

Intertextos franceses en la narrativa de Horacio Quiroga

French intertexts in Horacio Quiroga's narrative

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

silvia.antunezrv@gmail.com

ORCID: 0009- 0002- 6700- 5239

Resumen

El presente ensayo estudia los intertextos franceses en la narrativa de Horacio Quiroga, en especial de escritores *fin de siècle* como Paul Verlaine y Guy de Maupassant, con quienes comparte una estética decadentista. Si bien la producción de Quiroga ya se ha estudiado en relación con la obra de Edgar Allan Poe y de Rudyard Kipling, no se ha vinculado con los autores franceses del último tercio del siglo XIX, de singular importancia en Uruguay para la generación del Novecientos, a la que pertenece.

La línea de análisis transversal que sugieren los intertextos recorre sus narraciones y permite realizar una lectura tomando como punto de partida el cuento poco conocido "Las voces queridas que se han callado", al que se van asociando otros textos del autor.

Palabras clave: literatura comparada, intertextualidad, decadentismo, modernismo

Abstract

This essay focuses on the french intertexts in Horacio Quiroga's narrative, especially in *fin de siècle* writers such as Paul Verlaine and Guy de Maupassant, with whom he shares a decadent aesthetic.

Although Quiroga's work has already been studied in relation to those of Edgar Allan Poe and Rudyard Kipling, it has not been linked yet to the french authors of the last third of the 19th century, who were extremely important in Uruguay to Quiroga's generation, the Generación del Novecientos.

The transversal analysis suggested by the intertexts runs through his narrations taking as a starting point the little-known short story "Las voces queridas que se han callado", to which other texts by the author are gradually associated.

Keywords: comparative literature, intertextuality, decadence, Modernism

Fecha de envío: 9/2/2023

Fecha de aceptación: 30/5/2023

Horacio Quiroga pertenece al Novecientos uruguayo, al que corresponde una fuerte impronta del modernismo latinoamericano que dejó huellas en todos los escritores de esta generación. Como se ha dicho anteriormente (Zum Felde, 1967), el modernismo tiene sus raíces en el simbolismo y en el parnasianismo francés. Este ensayo busca responder a la interrogante de la presencia concreta de intertextos franceses en la obra de Quiroga, y para ello realiza una búsqueda de estas marcas en sus textos. Asimismo, interesa investigar de qué manera se manifiestan estos intertextos y determinar si se ubican en una etapa de su producción o si, por el contrario, aparecen a lo largo de toda su obra.

Para ello se propone partir de la definición de Genette (1982) de la intertextualidad —entendiendo por ello la relación de copresencia de un texto en otro— y aplicar a su vez los matices de estas relaciones puestos en relieve por A. Bouillaguet (2000), cuyos aportes giran en torno a la noción de préstamo.

El trabajo comienza por un cuento prácticamente desconocido de Quiroga, publicado en 1908 en *Caras y Caretas*, cuyo título nos interpela por su naturaleza intertextual y da origen a este ensayo.

Quiroga y Verlaine

El título de este cuento breve de Quiroga, “Las voces queridas que se han callado”, salta a la vista por provenir del último verso de un poema del simbolista Paul Verlaine, titulado “Mon rêve familial” [Mi sueño familiar], pieza que pertenece a sus *Poèmes saturniens* (1866). El cuento posee claramente un vínculo intertextual con el poema, ya que el título del primero es una cita del segundo (es decir, un préstamo literal explícito). Además, ambos desarrollan el mismo tema: el de una figura onírica y misteriosa que cumple una función evocadora para el protagonista. De todos los atributos mencionados, la voz es el elemento clave pues trae un

eco sobrenatural de sus muertos, del más allá: “Et pour sa voix, lointaine et calme et grave, elle a l’inflexion des voix chères qui se sont tues” [Y su voz lejana y calma y grave, tiene la inflexión de las voces queridas que se han callado] (Verlaine, 1991, p. 43).

El cuento de Quiroga (1968a) comienza precisamente hablando de la voz y dice lo siguiente:

Hay personas cuya voz adquiere de repente una inflexión tal que nos trae súbitamente a la memoria otra voz que oímos mucho en otro tiempo. No sabemos dónde ni cuándo: todo ello fugitivo e instantáneo pero no por esto menos hondo (p. 91).

Vemos que Quiroga retoma la palabra *inflexión*, presente en el último verso del poema de Verlaine que hemos citado. A su vez, utiliza dos características aparentemente contradictorias, igualmente presentes en el poema de Verlaine; ellas son la fugacidad y la profundidad del sentimiento. El poema de Verlaine comienza diciendo: “Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant”; [Tengo a menudo un sueño extraño y penetrante], donde están comprendidos la fugacidad propia del sueño, reforzada por el ambiente ominoso cuando califica al sueño de *extraño*, y la idea de profundidad que este le produce, ya que tanto *penetrante* como *hondo* transmiten esa misma idea. A esto le sigue en el poema la introducción de una figura femenina desconocida y cambiante y a su vez inquietantemente familiar. En el cuento de Quiroga sucede algo similar:

El muchacho tenía diez u once años. Era delgado, pálido, de largo cuello descubierto y ojos admirables. Estaba en el salón, sentado con varios chicos a nuestra mesa vecina, y cuando oímos su voz Arriola y yo nos miramos. Era indudable: habíamos sentido la misma impresión [...]

—[...] ¡Es una voz que he oído mucho, pero mucho!

—Sí, y una voz querida...

—Y de mujer...

—Muerta ya...

