

LA HISTORIA PERSONAL SE SUPERPONE A LA FICCIÓN: INTERSECCIÓN DE VIDA, HISTORIA Y LITERATURA EN EL AUTOBIOGRAFISMO MALDITO DE HORACIO QUIROGA Y GÉZA CSÁTH

GIUSEPPE GATTI RICCARDI

Università degli Studi Guglielmo Marconi, Italia
Universitatea de Vest de Timișoara, Rumanía

Resumen: El propósito del estudio que se presenta reside en establecer un diálogo a distancia entre la narrativa de Horacio Quiroga (Salto, 1878 – Buenos Aires, 1937) y la prosa del periodista, médico y escritor húngaro Géza Csáth (Szabadka, 1887 – Kelebia, 1919). Se plantea un examen de las formas que ambos artistas adoptan para transferir su historia personal a la ficción literaria subrayando cómo esta operación de traslación de elementos biográficos al plano textual lleva a la creación de una literatura que se caracteriza por: a) una suerte de autobiografismo *sui generis*, que debe leerse como un ejercicio de mudanza de lo subjetivamente real a la ficción; b) la representación, aún si sesgada, de la historia de una época, que reproduce las realidades socioculturales en que se gestaron ambas producciones literarias. En nuestro estudio comparado se propone un análisis de la traslación de la historia personal a la imaginación literaria articulado en las cuatro secciones que siguen: a) relatos contruidos sobre motivos y temas de la biografía personal: viudez, droga, ensoñación; b) relatos contruidos sobre previsiones adelantadas del desenlace trágico; c) relatos contruidos sobre la presencia de espejismos, fantasmas, vampiros y creencias procedentes de supersticiones; d) relatos contruidos sobre la representación de los hechos vistos desde la perspectiva de una psique desviada.

Palabras clave: Horacio Quiroga, Géza Csáth, malditismo literario, subjetivización de la historia, biografía trágica.

Abstract: The purpose of our study is to establish a long-distance dialogue between the narrative of Horacio Quiroga (Salto, 1878 – Buenos Aires, 1937) and the prose of the Hungarian journalist, doctor and writer Géza Csáth (Szabadka, 1887 – Kelebia, 1919). We will propose an examination of the forms that both artists adopt to transfer their personal History to literary fiction, emphasizing how this operation of transferring biographical elements to the textual plane leads to the creation of a literature that is characterized by: a) a kind of *sui generis* autobiography, which should be read as an exercise in moving from the subjectively real to fiction; b) the representation, even if biased, of the History of an era, which reproduces the socio-cultural realities in which both literary productions were conceived. In our comparative study, we will propose an analysis of the translation of Personal History to the literary imagination, according to the following four sections: a) stories created on reasons and themes of personal biography: widowhood, drugs, reverie; b) stories created on advance forecasts of the tragic outcome; c) stories created on the presence of mirages, ghosts, vampires and beliefs from superstitions; d) stories created on the representation of the facts seen from the perspective of a deviated psyche.

Keywords: Horacio Quiroga, Géza Csáth, Literary Malediction, Subjectivization of History, Tragic Biography.

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

1. El intelectual maldito de comienzos del siglo XX: la intemperie del hombre se traslada a la escritura

La definición de malditismo que ofrece el DRAE se limita a aludir a la “condición de maldito (que va contra las normas establecidas)”, mientras que la primera acepción para definir a un sujeto maldito es la que traza el perfil de un ser “perverso, de mala intención y dañadas costumbres”. Es solo en la cuarta acepción donde el DRAE pone en relación esta figura con el mundo del arte, definiendo al maldito como quien “va contra las normas establecidas, especialmente en el mundo literario y artístico”. Más allá de la importancia de conceptos como “perversión” o “costumbres dañadas” que aparecen en las definiciones anteriores, otro aspecto relevante para el enfoque que se pretende proponer en estas páginas es el que remite al origen de la palabra, que procede del latín *maledictus*: una etimología que alude a un “decir-mal”, o sea a un hablar de cosas vedadas, de asuntos prohibidos, en suma un *mal-decir* que se ubica en la órbita de los discursos censurados, condenados o que tienen que mantenerse en el subsuelo. De ahí que la escritura de los intelectuales malditos pueda entenderse como una escritura colocada no tanto *al margen de* sino *por debajo de* lo canónico.

En el establecimiento de una relación entre la trayectoria biográfica del escritor y su obra literaria se suele considerar que la vinculación entre vida y ficción representa un aspecto ineludible, una verdadera *conditio sine qua non* para la constitución del autor como un “intelectual maldito”. Si bien el uso del término “malditismo” debe hacerse remontar a la antología poética *Les poètes maudits* que Paul Verlaine publicara en 1884, y si bien en 1896 Rubén Darío recopilara en un único volumen unos cuantos artículos en que reseñaba obras de autores malditos, dando al conjunto el título *Los raros*, es innegable que la creación de la figura del escritor maldito en el imaginario colectivo y su literaturización son anteriores. Remontarse a la etapa de los primeros tanteos estéticos del romanticismo alemán e inglés resulta, en este sentido, un ejercicio obvio pero todavía útil puesto que ese conjunto de autores (Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, John Keats, Percy B. Shelley y George Byron en el ámbito británico; Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin, Novalis, los hermanos Wilhelm August y Friedrich von Schlegel, además de Clemens Brentano y Achim von Arnim en el contexto alemán) proporcionó la base temática, conceptual y estética que llevó, treinta años más tarde, a la consagración de la obra poética de Charles Baudelaire. Con el autor de *Les fleurs du mal* se da, asimismo, un cambio sustancial en la percepción social del artista: es decir, se ratifica el tránsito de la figura del *poeta idealizado* —colocado en una suerte de “trono artístico” desde que su alma observa y analiza la realidad a partir de una sensibilidad exacerbada— a la del *poeta al margen*. En fin, la imagen que se afirma del intelectual de la segunda parte del

siglo XIX es la de un excluido, un ser humano que vive en un espacio fronterizo, aislado de la sociedad¹.

Una biografía trágica, que traza los rasgos de un hombre marginado y desahuciado, resulta clave para la identificación de otro aspecto emblemático del malditismo literario: la presencia de rasgos (biográficos y ficcionales) que conectan con la falta de luz, una lobreguez casi metafísica y una atmósfera general de oscuridad. La asociación que se establece entre el oscurantismo y los elementos de la simbología demoníaca presentes en las obras de escritores malditos es un elemento tan evidente que incluso la terminología aplicada a este tipo de literatura confirma tal ligazón: es suficiente observar cómo una cierta vertiente de la literatura norteamericana que se desarrolla a partir de mediados del siglo XIX —y que se centra en la representación de la crueldad del mundo apoyándose en una base estético-filosófica de hondo pesimismo— se conoce como *Dark romanticism*. Es bajo este rótulo que se difunde la obra artística de autores como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Emily Dickinson, Herman Melville o Henry David Thoreau. La presencia de la oscuridad es un factor esencial en el análisis del grado de pertenencia de una obra al marco de los autores malditos puesto que la escritura subterránea, oscura y atormentada se vincula —según una relación de causa-efecto— a la biografía del propio autor; es decir, el mito del malditismo

implica siempre dos partes: por un lado, la escritura maldita; por el otro, los aspectos de una biografía trágica. El mito evoluciona, se adapta y varía de un autor a otro, siempre teniendo en cuenta la vida del hombre real. En ese sentido, las existencias plagadas de infortunios parecieran ser más adecuadas a la hora de catalogar a un autor de *maldito* (Lema Mosca, 2017: 3).

Términos como “infortunios” o “biografía trágica” explican el uso que se hizo a lo largo del siglo XIX del concepto de *poète-misère*, o poeta desdichado, hacia cuya obra literaria confluye el sufrimiento íntimo del artista que se convierte en fuente creativa. Las congojas debidas a la vida miserable que el poeta lleva, unidas a su ínfima posición social y al rechazo generalizado de su producción artística, no son solo la fuente de su inspiración intelectual sino que desempeñan también un papel esclarecedor: cuando su pesadumbre y sus penas se transfieren de la vida real a la hoja de papel, adquieren un nuevo sentido al volverse literatura porque ilustran ciertos

¹ No deja de ser interesante, sin embargo, el hecho de que ya en el año 1772 el poeta francés Nicolas Gilbert publica el poema *Le génie aux prises avec la fortune, ou le poète malheureux* que puede considerarse formalmente el comienzo de la poesía maldita: se trata de unos versos que — como una premonición— se centran en los que serán, a lo largo de los dos siglos siguientes, los tópicos más frecuentes en los que se apoyará el mito del escritor maldito: marginación, exclusión y desdicha.

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

tonos y explican el porqué de la presencia de ciertos “motivos oscuros recurrentes” que atestiguan una existencia marcada por tragedias múltiples (miseria, anonimato, incompreensión y a menudo enfermedad).

Es ahí donde se hace evidente, en la biografía del escritor maldito, la asociación entre la vida trágica, la enfermedad y la muerte: la idea de la *muerte en la miseria* se afirma como el elemento constitutivo más sólido de la biografía vital y artística del intelectual maldito, desesperanzado, marginado por la sociedad y los colegas, deslegitimado por la crítica, indigente y a menudo enfermo. La figura del escritor maldito cristaliza en el imaginario colectivo decimonónico a partir de estas características y acaba consolidándose en la del “escritor desahuciado, abandonado, ensombrecido por sus colegas ya legitimados, generalmente enfermo que sucumbe a una muerte miserable. [...] En esa misma línea, la muerte se debe, en muchos casos, a la enfermedad y, en otros, al suicidio” (Lema Mosca, 2017: 3). El camino que conduce a la muerte se desdobra, pues, y lleva al momento postrero por dos vías: un primer rumbo hacia el fin es el que se debe a causas naturales (la enfermedad) y un segundo sendero se toma por elección subjetiva (el suicidio), lo cual contribuye a la gestación de un imaginario sociocultural en que el dolor de la existencia no puede sino desembocar –en estos artistas– en un fallecimiento prematuro. En el caso del suicidio, además, la elección de quitarse la vida coloca al autor maldito –al menos en los países de religión católica– en el rol de *rebelde extremo*: puesto que el catolicismo condena como “pecado” el suicidio y niega el acceso al paraíso a los suicidas, el individuo que acabe con su vida estaría legitimando con su gesto su actitud de rebeldía máxima frente a lo humano y a lo divino.

A partir de una simbología común de oscurantismo a menudo metafórico, nuestra opinión es que los tópicos de la enfermedad, la pobreza, la incompreensión social y el suicidio caracterizan las trayectorias biobibliográficas de los dos autores objeto de nuestro estudio: el uruguayo Horacio Quiroga (Salto, 1878 – Buenos Aires, 1937) y el húngaro Géza Csáth (seudónimo artístico de József Brenner; Szabadka, 1887 – Kelebia, 1919). La presencia de estos motivos en la ficción de ambos no debe leerse como el efecto de una práctica de escritura de rasgos propiamente autobiográficos, puesto que en los relatos de los dos narradores no se rastrea la existencia de ciertas “marcas de identidad” que caracterizarían el género autoficcional (elementos como, por ejemplo, la homonimia o el uso de referentes intertextuales). Sin embargo, es posible hablar –en nuestra opinión– de una “identificación implícita” entre autor y personaje, a la luz de la presencia de alusiones a contextos geográficos, sociales, nacionales y hasta familiares que ponen en relación la biografía real del autor con la de sus criaturas. Puede vislumbrarse, entonces, en los textos de ambos, un discurso que se acerca al modelo autoficcional *sensu lato*, que

juega con la homonimia, experimentando con amplificaciones, abreviaciones, divisiones, intervenciones o nuevas combinaciones; se puede identificar al personaje auto(r)ficcional por

medio de referencias intertextuales o de alusiones al título de la obra, por nombres de personas relacionadas con el autor, por referencias autobiográficas a la nacionalidad, la situación familiar, fecha y lugar de nacimiento, características físicas y/o la profesión del personaje en cuestión (Toro – Schlikers – Luengo, 2010: 20).

