

## Más allá de la necrografía: una relectura del suicidio en la vida y obra de Horacio Quiroga

*Este trabajo analiza la configuración del mito de Horacio Quiroga como autor marcado por la muerte y cómo este mito ha transformado la historia de su vida en una necrografía. Mi primer propósito es deconstruir el lugar del suicidio en la constitución de esta necrografía. El segundo es analizar el corpus que forman los textos donde Quiroga problematiza el suicidio y sus límites. Con esta relectura de su obra propongo abrir paso a una figura de autor más compleja con la que superar la ilusión retórica a la que, según Pierre Bourdieu, sacrificamos toda historia de vida como relato coherente.*

Palabras claves: *Horacio Quiroga, necrografía, suicidio, biografía*

*This essay investigates the shaping of Horacio Quiroga's myth as an author haunted by death, which has turned his life story into a necrography. My first objective is to deconstruct the role that suicide plays in the constitution of this necrography. My second goal is to examine the corpus of texts in which Quiroga problematizes suicide and its limits. My rereading of his work aims to open up a more complex figure of the Uruguayan author, one that would overcome the rhetorical illusion upon which, according to Pierre Bourdieu, we sacrifice every life story as a coherent tale.*

Keywords: *Horacio Quiroga, necrography, suicide, biography*

¿No es lo suficientemente impresionante en sí el hecho de quitarse la vida para que se anden buscando motivos?  
(Emil Cioran, *En las cimas de la desesperación* 43)

La acumulación de macabros eventos en la vida de Horacio Quiroga lo ha convertido en el paradigma del autor trágico dentro las letras latinoamericanas. El inverosímil número de muertes presentes en la biografía de Quiroga ha transformado su lectura en una fascinante indagación de los motivos de su suicidio. Por eso leemos y escuchamos que Quiroga se envenena con cianuro tras haber cumplido “su destino en la tierra” (Rodríguez Monegal, “Prólogo” VII), o que prefirió el suicidio “para

eludir para siempre la insistencia de una vida compleja y admirable” (Onetti). Este ensayo es una exploración de los dos elementos que han determinado la recepción de Quiroga, perfilando su retrato de escritor en el imaginario popular: biografía y suicidio.

Mi primer objetivo es analizar la manera en que la figura quiroguiana de autor se articula a partir de una interpretación biográfica que hace del suicidio el clímax de una teleología necrológica. En el caso de Quiroga, público y comunidad crítica se han puesto de acuerdo en señalar la muerte como el evento determinante de una existencia frecuentemente narrada con el tono fúnebre de una necrografía. Propongo analizar la constitución discursiva de esta necrografía a partir del lugar que ocupa el suicidio en cuatro textos fundamentales en la fijación de la mitología del autor como héroe trágico: *Vida y obra de Horacio Quiroga* (1939) de José María Delgado y Alberto J. Brignole, *Horacio Quiroga. El hombre y la obra* (1954) de Pedro Orgambide, *El hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada* (1957) de Ezequiel Martínez Estrada y *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga* (1968) de Emir Rodríguez Monegal. Tras analizar los mecanismos retóricos, las imágenes repetidas y los lugares comunes sobre los que se articula el suicidio como principio organizador del relato de vida quiroguiano, mi segundo objetivo es abrir nuevos horizontes de lectura para la relación vida-obra en Quiroga a partir de un examen de aquellas narraciones donde el suicidio se plantea como solución narrativa, así como los documentos biográficos donde el autor reflexiona sobre el tema.

Literatura y suicidio han vivido una larga y próspera unión. Si bien es cierto que no existe una estadística que revele que los escritores se suicidan en mayor número que los músicos, los carteros o los astronautas, existe una misteriosa cualidad en el oficio de escritor que hace que lo asociemos con mayor fuerza al suicidio. Basta con evocar las muertes de Ernest Hemingway, Silvia Plath o Cesare Pavese, para levantar una escenografía mítica que asocia la genialidad literaria a un grandilocuente gesto de autodestrucción. En la antología *Suicidas* (2003), Quiroga aparece junto a los tres autores mencionados en una selección prologada por el poeta español Benjamín Prado, quien subraya que el suicidio de un autor convierte el acto de lectura en una actividad policial que fuerza al crítico a buscar las huellas de un crimen (7). Desde un punto de vista psicoanalítico esto correspondería a lo que Norman Holland define como el registro de estrategias egológicas que deja el autor suicida en su obra (290).

Quiroga ocupa un lugar destacado en este canon de suicidas tan frecuentemente antologado, sin embargo, una detenida búsqueda de las pistas de su suicidio en su obra – siguiendo los impulsos señalados por Prado y Holland – ofrece al crítico-policia un caso bien distinto al de Plath,

Pavese o su amiga Alfonsina Storni. En la biografía de Quiroga se desconoce si hubo sucesivos intentos de suicidio como ocurrió con Plath; tampoco sus diarios ofrecen continuas alusiones al suicidio ni dejó una nota de despedida como Pavese; por último, a diferencia de Storni y las premonitorias imágenes marítimas de su poesía, resulta difícil encontrar un símbolo en la obra de Quiroga en el que se produzca una erupción de sentido con la que postular un cierre interpretativo absoluto. Una lectura exhaustiva de la obra de Quiroga ofrece pocas referencias al suicidio, sin embargo, la mayoría de sus biografías – tanto las académicas como las que se pueden encontrar en cualquier antología o en la red – empiezan a narrar su vida evocando este evento o enumerando las muertes que lo acompañaron desde que su padre se disparara involuntariamente en una partida de caza cuando Quiroga no llegaba a los cuatro meses de edad. Asimismo, una lectura atenta del *Diario de viaje a París* y su correspondencia confirma el diagnóstico de Erika Martínez quien, al prologar estos textos, los define como una autobiografía donde el autor juega al escondite, ya que es difícil encontrar una referencia directa a la inverosímil sucesión de tragedias que fue su vida (10).

¿Cómo confrontar entonces este desequilibrio entre la fijación de críticos y biógrafos por el suicidio y el silencio acerca de este que la obra de Quiroga revela? Es posible comenzar por el hecho que señala Pablo Rocca acerca de la peligrosa asociación entre hombre, obra y medio que ha acompañado la recepción de Quiroga (“Prólogo” 7-8). Como subraya Augusto Monterroso, “nadie, cuando habla de Quiroga, se resiste a enumerar casi con gusto la interminable nota necrológica que fue su vida” (13). Este gozoso ritual que subraya el escritor guatemalteco me obliga a repetir aquí los conocidos trazos de la necrografía quiroguiana.

A la ya mencionada muerte del padre le sigue la del padrastro, quien, tras quedar parálítico, fue capaz de accionar el gatillo de su escopeta con el dedo del pie. Esto ocurría en Salto cuando Quiroga tenía diecisiete años. Seis años más tarde, Quiroga mata accidentalmente a su amigo Federico Ferrando mientras examinaba la pistola con la que este se iba a batir en duelo. Poco antes han fallecido también sus hermanos Pastora y Juan Prudencio de fiebre tifoidea en la provincia de Chaco. Su primera esposa, Ana María Cirés, con la que tuvo dos hijos – Eglé y Darío – nunca se adapta a la vida en la selva y termina envenenándose; tras ingerir una fuerte dosis de “sublimado”, fallece después de ocho días de agonía.<sup>1</sup> El año de esta dolorosa pérdida es 1915. En los veintiuno que le quedan por vivir, Quiroga vuelve a casarse con María Elena Bravo, una joven de dieciocho años, y ve nacer a Pitoca. El punto final de su existencia llegará el diecinueve de febrero de 1937 de forma semejante a su primera esposa. Desde ese

entonces el suicidio se convierte en una maldición que persigue a sus seres más cercanos. Un año después, su hija Eglé se quita la vida en San Ignacio, donde vivía a escasos metros de la casa de su padre. Ese mismo año, sus amigos Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni seguirán a Quiroga en su persecución suicida de las sombras. La tragedia familiar continúa en 1952 con el suicidio de Darío en Buenos Aires, poco después de dictar una conferencia sobre su padre en el Paraninfo de la Universidad de la República en Montevideo, y se cierra definitivamente con Pitoca, que se lanzó del noveno piso de un hotel de Buenos Aires en 1988.<sup>2</sup>