(Quiroga, 1968a, pp. 91-92)

Como podemos ver, en el cuento se cumplen las mismas características que en el poema; el dueño de la voz es una figura desconocida que se transforma: en este

caso no es una mujer sino un niño varón de aspecto frágil y grácil, con lo cual pueden aplicarse los versos de Verlaine que siguen al verso inicial ya citado: “D’une femme inconnue, et que j’aime, et qui m’aime / et qui n’est chaque fois, ni tout à fait la même / ni tout à fait une autre et m’aime et me comprend” [De una mujer desconocida a la que amo y me ama, que no es cada vez del todo la misma, ni del todo otra y me ama y me comprende] (Verlaine, 1991, p. 43).

Parece que el cuento de Quiroga guarda una relación estrecha con la primera y la última estrofa del poema de Verlaine, pues es en el final dónde el poeta desarrolla el tema de la voz, que viene a complementar la detallada descripción inicial. A la inversa del poeta, Quiroga inicia el cuento con el tema de la voz evocadora presente desde el título y en el arranque del cuento, tal como hemos citado.

Voces del más allá

Hay que decir que este no es el único cuento en el que Quiroga destaca la importancia de la voz. Tampoco es el único cuento en el que establezca una vinculación con Verlaine; por cierto en “Más allá” (1935) vuelven a reunirse ambas características. En “Más allá” es la voz de la muerta que narra la historia; el cuento posee una conexión con el poema de Verlaine titulado “Colloque sentimental” publicado en *Fêtes galantes* (1869). Aunque en este caso la intertextualidad no surge desde la cita sino desde la alusión (préstamo no literal, no explícito [Bouillaguet, 2000]) que requiere la correcta identificación de los dos textos para cobrar visibilidad, ya que lo que se encuentra en primer plano es el doble suicidio de los amantes. Sin embargo, la segunda parte del cuento, impregnada del sentimiento de melancolía, relativa a una pareja de espectros que ha dejado de amarse, reproduce la situación del poema de Verlaine “Coloquio sentimental”. Ambas piezas (poema y cuento) comparten los mismos aspectos centrales: a) el tópico del amor romántico que trasciende la muerte, b) el punto de vista de los espectros, y c) la confirmación de lo contrario a lo postulado: el amor no es inmortal, no resiste a la muerte.

En “Más allá” los protagonistas han elegido suicidarse ante la prohibición de la familia de ella y la persecución de la que son objeto. Esta muerte los condena el uno al otro. Envueltos en una incorpórea rutina, se van distanciando hasta constatar la extinción del amor. La misma situación es vivida por la pareja de espectros protagonistas de “Colloque sentimental”, ubicada en un parque tan frío y distante como el diálogo que allí sostienen:

—Ton coeur bat-il toujours à mon seul nom? / Toujours vois-tu mon âme en rêve?

—Non.

—Ah! Les beaux jours de bonheur indicible / Où nous joignons nos bouches!

—C'est possible.

—Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!

—L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

[—Late tu corazón al escuchar mi nombre? Mi alma ves en sueños?

—No.

—¡Ah! Los días de felicidad pasada dónde uníamos nuestros labios!

—Es posible.

—¡Qué azul era nuestro cielo y grande la esperanza!

—La esperanza huyó vencida, hacia el cielo negro]

(Verlaine, 1991, p. 122).

El cuento de Quiroga coincide hasta en la añoranza del beso que ya no puede ser. El desencuentro en los afectos es una constante en la obra de Quiroga, así como la voz del más allá, que también está presente en “El llamado”, otro cuento del volumen “Más allá”. En “El llamado” la protagonista oye una voz que le anuncia la muerte de su hijita. Esta voz la persigue, la va enloqueciendo hasta que finalmente, en un descuido, la niña muere de un disparo accidental con el revolver del padre, cumpliéndose la profecía. No puede escapar a un pasado que inevitablemente la alcanza, ya que el llamado provenía del padre de la niña, ya muerto, que adoraba a su hija y precipitó su fin para tenerla a su lado.

Retomando la vinculación con Verlaine, desde el punto de vista literario esta se adivina por la reconocida importancia que tuvo este autor para Rubén Darío, figura clave del modernismo latinoamericano. Por otra parte, adquiere relevancia la postura vital de Verlaine, que vivió al límite y al margen de la moral burguesa que le estaba destinada, hasta convertirse en una figura ineludible del decadentismo.

Como decíamos, la voz cumple un papel fundamental en “Las voces queridas que se han callado”, tal como en el poema que origina el verso “Mon rêve familial”. No obstante, la voz del niño suscita una intensidad de sentimientos que perturba al protagonista y en esta exaltación difiere del poema, en donde la voz de la mujer tiene un efecto de calma y serenidad. En el cuento de Quiroga

(1968a), el protagonista menciona “haber oído la imploración de su alma a esa muerta voz de amor que llegaba otra vez a acariciarla” (1968a, p. 92) y también “¡Estoy seguro de que he querido locamente a esa voz!” (1968a, p. 92) e insiste: “Había vuelto a sentir la sacudida primera y, para mayor turbación, a las respuestas del muchacho mi alma respondía con un eco de amor, como si antes, antes hubiera tenido las mismas de ella” (1968a, p. 93). Nótese la ambigüedad en esta última cita al referirse a “ella”, al alma del chico o al alma del protagonista; interesa la feminización del chico, con la que insiste el autor en varias ocasiones.

El niño como objeto de deseo

En efecto, los intertextos con esta pieza de Verlaine constituyen un punto de partida para el cuento de Quiroga, que a su vez desarrolla otros aspectos que vienen a anexarse a esta situación planteada. La identificación del niño con la figura femenina es uno de ellos: “la personita [...] había nacido equivocadamente varón” (Quiroga, 1968a, p. 92) y más adelante: “Decidí hacer hablar al chico y que me mirara bien con sus bellos ojos... ¡Sus ojos!... [...] ¡Eran ojos de mujer, sin duda!” (Quiroga, 1968a, p. 93).