Los dos apartados que siguen están dedicados, precisamente, a comprobar el grado en que los eventos de la biografía subjetiva de Quiroga y Csáth impactan en sus sendas creaciones artísticas y hasta qué punto recrean referencias nacionales, familiares y profesionales, transfiriéndolas a los personajes.

1.1. Horacio Quiroga o el desamparo que se cifra en la muerte

La secuencia de tragedias que caracteriza la existencia de Horacio Quiroga ha sido leída por la crítica como el elemento clave a partir del que se puede estudiar tanto los aspectos temáticos como estilísticos de su producción literaria. Entre el texto y su autor se establece un vínculo simbiótico que patentiza la conexión entre experiencias y contenidos, al punto que “esta relación entre cuento y cuentista no debe ser tomada de forma inocente, pues para la concepción quiroguiana ambos son elementos inseparables, que deben ser tomados de modo complementarios” (Alvarado Vega, 2007: 100). Si bien no sería del todo acertado vincular de una forma demasiado estricta el aspecto ficticio a los hechos de la vida real, es innegable que escritura y biografía se superponen en la trayectoria vital quiroguiana hasta difuminar los límites entre las dos dimensiones. No es casual, de hecho, la coincidencia que se establece entre el componente autobiográfico y el material ficcional; una coincidencia fácil de comprobar si se observa cómo, en sus relatos, los personajes

repiten las acciones del autor: aparecen plantando algodón (*La insolación*) o yerba mate (*Un peón*), limpiando la sabana a machetazos (*El hombre muerto*), remando en canoa (*A la deriva*), o fabricando alcohol de naranjas (*Los destiladores de naranja*); como Orgaz (*El techo de incienso*) actúan como juez de paz o funcionario del registro civil; o como Subercasaux (*El desierto*) son viudos recientes a cargo de sus hijos pequeños (Fleming, 2012: 28).

Todas estas figuras de ficción viven a la intemperie, y para ellas la ausencia de todo reparo es dúplice: viven en un estado de desamparo físico, pero también moral. La intemperie física se relaciona con la escasez (o incluso la falta) de los recursos básicos, los que son necesarios para la pura supervivencia en la selva, y es ésta una carencia que se aplica tanto a los seres humanos como a los animales. Así como los

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

protagonistas de un cuento como *Los mensú*² viven en condiciones miserables y subsisten en un estado de explotación extrema, del mismo modo los perros que protagonizan *La insolación*³ tienen que experimentar su nueva condición de desamparo, abandono y hambre al fallecer su patrón. A esta primera forma de intemperie se añade otra, que conecta con el desamparo moral de figuras que confluyen hacia un perfil común: el de los seres vencidos, doblegados por las desgracias, la soledad y la enfermedad, huyendo de un espacio-tiempo mejor y perdido. En este conjunto es posible identificar distintas categorías, o grupos de desvalidos:

Uno, el de los extranjeros que han cortado, nadie sabe bien cuando, amarras con la vida y por ella van a los tumbos golpeándose en cada nuevo escollo de una calidad irreversible. [...] Todos con un mítico y lejano pasado de esplendor y dignidad, agobiados, después de una incógnita laguna temporal, en un presente de claudicación que tratan de olvidar con el alcohol. Otro grupo lo constituyen los parias absolutos como Joao Pedro y Tirafofo (*Los desterrados*), despojados de todo, inclusive de afectos y clemencia porque, al no haberlos recibido nunca, no saben prodigárselos entre ellos. [...] Finalmente, los pobres indígenas, cuyas vidas valen menos que los animales o las cosas. Aparecen esclavizados por un trabajo brutal e insalubre, pero sobre todo por una indigencia cultural de la que se aprovechan patronos y capataces inescrupulosos (Fleming, 2012: 29-30).

La cifra de todas estas inclemencias es la muerte, que adquiere distintas máscaras y que no deja de ser el fantasma siempre presente en la vida y la obra literaria de Quiroga, a partir del fallecimiento del padre en un accidente de caza (1879), cuando el pequeño Horacio no había llegado aún a cumplir un año de vida. Como es bien sabido, de ahí en adelante su biografía estará marcada por una cadena de eventos luctuosos que arrancan con el suicidio de su padrastro (1896), Ascensio Barcos, al que el joven Horacio (entonces de diecisiete años) se sentía unido por un sólido afecto. Cinco años más tarde, sus dos hermanos Pastora y Juan Prudencio fallecen de tífus (1901). No transcurre ni un año (marzo de 1902) y en Montevideo muere su querido amigo Federico Ferrando, que Horacio mata de un tiro, por accidente, y con

² El cuento se publica el 3 de abril de 1914 en la revista *Fray Mocho*, año 3, en el número 101. Posteriormente, el relato se publica en la recopilación *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, cuya primera edición ve la luz en Buenos Aires, en 1918.

³ El cuento se publica el 7 de marzo de 1908 en *Caras y caretas*, año 11, número 492. Así como *Los mensú*, también *La insolación* se incluye en *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

el que había creado el cenáculo literario “El Consistorio del Gay Saber” (junto a Julio Jaureche, Alberto Brignole, José Hasda y su primo José Fernández Saldaña).

Cuando había transcurrido poco más de un lustro de su casamiento con Ana María Cirés (su discípula, que se volvió su esposa con tan solo quince años), la joven mujer se suicida, con sobredosis de bicloruro de mercurio, tal como harán –ambos en 1938– Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni, sus amigos y compañeros de variadas experiencias culturales y literarias. Bien conocido, finalmente, es también el episodio que concluye la existencia del artista, quien decide acabar con su vida con una sobredosis de cianuro, el 19 de febrero de 1937, una vez comprobada la imposibilidad de curarse de un cáncer en estado avanzado.

De qué manera y en qué medida esas experiencias biográficas hayan influido en la construcción de una poética narrativa capaz de arrancar al lector de los manidos modelos modernistas es una cuestión que ha sido analizada ampliamente por la crítica, tanto uruguaya como internacional, a lo largo del siglo XX⁴. El conocimiento directo y la fascinación de la selva –que se habían producido en Quiroga a partir de 1903, como consecuencia de una expedición organizada por Leopoldo Lugones a las ruinas jesuíticas de Misiones (norte de Argentina) en la que el uruguayo había participado como fotógrafo– modifica su percepción de la realidad y su actitud vital hacia el paisaje natural y humano a su alrededor. Es precisamente en aquellos años cuando Quiroga, que aún no ha abandonado su

vestimenta *dandy*, siente como la selva le hace olvidarse de aquella ropa a la moda parisina, del asma y de las molestias en el estómago. Como gran parte de su vida, también esta aventura será plasmada en uno de sus cuentos, *Los perseguidos* (1905). Un nuevo Quiroga nace tras la experiencia vital en la selva virgen, a la que vuelve para instalarse en ella (Pequeño, 2007: 7).

Pese a la evidencia de la plasmación en lo literario de ciertas experiencias autobiográficas, lo que parece también indudable, sin embargo, es la presencia en los

⁴ La bibliografía crítica sobre Horacio Quiroga, y en particular la que se centra en los diálogos que su obra literaria estableció con textos modélicos de la narrativa universal, es muy amplia. Sin ninguna pretensión de exhaustividad recordamos aquí trabajos clave para el análisis de su obra como el de Enrique Amorim *El Quiroga que yo conocí* (Montevideo, Arca, 1983); o el ensayo de Noé Jitrik *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo* (Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1959); o el volumen de Ezequiel Martínez Estrada *El hermano Quiroga* (Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones Literarias, 1957); o también el estudio de Emir Rodríguez Monegal *Las raíces de Horacio Quiroga* (Montevideo, Asir, 1960); sin olvidar estudios ya más recientes como el de Pablo Rocca *Horacio Quiroga: el escritor y el mito* (Montevideo, ediciones de la Banda oriental, 1996) o el de Sylvia Lago *Horacio Quiroga: el desierto, azaroso espacio de la muerte*, publicado en el volumen *Los espacios de la violencia en la narrativa latinoamericana* (Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1992).

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

textos de Quiroga de otros factores que encauzan su creación artística en un rumbo temático y formal específico: algunos de los elementos más representativos de la prosa del escritor de Salto (la pulsión hacia lo macabro y lo marginal, la frecuente búsqueda de desenlaces trágicos, la centralidad del mundo misionero en la mayoría de sus relatos) no deben interpretarse solo como una mera traslación a la literatura de episodios biográficos vividos o presenciados como testigo, sino también como el resultado de la natural inclinación de Quiroga hacia la absorción de modelos que le ofrecieron sus maestros literarios, ya desligados de los moldes modernistas: la lectura de autores como Edgar Allan Poe, León Tolstói, Henrik Ibsen, Máximo Gorki y en especial Fiódor Dostoievsky fue clave para el desarrollo de una poética que bebió de esos padres, al punto que el propio Quiroga llegó a definirse a sí mismo como el primer escritor en Sudamérica que supo “empaparse en Dostoievsky” (el propio autor recuerda, en particular, cómo la enseñanza del maestro ruso se hace patente en su novela *Historia de un amor turbio*, de 1908).

El abandono de una estética todavía decadente y densa de matices simbolistas – aún anclada a modalidades expresivas típicas del modernismo (evidentes en su primera recopilación de relatos, *Los arrecifes de coral*, 1901)– se da en el momento en que Quiroga toma conciencia de la necesidad de despojar su vida y su obra literaria de todo lo que no sea auténtico, conciso y genuinamente disciplinado. A la luz de ese vuelco conceptual que lo despoja de lo superfluo, a partir de 1919 el escritor se instala en San Ignacio, en la provincia argentina de Misiones, siendo este lugar el escenario en el que nacerán los llamados cuentos “de monte”, embebidos de vivencias personales:

Mientras lucha contra un suelo pobre y una naturaleza invasora, funda una sociedad para la explotación de la yerba mate, destila naranjas, hace carbón, planta bananos, mejora su casa, embellece el parque que la rodea, caza, pesca, construye canoas y estudia con rigor científico la flora y la fauna misionera, va afirmando un proceso de lucidez y rigor consigo mismo. El artista va despojándose de lo superfluo en un obstinado afán de autenticidad, precisión y concisión que serán, en adelante, los rasgos dominantes de su estilo (Baccino Ponce de León, 2001: 177).

