

# **El renacimiento de la tragedia. Saber trágico y modernidad en Horacio Quiroga.**

Miguel Angel Vallejos.

Cita:

Miguel Angel Vallejos (2017). *El renacimiento de la tragedia. Saber trágico y modernidad en Horacio Quiroga. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/78>

# El renacimiento de la tragedia. Saber trágico y modernidad en Horacio Quiroga.

---

Miguel Angel Vallejos

Facultad de Ciencias Sociales – UBA

[mvallejos06@hotmail.com](mailto:mvallejos06@hotmail.com)

*Eje Cultura, Significación, Comunicación*

*Mesa Literatura e imaginarios sociales en la Historia Argentina*

## **Resumen:**

Podemos entender la tragedia no sólo como un género narrativo, sino como una de las *retóricas fundantes del pensar*, una de las formas recurrentes que asume la reflexión occidental. La tragedia nos presenta al sujeto sensible y doliente, un hombre y un mundo siempre desgarrados, atravesados por tensiones irresolubles. Numerosas circunstancias confluyen para que Horacio Quiroga se constituya en un privilegiado espectador de esta tensión y en verdadera encarnación del pensamiento trágico por estas latitudes. Su literatura condensa mejor que ninguna otra entre sus contemporáneos, este desquicio del mundo y el tiempo, la tensión irresoluble entre la naturaleza y la cultura, que tiene también su “continuación por otros

medios” al interior del hombre mismo, como desgarramiento entre la razón y la pasión. Las oscuras fuerzas de la naturaleza y el destino toman cuerpo continuamente en la obra de Quiroga, transida de fantasmas y bestias, de crimen y amores frustrados, permanentemente flanqueada, de un lado por la locura, y del otro, por la muerte. Tomando como principal referencia “Pasado amor” (1929), una de sus escasas novelas y obra de plena madurez, nos proponemos rastrear en ella y otras obras oportunamente traídas a colación, el despliegue de un auténtico *saber trágico*.

## **Palabras clave:**

Tragedia, modernidad, Nietzsche,  
Horacio Quiroga

«El artista trágico no es un pesimista, dice sí  
a todo lo que es problemático y terrible,  
es dionisiaco».

**Friedrich Nietzsche**

Podemos entender la tragedia no sólo, ni principalmente, como un género narrativo, sino como una de las *retóricas fundantes del pensar*, una de las formas recurrentes que asume la reflexión occidental, uno de los lenguajes primordiales en que es dado expresarse a la sabiduría humana<sup>1</sup>. A esto creemos denominar *saber trágico*. Distinto del saber racionalista de la Ilustración, conceptual, formalizante, universalista. Pero también del saber inscripto en la dialéctica, que para cada contradicción tiene una re-resolución superadora que sutura el conflicto. Formas del pensar que a su manera, salvando sus enormes distancias, insisten en encontrar *un* sentido (trascendente o inmanente) del mundo y consumir de esta manera el sueño de la razón. Por el contrario, la tragedia nos presenta al sujeto sensible y doliente, un hombre y un mundo siempre desgarrados, atravesados por tensiones irresolubles. “Nietzsche [como nos introduce Deleuze] *opone la visión trágica del mundo a otras dos visiones: dialéctica y cristiana*”<sup>2</sup>. Pero sobretodo, el saber trágico nos revela la vanidad de buscar un sentido unitario al cosmos y, dentro de este, a la vida humana, carácter que lo aleja del racionalismo y lo condena por siempre a serpentear en los límites del absurdo.

No es casual que la tragedia conozca sus momentos de apogeo cuando las civilizaciones más adelantadas de su tiempo atravesaran situaciones de profundos cambios socio-históricos y crisis culturales, esto es, que se inscriba siempre en la bisagra de dos eras, cuando, como diría Gramsci, “lo viejo no termina de morir y lo nuevo no termina de nacer”. La tragedia se instala en (y frente a) este mundo desquiciado, tiene en el desquicio del tiempo su problema fundante, “The time is out of joint” como sentencia Hamlet; tiempo en que el pasado asedia al presente, los muertos se resisten a entrar en su sueño eterno y regresan a atormentar a los vivos, los padres luchan por imponer su voluntad sobre los hijos, los viejos sobre los jóvenes, los dioses sobre los hombres. La tragedia surge en la Grecia del siglo V a.C. donde los tradicionales valores míticos y heroicos entran en contradicción con los nuevos valores colectivos y democráticos de la *polis*<sup>3</sup>; entre el siglo XVI y el XVII, de la mano de Shakespeare, el renacimiento inglés nos regala las tragedias modernas más icónicas como *Hamlet* y *Romeo y Julieta*, donde se enfrentan la vieja moral caballeresca del

---

<sup>1</sup> González, Horacio: “Nietzsche: tragedia y alegoría de la metamorfosis”, en *La Crisálida: metamorfosis y dialéctica*, Buenos Aires, Colihue, 2005.