La figura del niño posee varios componentes que lo sitúan en un terreno ambiguo: su palidez y su delgadez le imprimen cierto aire fantasmagórico que es acentuado por su fragilidad, casi femenina: “Supe que eran pobres, que él se emplearía, por supuesto, si no debiera trabajar mucho porque no era fuerte” (Quiroga, 1968a, p. 93). De esta manera se multiplican los comentarios en el texto que lo ubican en el lugar de una mujer o dentro del tópico de lo femenino.

Es cierto que, en su poema, Verlaine deja abierta la puerta a la ambigüedad de la forma que reviste la criatura amada: “Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l’ignore. / Son nom? Je me souviens qu’il est doux et sonore” [¿Es rubia, morena o pelirroja? Lo ignoro / ¿Su nombre? Recuerdo que es dulce y sonoro] (1991, p. 43).

Sin embargo, se trata de un niño varón quien ocupa el lugar de objeto de deseo, aunque ese niño, según los protagonistas, encierra una misteriosa ambigüedad, que por otra parte también podría considerarse una proyección de los adultos.

Es cierto que el niño prepúber, “El muchacho tenía diez u once años” (Quiroga, 1968a, p. 91), “con sus inflexiones falseadas de voz que está cambiando” (Quiroga, 1968a, p. 92), presenta naturalmente la ambivalencia propia del crecimiento; se encuentra a la salida de la infancia pero tampoco es propiamente un adolescente. Por otra parte, estos cambios físicos cuando son incipientes dejan a niñas y varones en un terreno similar, asexual, en el que podrían convertirse

tanto en hombre como en mujer. En este sentido, dentro de la producción de Quiroga, este cuento recuerda la novela *Historia de un amor turbio*, en la que el protagonista se obsesiona con una niña llamada Eglé, con quien no podrá de adolescente volver a sentir el encanto y la conexión de cuando era una niña. Sin duda, esto sucede porque en el primer tiempo de la novela, cuando Eglé tiene tan solo nueve años, se constituye en objeto de deseo prohibido, mientras que en la segunda parte, al tener una relación de novios ya establecida, no representa dificultad y termina por perder el interés hacia ella. No es menor advertir que esta novela y el cuento aquí analizado son producciones realizadas el mismo año: 1908.

Estos amores enfermizos hacia los niños por parte de un adulto varón, que alimenta fantasías amorosas y eróticas hacia ellos, evidencian la necesidad de un control absoluto en el marco de una relación totalmente asimétrica. Prueba de ello es la vergüenza, la incomodidad o los sentimientos encontrados, las conmociones que desde su rol de adulto suscita en los niños y que parecen ser fuente de disfrute para él. Así, en el contexto del cuento que es objeto de este trabajo, el narrador, al reencontrarse con el chico en la calle, lo llama y remite la siguiente observación: “El chico se puso colorado, muy contento” (Quiroga, 1968a, p. 93). Dentro del mismo registro, en *Historia de un amor turbio*, que por ser una novela posee un desarrollo mucho mayor, tiene lugar un acercamiento entre Rohán y Eglé en el balcón. Allí realizan una suerte de promesa de amor que termina en un sugestivo abrazo, mientras Mercedes, la hermana de ella a la que él corteja, se encuentra en el salón. Esto sucede en vísperas de la partida de Rohán, quien pasará ocho años de viaje. Se consolida un triángulo amoroso que seguirá vigente en la segunda parte de la novela, con Eglé adulta.

Rohán, ganado por la belleza de la noche, atrajo a la criatura a sí y comenzó distraído a acariciarle el cabello [...] La criatura, al verse observada, miró a otro lado. Rohán detuvo la mano que la acariciaba y Eglé se apretó más a él.

—¿Se va? —le preguntó.

—Sí, mañana —respondió Rohán, jugando ahora con el cuello de Eglé.

—¿Se va? —repitió la pequeña al cabo de un momento.

—Sí, mi novia, sí... —repuso al fin Rohán [...]

—Te quiero mucho, Eglé [...]

—Yo lo quiero mucho...
Rohán la atrajo más a sí y la besó enternecido:
—Eglé...
—¡Lo querré siempre!
(Quiroga, 1968 b, pp. 14-15)

De esta manera, queda ilustrado su proceder manipulador con la niña, a la que envuelve y confunde con caricias, más allá del supuesto enternecimiento del protagonista. Está claro que lo que le resulta altamente erótico, además de la transgresión del objeto prohibido, es la situación de dominio y de exclusividad, presente en la novela a través de los celos irracionales y retrospectivos que experimenta en la segunda parte de la novela hacia el ex novio de Eglé.