Las reflexiones de Ponce de León nos parecen relevantes no solo porque condensan en pocas líneas los motivos temáticos dominantes de la narrativa de Quiroga (la vida diaria de seres que sobreviven en la selva, los trabajos necesarios para sobrevivir en ese medio, el conflicto entre lo humano y las fuerzas de la naturaleza, etc.), sino también porque subrayan la conexión entre su trayectoria biográfica y los asuntos de tipo estilístico (el esfuerzo continuo del escritor por depurar sus cuentos, ahorrar explicaciones innecesarias, buscar la concisión en

nombre de una exigencia de brevedad que se debía o bien a su afán de depuración del texto, o bien a razones editoriales, pues poco era el espacio disponible en periódicos y revistas de sus relatos). No obstante, a estos dos aspectos centrales en la narrativa de Quiroga, y ya muy estudiados, cabría añadir un tercero: se pretende hacer alusión, aquí, a la importancia que tuvieron en la vida de Quiroga las dos grandes ciudades rioplatenses, Montevideo y Buenos Aires, donde nuestro autor pudo formarse –primero– en el modernismo cosmopolita del cambio de siglo y consagrarse –después– en medio de una floreciente industria cultural. Los años vividos en la selva de Misiones, en suma, no convierten a Quiroga en un ser inmune a la influencia de la cultura urbana: por el contrario, podría decirse que el autor de Salto fue, en el fondo, un “exiliado de la vida moderna”, incapaz de desvincularse del todo de ella, pese a sus largas y repetidas experiencias vitales en áreas naturales. En este sentido, puede interpretarse su condición de exiliado como un elemento más que se traslada a los personajes que pueblan sus historias; varios de sus cuentos, en efecto, si bien

sean los menos conocidos, transcurren en la ciudad y, de hecho, algunos manifiestan la fascinación que su autor sentía por algunos elementos de la vida moderna, como el cine. Asimismo, sus relatos de la selva siempre están señalados por la presencia del forastero, el *desterrado*, el individuo que escapa de la sociedad civilizada para buscar un refugio en la inmensidad natural (Navascués – Arias, 2002: 13).

De este modo, sin ninguna pretensión de negar el rol clave que desempeña la naturaleza como escenario privilegiado e ineludible en la narrativa de Quiroga, podría afirmarse que la ciudad hace su aparición en los textos de nuestro autor de una forma no siempre directa, pero manifestándose como una presencia latente cuya influencia se mantiene palpable. Así, al lado de los cuentos ubicados en la selva, sobre los que se ha ido construyendo la fama literaria de Quiroga, se puede observar la presencia de cuentos realistas, de ambientación urbana (*Lucila Strindberg*), o cuentos que tratan asuntos amorosos (*Dieta de amor*), o también cuentos que se ubican en la línea fantástica (*El síncope blanco*, *El espectro*). En fin, reconocer la diversidad temática como uno de los rasgos característicos de las recopilaciones de cuentos de Quiroga significa aceptar la variedad de influencias culturales que impactaron en su obra ficcional. Asimismo, cuando la crítica subraya cómo en la obra literaria quiroguiana –sobre todo en la que abarca la década 1916-1927, entre la publicación de *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) y de *Los desterrados* (1926)– confluyen aspectos de la experiencia personal, debería interpretarse esta aseveración en los términos que siguen: los rasgos subjetivos que se transfieren a la literatura deben leerse como elementos muy propios de la intensidad vital del autor de Salto, pues remiten a vivencias asociadas a la soledad (efecto, sobre todo, de su viudez temprana), a la toma de consciencia de la

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

imposibilidad de alcanzar ciertas metas existenciales, y a la trascendencia de la muerte en la trayectoria vital de cada ser humano. Se va articulando, así, un conjunto de motivos que se trasladan de lo real al plano literario, el primero de los cuales es precisamente

el sentido de la experiencia considerado como [...] base de las motivaciones literarias de Quiroga. Este elemento colora todos los demás, que vienen a constituirse en objetos o contenidos de la disposición para la experiencia, y son: la presencia de la actividad como expresión del hombre contemporáneo, la presencia de la soledad como camino para el descubrimiento y la aceptación de los propios límites, y la presencia de la muerte como la instancia vital más importante y que exige la más dificultosa adecuación de la literatura (Jitrik, 2018: 26).

Elementos como la aceptación de los límites subjetivos del individuo (o el intento de su negación), y la presencia de la muerte como instancia vital inmanente, ineludible y de difícil traslación al plano de la literatura son unos aspectos que nos permiten introducir al segundo autor objeto de nuestro análisis.

1.2. Géza Csáth: dos adicciones reales y una objetividad textual

Con respecto a la intensa y breve trayectoria biográfica de Géza Csáth cabe señalar que, a su actividad literaria ortodoxa, como de redactor del *Budapesti Napló* [Diario de Budapest], se sumó también un conjunto de ocupaciones que lo vieron desempeñarse como violinista, pianista, dramaturgo, coreógrafo, pintor, además de ejercer de médico como licenciado en medicina, especializado en psiquiatría y ginecología. La crítica nacional ha ido rescatando su obra literaria a partir de las tres últimas décadas del siglo XX: en la operación de recuperación del valor artístico de su literatura, se ha hecho hincapié en cómo en su ficción el autor húngaro parece estar trazando fragmentos aislados de una biografía interesada en el lado oscuro de la existencia y de la vida de su tiempo, la Hungría del fin del Imperio. Puede incluso afirmarse que sus textos dibujan el perfil de un ser humano atraído por una “estética nocturnal” de la existencia, colocándole en el papel de parricida del *status quo* burgués. De ahí que puede afirmarse que “sus escritos pasan a ser algo así como una transcripción biográfica de sus preocupaciones en el tiempo. Desde luego a Csáth le interesaba más el placer que la moral, el cinismo y la maldad sin contemplaciones que las costumbres burguesas, la noche y sus posibilidades que la luz del día” (Parra, 2008: 10). La biografía del escritor húngaro, primo de Dezső Kosztolányi y colega de éste en la redacción del *Budapesti Napló*, nos habla de un intelectual que no solo cursó una carrera de medicina, sino que se apasionó también por el psicoanálisis, al punto que la pormenorizada descripción de casos clínicos que publicó en 1911 fue considerada

en su momento un texto pionero también por parte de la literatura científica internacional. El interés de Csáth por los entonces recientes hallazgos del psicoanálisis se transfiere a su mundo de ficción, donde el escritor logra alcanzar una depuración emotiva que produce una “escritura impasible”, muy cercana a la llamada “Nueva objetividad”: es ésta una tendencia que se coloca en abierto contraste con la línea estética dominante de las novelas y los relatos de atmósfera que caracterizaban la producción literaria en Alemania, Austria y los países de Europa central en el periodo de tránsito del siglo XIX al XX. Frente a este tipo de literatura condescendiente con el lector y complaciente con los personajes, en la narrativa de Csáth se hace patente

un mundo cada vez más frío, un mundo sin fábulas bonitas (*La muerte del mago*), sin pensamientos amenos, el mundo alucinante de Ágota Kristóf o de *Epepe* de Ferenc Karinthy, donde el protagonista se encuentra cautivo en un país desconocido, en el que no logra comprender la lengua y en el que falta una estructura social [...], el cáliz de Pandora abierto por Freud, un mundo patas arriba, incomprensible, angustioso, en el que se derrumban todas las ficciones y las certezas, y se desgarran los velos de Maya (Bonicelli Verrina, 2018)⁵.

Así, la obra literaria de Csáth –su escritura maldita, ubicada “en el margen” con respecto a las tendencias dominantes de huellas todavía modernistas– acaba estableciendo una relación de causa-efecto con tres condiciones existenciales que marcan el desarrollo de su trayectoria e influyen en su inspiración: en primer lugar, cabe remontarse al bienio 1910-1912, época en la cual Csáth comienza a entregarse a sus dos gorgonas (drogas y sexo obsesivo), que lo acompañarán hasta el término de su vida, a la que pone fin suicidándose (1919), no antes de haber asesinado a su joven esposa Olga. Durante los primeros años de su vida adulta dispone el escritor de un conjunto de condiciones subjetivas y objetivas favorables para el abuso de ambas pasiones, condiciones que van desde su estructura física fornida y atractiva hasta su empleo como médico y ginecólogo de balneario, pasando por la disponibilidad y el uso de drogas que modulan los ritmos de sus excesos y regulan los tiempos de su desasosiego existencial. Así relata aquellos días el propio Csáth, en su *Diario*,

⁵ Así en el texto original en italiano: “[Csáth] fiuta un mondo sempre più freddo, il mondo senza favole belle (*La morte del mago*), senza pensieri belli, il mondo allucinato di Ágota Kristóf o dell’*Epepe* di Ferenc Karinthy, dove il protagonista si trova prigioniero in un paese sconosciuto, in cui non riesce a capire la lingua e nessuna struttura sociale [...], il vaso di Pandora scoperto da Freud, un mondo sovvertito, incomprensibile, angosciante, in cui crollano tutte le finzioni e le certezze e si squarciano i veli di Maya” (la traducción al castellano es mía).

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

recordando los tiempos de su primer empleo en el balneario de Stubnyafürdő (hoy Turčianske Teplice, en la actual Eslovaquia), en el verano de 1912:

Yo entonces tomaba los tóxicos con moderación. Regularmente cada dos días a las dos de la tarde usaba 0,02-0,03 P en una sola dosis. No me causaba una euforia armónica, pero lo necesitaba para vencer por una parte los deseos sexuales, y por otra, las continuas preocupaciones existenciales y morales (Csáth, 2009: 14).

Con el transcurrir de los años, el presunto “paraíso en tierra”, hecho de torbellinos de mujeres de toda clase, edad y procedencia, deja de ser una necesidad fisiológica y se vuelve una adicción obsesiva que coincide además con la expulsión del ejército por hacerse conocida su doble rendición (precisamente a los excesos sexuales y a las drogas). Es ésta la etapa del declive, cuando ya su cuerpo deja de representar un atractivo para el género femenino y se vuelve un conjunto de órganos enfermizos; se trata de una transformación paulatina que representa el paso previo al desenlace trágico que acabará con su vida y con la de Olga:

Cuando, expulsado del ejército su adicción es conocida, comienzan las curas de rehabilitación; grueso, fofo, [...], ya no es un joven atractivo sino un enfermo, convirtiendo su adicción en esquizofrenia que fabrica sus propias verdades, y nos sigue relatando cada día [...] los pormenores de su arriesgada forma de vida, sugiriendo la tragedia que se aproxima (Parra, 2009: 8).

En segundo lugar, paralelamente a estas experiencias biográficas “al límite”, la narrativa de Csáth se hace deudora de los rasgos de impasibilidad defendidos en aquellos años por la “Nueva objetividad”, una escritura que –tal como ya se ha apuntado– cultiva la deslegitimación de la prosa de entretenimiento del modernismo tardío y de los últimos estertores del realismo decimonónico planteando, en cambio, un discurso autoral caracterizado por descripciones indiferentes e impasibles de hechos cruentos. Se trata de una frialdad deliberada, marcada por la indiferente ausencia emocional del narrador, que encuentra una de sus expresiones más logradas en el cuento *Anyagvilkosság* (Matricidio, publicado en 1908 en la revista *Nyugat*) en el que un narrador externo

cuenta con una glacial indiferencia cómo el estímulo sexual que se despierta en los hijos de la señora Witmann, huérfanos de padre y a menudo abandonados a sí mismos, conduzca al terrible gesto indicado en el título. No hay explicaciones ni una toma de posición moral: el texto deja vislumbrar como posible móvil solo vagas condiciones sociales e imprecisadas pulsiones psicológicas. El matricidio se convierte, así, en la inmediata metáfora de un orden invertido del mundo (Veres, 2008: 453).