Esta lúgubre peculiaridad biográfica de Quiroga ha hecho que sea un lugar común afirmar que “no hay casi cuento de Quiroga donde el protagonista no sea la muerte” (Castillo XXV), o que “[l]as muertes, el miedo, el horror ... que lo rodearon siempre ... se erigen como el hilo conductor de gran parte de sus cuentos” (Costa Toscano 38-39). Asimismo, como ha subrayado Víctor Fuentemayor, la circularidad opresiva de este destino trágico actúa como “la transmutación poética de un exceso de síntomas que marcan ... el curso de su vida a través de la repetición de accidentes” (49). La imbricación entre vida y obra la encontramos en el mismo Quiroga, quien privilegió sus cuentos de monte y se preocupó porque respiraran vida, como expresa en una carta a José María Delgado fechada en junio de 1917 (332).<sup>3</sup> Otra de sus preocupaciones será la dirección que toma su leyenda de autor decadente entregado a los paraísos artificiales, como demuestra otra carta de mayo de 1918 a Alberto Lasplaces donde reafirma su preferencia por las narraciones de monte (334). Esta inquietud por la leyenda que iba creando en vida perseguirá a Quiroga hasta el final de sus días y reaparecerá en una carta dirigida al escritor uruguayo Carlos María Princivalle del cinco de junio de 1931, donde lamenta las imprecisiones biográficas de la conferencia que este acaba de dictar sobre él: “[e]s posible que ... así el autor biografiado gane en pintoresco; pero pierde en verdad, que es el punto capital” (407). El énfasis en la verdad de su vida y la existencia de un corpus favorecido por el autor han fomentado una lectura biográfica que privilegia su imagen de hombre de acción. Este es el retrato que aparecerá también en la crónica que publica su amigo Samuel Glusberg en *Caras y Caretas* el dos de octubre de 1926. Se trata de un reportaje profusamente ilustrado con fotos que muestran a Quiroga en su hábitat selvático y enfatizan su masculinidad de colono aventurero. Estas imágenes de un hombre en el que vida y arte coinciden proyectan esa poética de la sinceridad que permeará su automitografía de escritor (Garth 125-27).<sup>4</sup>

Dos años después de la muerte del autor, sus amigos Delgado y Brignole recogen el testigo de este proyecto mitográfico con la publicación

de *Vida y obra de Horacio Quiroga*. El mismo título indica el binomio que determinará futuras aproximaciones biográficas al autor salteño, pues lo repiten Orgambide y Rodríguez Monegal en sus respectivas obras. Este último reconoció la condición pionera de la biografía de Delgado y Brignole, aunque le molestaba el hecho de que estuviera “horriblemente novelada” (“Prólogo” VIII). El rechazo a la supuesta mancha de ficción que quita verdad a la primera biografía puede explicarse por aquellos espacios trágicos sobre los que Quiroga dejó escasos testimonios biográficos, obligándonos a bucear en su literatura. De este modo, la escritura biográfica sobre Quiroga se inicia, por una parte, como un intento de llenar ese vacío y, por otra parte, como un proyecto de monumentalización que convierte al biografiado en un hombre singular. Para dibujar el retrato de Quiroga, Delgado y Brignole reconocen la necesidad de “recurrir en primer término a su propia obra” (12-13) y confiesan la particularidad de una leyenda que ha ido creando una imagen “extraña a su real identidad” (13). Los autores insisten en la sinceridad y la verdad, convenciones típicas del género biográfico, pero lo que terminan entregándonos es un hombre excepcional, dueño de una obra que deriva su grandeza de la “dramaticidad, la sencillez y la virtud de una vida extraordinaria” (13), ya que, en Quiroga, “todo fue siempre auténtico” (35).

Esta construcción de una figura de autor excepcional continuará en tres de los textos biográficos más influyentes en la recepción de Quiroga: los ya mencionados de Orgambide y Rodríguez Monegal y la semblanza que realiza Martínez Estrada como prólogo a las cartas de Quiroga.<sup>5</sup> Los tres intentan ir más allá de la “novelización” de Delgado y Brignole, aunque, como veremos, no siempre de manera exitosa. No en vano, el propio Martínez Estrada confiesa la dificultad de escapar la tentación de convertir la biografía de Quiroga en una novela emocionante (32). En el caso de Orgambide, su aproximación ubica a Quiroga en el espacio atemporal del mito con imágenes como la del laberinto, convertida aquí en metáfora que explica tanto la vida de Quiroga como el destino del biógrafo que se enfrenta a una historia con demasiadas sombras (15). Abundando en la dimensión mítica, Martínez Estrada define la hermandad que lo unía a Quiroga como “una identidad de ser y de destino como solo se conocen en mitos y leyendas” (11). El terreno legendario de su amistad se postula aquí como una herramienta de lectura y una forma de reforzar su autoridad como biógrafo o “retratista”, pues, desde el comienzo de su semblanza, Martínez Estrada presenta al Quiroga hombre como un misterio insondable que vivió aislado de la socialización intelectual de amigos escritores (19-20) y descubrió su destino en la soledad (82). El retrato de Martínez Estrada, con un evidente tono hagiográfico, abunda en los trazos

trágicos ya anticipados por Orgambide al presentar a Quiroga como un ser excepcional poseído por un “daimon” (27) y convertirlo en la víctima de una tragedia griega en constante desafío de las Parcas (34-35). Tanto Orgambide como Martínez Estrada se inspiran en una misma topología sacada de la mitología griega para dibujar un Quiroga homérico, tocado por la fatalidad, un héroe capaz de permanecer impassible frente a la desgracia porque conoce “el pavor que lo acompañará en su odisea. Está allí, solo, único espectador de un drama que no contará nunca” (Orgambide, *Horacio Quiroga: el hombre* 24).

¿Será que el lenguaje mítico de alusiones al destino y la épica es el único capaz de dar forma a la vida de Quiroga como continuo desafío a la muerte? En los textos de Orgambide y Martínez Estrada, Quiroga se presenta como un sujeto excesivo en su tragedia, como un mito que no encuentra su objetivación adecuada en el discurso y fuerza al biógrafo a las proyecciones simbólicas, como si el biografiado encarnara un secreto que elude las palabras de sus biógrafos. Este intento de erigir la figura de un Quiroga enfrentado al destino termina por convertirlo en un ser dionisiaco; parecería que el autor salteño es ese dios en el que Friedrich Nietzsche identifica el origen de la tragedia como forma dramática cuyo único objeto son los sufrimientos y los misterios de Dioniso (95-96). Según el filósofo alemán, la visión trágica del mundo surge como una expresión del estado de entusiasmo que reconcilia al hombre con la naturaleza en las celebraciones de las bacantes en honor de Dioniso. Estos parámetros nietzscheanos que invitan a ensalzar la leyenda del héroe a través de sus actos y sufrimientos son frecuentes en las semblanzas que presentan a Quiroga como un ser huraño y desafiante que escribe su destino en la intemperie de Misiones. Según el crítico uruguayo Arturo Sergio Visca, esta imagen tiene la consistencia de un mito que se asienta sobre una colección de sucesos biográficos fácilmente verificables, de los que su obra es una traducción literaria (15).

En este punto tocaría volver a la pregunta que se hacía Héctor A. Murena cuando cuestionaba la tan invocada frase de que la vida de Horacio Quiroga fue una tragedia: “¿[n]o se lo empequeñece ... cuando se cifra su tragedia en circunstancias al cabo tan exteriores?” (27). La respuesta que ofrece el escritor argentino es que la tragedia resulta imprescindible para comprender el sentido más profundo de la obra de Quiroga en tanto que nació de lo más íntimo de su espíritu (28). Este parece ser un consenso entre los críticos más autorizados de Quiroga como Noé Jitrik, quien encuentra en los temas de muerte su estilo más personal (126). Comentando la tesis de Jitrik acerca de la escritura de Quiroga como exorcismo de la muerte propia, Carlos J. Alonso lleva los postulados

biográficos al terreno del estilo. Para Alonso la insistencia en la muerte como corolario de los relatos supone el máximo desafío retórico que Quiroga se impone a sí mismo como cuentista, un reto que adquiere niveles biográficos al obligarlo a una continua dramatización de la muerte y resurrección del autor capaz de trascender la teleología fúnebre que dicta la economía narrativa de sus cuentos (123-124).