Triángulo homosexual

Otra línea que se desprende de este cuento es sin duda, la fantasía homosexual, presente desde el triángulo establecido por el protagonista, su amigo Arriola y el niño. El tema ya estaba presente en su cuento “Los perseguidos” (1906), perteneciente a la misma etapa creativa. En cuanto al poema de Verlaine, si bien no se menciona específicamente el tema, está implícito en la propia vida del poeta francés que era manifiestamente homosexual. Otra mención, esta vez directa, al poeta, tiene lugar en un cuento perteneciente al volumen *Los desterrados* y constituye en términos de intertextualidad una referencia, préstamo literal no explícito (Bouillaguet, 2000). Dentro de este volumen, en el cuento “Van-Houten” describe al personaje que da nombre al relato, de la siguiente manera: “era sobre todo muy feo, a lo Verlaine, de quien compartía casi la patria, pues Van-Houten había nacido en Charleroi” (Quiroga, 1956, p. 46). Este dato no es exacto, pero encierra una información importante: Charleroi es una ciudad belga a la que a menudo escapó Rimbaud durante su adolescencia, en sus conocidas fugas y donde escribió gran parte de su producción poética. Es también el lugar en donde el joven se encontraba con su pareja, Verlaine, y donde ambos vivieron su relación homosexual, que hacía escándalo en la época. Es también en Bélgica, aunque en Bruselas, donde tiene lugar el episodio violento en el que Rimbaud resulta herido y por el que Verlaine es encarcelado durante dos años. Esto significa que tanto Bélgica como Charleroi son lugares emblemáticos, asociados a estos dos poetas que nunca escondieron la naturaleza de su relación. En el cuento “Van-Houten”, del volumen *Los desterrados*,

Quiroga reafirma la nacionalidad belga de su personaje y añade más adelante: “Tenía un solo amigo íntimo, con el cual se veía solamente los sábados de noche, cuando partían juntos y a caballo hacia el pueblo. [...] En el resto de la semana no se veían jamás” (1956, p. 46). Puede entonces decirse que en ese cuento se teje un triángulo imaginario entre estos dos poetas y Van Houten, mientras que en “Las voces queridas que se han callado” el triángulo se plantea entre los tres personajes del cuento. La situación de triángulo, como es sabido, permite la conexión entre dos personas a través de un tercero, es decir, uno de los integrantes cumple una función de nexo, casi utilitaria, entre los dos actores principales; casi sistemáticamente uno de los tres sobra.

En el caso de este cuento resulta bastante evidente el vínculo entre los dos amigos y el mecanismo del triángulo que venimos de mencionar: “cuando oímos su voz, Arriola y yo nos miramos. Era indudable: habíamos sentido la misma impresión; y tan bien leímos mutuamente en nuestros ojos que aquél se echó a reír” (Quiroga, 1968a, p. 91). La coincidencia de ambos en la fascinación por el chico, permiten agregar más adelante: “Mas a cada palabra del chico sentíamos que nuestros corazones se abrían estremecidos de par en par a esa voz que remontaba. ¿De dónde?” (Quiroga, 1968a, p. 92). Esta última cita, si se analiza en sentido literal, presenta una imagen sexual bien clara con dos términos: uno que se abre “de par en par” y estremecido, y otro elemento que remonta, que se eleva, que surge. Algo similar sucede cuando leemos “mi corazón habíase abierto con ansiosa sed” (p. 92). No conforme con esto, añade un párrafo más abajo, respecto al cuestionamiento de su obsesión por el chico:

Haberla amado en una existencia anterior, y justamente en compañía de mi amigo, era bastante inadmisibile, tanto como esta suposición: la personita —debiendo haber sido mujer, predestinada a un cuádruple amor, de Arriola y yo a ella y de ella a ambos— había nacido equivocadamente varón (Quiroga, 1968a, p. 92).

La calificación de *inadmisibile* da cuenta de la condena moral de la época que permaneció durante mucho tiempo, ya que hasta fines del siglo xx la homosexualidad se consideró como una perversión. Este juicio de valor se suma a una reflexión posterior algo hermética: “No es, sin embargo, sensato permitir que el propio corazón cree y llore por su cuenta amores que ignoramos en absoluto” (Quiroga, 1968a, p. 93), en la cual, de forma velada, se deduce que tal inclinación es insensata además de inadmisibile, y que es preciso ponerle freno, sin dejarse llevar por el lado emocional (“el corazón cree y llore”).

Ensoñaciones del amor turbio

La imagen del niño resulta atractiva porque genera múltiples resonancias, tanto mirando hacia el pasado, figura del desdoblamiento, como proyectada hacia el futuro. Tiene un valor simbólico; es el germen, el fruto, la promesa. No obstante, a esta condición de doble reflejo se suma en el cuento el hecho de que el niño enciende el deseo de los protagonistas; se constituye en objeto privilegiado, ya que es depositario de ese “cuádruple amor” prohibido, a través del cual se encarna el deseo de los dos adultos.

Entre las fantasías que despierta, se encuentra la vertiente del enigma del origen que lo conecta a un misterio transgeneracional a través de los ojos.

La mención de esta dimensión colectiva del árbol familiar, situado del otro lado del velo también está presente en “Más allá”: “como si desde el fondo del pasado mis abuelos, mis bisabuelos, [...] se asomaron de golpe al borde de mi destino a contenerme... ¡tarde ya!” (Quiroga, 1980, pp. 8-9).

La mirada, atemporal y hierática, que aparece en la última estrofa del poema de Verlaine (“Son regard est pareil au regard des statues” [Su mirada es igual a la de las estatuas]) da una impronta de esfinge, de guardiana de todos los enigmas, que recoge Quiroga en su cuento.

Los ojos son entonces aquellos que permiten atravesar la línea del tiempo: “que me mirara bien con sus bellos ojos... ¡Sus ojos!... Me detuve bruscamente. ¡Eran ojos de mujer, sin duda!” (Quiroga, 1968, p. 93) aunque la clave del misterio se encuentra en el chico y no en la hermana, como en un momento aventuró el protagonista, ya que “la muchacha no tenía los ojos del hermano” (Quiroga, 1968, p. 93), según constata con decepción. El cuento cierra, como tantos cuentos fantásticos, con una explicación racional frente al hecho sobrenatural, en donde resurge el tema del doble: el niño era un hermano ilegítimo del protagonista y la fascinación por él era por así decirlo, *la voz de la sangre*; ese era el misterio de sus ojos de estatua, de aquella inquietante familiaridad transmitida por su voz, en la que resonaban *las voces queridas que se han callado*. Sin embargo, la explicación no resulta muy convincente, pues queda la incógnita de la conmoción vivida por el amigo, que comparte sus sentimientos, para lo cual no aplica esta justificación. Quiroga deja entonces un final abierto con una interrogación respecto al vínculo con el amigo, sobre el que descansa una vez más, la fantasía del triángulo.