<sup>2</sup> Deleuze, Guilles: *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2006. p. 20.

<sup>3</sup> Pinkler, Leandro: “El problema de la ley en la «Antígona» de Sófocles”, en *Persona y Derecho*, Vol. 39, 1998.

medievo y la pujante moral civil-burguesa<sup>4</sup>; finalmente, toma cuerpo durante el cambio del siglo XIX-XX, momento en que la consolidación del modo de producción capitalista estaba signada por la lucha de clases entre una burguesía decadente y un inmaduro proletariado. Y toma cuerpo no casualmente en Alemania, país de industrialización y unificación tardía pero de vocación imperialista temprana, bajo la égida de **Nietzsche**<sup>5</sup>, cuyo *Nacimiento de la tragedia* quiere señalarnos en realidad el re-nacimiento de *la tragedia*, de ese saber trágico que se hace necesario para encarar los tiempos modernos. No obstante tamaño genio, el resurgimiento del pensamiento trágico responde antes a un clima de época, cuya resonancia encontramos en los principales pensadores de la Alemania del cambio de siglo: **Freud** refundando el mito edípico y con su *Malestar en la cultura* que tanto recuerda a aquel “Something is rotten in the State of Denmark”; **Weber** instalando la célebre figura de la “Jaula de Hierro” (*Stahlhartes Gehäuse*) y con su politeísmo valorativo<sup>6</sup> y **Simmel** con su contradicción irresoluble entre *forma y vida* y con su “tragedia de la cultura moderna”<sup>7</sup>. A semejanza del antiguo coro, o como un grupo de profetas a los que hubiera hablado el mismo ángel (o demonio), pregonan (“el que tenga oídos para oír, oiga”) que la tragedia es la forma de reflexión más adecuada al hombre moderno.

El cambio de siglo encuentra una Argentina que comenzaba a cosechar los tempranos frutos del modelo agro-exportador y experimentaba aún plausibles esperanzas de convertirse en potencia mundial. El estallido de la vida urbana y la apertura democrática del sistema político nos imponen una inevitable analogía con las condiciones que volvieron propicio el surgimiento del arte trágico en la antigua Grecia. Con esta fe en la razón y el progreso indefinido que imperaba en la optimista generación del 80 (deudos periféricos de la Ilustración), contrastan el modo de vida rural (casi feudal) que aún impera en la mayoría del territorio nacional, sobretudo el interior del país; los modos de producción anclados en una economía primaria, empujan al hombre a un contacto íntimo y cotidiano con las fuerzas de la naturaleza; costumbres y valores tradicionales que aún perduran entran en colisión con los modernos ideales burgueses; la solitaria vida del campo contrasta con la vorágine, la masividad y el cosmopolitismo de la gran ciudad-puerto. También aquí el mundo se revela fuera de quicio, más aún, son dos mundos que se encuentran en tensión, en una irresoluble lucha que tiene al hombre en el centro.

---

<sup>4</sup> Rinesi, Eduardo: “Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres” en *Anacronismo e Irrupción. Revista de teoría y filosofía política clásica y moderna*, Vol. 5 N° 8, 2015.

<sup>5</sup> Lukács, Georg: “Nietzsche, fundador del irracionalismo del periodo imperialista”, en *El asalto a la Razón*, México, Grijalbo, 1972.

<sup>6</sup> Ruano de la Fuente, Yolanda: “Modernidad, politeísmo y tragedia: una interpretación weberiana” en Aronson, P. y Weisz, E. (comp.): *La vigencia del pensamiento de Max Weber a cien años de “La ética protestante y el espíritu del capitalismo”*, Buenos Aires, Gorla, 2007.

<sup>7</sup> Vernik, Esteban: “Georg Simmel. Weber y la tragedia de la cultura” en *El otro Weber. Filosofías de la vida*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

En este contexto, numerosas circunstancias (algunas de ellas, altamente fortuitas) confluyen para que Horacio Quiroga se constituya en un privilegiado espectador de esta tensión y, a posteriori, no sólo en su más acabado canal de expresión, sino en verdadera encarnación (y la adjetivación no resulta gratuita) del pensamiento trágico por estas latitudes. No podemos menos que mencionar algunas de ellas; la condición de viajero itinerante y la reiterada experiencia del desarraigo, repartiendo su vida entre el nordeste mesopotámico y la ciudad de Buenos Aires, que le imponía su trabajo como miembro de la burocracia de la administración pública; su filiación estética modernista y su admiración declarada, rayana en la devoción, por autores como Poe, Maupassant, Chéjov y Dostoievsky, de quienes abreva sin duda su visión sombría, consonante con el clima trágico de la época; por último, pero no menos importante, las decisivas vicisitudes de su biografía personal:

*Apenas tenía cuatro meses cuando su padre, al desembarcar del bote con que había ido de caza, se disparó accidentalmente su escopeta, muriendo en el acto. Su padrastro se suicida en 1896 porque no puede soportar más la postración a que lo redujera un derrame cerebral y él, muchacho de 18 años, es el primero en acudir a socorrerlo. Mueren también, pocos años después, dos de sus hermanos y sólo le queda su hermana mayor, María, que lo mimaba tanto como su madre.*<sup>8</sup>

Hasta aquí, no puede menos que recordarnos las asperezas biográficas del mismo Nietzsche, quien también sufre la pérdida temprana de su padre y comienza a gestar **El nacimiento de la tragedia** “bajo los estruendos de la batalla de Wörth (...) en las noches frías de septiembre, mientras trabajaba en el servicio de salud”<sup>9</sup> durante la guerra franco-prusiana. Pero los infortunios de Quiroga no terminan allí:

*Mientras ayuda a uno de sus amigos de juventud, Federico Ferrando, a revisar un arma con la que éste debe batirse a duelo, se les escapa el tiro que hiere mortalmente al muchacho, el 5 de marzo de 1902. Luego es su primera mujer la que, después de darle dos hijos (Eglé y Darío), acuciada por el régimen de vida “salvaje” que Horacio le impone en San Ignacio y por su propia neurosis depresiva, es claro, decide suicidarse el 14 de diciembre de 1915.*<sup>10</sup>

Análogamente al filósofo alemán, éstas experiencias no pueden dejar de volcarse en su obra. Su literatura condensa, creemos, mejor que ninguna otra entre sus contemporáneos, este desquicio del

---

<sup>8</sup> Romano, Eduardo: “Prólogo” en Quiroga, Horacio: *Más Allá*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

<sup>9</sup> Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*, Buenos Aires, Agebe, 2011. pp. 65-66.

<sup>10</sup> Romano, E.: op. cit., 1991.

mundo y el tiempo, la tensión irresoluble entre la naturaleza y la cultura, que tiene también su “continuación por otros medios” al interior del hombre mismo, como desgarró entre la razón y la pasión. Las oscuras fuerzas de la naturaleza y el destino toman cuerpo continuamente en la obra de Quiroga, transida de fantasmas y bestias, de crimen y amores frustrados, permanentemente flanqueada, de un lado por la locura, y del otro, por la muerte. No es, sin embargo, la propuesta del actual trabajo un examen acabado de la obra de este prolífico autor de las letras argentinas, que demandaría más tiempo y espacio del dispuesto, y que nos conduciría involuntariamente a una multiplicación innecesaria de ejemplos. En cambio, tomando como principal referencia “Pasado amor” (1929), una de sus escasas novelas y obra de plena madurez, nos proponemos rastrear en ella y otras obras oportunamente traídas a colación, el despliegue de un auténtico saber trágico. Creemos que es ésta una original *tragedia* moderna, cuya pertinencia radica, no tanto en su discutible riqueza literaria<sup>11</sup>, como en su cualidad de condensar, a la vez, tanto los principales rasgos de la narrativa trágica, como los más distintivos elementos del universo quiroguiano.

Un aspecto que juega un rol decisivo en la tragedia es la dimensión del espacio: el escenario tiene lugar en espacios intermedios, fronterizos, liminares; las puertas de una tienda (Áyax), las puertas de la ciudad (Edipo), lugares signados por la indeterminación, situados en los límites del *cosmos* y más allá de los cuales se emplaza el *caos*. El Limbo, espacio intermedio por antonomasia, es donde transcurre *El síncope blanco*, la historia de una pareja de desconocidos que se encuentran en la “sala de espera” de la muerte, a donde son llevados durante el ensueño de la intervención quirúrgica, y que tras 45 minutos de conversación casual se enamoran, prometen buscarse y encontrarse en la Tierra al recobrar la conciencia, sólo para que el joven, una vez despierto, descubra que su amada había muerto sobre la mesa de operaciones ni bien fue aplicada la anestesia<sup>12</sup>. En el caso de la obra que nos convoca, el paraje escogido es *Iviraromí*, típica ciudad fronteriza del nordeste argentino donde la civilización linda con la selva<sup>13</sup>, que siempre figura el lugar donde finaliza el dominio del hombre. Tampoco debemos desatender que el origen de *Iviraromí* (San Ignacio), que Quiroga utiliza además como sede para las historias recogidas en *Los desterrados*, se remonta a la época colonial habiendo sido una reducción jesuítica; una zona donde confluían el Viejo y el Nuevo Mundo, donde convivían jesuitas y nativos guaraníes, y donde las edificaciones modernas se levantan literalmente entre las antiguas ruinas.

---

<sup>11</sup> Su primera edición sólo consigue vender cuarenta ejemplares y marca, para la crítica, su fracaso definitivo como novelista.