Si por un lado la preocupación de Csáth por la subversión de los valores éticos (el “orden invertido del mundo”) se hace cada año más apremiante, por otro lado, su obra literaria no puede desligarse de su interacción prolongada con los miembros de la redacción de la revista *Nyugat* [Occidente]. El surgimiento y la exitosa consolidación –en el contexto cultural de la Budapest de los primeros años del siglo XX– de *Nyugat* se debió a la labor intelectual de Endre Ady, impulsor del modernismo en el país, quien había fundado la revista en 1908 y había sido capaz de aglutinar a su alrededor a los miembros más destacados y representativos de la joven generación de intelectuales de la época: si bien el grupo que se reunió alrededor de la redacción de *Nyugat* nunca llegó a constituir una específica escuela poética ni elaboró algún tipo de manifiesto artístico común, el grupo de intelectuales constituido por Mihály Babits, Gyula Juhász, Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth, Margit Kaffka, Milán Füst y poco después integrado por Gyula Krúdy, Zsigmond Móricz, Viktor Cholnoky, Dezső Szabó, Frigyes Karinthy, además del mismo Géza Csáth, supo marcar la época de máximo auge del modernismo húngaro y la fase de transición a la etapa de las primeras vanguardias históricas⁶. Uno de los rasgos de *Nyugat* que más importa para nuestro enfoque reside en el interés y el empeño que demostró ese grupo de intelectuales por liberarse del peso del academismo literario y por desvincular la prosa y la poesía húngaras de esas formas de “literatura nacional popular” (*nép-nemzeti irodalom*) que habían sido heredadas del romanticismo tardío y que aún se arrastraban, en el cambio de siglo, en las últimas manifestaciones de un postromanticismo anacrónico. En este intento, el aspecto que más nos interesa subrayar es la intensa actividad de traducción de los maestros de la literatura universal que casi todos los jóvenes miembros de *Nyugat* desempeñaron a lo largo de los años de su colaboración con la revista.

⁶ Es importante observar cómo el rol de herramienta de difusión de la cultura internacional que tuvo *Nyugat* fue un papel que involucró a intelectuales de distintos bandos ideológicos y que se extendió a lo largo de casi siete décadas de la historia cultural y literaria de Hungría. Así Péter Sárközy resume el peso que tuvo la revista en la literatura nacional: “cuando se habla de los colaboradores de *Nyugat* se piensa en primer lugar en todos los grandes poetas húngaros de los primeros años del siglo XX, innovadores del lenguaje poético: Endre Ady, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, Gyula Juhász, Árpád Tóth hasta Attila József, Lőrinc Szabó y Miklós Radnóti. Sin embargo, en el marco de los colaboradores de la revista encontramos también a otras figuras destacadas de la nueva narrativa húngara, como los poetas-escritores Margit Kaffka, Frigyes Karinthy, Milán Füst o el mismo Dezső Kosztolányi, además de una entera lista de narradores de relieve: desde Zsigmond Móricz, Gyula Krúdy, Géza Csáth hasta Viktor y László Cholnoky, y más tarde, ya en los años treinta, László Németh, János Kodolányi, Áron Tamási, para terminar con los nombres de Sándor Márai y Géza Ottlik, maestros y modelos de los representantes de la prosa moderna húngara de la segunda posguerra, como Iván Mándy o Miklós Mészöly. Se puede, así, afirmar que también en el marco de la producción en prosa la influencia de *Nyugat* fue continua, hasta los años sesenta-setenta, es decir, hasta la formación de la narrativa húngara de la postmodernidad” (Sárközy, 2009: 164-165).

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

Si bien el objetivo prioritario de aquellas labores de traducción no residía en la mera difusión de la literatura extranjera en el país, sino en un verdadero intento de renovación del lenguaje poético nacional, el resultado fue que aquellos intelectuales lograron conocer y asimilar las novedades poéticas y estilísticas de la literatura occidental, en cuyo marco se incluían también a varios de los autores considerados “malditos”. Así, afirmar que los jóvenes colaboradores de la redacción de *Nyugat* “tradujeron de todo y a todos, desde Edgar Allan Poe hasta Swinburne, desde Keats hasta Oscar Wilde, desde Baudelaire hasta Mallarmé y Apollinaire, desde Rilke hasta Stefan George, desde Carducci hasta los *crepuscolari* y los futuristas italianos” (Sárközy, 2009: 160), significa en realidad confirmar su hondo conocimiento de la mayoría de los representantes decimonónicos del malditismo literario.

Csáth, que supo mantener intensos intercambios culturales con los miembros más destacados de *Nyugat*, no quedó inmune al hechizo de los rasgos más sombríos de las obras de los maestros extranjeros traducidos por sus colegas y su fama de autor maldito, condenado a ocupar los márgenes, lo acompañó incluso después de su muerte. Para comprobar la magnitud de su condena al olvido es suficiente recordar cómo a partir de la instauración del régimen comunista en Hungría la obra de nuestro escritor fue prohibida y la policía cultural desarrolló un papel activo y constante en el esfuerzo por borrar la huella intelectual dejada por Csáth, volviéndolo hasta entrados los años noventa un fantasma, un hombre arrinconado “por ser un burgués decadente, un morfinómano perdido, un psicoanalista surrealista. No era un ejemplo para los jóvenes, protegidos contra la mala influencia imperialista, y tampoco era el modelo de narración realista que reflejara los sufrimientos y el triunfo de la clase obrera” (Cserhádi, 2009: 9).

En los apartados que siguen se tratará de comprobar de qué manera tanto Quiroga como Csáth trasladan a la ficción su “presente de claudicación” y en qué grado su intemperie existencial se transfiere al mundo de la imaginación literaria. Se articula nuestro análisis en las cuatro secciones que siguen: a) relatos contruidos sobre motivos y temas de la biografía personal: viudez, droga, ensoñación; b) relatos contruidos sobre la previsión adelantada del desenlace trágico; c) relatos contruidos sobre la presencia de espejismos, fantasmas, vampiros y creencias procedentes de supersticiones; d) relatos contruidos sobre la representación de los hechos vistos desde la perspectiva de una psique desviada.

2. Muertes, delirios, biografías reales y tragedias ficticias: un análisis de textos escogidos

Uno de los aspectos que con más contundencia pone en contacto la producción narrativa de Quiroga y Csáth es la actitud que ambos mantienen frente al ejercicio de la escritura: ninguno de los dos se interna en lo real con el solo objetivo de describir en la ficción lo que ha “visto y descubierto” en el mundo, sino que ambos se

aproximan a la realidad diaria siendo conscientes de que las fronteras entre el espacio-tiempo de lo real y el mundo de la ficción comparten una misma “condición de verdad”. En el pionero estudio que Noé Jitrik dedicó, en 1959, a la obra del escritor de Salto esta actitud se hace explícita sobre todo cuando el investigador argentino examina en detalle las que en su opinión constituyen dos maneras opuestas de escribir y que define como

dos *actitudes para escribir*. Una, que se hace cargo del peligroso compromiso personal que significa descubrir el mundo al exclusivo efecto de describirlo, con la clara consecuencia de que por ello el mundo real se conmueve en su peso y queda destruido; y otra, que procede a partir de la convicción valorativa de que no hay diferencia entre el mundo de los objetos y el tiempo real y el mundo de la literatura, y que uno y otro poseen el mismo tipo de realidad; lo cual supone que no habrá dificultad en expresar la realidad o cualquiera de sus aspectos, porque las palabras son representación cabal y eterna de las cosas y no hay margen entre unas y otras (Jitrik, 2018: 26-27).

Escritores “verdaderos” según la definición de Jitrik serán, pues, aquellos hombres y aquellas mujeres que –tal como lo hicieron Quiroga y Csáth– se entregan a la escritura a sabiendas de que su tarea es peligrosa y que sus esfuerzos están destinados a un probable fracaso; y esto porque en el acto de escribir reside la certeza de una pérdida (el mundo real queda destruido al ser descrito en la ficción) y la casi-certeza de una segunda pérdida probable (quien escribe ya ha perdido el mundo real y no tiene garantías de no estar perdiendo también el de la ficción). Veamos en detalle cómo se enfrentan a la escritura los dos autores y cómo asumen esta condena.

2.1. Relatos contruidos sobre motivos y temas de la biografía personal: viudez, droga, ensoñación

Tal como ya se ha señalado en el apartado anterior, el grado de conexión que se establece en la narrativa de Quiroga entre su propia experiencia existencial y el plano de la ficción es uno de los aspectos que más ha ocupado la crítica literaria desde la publicación de los trabajos pioneros de Ezequiel Martínez Estrada (1957) y Noé Jitrik (1959) en los años cincuenta del siglo pasado. Son varios los niveles en los que esta interacción se hace concreta: el primero, ya se ha visto, es la búsqueda de *escenarios fronterizos* para sus cuentos, atribuyendo al término “escenario” su sentido más amplio posible (concepto que abarca los caracteres del espacio físico, pero también los temas y las formas de actuar de los personajes). El escritor uruguayo crea unas figuras ficcionales y unos lugares geosociales “marginales” donde el ser humano vive en una condición de intemperie y desasosiego, eligiendo “ambientes, conflictos y personajes periféricos y crea[ndo] un mundo marginal, desasistido y violento” (Fleming, 2012:

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

33). Junto a esta noción de frontera aplicada a los ambientes y a los antihéroes de la ficción, otro elemento de fuertes connotaciones autobiográficas es la traslación al texto literario de las experiencias y vivencias relacionadas con las estancias de Quiroga en la selva y su condición primero de marido y después de padre y viudo.

En el conjunto heterogéneo de estos personajes-reflejo de la biografía autoral, destacan figuras como las de Subercasaux (*El desierto*), viudo y con dos hijos pequeños; la de Dréver (*Los fabricantes de carbón*), de nuevo un hombre viudo, esta vez a cargo de una sola hija; o la de Orgaz (*El techo de incienso*), que remite a la poco feliz experiencia del propio Quiroga como delegado del Registro Civil. En el cuento *El desierto*, en particular, los datos biográficos son muy numerosos y remiten al período de la vida del autor inmediatamente posterior a la muerte de su primera esposa, la ya mencionada Ana María Cirés, cuando Quiroga quedó a cargo de sus dos pequeños hijos, Eglé, de cuatro años, y Darío, de tres. Este dato autobiográfico se traslada al cuento casi sin que medie una intervención para “ficcionalizar” la realidad: “Subercasaux perdió a su mujer. Quedó de pronto solo, con dos criaturas que apenas lo conocían, y en la misma casa por él construida y por ella arreglada, donde cada clavo y cada pincelada en la pared eran un agudo recuerdo de compartida felicidad” (Quiroga, 2012: 226).

El desierto, con su insistencia en la dicha perdida y en el desamparo al que están destinados los dos pequeños, puede considerarse como uno de los relatos más representativos de la relación que se establece en la narrativa de Quiroga entre la muerte y la desarticulación de la familia como institución y como conjunto de afectos. En este sentido, es llamativa, en efecto, la cantidad de cuentos

en los que la muerte se asocia [...] con la destrucción de la vida familiar. Apelando a una de sus más terribles obsesiones, Quiroga imagina el fallecimiento del padre de familia en alguna de sus historias más desoladoras, como es *El desierto*, en que el protagonista agoniza en la selva mientras, no lejos de ahí, sus dos hijitos quedan solos e indefensos en la cabaña. Títulos como *El hijo*, *El hombre muerto*, *Los destiladores de naranjas* o *La gallina degollada* vuelven a este tema con variaciones (Navascués – Arias, 2002: 26).