A raíz de estas fantasías, cabe destacar que Ángel Rama, en su prólogo a las obras inéditas de Quiroga (entre las que figura el cuento aquí estudiado), menciona

hasta qué punto constituye un lugar común de la crítica el considerar la superioridad de los cuentos del ambiente de la selva misionera, en detrimento de aquellos de una etapa anterior, de inspiración urbana; “la desvalorización injustificada de otras esferas temáticas dónde quizás Quiroga tenía más que decir y no se atrevió —por ejemplo los cuentos del amor turbio” (Quiroga, 1968a, p. 6). Más adelante, vuelve Rama a la distinción de este sector en la producción de Quiroga, a la que llama “ensoñaciones del amor turbio” (Quiroga, 1968a, p. 13), dentro de la cual ubica “Las voces queridas que se han callado”.

Desvanecida la ilusión del triángulo, queda frente al amigo como par, como semejante; con él comparte gustos, miedos e inclinaciones: es su reflejo. Esto evoca los conflictos del *alter ego* narrador-protagonista con su propia imagen, que tiende a duplicarse o a escindirse, pero a quien le cuesta mantenerse en su unidad.

El tema del doble

No es novedad afirmar que el tema del doble es una constante en la obra de Quiroga, que tanto en “El crimen del otro” como en “Los perseguidos” parece luchar con un “yo” escindido. La sensación de albergar un extraño o una parte desconocida —una sombra, un lado oscuro— siempre amenazan al autor con tomar el control y hacerlo bascular hacia la locura. Siguiendo la línea del espejo y del reflejo, son los ojos, considerados tradicionalmente espejos del alma, dónde tiene lugar y se hace perceptible el desdoblamiento. En “Los perseguidos”, la mirada del loco es lo primero que le llama la atención: “*Los ojos, sobre todo, de fijeza atónita y brillo arsenical, llamaban fuertemente la atención*” (Quiroga, 1920, p. 4) y unas páginas más adelante reflexiona:

Lo que más recordaba de él era la mirada con que me observó al principio [...] En estas miradas hay siempre un cambio de espíritu: profundizar hasta dónde llega la persona que se acaba de conocer, pero entregando francamente al examen extranjero parte de la propia alma (Quiroga, 1920 p. 8).

Con esta observación comienza el intercambio de papeles, la inversión entre los personajes de Quiroga-protagonista y Díaz Vélez, el loco-perseguido. Aquí está el punto de inflexión donde el protagonista comienza a sentirse perseguido y a perder pie, en un viaje que el lector interpreta como ya sin retorno, tanto así que la vuelta a la normalidad final resulta inesperada. Es a través de la mirada que se desdibujan los contornos, los límites entre uno y otro. De igual manera, en

“El crimen del otro” se inicia la inversión del narrador-protagonista con el loco Fortunato por intermedio de un juego de miradas, que, por otra parte, a modo de recordatorio, es una referencia explícita al personaje del cuento de Poe “El tonel del amontillado”; es decir, aloja aún más pasadizos posibles hacia otros *dobles*.

Había sido observado por el loco [...] me alisé los bigotes lo más suavemente que me fue posible. Dirigióme una mirada de soslayo y movió la cabeza sonriendo. Aparté la vista, mas atento a sus menores movimientos. Al rato no pudo menos que mirarme de nuevo, y yo a mi vez me sonreí sin dejar el bigote [...]. La vista fija se me iba. Fortunato decrecía, decrecía hasta convertirse en un ratón que yo miraba. El silbido desesperado de un tren expreso correspondió exactamente a ese monstruoso ratón (Quiroga, 1942, pp. 22-23).

Tal como en el cuento anterior, es la mirada del otro que desencadena el inicio de una confusión entre ambos y desestabiliza al protagonista, al punto de generarle una especie de alucinación o fantasía persecutoria que encarna la imagen del ratón.

Quiroga y Maupassant

Pero no se trata de un recurso aislado, sino de una recurrencia en el tratamiento de estos temas, así como en el juego que establece con el lector, gracias al manejo de la tensión narrativa que Quiroga nos permite entender el sentir del loco, del *perseguido*.

En este sentido debe señalarse el vínculo intertextual entre “Los perseguidos” y “Lui?” [“¿Él?”] de Maupassant. La afinidad con este autor francés es cosa manifiesta para Quiroga, que lo nombra entre sus referentes en su “Decálogo del perfecto cuentista”. Por lo tanto, sumando la afinidad a la similitud, se puede hablar en este caso de intertextualidad por alusión; préstamo no literal ni explícito: la más sutil de las formas que esta adopta. En este caso, se hace visible no solo por la situación del personaje, aterrorizado por un amigo o doble invisible del que siente la presencia sobrenatural, sino por la tensión narrativa que allí maneja; alternando pausas y sobresaltos en el discurso, que mantienen al lector en vilo.

Estaba solo en mi cuarto. Era tarde ya y la casa dormía; no se sentía en ella el menor ruido. Esta sensación de aislamiento fue tan nítida que inconscientemente levanté la vista y miré a los costados

[...] Yo estaba solo, solo, solo... ¿Qué quiere decir solo? Y al levantar los ojos a la pieza, vi a un hombre asomado apenas a la puerta, que me miraba.