La cuestión de la muerte también ha servido para sacar a Quiroga de su orfandad generacional y ubicarlo junto a Storni y Leopoldo Lugones como integrantes de la generación de los suicidados del '30. Esto es lo que hace Mariano Sverdlhoff cuando propone historizar la manera en que estos autores y su recepción inmediata mitologizaron la muerte apropiándose del rasgo romántico del modernismo. La consecuencia fundamental de esta mitología será la creación de una serie de imágenes de autor que son tematizadas en la obra de estos escritores, pasan a formar parte de su biografía oficial y provocan un consecuente efecto de lectura (239-240). Citando el ejemplo de Martínez Estrada, Sverdlhoff denuncia el relato hagiográfico que fusiona la vida de estos autores suicidas con la obra y donde el suicidio surge como un “tercero mediador que ningún comentarista renuncia a poner como comunicación entre ambas instancias” (250). Esta mediación del suicidio como faro iluminador de la vida y la obra de Quiroga permea su recepción como demuestra el crítico Rubén Cotelo al afirmar que el autor salteño “muere cuando ha decidido morir, porque intuye (obra inconclusa, enfermedad incurable, fracaso como padre y esposo) que ese postrer acto de decisión tiene que iluminar toda su vida y su obra ... otorgar seriedad trágica a la que hasta ese momento otros podían no interpretar en términos serios” (28). En el aniversario de los setenta años de su muerte, la *Revista Ñ* evidenciaba que esta lectura no era exclusiva del cuadrilátero académico cuando certificaba para el gran público que “la muerte de Quiroga no es solo un dato biográfico, sino la clave para pensar su vida y su literatura”. De esta forma, la omnipresencia de la muerte institucionaliza la necrografía como lectura en retroceso que comienza por la imagen de un Quiroga envenenado que esboza una sonrisa.<sup>6</sup> Toca entonces examinar las herramientas retóricas sobre las que se construye esta lectura y trazar su evolución.

Con la muerte del autor todavía reciente, sus amigos Delgado y Brignole no dedican excesivas páginas a recrear el suicidio y se limitan a subrayar la coherencia del acto con la filosofía de vida quiroguiana y con “la fatalidad de su sino” (398-99). Unos años más tarde, Orgambide leerá el suicidio en correlación con el silencio literario de Quiroga, quien abandona progresivamente la escritura desde la publicación de *Los desterrados* (1926). Entre sus amistades, Martínez Estrada nos legó el testimonio más

conmover en el relato hagiográfico que acompaña las cartas que recibió de Quiroga. Curiosamente, si bien es cierto que la semblanza presenta las características reconocibles de una hagiografía – Martínez Estrada es testigo de las hazañas de la santidad quiroguiana, compila y selecciona los datos capitales de una biografía basada en sus interacciones vitales y epistolares, subraya aquellos episodios que denotan el ascetismo y el martirio del santo – carece de la linealidad teleológica típica de estos relatos. En la narración de Martínez Estrada, la muerte es aludida en varias ocasiones, se la explica de acuerdo con la “unidad de destino” (32) que marca la vida de Quiroga, pero el hagiógrafo se muestra ambivalente a la hora de integrarla en un relato coherente. Martínez Estrada presenta a Quiroga como un hombre temerario que “se abandonaba ... al albur de la tragedia” (35); su amor al trabajo se explica como parte de un ascetismo benedictino que lo llevaba a aislarse del mundo y actuaba como una forma de penitencia para su ansia de muerte (58); por último, su estoica indiferencia por la muerte termina siendo un enmascaramiento de un secreto amor por la vida que nacía de su desdicha.

Como vemos, el Martínez Estrada hagiógrafo es reacio a retratar a Quiroga como un suicida. Incluso en la última sección de su semblanza, cuando le toca narrar la decisión de quitarse la vida, lo que se enfatiza es el martirio y la soledad. En un texto que aspira a la beatificación de Quiroga, el suicidio se convierte en un evento deslegitimador de su santidad, como si fuera un consuelo que Quiroga, sepultado “literalmente en la soledad”, se inventa “como se había inventado una fuerza” (90). De este modo, la hagiografía de Martínez Estrada convierte el suicidio en un evento que amenaza los pilares discursivos del género, de ahí la forma huidiza en que es narrado en un texto biográfico que se presenta como la narración de una amistad definida por su pureza religiosa y sentido místico (12).

Si *El hermano Quiroga* es la más clara versión hagiográfica de la vida de Quiroga, *El desterrado* de Rodríguez Monegal es la más borgeana y la que mayor influencia ha ejercido en la recepción del autor. La obra es el resultado de dos décadas de trabajo dedicadas a Quiroga en las que el crítico uruguayo ha publicado numerosos artículos, dos monografías, editado y prologado antologías de los cuentos, y participado en congresos sobre el autor. Esta exhaustiva actividad crítica previa hace que el libro se presente como la versión definitiva y autoritaria sobre la vida y obra de Quiroga. Ya en el mismo epígrafe, sacado del cuento “Un recuerdo” (1929), Rodríguez Monegal se vale de las palabras de Quiroga para justificar una interpretación que une obra y vida, carácter y destino.<sup>7</sup> La biografía de Quiroga se presenta como un acontecer fundado en la cohesión de una personalidad que ha tenido que pasar por varias etapas para que la



experiencia cristalice en gran literatura. Según esta interpretación, el silencio de Quiroga en los últimos años se explica por una acumulación de experiencias con el amargo sabor del fracaso – de su literatura, de su vida familiar, de su economía. Este cuadro de la desilusión y la ruina proporciona el escenario ideal para que se consolide otra de las marcas identitarias del “factor Quiroga”, que no es otra que la soledad, que “ha hecho su obra y dirige la mano que bebe el cianuro” (“Prólogo” VII), como escribiera en un prólogo a sus cuentos publicado dos años antes. La etapa final de Quiroga es vista por Rodríguez Monegal como la certificación de un destino que “lo iba acorralando, cercándolo, hasta no dejarle otra salida que el cianuro” (*Raíces* 124).

En *El desterrado* y los textos publicados anteriormente, Rodríguez Monegal insiste en el empleo de metáforas que aluden al destino y la revelación de algo oculto. Esto se observa en la apertura de la biografía, cuyo título, “El espejo de papel”, establece el tono dominante del resto de la obra como un relato de vida que encuentra en el final ese instante en el que se vislumbra el secreto de la existencia y la posibilidad de comunicarlo. Esta operación estratégica de comenzar por el final genera una reconstrucción literaria de Quiroga como un hombre en el umbral que, siete meses antes de su muerte, contempla y escribe su imagen en una carta a Martínez Estrada. El valor que Rodríguez Monegal otorga a la escritura como un acto epifánico evoca la prescripción de Borges en “Arte poética” (1960) de que “el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara” (843). Asimismo, el estilo empleado para describir los momentos puntuales de su vida tiene el efecto de retratar a Quiroga a imagen y semejanza de un personaje de Borges. Tomemos como ejemplo la enfática descripción del momento de descubrimiento de la imagen en el espejo: “[s]olo ahora el hombre puede contemplar su rostro definitivo sobre el espejo de papel; solo ahora comprende que a lo largo de una vida intensa ha agotado muchas máscaras; solo ahora es capaz de volverse ... y descubrir el verdadero rostro” (11-12). La misma estructura del fragmento, con un esquema que se repite en cada nueva frase, exhibe sin demasiado disimulo un evidente tono borgeano. Poco después, la subsiguiente enumeración de las máscaras de Quiroga – el decadente, el fotógrafo, el agricultor, el profesor, el cuentista magistral – convierte su vida en una serie de hitos, de momentos de una trayectoria que aspira a la unidad, a la erupción de sentido en una revelación postrera de “su definitiva imagen” (12). Al igual que el Borges de “El Aleph” (1949), que ve su imagen como parte de ese “objeto secreto y conjetural” que es “el inconcebible universo” (626), el Quiroga que recrea Rodríguez Monegal es el receptor de algo oculto. Como Cruz al mirarse en la imagen de Martín Fierro en “Biografía

de Tadeo Isidoro Cruz" (1944), Quiroga descubre las formas de su destino y, al igual que muchos otros personajes borgeanos, esta revelación está asociada a la inminencia de la muerte como evento que ofrece una conclusión viable al relato.