<sup>12</sup> Quiroga, Horacio: *El desierto*, Buenos Aires, Losada, 1997.

<sup>13</sup> *Iviraromí* es la designación indígena para el pueblo de San Ignacio (Misiones). Existe una controversia alrededor de su apelación por parte de Quiroga; o bien alude a la ciudad real o bien es un mero ámbito literario producto de su imaginación. A los fines de ésta exposición, tal controversia resulta secundaria.

A esa ciudad vuelve Morán, el protagonista, después de dos años de ausencia. Ciudad que había abandonado tras enviudar, para refugiarse en el trujín de Buenos Aires, y a la que finalmente regresaba para dedicarse al cultivo de yerba mate, “*menos por esperanzas de lucro que por necesidad de acción*”<sup>14</sup>. Este es un tema recurrente en Quiroga, el abandono de la ciudad, la civilización, y el regreso al monte, la naturaleza. Odisea moderna, exilio y desarraigo, que alcanza la perfección narrativa en la historia de la metamorfosis de *Juan Darién*, el tigre que es adoptado por los humanos (por una madre humana, siendo estrictos), llegando a adquirir literalmente forma de niño y que durante doce años vivió entre los hombres como uno más, pero que finalmente retorna a la selva y a su forma animal, tras el violento rechazo de la sociedad hundida en pánico al descubrir la verdad<sup>15</sup>.

El tema del regreso a la naturaleza, tan reiterado en Quiroga, no debe ser confundido con la huida romántica del mundo moderno. El carácter trágico radica justamente en superar, a la vez, el optimismo ilustrado con su fe en la razón occidental, como el pesimismo romántico y su nostálgica negación del presente. No hay retorno al paraíso perdido, la naturaleza no es el idilio olvidado por el hombre moderno, todo lo contrario, la naturaleza se revela siempre hostil y la convivencia humana con ella es siempre conflictiva. En Quiroga, la naturaleza siempre nos muerde en el calcañar, como la *yaracacusú* que, en postura defensiva, inflige la herida mortal al mensú de *A la deriva*, sin que este siquiera alcanzara a percatarse de su presencia antes que fuera ya demasiado tarde<sup>16</sup>. El hombre es parte de la naturaleza, pero la cultura opera en él una transformación que lo inhabilita para cualquier intento de reconciliación pacífica con ella. Los reinos del hombre y de la naturaleza (encarnada por las bestias salvajes, los insectos letales, las fuerzas meteorológicas indómitas, el calor sofocante del trópico, el río con su latente amenaza de creciente) viven enfrentados en una guerra inmemorial y perpetua, como lleva al paroxismo magistralmente el relato *Anaconda*, que culmina en una épica batalla entre, de un lado, los hombres con su machete y, del otro, las víboras con su veneno<sup>17</sup>.

El tratamiento del tiempo tampoco es un dato menor; síntoma del desquicio de *Cronos* propio de la modernidad, la dimensión temporal se revela elástica, relativa, insignificante. “*Para él, esos dos años contaban dos siglos; para sus conocidos, en el ambiente sin variaciones del país, no habían transcurrido siquiera*”. Aquí Quiroga enfrenta dos temporalidades distintas; una de la ciudad, moderna y burguesa, donde en espacio de dos años ha tenido lugar suficiente acción y movimiento

---

<sup>14</sup> Quiroga, Horacio: *Pasado amor*, Buenos Aires, Losada, 1979. En lo sucesivo, a menos que se indique lo contrario, las citas corresponderán a dicha obra.

<sup>15</sup> Quiroga, H.: op. cit., 1997.

<sup>16</sup> Quiroga, Horacio: *La gallina degollada y otros cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

<sup>17</sup> Quiroga, Horacio: *Anaconda*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

para colmar dos siglos, y otra del pueblo Iviraromí, premoderna (por lo menos pre-taylorista) y casi atemporal, eterna, donde nada cambia, donde todo se mantiene idéntico a sí mismo. En un sentido u otro, es una transparente burla de la concepción del tiempo como mera línea cronológica propia del racionalismo occidental; *“Increíble es la ineficacia del tiempo”* desliza irónico. Tanto es así, que Morán regresará a Iviraromí sólo para, a fin de cuentas, repetir las experiencias que lo expulsaron de allí hace dos años, con idéntico desenlace. Esta es la concepción trágica del tiempo, bajo la cual da igual cuando se regresa, porque lo único que se puede hacer es regresar, una y otra vez, como en el *eterno retorno*: *“Retornar es el ser de lo que deviene”*<sup>18</sup>; el devenir es la repetición sin fin de lo que ya ha sido y entonces “nada nuevo hay bajo el sol”. Este punto será retomado más adelante, pero dirijamos ahora nuestra atención sobre un elemento estrechamente relacionado. La figura de la serpiente, por su capacidad de mudar de piel, es el símbolo más antiguo de la inmortalidad y, a su vez, el anillo que forma al morderse la cola ha sido la representación universal de esta concepción cíclica del tiempo, de la idea de eternidad. No resulta sorprendente que Quiroga encuentre justamente en Anaconda al personaje principal de sus cuentos; *El regreso de Anaconda* narra la gesta heroica de la vieja serpiente, protagonista de su clásico relato, al remontar la cuenca del río Paraná hasta su lugar de nacimiento, arrastrando a toda la selva consigo en santa cruzada, solo para poder poner sus huevos antes de morir y de esta manera cumplir el ciclo vital de la naturaleza<sup>19</sup>.