Dejé un instante de respirar [...] Bajé la vista prosiguiendo mi carta, pero vi de reojo que el hombre acababa de asomarse otra vez. ¡No era nada, nada! Lo sabía bien. Pero no pude contenerme y miré bruscamente. Había mirado: luego estaba perdido (Quiroga, 1920, p. 20).

Este fragmento de “Los perseguidos” es muy similar a otros de “Lui?” [“¿Él?”] de Maupassant. Además, otros elementos permiten reforzar este paralelismo, como el humor que adoptan los narradores-protagonistas que permiten plantear comportamientos absurdos (*manías*) con naturalidad. En los dos cuentos, cada protagonista se siente perseguido por una presencia extraña en su casa, oscilando entre un miedo sobrenatural o la explicación racional atribuible a su propia locura. En el relato francés, el protagonista tiene la visión de un hombre, un desconocido, sentado en su sillón, frente a su estufa de leña:

Je le voyais parfaitement, un de ses bras pendant à droite; ses pieds étaient croisés l'un sur l'autre; sa tête penchée un peu sur le côté gauche du fauteuil, indiquait bien le sommeil. Je me demandais: “Qui est-ce?” on y voyait peu d'ailleurs dans la pièce. J'avancai la main pour lui toucher l'épaule!...

Je rencontrai le bois du siège! Il n'y avait plus personne. Le fauteuil était vide!

Quel sursaut, miséricorde!

Je reculai comme si un danger terrible eût apparu devant moi.

Puis je me retournai, sentant quelqu'un derrière mon dos

[Lo veía perfectamente, uno de sus brazos colgaba hacia la derecha; sus pies cruzados; su cabeza inclinada hacia el lado izquierdo del sillón indicaba que se había dormido. Me preguntaba: “¿Quién es?”. Se veía poco en la oscuridad de la pieza. ¡Avancé la mano para tocar su hombro!...

¡Toqué la madera del asiento! No había nadie. ¡El sillón estaba vacío!

¡Qué sobresalto, misericordia!

Retrocedí como si un peligro terrible hubiera aparecido ante mí.

Y me di vuelta sintiendo a alguien a mis espaldas]
(Maupassant, 1986, pp. 172-173).

Nótese el detalle de la estufa de leña que actúa como nexo entre los dos cuentos. Así, mientras en “Lui?” [“¿Él?”] de Maupassant es el lugar de la alucinación, en “Los perseguidos” de Quiroga es el punto de partida. Es frente a la estufa de Lugones que comienza el cuento, con los amigos hablando de locos y manicomios cuando, al instante, precisamente llega Díaz Vélez; el doble, el perseguido. El cuento también tiene la particularidad de presentar al autor y a su amigo Lugones como a sí mismos, sin disfrazar la realidad, hecho que vuelve más inquietante la dimensión sobrenatural del relato, ya que le otorga credibilidad. También menciona Quiroga en este cuento el viaje a Misiones junto a Lugones; dato veraz que puede confirmarse a través de su biografía: lo acompañó como fotógrafo y este fue su primer viaje a la región.

Maupassant expone la persecución irracional desde el principio del cuento “Lui?” [“¿Él?”], cuando confiesa a su amigo el terror que siente: “J’ai peur de l’inconnu de derrière la porte, de derrière le rideau, de dans l’armoire, de sous le lit. Et pourtant je sais qu’il n’y a rien nulle part” [Tengo miedo del desconocido detrás de la puerta, detrás de las cortinas, en el armario, bajo la cama. Y sin embargo sé que no hay nada en ninguna parte] (Maupassant, 1986, p. 171). La ubicuidad del enemigo, agotadora, hace que el protagonista se cuestione al final del cuento:

Qu’est-ce que cette obsession, pourtant? Pourquoi cette persistance? Ses pieds étaient près du feu!

Il me hante, c’est fou, mais c’est ainsi. Qui, Il? Je sais bien qu’il n’existe pas, que ce n’est rien! Il n’existe que dans mon appréhension, que dans ma crainte, que dans mon angoisse! Allons, assez!
[¿Qué es esta obsesión? ¿Por qué esta persistencia? ¿Sus pies estaban junto al fuego!

Me embruja, es una locura pero es así. ¿Quién, Él? ¡Ya sé que no existe, que no es nada! ¡Solo existe en mi aprensión, en mi temor, en mi angustia! ¡Vamos, ya basta!]

(Maupassant, 1986, pp. 175-176).

Este cuestionamiento de quién es “Él” que da título al cuento nos permite asociarlo con otra referencia en términos de manía persecutoria: *Él* (1926), la novela de

la escritora canaria Mercedes Pinto, que retrata a su marido paranoico, de la que Buñuel hizo una película del mismo nombre en 1953, durante su etapa mexicana.

Excesos y alucinaciones

Pero la paranoia no solo surge naturalmente en ciertos espíritus atormentados, sino que es, a menudo, consecuencia del consumo de sustancias tóxicas o justamente del síndrome de abstinencia: “Un hombre que ya ha dialogado con las cosas tendido de espaldas al sol, puede ver seres imprevistos al suprimir de golpe el sostén de su vida” (Quiroga, 1956, p. 114), anticipa Quiroga en “Los destiladores de naranja” del volumen *Los desterrados* (1926). Y es así como el Dr. Else alucina a una rata gigante asomando por el umbral de la puerta y la mata, desconociendo a su propia hija.