Del mismo modo, en la narrativa de Géza Csáth la presencia de elementos autobiográficos se hace patente en la traslación a la ficción de tres rasgos subjetivos estrechamente relacionados entre sí: a) una fuerte pulsión hacia la transgresión subjetiva de lo que el cuerpo humano acepta como tolerable; b) una tensión continua hacia la superación de los límites de conducta y de las normas; c) una intensidad absoluta en la forma de vivir y actuar en el mundo, en las relaciones humanas. Ahora bien, en la obra del escritor húngaro no solo confluyen estos tres aspectos de su biografía personal y su propia actitud vital hacia la realidad a su alrededor, sino

también una marcada pluralidad de enfoques en lo que se refiere al sesgo de la mirada del narrador: esta confluencia da lugar a una literatura en que destaca “la variedad de temas que se tratan en los textos que, girando en un entorno muy estrecho de lo que representa la personalidad del autor, son muy heterogéneos en cuanto a su perspectiva narrativa y al grado de morbosidad que manifiestan” (Parra, 2008: 13). Las referencias que aparecen en la cita anterior a la personalidad del autor y al grado de morbosidad que se traslada a la ficción remiten, en conjunto, al anhelo casi desesperado de Csáth por sustraerse a las rígidas e informes modalidades de existencias pequeño-burguesas que la “vida común” le depara al ser humano y, en particular, a los ciudadanos del agonizante Imperio Austro-Húngaro en vísperas de la Primera Guerra Mundial y del Tratado de Trianon (1919). Es menester, nos advierte el escritor húngaro, renunciar a conocer el mundo mediante la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto para acceder, a través del opio, a la oportunidad de conocer en su plenitud una “vida perfecta” sin que este conocimiento esté sometido al juicio de los sentidos. En el cuento titulado precisamente *Opio* este rasgo fuertemente autobiográfico del escritor se traslada a la hoja en blanco y el relato se convierte en una suerte de manifiesto existencial:

Tienen que renunciar a ver y a oír bien. El espantoso y bendito transmisor del placer —el opio— corrompe los sentidos y los órganos. También hay que renunciar al apetito y a sentir, como un burgués, el buen cansancio. Los ojos a menudo lagrimean, los huidos zumban. Los objetos, las personas y las letras se diluyen (Csáth, 2008: 79).

En la literatura de Csáth el uso de drogas no es solo una costumbre concreta que se traslada de la biografía real del escritor a la ficción, sino también un hábito que le es indispensable a éste para articular —en los planos vital y textual— una fuga de la realidad y un acceso a otras coordenadas: en este sentido, las drogas y los sueños desempeñan una función similar pues ambos permiten realizar un viaje hacia espacio-tiempos alejados de aquella cotidianidad que Csáth define como la “cómoda rutina burguesa”. La huida por la ensoñación y/o por la droga, en particular, es uno de los elementos que Howard Phillips Lovecraft incluye en el marco de los puntos que él considera esenciales para la definición de ciertos horrores en la narrativa fantástica: en el punto 52 del extenso listado del escritor estadounidense alude a la presencia de “un hombre que intenta reconquistar todo su pasado con la ayuda de drogas y de música que actúan sobre la memoria” (Lovecraft, 2018: 205). Este intento de recuperación del pasado (dichoso o más a menudo infausto) a través de las drogas y/o la inmersión en la dimensión onírica es un elemento que entra en contacto con la anécdota narrada en el cuento *Sueño olvidado*: en el relato el protagonista sueña a (o ve a, o siente la presencia de) su antiguo perro, Zsolí, fallecido hacía años en un accidente causado por la negligencia del mismo protagonista: el fantasma del animal

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

está lamiendo su propio hígado, que yace delante de él, desprendido de su barriga, en el suelo polvoriento. Este reencuentro con el animal fantasmal devuelve al hombre a su culpa pasada y el sueño se convierte en una herramienta para borrar la culpa de un error al que ya no se puede remediar: “Me gustaría que me mirara, perdonándome para liberarme de esta aterradora autoacusación, de este dolor. [Mi perro] no me mira. [...] Está pensando. Está pensando que él ahora perecerá y todo se acabará” (Csáth, 2008: 120). El motivo de la culpa se reitera en la obra de Csáth como efecto, primero, de su sensación de impotencia ante todo intento frustrado de desintoxicación de la morfina y, después, ante el asesinato de su esposa Olga. El efecto de esta proyección de lo íntimo autoral hacia el texto permite una lectura del sentido de culpa descrito en *Sueño olvidado* como una suerte de inscripción del autor en el relato, una presencia casi física que plantea una puesta en abismo del plano real a la ficción. Se da, en suma, una verdadera “inscripción de la instancia del autor, quien entra no solo *in verbis*, sino además *in corpore* en su mundo narrado, razón por la que la autoficción debe correlacionarse con la metalepsis del enunciado y de la enunciación, con la *mise en abyme aporistique*, con la cinta de Moebius o, brevemente, con los recursos típicos de la narración paradójica” (Schlikers, 2010: 51).

2.2. Relatos contruidos sobre previsiones adelantadas del desenlace trágico

En el apartado en que se habían presentado los rasgos más destacados de la biobibliografía de Géza Csáth, se había hecho hincapié en su “escritura impasible”, efecto de su acercamientos a los postulados de la “Nueva objetividad”, y se había evidenciado la ruptura que la adopción de ese tipo de enfoque y postura significaba con respecto a la línea estética dominante de la “narrativa de atmósfera” que caracterizaba la producción literaria en los países de lengua germánica y de Europa central en el ocaso del siglo XIX (pensemos, en el ámbito literario húngaro, en la prosa de Gyula Krúdy). Lo que importa ahora para nuestro análisis comparado es observar cómo también en la narrativa de Horacio Quiroga se puede detectar una posición autoral que a menudo (si bien con menor frecuencia con respecto a Csáth) plantea un distanciamiento álgido, casi “técnico”, de los hechos trágicos que se narran en sus páginas. Así se aprecia, por ejemplo, en un relato como *El almohadón de plumas*, en cuyo desenlace, después de haber descrito la muerte de Alicia, el narrador se encarga, a manera de explicación científica, de aclararle al destinatario del relato de qué manera actúa el extraño animal responsable de la muerte de la joven esposa de Jordán. Quiroga no parece participar de la aflicción de Jordán y del lector y se centra en una explicación casi naturalista del *modus operandi* del pequeño monstruo, induciendo la crítica a afirmar que el último párrafo del cuento “parece no formar parte de la ficción y ser una explicación casi científica de la vida y alimentación de los parásitos que viven en las aves y que en ocasiones habitan los almohadones de plumas” (Chelle, 2016: 24).

Esta forma deliberadamente aséptica de presentar en la ficción unos eventos trágicos encuentra en la obra de Quiroga una doble forma de representación: por una parte, las razones de la muerte de algún personaje (o la certeza de que no podrá sustraerse a su sino) se revelan solo en el desenlace del texto, devolviendo el fallecimiento del protagonista a su estatus de “episodio intrascendente” en el flujo del devenir histórico, ante una naturaleza impasible. Por otra parte, y este segundo aspecto es el del que nos ocuparemos en esta sección, existe un conjunto de relatos cuya técnica narrativa se apoya en el planteamiento del conflicto, o motivo dramático, ya desde las primeras líneas del cuento, introduciendo la tragedia desde el mismo *incipit* del texto. Es el caso, por ejemplo, de un relato como *A la deriva*, en el que el lector acompaña a lo largo de toda la narración al protagonista que sufre y lucha inútilmente para salvarse del veneno de una yararacusú. La clave del procedimiento que adopta Quiroga reside en ubicar la descripción del accidente en la primera línea del texto: esta elección del autor no solo coloca al lector en la posición de poder suponer de entrada cuál es el final, sino que crea una estructura narrativa capaz de provocar un aumento progresivo de la tensión a medida que el relato avanza y el lector sigue el proceso de paulatino acercamiento del protagonista a una muerte anunciada.

A propósito de la manera en que la muerte aparece en el texto, nos parecen notables algunos aspectos cuya presencia se reitera en la narrativa quiroguiana: en primer lugar, cabe subrayar cómo la muerte suele descubrirse —en sus páginas— a través de un golpe de azar, es decir, un accidente imprevisto, una insolación súbita, un tropezón inesperado, el ataque de un animal o de una serpiente venenosa y hasta una equivocación; esta imprevisibilidad de la muerte hace que sus víctimas (hombres o animales) no lleguen siquiera a tener plena conciencia de lo que les está pasando. En segundo lugar, la presencia de la muerte debe interpretarse también a la luz de las convicciones estéticas que Quiroga desarrolla acerca de la construcción de un cuento: nada consigue el mismo impacto emocional en un lector, sostiene el escritor de Salto, como un desenlace trágico; de ahí que es posible explicar la presencia tan dominante de la muerte en la narrativa de Quiroga (y su manifestación inmediata en la trama sin hacerse del todo concreta hasta el desenlace) no solo como un efecto del evidente y reconocido autobiografismo presente su obra, sino también como el deseo de buscar un “efectismo: la muerte consigue un final rotundo y cerrado para el cuento, de acuerdo con sus ideas acerca de relato breve” (Navascués – Arias, 2002: 27).

En lo que se refiere a las distintas formas de efectismo, importa observar cómo Quiroga se sirve de unos elementos simbólicos en el texto, logrando que la descripción de elementos naturales adquiera un peso metafórico que se adelanta al final luctuoso. Es el caso, en particular, del río Paraná, que fluye “en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

es agresivo y que reina en él silencio de muerte” (Quiroga, 2012: 133). El uso de una fórmula como “encajonar fúnebremente”, o la presencia de términos como “muralla lúgubre”, además de la referencia explícita a un “silencio de muerte”, consiguen un doble objetivo: por una parte, aumentan en el lector su pulsión escópica, es decir, su interés en ver, descubrir de qué manera la narración llega a su desenlace trágico. Por otro lado, la presencia de esos términos pertenecientes al ámbito semántico tanático hace que el relato mismo se vuelva un *ejercicio de muerte*; la elección de los vocablos (negrura, agresividad, silencio) “es tan adecuada que la propia narración se convierte en muerte: es la muerte del protagonista, pero también la muerte del paisaje, del río y de la propia historia” (Lema Mosca, 2017: 7).

Del mismo modo, es posible observar cómo en varios de sus cuentos, Csáth utiliza una técnica narrativa que hace enseguida previsible, desde el punto de vista del lector, el desenlace trágico del relato. El motivo de la percepción premonitrice es un rasgo que –aún si con matices diferentes con respecto a las estructuras narratológicas de Quiroga– está presente en varias muestras de la ficción del húngaro. En una porción notable de su producción narrativa son recurrentes ciertas configuraciones expositivas que ofrecen al lector algún adelanto informativo de cómo será el desenlace de la historia que se va contando. Una vez más, el hecho de anticipar en la ficción ciertas previsiones acerca de cómo irá evolucionando una dada situación descrita en el relato puede leerse como una traslación al plano textual de una actitud autobiográfica: en otras palabras, la presencia de ciertas pistas textuales que ya en las primeras líneas de los relatos ofrecen claves de lectura de los mismos puede interpretarse como el efecto del trasvase a la ficción de la lúcida percepción del escritor húngaro (en un tiempo T1) de las consecuencias (en un tiempo T2) de sus posturas vitales insanas en el plano de la biografía personal. Algunos pasajes de su *Diario* son representativos de esta propensión hacia la captación y transmisión inmediata de los efectos que se producirán en su vida en un futuro próximo. En una página escrita el 21 de septiembre de 1912, el escritor vislumbra (y de algún modo anticipa) su final: “La lección es que tengo que dejar de jugar con el P [el Pantopon] urgentemente. Me esperarán las miserias más serias, definitivas e irremediables si no lo hago” (Csáth, 2009: 69). Las amonestaciones que dirige a su propia conducta autodestructiva se reiteran a lo largo de esas páginas, en términos que confirman su lúcida premonición: “Si la suerte me sonrío, y durante una semana no ocurre nada, será ahora, ahora, cuando sea capaz de salir del pozo. Tengo que actuar porque si no me espera la demencia” (Csáth, 2009: 72).