Al analizar esta peculiaridad de la obra de Borges, Ariel Dorfman subraya que la antesala de la muerte es uno de los momentos predilectos para la revelación de los secretos del universo o la comprensión íntima del destino personal (40). La manera en que Rodríguez Monegal abre su biografía con un Quiroga enfermo y melancólico que confronta su destino inserta al escritor salteño en el reconocible terreno borgeano de la revelación y el don de lo real (Moreiras 53), al tiempo que evoca la reflexión de Walter Benjamin en "El narrador" acerca de la cualidad epifánica de la muerte, capaz de otorgar al moribundo la autoridad que se esconde en el origen de lo narrado (121). El Quiroga que nos presenta Rodríguez Monegal se reviste de esa misma autoridad, de ahí que su biografía empiece por el final, por un Quiroga enfermo y condenado que certifica la autenticidad de la vida que el biógrafo se dispone a contar. Lo interesante es que Rodríguez Monegal evita hacer del suicidio ese momento culminante y prefiere recrear al Quiroga solitario que se desprende de la carta a Martínez Estrada, como si el momento de ingerir el cianuro careciera de la desesperada soledad que evocan las palabras al amigo. Como posible hipótesis cabría plantear que el suicidio de Quiroga carece de texto que lo acompañe, ya que el autor salteño no dejó una nota de despedida con la que cerrar su vida. Por eso Rodríguez Monegal – que escribe una biografía exhaustivamente documentada – refuerza la autoridad del moribundo con un testimonio escrito, reservándose para la última página del libro ese momento de clausura con el que cerrar autoritariamente, con el silencio de la muerte, la narración de la vida de Quiroga:

Una aceptación oscura y hasta gozosa de la muerte lograda como al margen de esa esperanza cada día más arrinconada por los hechos brutales de la enfermedad; un sentido de reintegración a la naturaleza ... esas son las notas interiores de sus últimos meses. Tal es el Quiroga que en la noche de febrero 18, 1937 ... bebe el cianuro. Ese es el Quiroga suicida. Al descubrir cuál es la muerte propia, al reconocer sus rasgos inconfundibles, caen los temores y sufrimientos, la carne abandona sus últimas resistencias, y el hombre esencial se adelanta con esperanza. (288)

El tono borgeano del párrafo con el que Rodríguez Monegal cierra el relato de la vida de Quiroga es irrefutable. Recuerda el final de "Deutsches Requiem" (1946), cuando el torturador Nazi espera su ejecución mirándose

al espejo y confesando que solo su carne puede tener miedo (581); evoca también al protagonista de “El sur” (1953), que sale a la llanura a confrontar su final (530) o al Francisco Laprida del “Poema conjetural” (1943), que decide dejarse matar en la batalla para confrontar su “destino sudamericano” (867). El suicidio actúa aquí como el evento que le da coherencia a la imagen borgeana que Rodríguez Monegal ha moldeado tan cuidadosamente a lo largo de la biografía.

El espejo borgeano en el que Rodríguez Monegal proyecta la imagen de Quiroga resulta ser una contradictoria forma de redimirlo de su injusta recepción entre la generación que abandera Borges y que se reúne en torno al grupo martinfierrista y la revista *Sur*. Rodríguez Monegal parece querer restituir el valor de Quiroga, exonerarlo de la arbitraria valoración de una generación cuyo veredicto sería la famosa sentencia que Borges transmite al crítico uruguayo: “[e]scribió los cuentos que ya había escrito mejor Kipling” (222). Se trata aquí de un juicio canónico basado en la calidad literaria – en este caso la falta de ella – de Quiroga. Sin embargo, la lectura de este Quiroga borgeano provoca la extraña paradoja de mantener la cuestión dentro de una jerarquía estética según la cual Borges sigue siendo el faro incontestable de la literatura argentina, un faro cuya luz sigue determinando la recepción de sus autores ejemplares. Si, como quiere Rodríguez Monegal, Quiroga representa “otro concepto de estilo” que hizo de su objetividad su grandeza, su “capacidad de comunicar con la mayor fuerza expresiva lo que se quiere decir” (233), la lectura que propone *El desterrado* a partir de una hermenéutica borgeana llena de espejos y referencias al destino, termina por probar el mismo argumento que pretende rebatir. Rodríguez Monegal quiere convencernos de que la calidad de Borges y la de Quiroga van por caminos estéticos distintos, que no necesitan medirse de acuerdo a los mismos preceptos, pero su lectura confirma que la única manera de elevar a Quiroga en el panteón literario nacional es convertirlo en un personaje borgeano. De este modo, *El desterrado* cumpliría la hipotética posibilidad, postulada por la nota de la *Revista Ñ* citada anteriormente, de que Borges se hubiera convertido en “un lector fascinado de la vida de Quiroga si la hubiera encontrado, al azar, en alguno de los tomos de su biblioteca y Quiroga se hubiera llamado Kilpatrick o Vincent Moon. Es más, Quiroga podría haber sido un personaje borgeano, de esos que jamás escapan a la circularidad de su destino”. La vida de Quiroga, con su inimaginable y ominosa sucesión de tragedias, sería entonces la única divisa borgeana que le permitiría cotizar al alza en la bolsa de valores de la literatura nacional. El deseo de redimir a Quiroga por Borges se ve cumplido en *El desterrado* a partir de un relato de vida

que deriva de la muerte tanto su autoridad narrativa como la posibilidad de restituir al autor salteño su lugar en el canon nacional.

Como ha subrayado Jean Starobinski en *Tres furiosos* (1974), el suicidio otorga al narrador-intérprete que quiere comprenderlo un mito explicativo para su relato (11-12). En el caso de Rodríguez Monegal, el suicidio actúa como la clave de la dramaturgia interna de la biografía quiroguiana que le permite “reconstruir los momentos sucesivos del deseo desdichado” (Starobinski 12). Esto lo observamos en la manera en que el crítico uruguayo convierte las arriesgadas aventuras juveniles de Quiroga – sus experimentos con el hachís y el cloroformo, sus temerarias expediciones marítimas – en la confirmación del mito explicativo de su destino: “un suicida no se hace en un día: es un lento trabajo de años” (28). La frase de Rodríguez Monegal parece esconder una secreta alusión al tercer mandamiento del “Decálogo del perfecto cuentista” donde se afirma que “el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia” (1194). Vistas en conjunto, las dos sentencias aluden a un arduo progreso en el que suicidio y personalidad son las respectivas cúspides de una evolución. ¿Será que el largo desarrollo de ese carácter hosco e impenetrable que aparece en personajes como el protagonista de *Pasado amor* (1929) no es otra cosa que la forja de un suicida? Teniendo en cuenta la facilidad con la que estos dos términos confluyen en la recepción de Quiroga se vuelve necesario empezar por un cuestionamiento de esta asociación a partir de un examen de su producción textual.