Esta animalidad de doble vertiente —la animalidad proyectada en el enemigo exterior y la experimentada en su propio cuerpo, ajeno, *enajenado*— se encuentra tanto en Quiroga como en Maupassant: “J’ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s’animent, pour moi, d’une sorte de vie animale” [Tengo miedo de las paredes, de los objetos familiares que se animan de una suerte de vida animal] (Maupassant, 1986, p. 170). En palabras de Quiroga:

Todas las cosas entonces se transformaban; una animalidad fantástica con el predominio absoluto del color verde, continuaban abalanzándose sobre mí. Cuando un animal nos ataca, lo hace sobre un solo punto, casi siempre los ojos. Los del hashish se dirigían intensamente a todo el cuerpo, con tanta importancia al pie como los ojos. El salto era instantáneo, sin poderlo absolutamente evitar (1942, pp. 111-112).

En este fragmento es imposible elucidar si la metamorfosis tiene lugar en el exterior o en el interior del protagonista; más bien se interpreta como un efecto global de la sustancia que tiñe todo el conjunto; una alucinación que —tal como aquella provocada por el alcohol y el *delirium tremens*— invade tanto lo que rodea a la persona como la vivencia en su interior de lo ajeno, provocando una percepción de extrañamiento y una disociación.

Este consumo e inclinación por los paraísos artificiales era habitual entre escritores y artistas en las últimas décadas del siglo XIX, cuyo paradigma se encuentra en el cuento de Théophile Gautier “Le club des hashishins”, testimonio del círculo del Dr. Moreau, al que alude Maupassant en su cuento “Rêves”, en donde se detiene sobre las bondades del éter. De la misma manera, el consumo era habitual

en los círculos equivalentes de intelectuales en el Río de la Plata y probablemente en el resto de América Latina. Tal vez el uso no estaba tan banalizado como en Europa, pero la afición por la búsqueda de ampliar la percepción de los sentidos es una tendencia general que se inscribe naturalmente en la línea de continuidad de los trabajos de Freud y la experiencia de los surrealistas por la liberación del inconsciente.

En el imaginario de Quiroga estos dandis brillantes, prometedores —como él mismo— tienen su contrapartida oscura en los *ex hombres* que pone en escena en el volumen *Los desterrados*. El Dr. Else y el químico Rivet son los mayores exponentes de estos *caídos*; ejemplares de europeos decadentes, degenerados por las costumbres locales, convertidos en hombres remendados, hechos de retazos. Los describe como “aquellos que a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda y emprenden los rumbos más inesperados” (Quiroga, 1956, p. 33).

En esta galería de retratos que expone en *Los desterrados*, Quiroga combina su vertiente sombría con la exactitud naturalista; en calidad de fotógrafo, su búsqueda de la subjetividad lleva a la deformación del punto de vista, al ángulo que amplifique ciertos detalles monstruosos o sobresalientes.

A esta observación corresponde la naturaleza de los inventos del manco en “Los destiladores de naranja”: “como las palas de su rueda Pelton, para cuya confección utilizó todos los cucharones viejos de la localidad” o “la bomba de su caldera provino del pistón de una vieja locomotora de juguete” e incluso “que los platos del alambique nacieron de las planchas de cinc puro con que un naturalista fabricaba tambores para guardar víboras” (Quiroga, 1956, p. 103).

Los ingenios mencionados son producto de un medio remoto combinado con un sentido muy eficiente de la improvisación; saber rebuscarse puede salvarle a uno la vida.

Consideraciones finales

De esta manera, hemos querido demostrar que la presencia de los intertextos franceses en la obra de Quiroga no obedece a una etapa ni a un capricho modernista, sino que es un componente que asoma a lo largo de toda su obra; en sus inicios, en su madurez y hasta el final de su obra, cuando publica “Más allá”. Estos intertextos revisten la forma de alusiones, citas o referencias, y muestran que forman parte, por distintas razones —algunas presumibles, otras inaprensibles—, de un universo afín.

El crítico Rodríguez Monegal dedica un lugar privilegiado y un ensayo (*Las raíces de Horacio Quiroga*) al salteño, donde explicita su diferencia ante la posición de Borges frente al autor, cuando dice: “Borges resumió un día su posición generacional a Quiroga en esta frase lapidaria e injusta: ‘Escribió los cuentos que ya habían escrito Poe o Kipling’” (Rodríguez Monegal, 1961, p. 13). Sin embargo, resulta llamativo constatar que en las mismas páginas del mencionado ensayo, Rodríguez Monegal adopta una posición similar a la de Borges, al decir que en todo el primer periodo Quiroga “sigue estudiando y reproduciendo los efectos [...] del maestro Maupassant” y que continua “atado al decadentismo”; incluso llega a decir: “Pero todavía su cantera es la literatura leída, la huella dejada por otros escritores en él, y no el trabajo fascinante de la realidad” (1961, p. 10).

No concuerdo con Rodríguez Monegal ni con Borges en esta perspectiva. Se juzga toda esta etapa modernista como afectada e incompleta, inmadura o inacabada; no es valorada como una etapa significativa del autor, cuyo auge se ubica en sus cuentos rurales y de la selva.

Se incurre en el error que ya había advertido Rama en el prólogo a los cuentos inéditos, “la desvalorización injustificada” (Quiroga, 1968a), el dividir la obra del autor de forma arbitraria.

Resulta interesante el esfuerzo por parte de la crítica en diferenciar y en separar estas dos etapas en la obra de Quiroga: la del modernismo de la juventud del realismo de la madurez; esta polarización es lo que Noé Jitrik (1959) llama la actitud *historicista* de la crítica. No obstante, en un juicio de valor similar al de Rodríguez Monegal, Jitrik también menosprecia al decadentismo, al modernismo y a todo aquel que se inscriba en esta línea de autores *malditos* que considera desviaciones, cuando afirma: “Pero volver a Poe significa una regresión y un acto de barbarie cultural” (p. 131).