Si se aplican estas reflexiones a la producción ficcional de Csáth, se puede comprobar cómo ambos factores (las continuas alusiones a condiciones médicas críticas y el hecho de adelantar lo que será el desenlace de la contingencia) están presentes en el nivel textual. En el relato titulado *El silencio negro* la voz del narrador se dirige a un médico para explicarle cuánto sigue:

Le voy a escribir aquí, señor doctor, de qué se trata. De mi hermanito. Del hijito rubio de mofletes rojizos cuyos ojos oscuros miran siempre a la lejanía. Y de otra cosa más. Del silencio negro. De pronto ha crecido. Ayer por la noche todavía era una criatura pequeñita, afable, balbuciente. Por la mañana queda ya un robusto adolescente. Con enorme musculatura, pero hirsuto y de ojos viles, ardientes, temibles (Csáth, 2008: 15).

Desde el *incipit* se crea una doble tensión: en primer lugar, surge un contraste entre los rasgos angelicales del pequeño hermano del narrador y ese indefinido “silencio negro”, cuya presencia parece ser, en una primera instancia, la responsable de la transformación que padece el pequeño; en segundo lugar, se observa cómo la metamorfosis que convierte al niño en un sujeto temible de ojos ardientes funciona como dato premonitorio del desenlace sangriento.

Tanto en el relato de Quiroga como en el de Csáth la colocación del conflicto en las primeras líneas obliga al lector a suponer desde el comienzo un desarrollo violento del cuento (es lo que se da en *El silencio negro*) además de un desenlace trágico (lo que ocurre en ambos); en el cuento de Quiroga, a pesar de la ilusoria convicción del protagonista (y del lector que sigue su peripecia) de estar mejorando y de poder alcanzar la salvación en el pueblo, la oración que cierra el texto “Y cesó de respirar” nos devuelve a lo ineluctable planteado en las líneas iniciales. La misma estructura narratológica es la que plantea Csáth, pues en la última página de *El silencio negro* el protagonista-narrador nos informa que se ha manchado de un delito: después de tanta agresividad y tanta violencia perpetradas por su hermano –convertido en monstruo por el “silencio negro”– el joven acaba asesinando por el mismo narrador. En este segundo texto, sin embargo, la conexión entre el momento del drama inicial (presunta conversión del niño angelical en monstruo) y su desenlace previsible (su asesinato para poner fin a sus crueldades) se deshace sorpresivamente: nada más cometer el homicidio, el narrador escucha la risa burlona del silencio negro y siente un terror frío que le atraviesa el cuerpo. Al dirigir la mirada hacia la cama donde debería encontrar el cuerpo bestial del hermano convertido en monstruo, descubre que en el catre yace “una pequeña y frágil criatura de azules mofletes amoratados. [...] Y el silencio negro, lo percibía claramente, se reía. Lo que deseo es no escuchar más esas risas [...] porque se me hace un nudo en la garganta que me impide dormir. En general, señor doctor, no puedo dormir bien” (Csáth, 2008: 18). De nuevo, se aprecia aquí un motivo temático que conecta con la trayectoria existencial del escritor húngaro: así como en el nivel de la biografía personal la droga había actuado como factor de distorsión de lo real (y había llevado a Csáth a percibir de una forma enfermiza las libertades que su esposa Olga se tomaba en la relación que los unía), del mismo modo es lícito suponer que el personaje de la ficción altera y desfigura en su mente su realidad (textual) y convierte en monstruo a un ser indefenso.

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

2.3. Relatos contruidos sobre la presencia de espejismos, fantasmas, vampiros y creencias procedentes de supersticiones

En los cuentos de Quiroga, que describen mundos de ficción salvajes y violentos, la muerte se apodera de la escena como una presencia inapelable: es un dato certero cuya puntual exactitud depende de la esencia misma del ciclo natural de la existencia; tan es así que en los relatos del uruguayo “la función cardinal es la certeza de la muerte, como una irrupción del azar o como un paso más, ineludible, del ciclo voraz de la naturaleza” (Fleming, 2012: 46). A partir de esa certeza acerca de la voracidad de los ritmos naturales, el fenómeno se describe adoptando varios enfoques y eligiendo distintas perspectivas, lo que permite contar desde sesgos diferentes de la mirada el acontecimiento clave de la trama. En una primera tipología de casos, el proceso paulatino que lleva hacia la muerte puede transmitirse al lector mediante una narración externa, gracias a una voz omnisciente que se encarga de relatar los hechos; es ésta la misma estructura narrativa que adopta también Géza Csáth en cuentos en los que los hechos se narran desde el punto de vista de una voz omnisciente, como es el caso de *Padre e hijo*, *Matricidio* o *Músicos*. En otros relatos de ambos autores la transmisión acontece gracias a un “enfoque interno”, es decir, centrándose en las sensaciones de la propia víctima en los momentos previos al desenlace trágico (sensaciones que, incluso, a veces son de ilusorio alivio, tal como acontece en *A la deriva*)⁷.

En esta variada tipología narratológica se inserta una modalidad de representación de la muerte que es transversal a las dos estructuras de la narración recién indicadas y que remite a ciertas formas de superstición popular: bebe de tradiciones rurales consolidadas y puede o bien poner en relación el fallecimiento de un ser humano con apariciones fantasmales que solo pueden ser percibidas por los animales, o bien puede poner en contacto un evento luctuoso con la aparición de ciertos animales monstruosos en la vida diaria. En esta tipología se incluyen los relatos *La insolación* de Horacio Quiroga y *La rana* de Géza Csáth. Se trata de textos en los que lo “insólito”

⁷ Cabe también recordar que una de las técnicas narrativas que Csáth utiliza con más frecuencia en sus relatos es la que prevé una estructura enmarcada: al comienzo del relato un personaje (A) se cruza –normalmente de forma azarosa– con otro (B) y de la conversación surge una fábula que constituye el eje de la trama. A menudo es este segundo personaje quien se encarga de relatar la fábula a través de un monólogo; otras veces el relato enmarcado nace de una interacción dialogada entre los dos personajes. Ejemplos de esta estructura son: *El jardín del brujo* (en que el relato de las fechorías cometidas por el brujo y sus discípulos es narrado al protagonista por los hermanos Vass, sus antiguos compañeros del bachillerato); o *El panadero Schmith de pan de especias* (en que en el relato del crimen cometido por el panadero y su ejecución están a cargo del personaje A que se dirige a Margit, una mujer que visita con él un museo); o *Sueño vespertino* (en que la fábula, ambientada en una Bagdad de rasgos típicamente modernistas, se introduce gracias al sueño del personaje A que se acuesta en un viejo canapé de terciopelo y sueña con una condesita muda).

o lo “aparentemente inverosímil” parecen crear una brecha en el mundo de la rutina diaria y de la vida cotidiana de los personajes, promoviendo encuentros y situaciones que influyen de una manera a menudo fatal y catastrófica en la vida de los mismos. No se trata, sin embargo, de que el relato vaya derivando hacia la categoría de lo fantástico puro: en el caso de ambos narradores parece más evidente su senda preocupación por engendrar en el lector la sospecha de que un cuento de base realista se esté volviendo extraño. Es lo que ocurre, sobre todo, en un amplio conjunto de relatos de Horacio Quiroga (entre ellos, *La insolación*) para los que es preferible dejar “un sentido más abierto para lo que suele entenderse por texto fantástico, conformándonos con la idea de que el efecto realista se torna suficientemente sospechoso y en desplazamiento como para suscitar un pliegue tal que la imagen de la realidad quede situada en una constelación de mundos posibles” (Lago, 1999: 5). Veamos de qué modo se engendra esta sospecha que da acceso al “mundo posible” al que alude Sylvia Lago.

En *La insolación*, la muerte que describe el uruguayo se representa como un ser fantasmal en el que se reflejan los rasgos físicos del ser humano al que ella va a buscar: el aspecto esencial para nuestro enfoque reside en que el fantasma no es advertido por los peones sino solo por los animales, los perros adultos, quienes se encargan de explicar al más pequeño del grupo el porqué de la ominosa aparición:

El cachorro, incrédulo, fue a avanzar, pero Prince le mostró los dientes: – No es él, es la Muerte. El cachorro se erizó de miedo y retrocedió al grupo. – ¿Es el patrón muerto? – Preguntó ansiosamente. Los otros, sin responderle, rompieron al ladrar con furia, siempre en actitud de miedoso ataque. Sin moverse, Mister Jones se desvaneció en el aire ondulante (Quiroga, 2012: 138).

El uso del verbo “desvanecer” no solo es explicativo de la superposición que acontece entre el ser humano en carne y hueso y su propio fantasma, que solo es percibido por los perros, sino que permite observar también de qué manera se cuentan los hechos: Quiroga utiliza una técnica narrativa apoyada en dos versiones que deliberadamente resultan divergentes: “por un lado, la visión recortada de los hombres (los peones solo ven el hecho objetivo y limitado de la muerte por insolación); por otro, la visión más aguda de los perros, capaces de captar fenómenos esotéricos negados al hombre” (Fleming, 2012: 48). La duplicación de versiones tiene sí la finalidad de desestabilizar la acción –ofreciendo dos perspectivas no coincidentes para la descripción de un mismo evento– pero ilustra sobre todo el rol que los animales desempeñan en la percepción de peligros y presencias fantasmales, lo que contribuye a crear una atmósfera ominosa, marcada por espejismos, percepciones dudosas de lo real y sobre todo por la traslación de creencias, leyendas rurales y supersticiones al plano textual.

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

Es éste el punto de contacto que pone en relación *La insolación* quiroguiana con *La rana* de Csáth, una ficción en la que un narrador homodiegético relata su percepción súbita de una voz que se describe como una mezcla entre el llanto de un niño y el gemido de un animal torturado. El hombre, y con él el lector, descubre que se trata de una rana del tamaño de un gato, con el cuerpo cubierto de pelos de cuyos ojos irradia un verdoso fuego fatuo. Lo que aterra al protagonista es la toma de conciencia de que ese monstruo, que se describe como un cuerpo que expele un hedor a muerto, es una suerte de premonición nefasta; según las creencias locales, su aparición, así como ocurría con el fantasma de Mister Jones en *La insolación*, es un presagio que anuncia el fallecimiento de algún ser querido cercano al sujeto observador: “en nuestra tierra existe la creencia de que en la casa donde aparece una rana peluda semejante, alguien fallece en breve. [...]. Uno de nuestros vecinos, un agricultor adinerado, me contó que había visto con sus propios ojos esa maldita rana peluda y, poco después, su bonita hija Ágnes falleció con dieciocho años” (Csáth, 2008: 27).