La novela pendula entre dos muertes. La primera es la de la esposa de Morán, que da lugar a su primer abandono de Iviraromí. Al regresar, Morán se enamora de Magdalena, la menor de las hijas de la familia Iñíguez, quien a su partida era apenas una niña y, por ende, con quien mantiene una considerable diferencia de edad (otra constante en los romances quiroguianos, reales y ficcionales). El designio trágico es que Morán se verá separado de su amada, a pesar de ver correspondido su amor, justamente por aquellas cualidades que de ella le atraían; su virginal inocencia y su tozuda determinación. Aunque los Iñíguez, típica familia terrateniente de aires aristocráticos, mantienen una vieja amistad edulcorada por intenciones de negocios con Morán, no aprueban la unión de su vástago, que parece constituir la reserva moral de la familia, con un veterano viudo que, aunque probado hombre de cultura y trabajo, es también un apóstata de dios.

Al mismo tiempo que reniega de dios, Morán se afirma en el destino; *“El destino no es ciego. Sus resoluciones fatales obedecen a una armonía todavía inaccesible para nosotros”*. Y ello es notable porque, como señala Simmel, al racionalismo (ya cristiano, ya dialéctico) repugna la noción de destino, incluso de aquel más feliz, porque *“deja subsistir en este mundo algo oscuro, insoluble”*<sup>20</sup>,

---

<sup>18</sup> Deleuze, G.: op. cit., 2006. p. 39.

<sup>19</sup> Quiroga, Horacio: *Los desterrados*, Buenos Aires, Losada, 2004.

<sup>20</sup> Simmel, Georg: “El problema del destino” en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Ed. Península, 2001. p. 64.

porque implica necesariamente un fondo de arbitrariedad y, en última instancia, de irracionalidad infranqueable. Morán, entonces, cree que el destino está de su parte, y si bien acierta en que precipitarse a la acción conlleva cumplir su destino, como héroe trágico que es, se equivoca en creer que éste sea favorable para él. Tenue variante del clásico héroe de la tragedia que intentando evadirse de su manifiesto destino, no hace más que cumplirlo. Esta realidad aparece perfectamente sintetizada en la lapidaria sentencia “*Es inútil cuanto hagas*” que recibe la madre en *El llamado*, cuando una voz le anuncia así que su pequeña hija irremediablemente iba a morir. La madre entonces se hace a la tarea de evitar esta tragedia tomando todas las precauciones a su alcance, y cuando más tarde se le revela, “*Morirá por el fuego*” corre presurosa a apagar todas las hornallas de la casa y ahogar los fósforos en el baño, sólo para que, en el interín que abandona a su hija, ésta se dispare accidentalmente con el revolver de su padre que encuentra en un cajón<sup>21</sup>.

Mientras la familia Iñíguez rehusa a Morán la presencia de su amada, este conoce a Alicia, hija menor de la familia Hontou, una humilde pero digna casta de peones, quien por su encanto y altivez, despierta en Morán el más vivo deseo y a quien este corteja mientras se encuentra privado de Magdalena. Pronto Morán se encuentra desgarrado internamente, entre el amor y el deseo, sabiendo que la consecución de uno, en un pequeño pueblo donde no existen los secretos, significa la inmediata renuncia al otro. “*El amor y el deseo se expresan con las mismas palabras*”, pero no son idénticos y Quiroga se encarga de dejarlo claro. Magdalena por su parte, también vive tensionada entre sus sentimientos de intenso amor hacia Morán y los deberes no menos intensos hacia su familia y su fe, aunados en la figura de su devota y viuda madre. Hallamos así en ambos protagonistas el tema, tan caro a la tragedia, de la agónica indecisión (al interior del corazón) entre dos legalidades, dos éticas, dos morales, no sólo contrapuestas, sino directamente enfrentadas, sin posibilidad de componenda alguna. Se trata de un auténtico dilema trágico entre dos verdades; no es menos verdadero el amor de Morán por Magdalena que su deseo por Alicia y su elección no puede sino acarrear desgarro, dolor y culpa moral en alguna dirección. Lo mismo vale para Magdalena, condenada a elegir entre el amor a un hombre y el amor a su familia; “*Porque usted [conmina Inés Ekdal a Morán] es un Dios para ella, pero su madre es otro Dios*”, con el agravante de que “*Si para Magdalena, como decía Inés, él era un Dios, para la señora él era el diablo*”. No se trata solamente de una elección gratuita como plantearía un cierto relativismo vulgar; el saber trágico nos revela una conciencia desgarrada entre dos legalidades que se reclaman simultáneamente el corazón del hombre y donde, a semejanza del antiguo politeísmo, el sacrificio en el altar de un dios arranca la ira de todos los demás. Esta realidad moderna es la que Weber denomina *politeísmo valorativo*:

---

<sup>21</sup> Quiroga, Horacio: *Más Allá*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.

*Respecto de los valores, en efecto, siempre y en todas partes trátase, en definitiva, no solo de alternativas, sino de una lucha a muerte irreconciliable, entre «dios» y el «demonio», por así decirlo. Entre ellos no es posible relativización ni transacción algunas.*<sup>22</sup>

Y añade “*Es cada individuo el que ha de decidir quién es para él Dios y quién el demonio*”<sup>23</sup>. Un mundo donde ni siquiera está garantizado el beneplácito del dios ante el que se sacrifica, porque, como señala George Steiner, el concepto de justicia es extraño a la tragedia; “*Las cuentas de los hombres con los dioses no quedan saldadas*”<sup>24</sup>. Peor aún, donde la obediencia a un determinado valor puede conducir ineludiblemente a la autodestrucción; como sucediera a Hamlet obedeciendo al espíritu de su padre y, según otro relato de Quiroga, sucedió a Rosales, aquel siniestro científico amateur de *El vampiro*, que había inventado un proyector cinematográfico que le permitía traer la presencia del espectro de su actriz de Hollywood favorita a su mismísima sala, eso sí, empeñando en la máquina su propia sangre y que, a pesar de las advertencias para que se detuviera, entregó hasta la última gota<sup>25</sup>.

Esto nos habla también de una condición típicamente moderna, el divorcio entre el amor y el deseo, que Bataille distingue como *el erotismo de los corazones* y *el erotismo de los cuerpos*<sup>26</sup>; fuerzas personificadas en la novela por Magdalena y Alicia, ambas jóvenes y hermosas, y enamoradas perdidamente de Morán. Este sabe que puede tener a cualquiera de las dos, pero que no puede tener a las dos; debe resignar una. Lo hace, decide privilegiar el amor (la *redención de sí mismo*, como la llama Morán) frente a la enardecida pasión de la sensualidad, y hace avanzar el coqueteo con Alicia (al que no renuncia) sólo hasta donde no comprometa el amor de Magdalena; concluirá entonces “*Hay sacrificios del deseo que sólo un hombre es capaz de apreciar*”.

Pero nuestros protagonistas eligen. Morán acuerda un encuentro con Salvador de Iñíguez, su otrora amigo, hermano mayor de Magdalena y representante de la familia, quien le asegura que la joven es “libre” de elegir con quien casarse, no sin advertirle también que la consecuencia será la expulsión definitiva de su familia, precio que Morán y Magdalena están dispuestos, en principio, a pagar. Convienen casarse en Iviraromí e inmediatamente partir al día siguiente en vapor hacia Buenos Aires. Morán rechaza incluso, con una entereza estoica, el pedido desesperado de Alicia de verlo por última vez la noche anterior a la boda con Magdalena.

---

<sup>22</sup> Weber, Max: “El sentido de la «neutralidad valorativa» de las ciencias sociológicas y económicas”, en *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1982. p. 238.

<sup>23</sup> Weber, Max: “La ciencia como vocación” en *El político y el científico*, Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2008. p. 113.

<sup>24</sup> Steiner, George: *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila, 1991. p. 11.

<sup>25</sup> Quiroga, H.: op. cit., 1991.

<sup>26</sup> Bataille, Georges: “Introducción” en *El erotismo*, Buenos Aires, Tusquets, 2006.

La novela tiene un desenlace profundamente trágico: la noche previa al día del casamiento, al regresar de ultimar detalles y despedirse de los afectos, Morán recibe un mensaje de Magdalena que, quebrada, desistía del compromiso y renunciaba a Morán definitivamente para complacer a su familia y a su conciencia. La supuesta libertad de elección que Salvador el hermano había garantizado no era más que una estratagema para forzar a Magdalena a decidir, confiando en que su ingenuidad angelical y su férrea determinación, precisamente aquellos atributos que habían cautivado el corazón de Morán, a fin de cuentas inclinarían la balanza a favor de su fe y su tierno amor filial. Resaltamos esta inmanencia del fracaso de Morán, inscrito ya desde el principio en su aventura, porque es allí donde reside justamente el carácter trágico de la obra, como lo hace notar Simmel:

*Ciertamente, el héroe trágico se pierde en el rozamiento entre cualesquiera acontecimientos externos dados y su propia intencionalidad vital; pero que suceda esto está dibujado de antemano en él mismo de una manera absolutamente fundamental (de lo contrario su ruina no sería nada trágico, sino sólo algo triste).<sup>27</sup>*

Morán es derrotado justamente en su intento de eludir la ley de los dioses, más todavía, en su intento de constituirse el mismo un dios (recordemos su confianza en representar un dios para Magdalena) y competir con los demás dioses por el corazón de la doncella. Reaparece la existencia como *hybris*, la arrogancia y desmesura humana, la vida como crimen prometeico que amerita ser castigada por las fuerzas divinas: Morán termina siendo víctima del Destino en el que confiara ciegamente desde un principio. Resolución plenamente trágica: el cumplimiento del destino, de la ley, es el corazón de la tragedia y en ésta historia el pasado devora al presente, los padres se imponen sobre los hijos, los viejos triunfan sobre los jóvenes<sup>28</sup>. El romance de Morán fracaza igual que su yerbal, ahogado entre una maleza inextricable.

Como fúnebre coronación del drama, Morán recibe la noticia del suicidio de Alicia, quien se envenenó media hora antes frente a la desolación que le significaba el matrimonio del día siguiente, que nunca se llegaría a consumir. Morán, que estuvo a punto de tenerlo todo, se queda con las manos vacías. Su ambivalencia e indecisión se cobran una inocente y tierna vida que, a semejanza de la reunión fallida entre Romeo y Julieta, se habría evitado si el tiempo (aquel inmenso poder consistente a veces en horas apenas, minutos quizás) no hubiese jugado a favor del fatal desencuentro. Rasgo distintivo de las tragedias es que inexorablemente “terminan mal”, la

---

<sup>27</sup> Simmel, G.: op. cit., 2001. p. 65.

<sup>28</sup> Rinesi, E.: op. cit., 2015. p. 283.

catástrofe es irreparable y absurda, y el castigo impuesto excede por mucho las culpas<sup>29</sup>. El destino quiso traerlo otra vez a Iviraromí, terminado el exilio del duelo por su primer esposa, sólo para repetir su funesta historia, y expulsarlo al día siguiente en un vapor hacia Buenos Aires que abordaría tan solitario como la primera vez, con una nueva muerte sobre sus hombros. Se cumple la Ley del eterno retorno; “*Lo que eternamente debe volver, como un devenir que no conoce saciedad ni hastío ni cansancio*”<sup>30</sup>.

*Deseó, ofreció, confió su vida trunca a una felicidad redentora: la religión, más fuerte que un grande y puro amor, se la había negado.*

*Cerró los ojos, rehuyó, negó esa misma vida suya a otra felicidad: la tumba, fiel y fatal como la religión, se la entregaba muerta.*

Creemos poder desentrañar aquí también una valiosa lección adicional; el destino trágico de la modernidad tiene como corolario la muerte del *objeto de deseo*. En la modernidad el deseo no encuentra realización (ni plena, ni parcial) y tiene por único destino la fría tumba. Según Bataille, la condición moderna de subordinación a la lógica de la rentabilidad y el rendimiento utilitario, cercena, atrofia y ahoga el deseo y la virilidad de los cuerpos, en favor de una existencia ociosa, una vida defectuosa, un mundo fragmentario y sin rostro humano<sup>31</sup>. Este autor también subraya la problemática imbricación entre erotismo y muerte: “*Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse. Lo que designa a la pasión es un halo de muerte*”<sup>32</sup>. El erotismo, en el fondo, implica siempre una disolución de las individualidades que constituyen los amantes, de sus vidas en tanto existencias discontinuas; y la muerte es la *ruptura* de esa discontinuidad de los seres individuales en la búsqueda de la continuidad del ser, continuidad imposible. En toda la obra de Quiroga, *Eros y Tanatos* están íntima e idisolublemente asociados, quizá como en ningún otro entre sus contemporáneos, pero sobre todo es en *Más allá* donde puede admirarse esta comunión. *Más Allá*, relato que encabeza uno de sus libros de cuentos, tiene su acto final en un cementerio (escena que inevitablemente nos remite a la lucha que mantiene Hamlet con Laertes al borde del precipicio, al ras de la tumba de Ofelia), donde dos espectros, a los que la intensidad de su amor les había permitido continuar su existencia después de la muerte, tras el hastío de tres meses de vida ultra terrena, sobre sus lapidas sellan con un beso su pasión inmortal, y mueren por segunda vez<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Steiner, G.: op. cit., 1991. pp. 13-14.

<sup>30</sup> Nietzsche, Friedrich: “Fragmentos” en *Estética y teoría de las artes*, Editorial Tecnos, 1999. p. 71.