No opina lo mismo Zum Felde (1967) cuando destaca la originalidad de Quiroga tanto en su inclinación por Poe —muy singular en aquél momento— como por sus creaciones de corte fantástico, ya que la tendencia general de la narrativa era la del realismo. Interesa mencionar el pensamiento de Zum Felde cuando trata de invertir la idea recibida que ubica al discípulo como consecuencia del precursor:

¿Es la poderosa sugestión que Poe ejerce sobre su juventud que determina esa ya definida dirección de toda su obra literaria, hacia lo misterioso o lo mágico, o, a la inversa, es su propio temperamento, su congénita idiosincrasia, lo que determina esa atracción

ejercida sobre él por el Iniciador? Nos inclinamos a admitir lo segundo (Zum Felde, 1967, pp. 300-301).

De esta manera, al valorar al autor en todas sus etapas y no de forma parcial sino en su totalidad, al tiempo que cuestiona la concepción tradicional del maestro-aprendiz, Zum Felde trae el eco posterior de un pensamiento de Borges en su artículo sobre “Kafka y sus precursores”: “El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (Borges, 1996, p. 174).

Estas reflexiones enriquecen y ensanchan el horizonte intertextual de este ensayo que ha intentado relacionar varios autores de distintas épocas y de distintos territorios.

Es cierto que la obra de Quiroga alcanza mayor fuerza durante su exilio voluntario en la selva misionera, que, como ha dicho la crítica, tiene un fuerte componente autobiográfico, en el sentido de que varios de estos “tipos” que describe fueron personas reales que Quiroga trató y con las que convivió (Rodríguez Monegal, 1961). Pero el volumen de *Los desterrados* destaca sobre todo por su coherencia interna que ilumina la obra del autor; las obras anteriores se ven a la luz de estos relatos. No tendrían el mismo sentido sus cuentos modernistas si no existiera esta perspectiva de hombre roto, comprometido con su propia verdad.

Sin embargo, por más acierto por parte de Quiroga de concentrarse en lo local —camino que lleva más hondamente a lo universal— el volumen *Los desterrados* también puede interpretarse como un producto del decadentismo. En efecto, tal como afirma Jean Pierrot, el decadentismo está fuertemente ligado al naturalismo y constituye de alguna manera su segunda rama, iniciada por Huysmans en el seno del círculo de Médan, es decir, en el cuartel general de Zola, del que también formaba parte Maupassant.

De esta manera, queda en evidencia que la tendencia naturalista, heredera del positivismo y del polo realista, no se opone a línea del decadentismo, sino que la engendra. Este mismo razonamiento puede trasladarse a la obra de Quiroga: a un nivel de funcionamiento interno, propio, intratextual de obra que se engendra a sí misma. Desde el ángulo de la intertextualidad que busca establecer vasos comunicantes entre autores, se deberían atenuar las zonas de disenso y cultivar aquellas de unificación. El decadentismo aparece como una de estas zonas unificadoras; se diferencia del simbolismo y del modernismo, aunque guarde relación con ellos. Para

Pierrot representa sobre todo un imaginario común, que creemos coincide plenamente y puede extrapolarse, con sus variaciones particulares, a América Latina.

Habíamos dicho en las primeras páginas de este trabajo que Verlaine también fue una personalidad emblemática del decadentismo al cual contribuyó con su ensayo *Les poètes maudits* [Los poetas malditos] (1884), al trazar el camino de los raros, disidentes e inadaptados, al cual ya pertenecía Baudelaire y al que se sumó Rimbaud con un destino tan inesperado como el de traficar armas en África. Este sendero se traduce también en un malestar existencial, de búsqueda e inadecuación, condición a la cual Quiroga no era ajeno.

Retomando el término de Verlaine, Quiroga es un escritor *maldito*, probablemente de los más sombríos de la región. Me parece interesante destacar esta faceta decadentista de Quiroga como una parte intrínseca y genuina de su personalidad literaria que coexiste sin contradicciones con el observador naturalista.

Referencias bibliográficas

- Bouillaguet, A. (2000). *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*. Honoré Champion.
- Borges, J. L. (1996). Kafka y sus precursores. En *Otras inquisiciones*. Emecé.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Éditions du Seuil.
- Jitrik, N. (1959). *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Pierrot, J. (1977). *L'imaginaire décadent*. Presses Universitaires de France.
- Quiroga, H. (1920). *Los perseguidos*. Ediciones Selectas América.
- Quiroga, H. (1942). *El crimen del otro y otros cuentos*. Claudio García & Cía.
- Quiroga, H. (1956) *Los desterrados*. Losada.
- Quiroga, H. (1968a). *Obras inéditas y desconocidas. Cuentos. Tomo IV (1905-1910)*. Arca.
- Quiroga, H. (1968b). *Historia de un amor turbio*. Biblioteca Artigas.
- Quiroga, H. (1980). *Más allá*. Losada.
- Maupassant, G. de (1986). *Contes fantastiques complets*. Marabout.
- Rodríguez Monegal, E. (1961). *Las raíces de Horacio Quiroga*. Asir.
- Verlaine, P. (1991). *Fêtes galantes. Romances sans paroles. Précédé de Poèmes saturniens*. Gallimard.
- Zum Felde, A. (1967). *Proceso intelectual del Uruguay II. La Generación del Noventa*. Ediciones del Nuevo Mundo.