Un fenómeno curioso de la historia de la recepción crítica de Quiroga es el de las evaluaciones cuantitativas de su obra. Lo observamos en Rodríguez Monegal, quien afirma que solo una décima parte de los cuentos que Quiroga escribió “conserva casi intacto su valor” (*Las raíces* 149). A partir de una clasificación temática, Rocca identifica que al menos una quinta parte de la obra de Quiroga – veintinueve cuentos y dos novelas – trata sobre el amor (“Dos novelas” 23), lo que demostraría que una parte significativa de su producción tenía muy presente las inclinaciones del público de masas. Haciendo un ejercicio numérico similar que considere los personajes suicidas y cualquier tipo de referencia o acción relacionada con el suicidio es posible llegar a las siguientes conclusiones. De los 247 cuentos publicados por Quiroga a lo largo de su vida, solo en diecisiete de ellos el suicidio aparece como parte significativa de la trama o se convierte en su desenlace.<sup>8</sup> En otros cinco se alude a él en algún momento de la trama y, de sus dos novelas, *Pasado amor* es la única donde un personaje se quita la vida. Pasando a las seis novelas cortas publicadas por Quiroga bajo el seudónimo de S. Fragoso Lima, solo *El hombre artificial* (1910) presenta un caso de suicidio femenino por un amor no correspondido. Al corpus

suicida contribuyen también de manera mínima sus prosas tempranas y las crónicas publicadas en prensa, grupo este en el que destaca *Los heroísmos*, una serie de diecinueve biografías ilustres publicadas en *Caras y Caretas* en 1927 donde tres de sus biografiados se quitaron la vida. Por último, un examen riguroso del *Diario de viaje a París* y el epistolario recopilado que llega a las 383 cartas revela apenas diez menciones al suicidio, que van de la reflexión más seria y desesperada hasta el humor negro y el poema decadente.

Una vez delineado el corpus es posible establecer las siguientes consideraciones. De los veintitrés cuentos con temática suicida, solamente doce de ellos serían recopilados en colecciones publicadas en vida y dos de ellos – “Los ojos sombríos” (1911) y “El infierno artificial” (1913) – fueron suprimidos a partir de la tercera edición de *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). La importancia de estos datos es capital teniendo en cuenta que la fama de Quiroga se deriva de su condición de cuentista, por lo que no habría forma de afirmar que la misma obra que ha hipnotizado a los lectores por su consagración a la muerte les ofrece también una obsesiva insistencia en el tema del suicidio.

Como ya he mencionado anteriormente, el escritor suicida deja como legado un texto inmenso donde rastrear hasta el infinito esos motivos que molestaban tanto a Cioran, lo que inevitablemente genera una narratología basada en la mortalidad, privilegiando – como hemos visto en sus biógrafos – categorías formalistas como “abierto” y “cerrado”, así como aquellas relacionadas con lo mítico, como el destino y la fatalidad. Como argumenta Al Álvarez: “[o]nce a man decides to take his own life he enters a shut-off, impregnable but wholly convincing world where every detail fits and each incident reinforces his decision” (144). En el caso de Quiroga no hace falta que escribiera repetidamente sobre el suicidio, la mera insistencia en hacer de la muerte el límite de la narración en sus ficciones más memorables como “A la deriva” (1912) y “El hombre muerto” (1920) o convertirla en el destino irreversible de tantos personajes, ofrecen suficiente material textual para intentar comprender el complejo mundo interior quiroguiano. De ahí que, por un lado, se hable de que Quiroga vivió rodeado de muertes y, por lo tanto, la suya sea “una de esas existencias predeterminadas” (Ferreiro 67), mientras que, por otro, esa predeterminación explique que la constante invocación de la muerte en sus cuentos actúe como exorcismo, como si fuera “el mismo Quiroga quien juega su muerte en la muerte de sus personajes” (Jitrik 119). Todo biógrafo – y todo crítico – de Quiroga es un necrógrafo que descubre en la muerte no solo los límites de la vida y la obra del biografiado, sino también los de toda interpretación. La afirmación de Álvarez sobre la relación entre

suicidio y obra en Silvia Plath (55) podría aplicarse igualmente a Quiroga: el suicidio valida sus cuentos, les otorga su interés y prueba la seriedad trágica de su historia personal. Sin embargo, a pesar de que el suicidio de Quiroga se entienda como la lógica conclusión de una vida consagrada a la muerte, no ha existido un esfuerzo por analizar la manera en que el autor salteño pensó y escribió sobre el tema. Las páginas que siguen buscan remediar este silencio crítico.

Una evaluación exhaustiva del corpus suicida de Quiroga nos obliga a cuestionar la tan repetida lectura episódica de la trayectoria de Quiroga como un autor que alcanza la madurez una vez que abandona los ropajes del modernismo y cimenta su obra en los pilares de la objetividad y la experiencia. Como ha señalado Rocca, esta lectura mecanicista pierde peso una vez que verificamos que, en la supuesta etapa de “madurez” asociada con los cuentos misioneros, Quiroga sigue produciendo con asiduidad relatos de ambiente urbano y reincide en las tramas policiales que dominaban en su etapa de aprendizaje (“Prólogo” 8-12). Cabría añadir también que ninguno de los cuentos que conforman el corpus canónico de Quiroga trata el tema del suicidio. Mientras que muchos de sus relatos más aplaudidos como “El desierto” (1923) y gran parte de los que se incluyen en *Los desterrados* derivan su capacidad de sugestión y capital artístico de su contenido biográfico, los cuentos que tratan el suicidio evitan aquellas instancias biográficas que Quiroga pudo exorcizar en la literatura como el trágico final de su padrastro o el de Ana María Cirés. De hecho, en las ocasiones en que Quiroga alude mínimamente a estos eventos termina siempre por disfrazar el suicidio, como ocurre en “El desierto”, donde el narrador dice que Subercasaux “perdió a su mujer” (539) y quedó viudo con dos criaturas, pero no explica las circunstancias de su muerte. Asimismo, el protagonista de *Pasado amor* perderá también a Lucila, su esposa, por complicaciones del parto tras quince días de fiebre. El recuerdo de los detalles de la agonía de Lucila y las “grandes horas de dolor” (95) que pasó Máximo Morán, unidos a su remordimiento y sentimiento de culpa, evocan indirectamente la muerte de Ana María como señala Rodríguez Monegal (*El desterrado* 166-168). Sin embargo, el biógrafo es demasiado pudoroso cuando evita señalar que, en esta recreación, Quiroga lleva a cabo un ocultamiento que va más allá de convertir el suicidio de Ana María en enfermedad. Me refiero al hecho de que en *Pasado amor* es Lucila quien se obstina en permanecer en Misiones para el parto y Morán quien le suplica que vayan a Buenos Aires.

Como sabemos, en este caso la realidad está lejos de la visión heroica que representa Lucila en la ficción: el embarazo de Ana María fue uno de los primeros golpes que provocó el progresivo distanciamiento del

matrimonio y fue Quiroga quien se opuso rotundamente a que su esposa fuera atendida en Buenos Aires, insistiendo en que el parto tuviera lugar en su propia casa. Como sugiere Rodríguez Monegal, Quiroga evoca en el personaje de Lucila el final de Ana María, pero lo hace atribuyendo a la ficción una cualidad correctora que le permite convertir al alter ego en aquello que soñó que sería Ana María cuando se casó con ella: la “compañera para esa vida en la selva que era su sueño más ardiente” (*El desterrado* 135). El círculo del exorcismo textual del suicidio de Ana María se cierra unos meses antes de la muerte de Quiroga, en carta a Martínez Estrada fechada el doce de agosto de 1936, de nuevo sin una mención al suicidio: “[p]or fortuna, todo pasa, como pasó el trastorno formidable que fue para mí la muerte de mi primera mujer” (157).