En ambos relatos, la tensión narrativa se focaliza en las expectativas de lector acerca del grado de acierto de las percepciones de los animales (lo que Fleming define como el “elemento esotérico”), o –alternativamente– de las premoniciones nefastas que proceden de supersticiones ancladas a creencias populares. Y en ambos cuentos, en efecto, tanto las percepciones sensibles de los animales de *La insolación* como los intentos del protagonista de *La rana* de proteger a sus seres queridos contra el peligro de una muerte inminente confluyen hacia un mismo desenlace trágico: Mister Jones, a pesar de ser llevado a toda prisa al rancho por sus peones, “murió sin volver en sí” (Quiroga, 2012: 143); del mismo modo, el protagonista del cuento de Csáth se dirige directamente al lector para ratificar lo ineludible del drama anunciado: “pues sepan que dos semanas después ese día, mi esposa yacía muerta” (Csáth, 2008: 28).

Drama anunciado es también el que se describe en uno de los relatos más conocidos y estudiados de Quiroga, el ya mencionado *El almohadón de plumas*, cuya primera publicación se remonta al 13 de julio de 1907, en las páginas del número 458 (año X) de *Caras y caretas*. El lento y progresivo apagarse de la joven Alicia –nada más casarse y mudarse a la casa donde debería vivir con su álgido marido Jordán– conduce al lector rumbo a un desenlace trágico predecible, pues el inicial diagnóstico (una simple anemia, según los médicos) no logra alejar la sospecha de una tragedia inminente. En el texto, el fallecimiento de Alicia puede leerse, siguiendo la consabida interpretación asentada, como la consecuencia de haber sido desangrada paulatinamente por el pequeño ser monstruoso “de patas velludas”, una “bola viviente y viscosa” escondida en su almohada; sin embargo, su muerte puede también interpretarse en términos simbólicos: es decir, el deceso de la joven se vuelve metáfora del vaciamiento del alma, como si su esencia más humana la abandonara y se trasladara, según la mejor tradición del vampirismo decimonónico, a otro ser. En este sentido, el relato de Quiroga establece una relación temática evidente con otro de los elementos ineludibles de la narrativa del

terror, que Lovecraft presenta en su ya mencionado catálogo de los “horrores fundamentales efectivamente usados en la narrativa fantástica”: en el punto 21 de la lista del estadounidense se alude a la muerte de un ser humano por “sutil succión vampírica de una criatura sobre otra” (Lovecraft, 2018: 203). Es de notar aquí la perfecta coincidencia del término “succión” entre el modelo teórico propuesto por Lovecraft y su aplicación concreta a lo literario en el cuento de Quiroga: apoyada en una evidente base simbólica, la succión mortal que se describe en *El almohadón de plumas* no es solo la consecuencia de un mordisco súbito en que unos dientes afilados penetran las carnes de un cuello indefenso, sino sobre todo una lenta absorción diaria de la vida misma, una succión –precisamente– que vacía poco a poco a su víctima de su sabia vital, como metáfora de un alma que se desinfla.

Las presentes significaciones de lo monstruoso en *El almohadón de plumas* ofrecen la posibilidad de observar otro rasgo compartido entre los dos narradores; se trata de advertir cómo tanto en Quiroga como en Csáth existe un tratamiento común en cuanto a la recreación en el nivel textual de las relaciones de amor entre los personajes. En el uruguayo se puede evidenciar una característica bastante usual en las letras rioplatenses ligadas a lo extraño y/o a lo fantástico en la primera mitad del siglo XX: en ese marco sociocultural y literario el motivo del amor suele estar relacionado con la idea de lo difícil, lo inalcanzable, lo vedado e incluso lo peligroso (o mortal). En efecto, el de los amores nocivos y hasta mortíferos es un tema “que aparece casi siempre vinculado a lo imposible, lo dificultoso; esto lo podemos ver tanto en *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga como en *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar” (Chelle, 2016: 10). Si esta concepción del amor como condición mortífera es bien evidente en relatos como *El almohadón de plumas*, ¿qué ocurre en la ficción de Csáth? ¿Existe una relación directa entre el sentimiento amoroso y la idea del fracaso ineluctable? En su narrativa, el aspecto lóbrego y las consecuencias a menudo mortales de las varias formas del amor alcanzan una dimensión aún más morbosa que en Quiroga en tanto que se relacionan con frecuencia al motivo de las pulsiones sexuales mórbidas que desembocan en finales trágicos, consecuencia de pasiones patológicas. Es el caso del ya citado cuento *Matricidio*, en el que el asesinato de la madre por parte de sus dos hijos acontece de una forma que evidencia el encarnizamiento de los dos jóvenes y la extraña sensualidad del crimen, al clavar repetidamente una navaja en el pecho de la mujer: “El mayor sacó la navaja ensangrentada del pecho de su madre y la clavó de nuevo. No hacía falta, ya estaba muerta. Bajo el edredón, la sangre se derramaba lentamente” (Csáth, 2007: 73). Una vez más, aparece en la ficción un elemento que remite a la biografía del autor: el asesinato de un miembro de la familia que se describe en *Matricidio* conecta con el ya mencionado uxoricidio llevado a cabo por Csáth en la vida real; de ahí que puede decirse que la “aparición del autor” en el relato es independiente de la situación narrativa, pues éste está presente aún sin estar explícitamente ficcionalizado.

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

2.4. Relatos contruidos sobre la representación de los hechos vistos desde la perspectiva de una psique desviada

En los años treinta del siglo XX Horacio Quiroga publica primero *Sueño natal*, editada en Buenos Aires en 1931, y cuatro años más tarde su última recopilación de cuentos *Más allá*, que ve la luz por la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense. La recopilación de cuentos de 1935 es particularmente importante para nuestro análisis porque en ella Quiroga no solo recupera los temas dominantes de sus primeros cuentos (esa *escritura subterránea* en la que dominan lo macabro, la muerte, la oscuridad y una cierta tendencia a acercarse al espiritismo) sino que los reelabora reintegrando en ese conjunto otro tópico esencial de su narrativa anterior: la locura. Los trastornos de la mente –que ya habían marcado la producción narrativa de Quiroga desde los años veinte (pensemos, por ejemplo, en el dentista-narrador del cuento *La lengua*, quien presa de un estado psíquico alterado le arranca la lengua a un paciente)– caracterizan un amplio espectro de los relatos incluidos en *Más allá*: es suficiente pensar en cuentos como *El hijo*, *El llamado*, o *El conductor del rápido*, en los que destaca la presencia de una voz psíquicamente desequilibrada que se encarga del relato, según la enseñanza de sus modelos literarios anglosajones, al punto que “es imposible no ver en esos cuentos narrados en primera persona por seres totalmente desequilibrados la influencia de Poe” (Lama Mosca, 2017: 8).

El ejemplo quizás más emblemático de esa locura –de la que Quiroga se sirve no para justificar la violencia de sus narraciones sino para darle más espesor al carácter de sus personajes– es el que se describe en *El llamado*: en el texto, la protagonista, una joven madre, narra que una voz le ha advertido que su hijita está condenada a “morir por el fuego”. Por su estado de alteración mental (no se olvide que la mujer narra su historia *ex post*, internada en un sanatorio psiquiátrico) y con el objetivo de evitar que los malos augurios se cumplan, la mujer decide encerrarse con su hija en el dormitorio, tratando de mantenerla alejada de toda herramienta doméstica que pueda provocar un contacto con el fuego. A pesar de la imposibilidad de todo acercamiento a los fósforos, a la estufa o a las hornallas de la cocina, sin embargo, la profecía nefasta se cumple igualmente cuando la niña encuentra un arma y se dispara. En el desenlace, es posible identificar la presencia de un elemento sobrenatural en el relato: es la misma mujer quien nos informa de que el fenómeno que origina su desequilibrio mental (es decir, la voz que le advierte de la inminente muerte de la pequeña) es la de su difunto marido.

En la producción narrativa de Csáth es posible identificar también un conjunto de relatos en los que la locura se impone como el estado psíquico dominante de los personajes de la trama. Así como ocurre en los textos de Quiroga, la muerte y lo macabro se acompañan a menudo de una condición de desequilibrio mental que –del mismo modo que los relatos del uruguayo– tiene un fuerte impacto en el proceso de recepción del texto: esto ocurre porque el punto de vista desde el que se cuentan

los hechos es casi siempre el que nos transmite la mente alterada del personaje-narrador. Así se aprecia, por ejemplo, en el cuento titulado *El cirujano*, cuya estructura narratológica es parecida a la que plantea Quiroga en *El llamado*: el protagonista, sentado en un suburbial café de tercera categoría, cuenta su encuentro con un cirujano de ojos siempre empañados en lágrimas, “un alcohólico perdido, [...] que avanza en línea recta hacia el *delirium tremens*” (Csáth, 2008: 36). A partir de este marco descriptivo mínimo en el que el protagonista introduce la figura del cirujano en el cuento, es el propio médico quien se encarga de tomar la palabra y de revelar (al narrador y al lector) su gran objetivo científico: extirpar del cerebro del ser humano la visión del tiempo y la percepción del transcurrir del mismo, puesto que “hemos llegado a un punto en el que el tiempo ha oprimido a la humanidad” (Csáth, 2008: 37). El trastorno psíquico del cirujano ebrio es tan marcado que el científico se considera el único depositario del conocimiento de la localización del tiempo en el cerebro humano; de esa convicción deriva su loco afán por convertirse en un benefactor de la humanidad: “solo se necesita saber qué hay que cortar. Yo lo sé, y ofreceré mi invento a quien desee a toda costa librarse del tiempo y a quien le oprima gravemente la idea de la muerte. Ayudaré al ser humano” (Csáth, 2008: 36).

En este caso, la combinación de factores que lleva al desenlace trágico es la que pone en relación la locura aplicada al conocimiento científico y el alcoholismo, del mismo modo que en el cuento de Quiroga se puede evidenciar también una mezcla de los dos motivos temáticos dominantes, es decir, la locura y la aparición de lo sobrenatural (la voz del marido que llega del más allá). En el caso del húngaro, además, el dato biográfico se hace más evidente a la luz de la profesión del propio Csáth que construye un personaje de ficción cuya biografía dialoga con la de su creador; el modelo conceptual que se sigue en este caso es el por el que “un personaje ficticio [...] se disfraza (continuamente o en grandes partes del texto) con el nombre o un derivado del autor real y/o con otras características biográficas similares” (Toro – Schlikers – Luengo, 2010: 21).

Una estructura parecida –en cuanto a la presencia de un marco narrativo en el que se incluyen las manifestaciones de la locura de los personajes– es la que Csáth plantea en el ya citado cuento *El silencio negro*: en la primera línea del cuento, tal como ya se ha subrayado, el lector descubre que lo que leerá a continuación es una relación escrita que el protagonista-narrador le envía a un doctor, posiblemente un médico psiquiátrico. Todos los eventos que se narran a partir de ese momento (la improvisa conversión del hermanito menor del narrador en un ser agresivo, violento y monstruoso; la sensación continua de que el “silencio negro” se esté acercando a la casa) no son otra cosa –es lo que se descubre solo en la última línea del cuento– sino una pesadilla del protagonista-narrador, producida por su estado de alienación mental que deforma su percepción de lo real. La realidad deja de hacerse comprensible: la psique trastocada la modifica hasta la deformidad, tal como le ocurre en el plano de lo real al propio Csáth, según relata su primo Kosztlányi: en unas notas escritas

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

pocas semanas después del fallecimiento de Géza, así describe Kosztolányi los efectos de la morfina en la percepción del mundo y en escritura de su primo, quien había perdido la visión de conjunto de la realidad:

Lo terrenal que aparece en sus últimos escritos es efecto de la morfina. Porque la morfina no proporciona fiebres embriagadoras y celestiales como piensan los que no son entendidos. Justamente tiene el efecto contrario. Contrae la pupila y reduce el campo visual. Tiene más o menos el mismo efecto mental. Los detalles se vuelven muy vivos pero el conjunto queda en un plano secundario. [...]. Géza Csáth fue un vidente soñador cuando estaba sano, luego solo veía la tierra (Kosztolányi, 2009: 157-158).