<sup>31</sup> Bataille, Georges: “El aprendiz de brujo”, en *La conjuración sagrada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

<sup>32</sup> Bataille, G.: op. cit., 2006. p. 25.

<sup>33</sup> Quiroga, H.: op. cit., 1991.

Inevitable resulta a estas alturas establecer ciertos contrapuntos entre la obra y la biografía del propio Quiroga. La vida de ermitaño en el litoral argentino, el romance con mujeres mucho menores que él, la cercanía de la muerte que, como advierte Simmel (y es tan propio de la tragedia), no se haya al final de la vida, sino que persigue al sujeto desde el principio, aplicando una acción performativa sobre su existencia continuamente, que *tiñe todos sus contenidos*, de manera que cada acto constituye el desesperado intento de huir de la muerte<sup>34</sup> y de la cual conseguimos escapar en la misma medida que un hombre se aleja de su destino caminando a contramano sobre la cubierta del barco que lo transporta. Quiroga pareciera estar narrando siempre no más que su propia vida; *Pasado amor* refleja las peripecias de su visita a San Ignacio en 1925, cuando se enamora de una joven de 17 años de nombre Ana María (como su primer esposa) de quien lo separa la familia de la muchacha. Él mismo refrenda esta realidad cuando recomienda: “No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno”<sup>35</sup>. A tal grado llega la confluencia entre escritor y personaje, que Quiroga consume su vida de manera trágica. En febrero de 1937, al confirmar que padece de un cáncer incurable, él mismo termina con su vida envenenándose con cianuro; “Y antes de que la muerte me matara, me maté”, frase que pondrá en sus labios, mucho tiempo después, Eduardo Galeano.

*Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, purificarse de desengaños. Borrar las heces de la vida ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; mas todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas.*<sup>36</sup>

La actitud de Quiroga frente a la muerte no deja de ser singular. Creemos firmemente que en su literatura, indivisible de su reflexión filosófica, se expresa (quizá aún inconscientemente para el mismo Quiroga) una genuina *sabiduría trágica*, sin parangón en las latitudes sudamericanas de la época. Sabiduría trágica cuya consecución no resulta gratuita, como dijéramos al principio, lleva un precio; “esa misma sabiduría deberá aniquilar al sabio”<sup>37</sup>. Saber trágico que siempre corre el riesgo de quedar eclipsado bajo el malicioso homenaje de “cuentista infantil” que aún se le tributa y cuya recuperación constituye un capítulo pendiente de las letras argentinas, del que este trabajo ha querido ser una invitación. Queda pendiente la apreciación de si encontramos en la vida del propio Quiroga una encarnación del *héroe trágico*, la actitud del que arrostra su aciago e invencible destino

---

<sup>34</sup> Simmel, Georg: “Para una metafísica de la muerte”, en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Ed. Península, 2001.

<sup>35</sup> Quiroga, Horacio: *Decálogo del perfecto cuentista*, Buenos Aires, Babel, 1927.

<sup>36</sup> Quiroga, Horacio: Carta a Ezequiel Martínez Estrada (1936). Citado en Lafforgue, Jorge y Iglesia, Cristina: “Prólogo” en Quiroga, H.: op. cit., 2004.

<sup>37</sup> González, H.: op. cit., 2005. p. 127.

y decide adueñarse de su existencia mediante la acción, llevando hasta las últimas consecuencias (la autodestrucción) la obediencia al valor que confiere sentido a su vida, hasta la afirmación de lo más horrendo y lo más terrible. “*Porque es humano arder y consumirse hasta el suicidio*”<sup>38</sup>.

Con-fusión del escritor y el personaje, que se consume en Nietzsche con la locura, y en Quiroga con la muerte. Los emparenta la concepción del arte como engaño que nos redime de la realidad del sufrimiento, el dolor y la muerte; de que el mundo sólo puede encontrar una justificación estética, es decir, concebir el arte como estimulante de la vida; de comprender el arte no desde el destinatario, sino desde el artista, esto es, como acto creativo, como *instinto dionisiaco*<sup>39</sup>. Se cumple de alguna manera en Quiroga aquel ideal nietzschiano del filósofo artista; “*El que más sufre exige con la mayor profundidad la belleza, la **produce***”<sup>40</sup>. Durante un paseo por sus plantaciones de yerba mate, su amiga Inés en tono recriminatorio elogia a Morán: “*Me parece que usted encara la plantación desde un punto de vista muy personal. Usted hace filosofía y no agricultura*”. Podríamos decir, parafraseando a Inés, que Quiroga, presa de idéntico vicio que su personaje, hace filosofía y no literatura.

---

<sup>38</sup> Bataille, G.: op. cit., 2003. p. 248.

<sup>39</sup> Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Agebe, 2013.

<sup>40</sup> Nietzsche, F.: op. cit., 1999. p. 71.