No sería exagerado afirmar que la lógica catártica que buscaba Quiroga en la ficción, esa forma de expulsar la imagen de la muerte para “deshacer la imagen que lo atemoriza y cohíbe” (Jitrik 126), sufre una especie de cortocircuito al confrontar el suicidio. El autor termina siempre por eludirlo, disfrazarlo o simplemente silenciarlo. En su obra, el suicidio se mueve en otras direcciones. Puede ser una excusa para desencadenar un horror imitativo al estilo de Poe como ocurre en “Para una noche de insomnio” (1899). Suicida es el ambiente que provoca que los marineros se lancen al mar presos de un sonambulismo mórbido en “Los buques suicidantes” (1906). Suicidio memorable es el de Titán en “El mono ahorcado” (1907), que, por curiosidad morbosa o angustiado por los experimentos de su amo, se quita la vida ahorcándose, trama que le sirve a Quiroga para valorar el suicidio como parte de una cosmovisión en la que prima la acción por encima de la palabra: “[l]a acción es siempre propia, cada una tiene valor intrínseco ... no vale más en sí una obra fuertemente discutida que la que se hizo de golpe y sin pensar” (*Cuentos II* 337). Siguiendo esta poética de la acción, “Juan Polti, half-back” (1918) cuenta la historia de un futbolista que dedica su vida a su club e, incapaz de aceptar que lo reemplacen en el ocaso de su carrera, se pega un tiro; la coda explicativa del narrador justifica el acto como una reacción a la gloria que se obtiene súbitamente, ante la que no queda otra cosa que el ridículo o dispararse “con un revólver sobre el corazón” (*Cuentos II* 524). El acto de quitarse la vida puede ser también el desencadenante de situaciones dramáticas en cuentos de temática amorosa, como ocurre en “Los ojos sombríos” y “El compañero Iván” (1916) donde se narran dos respectivos triángulos amorosos frustrados por el suicidio. “Más allá” (1925) añadirá un toque gótico a esta temática al contar el pacto de dos suicidas por amor que termina con un mórbido final en el cementerio. Por último, en la narración temprana titulada “Póstuma” (1898), un amante despedido

escribe una nota de despedida con la que espera que su amada al menos llore por él al enterarse de su muerte – aunque no se aclara si se trata de una enfermedad o el personaje va a quitarse la vida.

La temática amorosa nos confronta con el problemático paradigma de género que presentan las ficciones de Quiroga vistas desde la perspectiva del heroísmo. Todd Garth ha propuesto en un libro de reciente publicación que la obra de Quiroga contiene una profunda meditación sobre lo heroico desde la condición del paria, ese ser periférico que actúa como el prototipo del héroe quiroguiano. Lo interesante desde una perspectiva de género es que, en este universo de héroes, la mujer ocupa un espacio negativo como ser que existe casi exclusivamente a partir de sus relaciones románticas o eróticas con el hombre (99-100). Las instancias en que el suicidio se presenta como una debilidad femenina, como ocurre en “Flor de imperio” (1902) y “Estefanía” (1907), confirmarían la tesis de Garth. En el primero, la depresión que le causa la muerte de su hermana lleva a Rubén, un joven en el que “las auras femeninas habían dominado mucho tiempo para dejar paso firme al hombre” (*Novelas* 196), a quitarse la vida con una sobredosis de morfina en un cuarto lleno de flores y blancas alhucemas; en el segundo, la protagonista se dispara con el revólver de su padre tras quedarse huérfana y ser abandonada por su segundo novio. En otras ocasiones, el suicidio por amor de los personajes femeninos actúa como el reverso del heroísmo estoico de los destinatarios de su amor. Un ejemplo de esta tendencia sería el personaje de Alicia en *Pasado amor*, que se mata desesperada por no ver su amor correspondido por Morán; otro lo encontraríamos en *El hombre artificial*, donde Sivel, uno de los protagonistas, salva a una joven con una transfusión de sangre y ella convierte su agradecimiento en “el más extremado amor” (351), pero, tras la negativa de Sivel, se deja atropellar por un automóvil.

En estos ejemplos, Quiroga estaría poniendo en la ficción algunos de los postulados sobre lo heroico que puntean su producción desde los inicios, pues ya en una prosa anterior a 1897 definía al suicida como el ser que “realiza y encarna el último heroísmo” (“El suicidio”, *Obras inéditas* 191). Esta concepción volverá a aparecer en el prólogo de *Los heroísmos*, donde define al hombre heroico como aquel que acepta la fatalidad y la muerte. En Quiroga, el heroísmo es una pulsión paradójica en la que el vitalismo actúa como la condición y el límite de la inmortalidad de aquellos seres que “deberán dar cuenta del destino superior de nuestra vida” (14). El mismo impulso vital que los mueve los aboca a la destrucción, pero se ven empujados a ella por un espíritu creativo, sea este científico, artístico o puro amor a la dignidad del trabajo. Los héroes de Quiroga son capaces de sacrificar toda su sangre para poder “escribir el gran poema de lo



desconocido" (14) o abrir sus venas "al virus de una enfermedad mortal" (14) para probar la eficacia de una teoría. Mientras que la mujer se auto-sacrifica por un amor no correspondido, incapaz de superar esta contrariedad y aceptar estoicamente la fatalidad, personajes como Morán afrontan con altiva dignidad el fracaso de un amor impedido primero por la muerte de su primera esposa y después por la religión (*Novelas* 156). Asimismo, Sivel, como el resto de los héroes quiroguianos, posee un aura cristológica, es un santo y un paria "who both embodies moral greatness and utter self debasement and who is free to take his life for the ultimate cause" (Garth 146). Esto explicaría por qué aquellos personajes masculinos que se ven envueltos en un desengaño amoroso resisten con valentía la tentación del suicidio, como hacen el propio Sivel y Nébel, el protagonista de "Una estación de amor" (1917). En el universo masculino de Quiroga, el desamor no parece ser una motivación heroica para quitarse la vida. Para que el suicidio entre en el paradigma de lo heroico como acto sacrificial necesita estar motivado por una causa mayor, como ocurre con Van Swieten, el protagonista de "Los precursores" (1929) que lidera una huelga de mensús contra los propietarios y es el único que se resiste a volver a las precarias condiciones laborales originales. El disparo con el que Van Swieten se quita la vida no sería otra cosa que la materialización de su condición de mártir, su forma de sublimar el destino superior al que entrega su vida, una vida que, como la de todo héroe quiroguiano, solo se puede vivir en la absoluta soledad (Garth 203).

Ahora bien, la insistencia en el motivo del martirio y la autodestrucción no oculta el hecho de que el pensamiento de Quiroga sobre el heroísmo suicida fue abriendo en sus textos caminos alternativos frecuentemente ambivalentes. No hay más que pensar en la filiación con el personaje de Kirilov de la novela *Los endemoniados* (1872) de Fiódor Dostoyevski que Quiroga privilegia en su correspondencia y luego hace evidente en "Agosto de 1868", la historia de un joven norteamericano que expone sus teorías en una conferencia que culmina con su suicidio, pues, como Kirilov, quien ha comprendido que el vivir es inútil, se transforma en Dios y debe morir (*Los heroísmos* 55-56). Las palabras de Maurice Blanchot sobre el personaje de Dostoyevski y la búsqueda de la autenticidad en el suicidio podrían aplicarse a Quiroga:

[e]n esta búsqueda suya, Kirilov no siente su propia decisión sino la muerte como decisión. Quiere saber si la pureza, si la integridad de su acto, pueden triunfar ... sobre la inmensa indecisión que es la muerte, si puede, por la fuerza de su acción, volverla actuante, por la afirmación de su libertad afirmarse en ella, apropiársela, hacerla verdadera. (*El espacio* 87)

Otra actualización del heroísmo quiroguiano tendría lugar tanto en “Anaconda” (1921) como en “El regreso de Anaconda” (1926). Como ha señalado Garth, en ambos relatos la protagonista se embarca en un desafío hercúleo en el que debe cruzar el universo de la naturaleza y de los hombres, movida por una pulsión ética que la lleva a cometer acciones loables y contrarias incluso a su naturaleza, como cuando defiende al mensú agonizante frente al resto de víboras que quieren matarlo (138-141). Asimismo, se trata de un personaje movido por la sinceridad y por el deseo de recuperar un tiempo perdido, pre-humano y pre-científico; el idilio romántico de devolverle al río Paranaíba “su salvaje silencio, para reencontrar el deleite de antaño, cuando cruzaba el río silbando en las noches oscuras” (“El regreso”, *Cuentos I* 647). Este ideal inspira a Anaconda el plan de cerrar la selva a los hombres aprovechando el diluvio para represar el río con los camalotes. Como ha subrayado Garth, es preciso notar que, si bien durante el relato Anaconda aparece referida con el pronombre masculino en alusión a su especie (“el boa”), en la conclusión se confirma su condición femenina cuando pone sus huevos en el cadáver del mensú. De este modo, la gran heroína quiroguiana, aquella que cifra su compleja concepción del heroísmo, rompe con los esquemas masculinos que lo definen (139-140). La inmolación final de Anaconda una vez que descubre que sus cálculos han fallado y la inundación no tendrá suficiente fuerza para bloquear el río, resulta un acto de fría e indiferente aceptación de su ruina: “Anaconda no soñaba más. Estaba convencida del desastre” (659). Esta estoica resignación explica la indiferencia que muestra la protagonista hacia su inminente desenlace que tiene lugar cuando unos hombres que pasean por el río le disparan. Sin embargo, esa muerte final tendrá el efecto de reforzar la idea de una inminente reiniciación del ciclo vital en las crías que nacerán de los huevos que deja con el cadáver del mensú.