Aún cuando no existe la certeza de que la voz encargada de la narración padezca alguna enfermedad psíquica, la estructura enmarcada –tan frecuente en los relatos de Csáth– contribuye a crear una condición de incertidumbre en el lector, por duplicar las perspectivas: en las secciones que funcionan como marco introductorio, el público lector no hace a tiempo a familiarizar con el personaje A, que enseguida éste le(s) deja la palabra a una o más figuras secundarias que introduce(n) el relato enmarcado. Así se aprecia, por ejemplo, en el cuento *El jardín del brujo*: después de seguir al narrador-protagonista paseando por las calles de su ciudad, el lector comprueba cómo son dos antiguos colegas de bachillerato del protagonista los que se encargan de informar acerca de lo que ocurre en el jardín indicado en el título. Los hermanos Vass describen una suerte de “cofradía del mal”, en la que confluyen el elemento fantástico (es decir, los poderes sobrenaturales del mago) con el elemento relacionado con la maldad humana, pues los “ladrones”, discípulos y esclavos del brujo, son seres humanos que se dedican a matar y a robar en casas ajenas: “Aguardan hasta que todos están acostados. Entonces salen de su escondite, recorren las habitaciones, rompen cerraduras, cortan las cabezas de los niños y dejan sus estiletos clavados en el corazón de los padres. Y cargan con tesoros para el brujo” (Csáth, 2008: 21).

Acceder a la casa del mago, ubicada en medio de un pequeño jardín “parecido a un caleidoscopio”, significaría entrar en un mundo en el que la maldad se une a una especie de magia satánica, lo cual conecta el eje temático del relato de Csáth con otro de los puntos que Lovecraft había incluido en su lista: en particular, en el punto 12 de ese extenso listado, el estadounidense alude explícitamente a la “pertenencia a un culto infernal de brujería o demonolatría” (Lovecraft, 2018: 202), o sea, a la presencia conjunta de brujos/as (el mago del relato) y al culto de estas figuras demoníacas (los malhechores que matan y degüellan en nombre de su fidelidad al brujo-demonio).

3. A manera de conclusión

Horacio Quiroga y Géza Csáth pueden considerarse dos intelectuales cuya obra literaria “asume” la experiencia como eje ineludible, y se alude aquí tanto a la *experiencia de lo vivido* como a la *experiencia de la época histórica* en que ambos se mueven. Los dos tipos de experiencia confluyen hacia lo literario y enriquecen el plano de la ficción, dándole un sentido que completa y perfecciona el espacio de contacto entre realidad y escritura, tal como señala Jitrik cuando recuerda que

la literatura que asume la experiencia puede ser examinada también a la luz de una perspectiva histórica; una época determinada exige que sean sacadas a la luz tensiones fundamentales que suelen permanecer soterradas en la obra. De este modo, si toda literatura está constituida de experiencia de sí misma, ninguna como la de las tres primeras décadas [del siglo XX] parece más ansiosa por mostrar este mecanismo fundamental; como si la experiencia cubriera todas las instancias de la vida y fuera imposible expresar nada sin tenerla en cuenta. [...]. Pero la explicitación de la experiencia de sí misma no viene sin la compañía de una actitud abierta hacia toda experiencia vital, que perfecciona y profundiza la obra haciendo que el sentido de la experiencia y su mecanismo cubran la obra literaria y le confieran su más íntima fuente de sentido (2018: 34).

Así como la experiencia vital perfecciona la obra y le otorga profundidad, la perspectiva histórica y las tensiones fundamentales presentes en el contexto socio-histórico en que se desarrolla la actividad literaria de ambos intelectuales presenta rasgos que remiten a las *tensiones fundamentales* de la sensibilidad y la historia de la época; estos rasgos a su vez remiten a una condición de inestabilidad común a ambos países, que marca el tránsito del siglo XIX al XX y que impacta en la percepción de la realidad de Quiroga y Csáth.

En Uruguay, la última década del siglo XIX vive el conflicto ideológico entre el Partido Colorado del presidente Herrera y Obes y la oposición del Partido Blanco (o Nacional), que se opone a las directrices que el gobierno pretende trazar para el poder ejecutivo en los procesos electorales. El conflicto pasa del plano meramente ideológico a los campos de batalla, cuando el caudillo blanco Aparicio Saravia, en 1897, se alza en armas contra el gobierno. Pese a que la revuelta, dirigida desde las zonas rurales, llegó a resolverse mediante un arreglo con el gobierno colorado, quedó en la sociedad uruguaya de la época una sensación de inestabilidad, que encontró su lógica y su justificación siete años más tarde: en 1904 la figura de José Batlle y Ordóñez apareció en el escenario político nacional para romper el equilibrio de fuerza entre Blancos y Colorados y este quiebre determinó un segundo levantamiento en armas del mismo Saravia, derrotado y muerto en la batalla de Masoller. Consecuencia

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

de ese triunfo fue el largo periodo de reformismo que vivió Uruguay bajo los dos mandatos presidenciales de Batlle (1903-1907 y 1911-1915).

El ámbito socio-histórico en que desempeñó Csáth su actividad médica y de intelectual presenta aspectos aún más sombríos, que atestiguan una mayor inestabilidad interna en el país centro-europeo con respecto a la nación rioplatense. El ocaso del Imperio Austro-húngaro es evidente en las presiones continuas por parte de las áreas geopolíticas periféricas, que ambicionan a un mayor grado de autonomía, cuando no a la plena independencia. Los últimos años de la vida de Csáth se desarrollan en la víspera de la Primera Guerra Mundial, un conflicto que no solo marcará el derrumbe de la unidad política del Imperio, sino sobre todo significará para Hungría la pérdida de dos tercios de su extensión territorial, como efecto de la aplicación de los acuerdos de Trianon (junio de 1920). Las fuerzas vencedoras reunidas en Versalles impondrán a Austria y Hungría un tratado de paz unilateral que implica para Hungría la pérdida de Eslovaquia en favor del neo-estado checoslovaco; de Transilvania en favor de Rumania; de Croacia y Voivodina en favor del Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos y de la ciudad de Fiume, que poco después fue anexionada con la fuerza al entonces Reino de Italia. En total, la población del antiguo reino de Hungría bajará por efecto de estas resoluciones de 19 a 7 millones de habitantes.

En este contexto de inestabilidad, incertidumbre y (en el caso de Hungría) sensación de declive, la narrativa de los dos escritores presenta rasgos que ponen en diálogo sus experiencias vitales y sus sendas obras de ficción. En ambos se observa:

a) un evidente alejamiento de los modelos dominantes del modernismo de finales del siglo XIX (pensemos en el abandono paulatino de Quiroga de los moldes lugonianos) o de la narrativa de cuadros socioculturales vinculados con la idea del *Imperio felix* (pensemos en la prosa de Gyula Krúdy);

b) la pulsión hacia representaciones de lo macabro y lo marginal, la preferencia por desenlaces trágicos, la centralidad de los trastornos mentales en la definición del carácter de los personajes; rasgos que deben interpretarse como una traslación a la literatura de episodios biográficos vividos o presenciados como testigo, pero también como el resultado de la natural inclinación del espíritu y de la absorción de modelos literarios

c) la creación de personajes que resultan expuestos a la intemperie de la existencia, para los que la ausencia de amparo es dúplice, pues abarca la dimensión física y también la anímica.

Referencias bibliográficas

- Alvarado Vega, Óscar (2007). El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga. *Espiga*, 14-15. 99-110.
- Baccino Ponce de León, Napoleón (2001). Horacio Quiroga. En: Oreggioni, Alberto (ed.). *Nuevo diccionario de literatra uruguayana*. Tomo II, L-Z. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. 176-180.
- Bonicelli Verrina, Francesco (2018). Géza Csáth: poeta geniale, crudele femminicida e paranoico suicida. *Ungheria news - Portale di informazione sull'Ungheria*. 14 de noviembre de 2018. Asequible en: <https://ungherianews.com/2018/11/14/geza-csath-poeta-geniale-crudele-femminicida-e-paranoico-suicida/>, fecha de consulta: 04-07-2022.
- Chelle, Fernando (2016). *El cuento fantástico en el Río de la Plata*. Wrocław: Amazon Fullfillment – Palabra escrita.
- Csáth, Géza (2010). *Cuentos que acaban mal*. Valencia: Narrativa El Nadir.
- Csáth, Géza (2009). *Diario*. Valencia: Narrativa El Nadir.
- Cserháti, Éva (2009). Nota de la traductora. En: Csáth, Géza. *Diario*. Valencia: Narrativa El Nadir. 9-10.
- Fleming, Leonor (2012). Introducción. En: Quiroga, Horacio. *Cuentos*. Madrid: Cátedra – Letras hispánicas. 11 - 101.
- Jitrik, Noé (2018). *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: EDUNTREF – Ediciones de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Kosztolányi, Dezsó (2009). Sobre la enfermedad y la muerte de Géza Csáth. En: Csáth, Géza. *Diario*. Valencia: Narrativa El Nadir. 55-163.
- Lago, Sylvia – Fumagalli, Laura – Benítez Pezzolano, Hebert (1999). Prólogo. En: AA.VV. *Cuentos fantásticos del Uruguay*. Montevideo: Colihue Sepé Ediciones. 5-6.
- Lema Mosca, Álvaro (2017). La construcción del mito: el malditismo en Horacio Quiroga. *Tenso Diagonal*, 4. 9-20. Asequible en: <https://tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/95/77>, fecha de consulta: 04-07-2022.
- Lovecraft, Howard Phillips (2018). *Teoria dell'orrore. Tutti gli scritti critici*. Milano: Edizioni Bietti.
- Navascués, Javier de – Arias, Ángel (eds.) (2002). Introducción. En: *Cuentos a la deriva. Horacio Quiroga*. Madrid: Cooperación editorial. 7-33.
- Parra, Blas (2010). Introducción. En Csáth, Géza. *Cuentos que acaban mal*. Valencia: Narrativa El Nadir. 9-14.
- Parra, Blas (2009). Introducción. En Csáth, Géza. *Diario*. Valencia: Narrativa El Nadir. 7-8.

La historia personal se superpone a la ficción: intersección de vida, historia y literatura en el autobiografismo maldito de Horacio Quiroga y Géza Csáth

Pequeño, Mercedes R. (2007). Horacio Quiroga huyó de su destierro. En: Quiroga, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura. 5-12.

Quiroga, Horacio (2012). *Cuentos*. Madrid: Cátedra – Letras hispánicas.

Sárközy, Péter (2009). *La beata Ungheria. Saggi sulla cultura ungherese*. Roma: Lithos Editrice.

Schlikers, Sabine (2010). El escritor ficcionalizado o la autoficción como autorficción. En: Toro, Vera – Schlikers, Sabine – Luengo, Ana (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 51-71.

Toro, Vera – Schlikers, Sabine – Luengo, Ana (2010). La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación. En: Toro, Vera – Schlikers, Sabine – Luengo, Ana (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 7-29.

Veres, András (2008). Il miraggio della modernità. La narrativa ungherese nella prima metà del XX secolo. En: Ventavoli, Bruno (ed.). *Storia della letteratura ungherese*. Vol. I. Torino: Lundau Editore. 411-506.