La acción sacrificial de Anaconda tiene la misma aureola que caracteriza a los héroes quiroguianos: en ella se condensa un sentido del deber universal y ese “amor por la acción desinteresada y ritual” (60) que, como recordaba Martínez Estrada, definía el carácter de Quiroga. Dentro del universo que su obra propone no sería exagerado caracterizar el final de Anaconda como un acto suicida en el que se cifra su heroísmo. Curiosamente, estos actos suicidas que esconden una compleja afirmación de la vida y la naturaleza no han conseguido cambiar el signo funesto de la necrografía quiroguiana y casi ningún texto sobre el autor menciona que no todas sus referencias al suicidio son fúnebres o atormentadas. Es por eso por lo que se vuelve necesario deconstruir la imagen de la vida y obra quiroguiana como narración del exceso de muerte, es decir, como empresa

destinada a confrontar repetidamente la exhaustividad del cierre tantas veces invocada por sus cuentos y empezar a vislumbrar aquellas aperturas que nos deparan sus finales, como la “ventanita” en la que Quiroga quiso ver un escape a su enfermedad y su desgracia (Martínez Estrada 121). Tanto en las ficcionalizaciones del suicidio como en sus reflexiones privadas, uno de los motivos que Quiroga repite con mayor insistencia es el del renacimiento, como las moscas que surgen de la descomposición corporal, partícipes de una “obra de renovación vital” (*Cuentos II* 53), en su célebre “Réplica de ‘El hombre muerto’” (1933).

Un examen de su producción biográfica ofrece también varios testimonios de este deseo de renacer. Me gustaría fijarme en dos ejemplos ubicados en extremos opuestos de su vida para insistir en la temática cíclica que he venido estableciendo. El primero se encuentra en la entrada del *Diario de viaje a París* fechada el 3 de abril de 1900. Ahí, un Quiroga de veintidós años reflexiona angustiado sobre la caducidad del mundo y la inhabitabilidad del presente como instante de plenitud, empleando imágenes que fluctúan entre la esperanza – el germen, la dicha, la eterna florescencia – y la extinción – lo podrido, lo anulado, “lo que abortará de seguro” (66). Este repentino temor al final viene provocado por el reconocimiento de su condición de artista: “me han entrado unas aureolas de grandeza como tal vez nunca haya sentido. Me creo ... muy notable, con un porvenir, sobre todo, de gloria rara. No gloria popular, conocida, ofrecida y desgajada, sino sutil, extraña, de lágrima de vidrio. ¿Será o no será? Esperemos” (66). Treinta y seis años más tarde, en carta a Martínez Estrada y también en abril, con la conciencia de haber cumplido esa gloria, Quiroga volverá a ese momento fundacional en que se “sentía creador ... al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura” (113). En este regreso al comienzo, Quiroga confiesa que el signo de la muerte ha cambiado; el hombre de cincuenta y nueve años ya no le tiene miedo. Ahora todo son imágenes ilusionadas – “esperanza de olvidar dolores, aplacar ingraticudes, purificarse de desengaños” (113) – que insisten en recrear un mundo vegetal: “[l]a esperanza del vivir para un joven árbol es de idéntica esencia a su espera del morir cuando ya dio sus frutos. Ambas son radios diametrales de la misma esfera. ([Los dos comienzan y concluyen])” (114; paréntesis y corchetes en el original).

En el último Quiroga este imaginario vegetal se asocia irremediamente con la ancestralidad, como la planta de su relato “Su olor a dinosaurio” (1935) que “sobrevive y persiste vibrante de savia renovada” (*Cuentos II* 640), y como la tierra de la que se declara hijo en “Tierra elegida” (1935), capaz de “sentirla en la boca y en la almohada, y en todo el pasado del hombre, y en su fatal retorno a ella” (642). El Quiroga

confesional que escribe su testamento en estos cuentos tan poco estudiados y en las cartas a Martínez Estrada ofrece suficientes evidencias textuales para alejarnos de la visión del hombre esencial consagrado a la muerte como una dimensión absoluta y cerrada. Esta nueva lectura nos obliga a volver a evaluar la función del suicidio tanto a nivel biográfico como textual teniendo en mente dos aspectos fundamentales: por una parte, el silencio del autor a la hora de confrontarlo como trauma personal y, por otra, la problematización a la que su obra lo somete, atribuyendo al acto una pluralidad de significados. En el ámbito de lo biográfico, esto demanda la elaboración de una figura de autor más maleable y compleja con la que superar la ilusión retórica a la que, según Pierre Bourdieu, sacrificamos toda historia de vida como relato coherente (123).

Con este ensayo he querido devolver el tema del suicidio a ese universo quiroguiano de búsqueda de la autenticidad y de una obra hecha para producir una sensación de vida como le dice en carta a José María Delgado en 1917 (331). Un autor que insistió tanto en hacer vivir a sus personajes, acumular sentimientos y “tan ligado poéticamente a lo que [ha] vivido” (Martínez Estrada 158), no merece ser recordado principalmente por sus muertes. Al fijar su imagen de autor en los márgenes de una nota necrológica, revelamos los síntomas de nuestra patología lectora. La necrografía es la escritura del pathos que sentimos por Quiroga. Nuestro conocimiento minucioso de sus muertes nos ha convertido en el actor que interpreta a Quiroga en el sexto episodio de la teleserie argentina *Historia clínica* (2012). Como él, preguntamos a los expertos por todos los pormenores de su vida y consultamos las particularidades fisiológicas de su enfermedad con un médico. Todos queremos desesperadamente comprender a Quiroga, entender lo que sintió en ese instante en que el amargo sabor del cianuro quemó su garganta. Las muertes de Quiroga desnudan nuestra precaria mortalidad, lo que Blanchot llamó nuestro miedo a dejar de ser mortales, el horror no ya a la muerte sino a “la imposibilidad de morir” (*De Kafka* 67). Quiroga lleva muchos años muriendo por nosotros. Es hora de integrar su vida y su obra a los ciclos de renovación y renacimiento y dejarlo existir más allá de los límites de la necrografía.

*Texas State University*

## NOTAS

- 1 Debe notarse que los datos sobre el suicidio de Ana María Cirés están envueltos en un aura de misterio auspiciado por el mutismo de Quiroga sobre este episodio y la destrucción de las cartas y fotografías de su esposa. La fecha señalada por los biógrafos de Quiroga es el 14 de diciembre de 1915, aunque, según la investigación de Onelia Cardettini, el acta de defunción indica que la muerte ocurrió el 10 de febrero de ese año.
- 2 Agradezco a Pablo Rocca los datos relativos a los suicidios de los familiares de Quiroga.
- 3 Todas las citas del *Diario de viaje a París* y la correspondencia están sacadas de *Quiroga íntimo* (2010) a excepción de las cartas a Ezequiel Martínez Estrada.
- 4 Quiroga confesará a José María Fernández Saldaña (7 de noviembre de 1904) que su “predilección de rusos me viene de su sinceridad” (169) y será su “extrema sinceridad” la que le impida suprimir unas páginas admonitorias en su correspondencia con Martínez Estrada (174). Para sus biógrafos Delgado y Brignole la sinceridad era en Quiroga “una virtud inmanente” (162-163). Rodríguez Monegal, como el propio Quiroga, ve en esa sinceridad la clave que lleva su obra a un terreno más auténtico, alejándolo del decadentismo (*El desterrado* 95). Tomo el término “automitografía” de Robin Lefere, quien, en su análisis de la obra de Borges, propone que todo autor compone su imagen mítica de escritor a través de las representaciones directas que hace de sí mismo y de las figuras que se emparentan con él, como pueden ser algunas de sus criaturas ficticias y una vasta familia de escritores (183).
- 5 Orgambide publicará una segunda biografía de Quiroga en 1994 con el título de *Horacio Quiroga. Una historia de vida*, donde atenúa el tono mitificador de su primer intento a partir de una narración que privilegia los testimonios de terceros y los documentos biográficos.
- 6 Según su amigo Elías Castelnuovo, Quiroga murió con una sonrisa: “al llegar al instante de la ruptura, se ve que el hombre sintió una alegría extraña, porque murió con una sonrisa en la boca” (Cit. en Crow 34).
- 7 Curiosamente, Orgambide usará exactamente estas mismas palabras como epígrafe en su segunda aproximación biográfica a Quiroga: “[a]unque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija o imperante sobre todos los relatos, a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor” (9).
- 8 Tomo este número de la ordenación cronológica realizada por Jorge Lafforgue y Pablo Rocca en *Cuentos I*.

## OBRAS CITADAS

- ALONSO, CARLOS J. "Death and Resurrections: Horacio Quiroga's Poetics of the Short Story". *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York/Oxford: Oxford UP, 1998. 108-127.
- ALVAREZ, A. *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Norton, 1990.
- BENJAMIN, WALTER. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Ed. Eduardo Subirats. Trad. Eduardo Subirats. Madrid: Taurus, 1999. 111-34.
- BLANCHOT, MAURICE. *De Kafka a Kafka*. Trad. Jorge Ferreiro Santana. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editorial Nacional, 2002.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BOURDIEU, PIERRE. "La ilusión biográfica". *Acta Sociológica* 56 (2011): 121-128.
- CARDETTINI, ONELIA. "Los veranos fatales, Horacio Quiroga: dos muertes inéditas y un mito". *Puro Cuento* 19 (1989): 28-31.
- CASTILLO, ABELARDO. "Liminar: Horacio Quiroga". *Todos los cuentos*. Por Horacio Quiroga. Ed. Napoleón Baccino Ponce de León. Santiago de Chile: ALLCA XX/EDUSP, 1997. xxi-xxxiv.
- CIORAN, EMIL. *En las cimas de la desesperación*. Trad. Rafael Panizo. Barcelona: Tusquets, 1996.
- COSTA TOSCANO, ANA MARÍA DA. *El discurso autobiográfico en la escritura de Horacio Quiroga*. Valladolid: Universitas Castellae, 2002.
- COTELO, RUBÉN. "Quiroga por los otros". *Quiroga por Horacio*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1987. 28.
- CROW, JOHN A. "La locura de Horacio Quiroga". *Revista Iberoamericana* 1. 1 (1939): 33-45.
- DELGADO, JOSÉ MARÍA Y ALBERTO J. BRIGNOLE. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: Claudio García y Cía, 1939.
- DORFMAN, ARIEL. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.
- FERREIRO, ALFREDO MARIO. "Horacio Quiroga integra hipostáticamente una luciferina trinidad con Lautréamont y Julio Herrera y Reissig". *Horacio Quiroga por uruguayos*. Ed. Leonardo Garet. Montevideo: Academia Uruguaya de Letras. 67-72.
- FUENTEMAYOR, VÍCTOR. *Materia, cripta y lectura de Horacio Quiroga*. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1998.
- GARTH, TODD S. *Pariah in the Desert: The Heroic and the Monstrous in Horacio Quiroga*. Lewisburg: Bucknell UP, 2016.

- "Horacio Quiroga: 'La muerte lo eligió a él, y él eligió cuándo'". *Historia clínica*. Dir. Pablo Faro. Underground Contenidos y Grupo Crónica, 27 Oct. 2012. Televisión.
- HOLLAND, NORMAN N. "Literary Suicide: A Question of Style". *Psychocultural Review* 1 (1977): 285-303.
- "Horacio Quiroga: cita con la fatalidad". *Revista Ñ* 24 febrero 2007: S. Pag. Web.
- JITRIK, NOÉ. *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959.
- LEFERE, ROBIN. *Borges, entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.
- MARTÍNEZ, ERIKA. "Prólogo: Quiroga y el terror a la intimidad". *Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París*. Por Horacio Quiroga. Ed. Erika Martínez. Madrid: Páginas de Espuma, 2010. 9-48.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. *El hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*. Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1957.
- MONTERROSO, AUGUSTO. "Las muertes de Horacio Quiroga". *La palabra mágica*. Barcelona: Muchnik Editores, 1985. 11-14.
- MOREIRAS, ALBERTO. *Tercer espacio, literatura y duelo en América Latina*. Santiago: Universidad ARCIS, 1999.
- MURENA, HÉCTOR A. "El horror". *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Ed. Ángel Flores. Caracas: Monte Ávila, 1976. 27-35.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *El origen de la tragedia*. Trad. Eduardo Ovejero Mauri. Madrid: Austral, 2006.
- ONETTI, JUAN CARLOS. "Hijo y padre de la selva". *El País* 20 febrero 1987: S. Pag. Web.
- ORGAMBIDE, PEDRO. *Horacio Quiroga: el hombre y su obra*. Buenos Aires: Editorial Stilcograf, 1954.
- . *Horacio Quiroga: una historia de vida*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- PRADO, BENJAMÍN. "Prólogo: Qué matan los suicidas". *Suicidas*. Madrid: Opera Prima, 2003. 7-11.
- QUIROGA, HORACIO. "Decálogo del perfecto cuentista". *Todos los cuentos*. Coords. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Santiago de Chile: ALLCA XX/EDUSP, 1997.
- . *Los heroísmos: biografías ejemplares. Trabajos publicados en Caras y Caretas en 1927*. Ed. Annie Boule. Posadas: Editorial Universitaria Universidad Nacional de Misiones, 1998.
- . *Obras. Cuentos I*. Eds. Jorge Lafforgue y Pablo Rocca. Buenos Aires: Losada, 2002.
- . *Obras. Cuentos II*. Eds. Jorge Lafforgue y Pablo Rocca. Buenos Aires: Losada, 2003.
- . *Obras inéditas y desconocidas: época modernista*. Tomo VIII. Ed. Ángel Rama. Montevideo: Arca, 1967. 49-50.

- . *Obras. Novelas y relatos*. Eds. Jorge Lafforgue y Pablo Rocca. Buenos Aires: Losada, 1998.
- . *Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París*. Ed. Erika Martínez. Madrid: Páginas de espuma, 2010.
- ROCCA, PABLO. *Horacio Quiroga, el escritor y el mito. (Revisiones)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- . "Prólogo". *Obras. Cuentos II*. Por Horacio Quiroga. Eds. Jorge Lafforgue y Pablo Rocca. Buenos Aires: Losada, 2002. 7-18.
- . "Prólogo: Dos novelas de amor de Horacio Quiroga". *Obras. Novelas y relatos*. Por Horacio Quiroga. Eds. Jorge Lafforgue y Pablo Rocca. Buenos Aires: Losada, 1998. 9-24.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR. *El desterrado: vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- . "Prólogo". *Selección de cuentos*. Tomo I. Por Horacio Quiroga. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1966. I-LX.
- . *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*. Montevideo: Ediciones Asir, 1961.
- STAROBINSKI, JEAN. *Tres furiosos. Historias sobre locura y posesión*. Trad. Rogelio C. Paredes. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- SVERDLOFF, MARIANO. "Storni, Quiroga, Lugones: Los suicidados del '30. Notas para la historización de una mitología". *Literatura argentina del siglo XX: la década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*. Comp. María Pia López. Buenos Aires: Paradiso, 2007. 239-50.
- VISCA, ARTURO SERGIO. "Un hombre y su misterio". *Horacio Quiroga por uruguayos*. Ed. Leonardo Garet. Montevideo: Academia Uruguaya de las Letras, 1995. 15-17.