



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

**“Muerte, mujer y barbarie en la narrativa amorosa
de Horacio Quiroga”**

Tesis para optar el título de licenciada en Lingüística y Literatura

Hispánica con mención en **LITERATURA HISPÁNICA**

Presentada por

Raquel Niego Vasquez

ASESOR: ANA MARÍA FRANCESCA DENEGRI CALDERÓN

Lima, 30.06.2015

Agradecimientos

Francesca Denegri Alvarez Calderón

Giovana Polarollo

Daniel Salas

Juan David Guzman Vásquez

Roxana Urquiza

Rocío Trinidad

María Belén Milla Altábas

Loreta Alva Mansilla

Grupo de *coworking*

Brenda Niego Appeceix & familia

Josefina de Vásquez Awad (mi abuela)

Biblioteca PUCP

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar

Biblioteca Nacional de Buenos Aires

Terapia de relajación sonora por Internet



A la pequeña

Indice

Introducción	5
1. Horacio Quiroga: Trayectoria	12
1.1 Escritor a la intemperie y en la frontera	19
1.2 La Muerte: Cifra de horror	27
1.3 Psicoanálisis y poética de Horacio Quiroga	32
2. Narrativa Escogida: la mujer histérica y el epíteto de barbarie	40
2.1 “El Solitario”	40
2.2 “El Almohadón de Pluma”	56
2.3 “Una Estación de Amor”	73
2.4 “La Gallina Degollada”	100

3. Conclusiones	114
4. Bibliografía	120



*Todo crítico, ay, es el triste final de
algo que empezó como sabor, como
delicia de morder y mascar*

Julio Cortázar

Introducción

La presente tesis tiene como objeto de estudio las tensiones entre la represión sexual, psicológica y afectiva, y la muerte real o simbólica en la narrativa amorosa de Horacio Quiroga (Salto, Uruguay 1878 – Buenos Aires, Argentina 1937). Sostenemos que estas tensiones responden a dos aspectos determinantes: el primero, un contexto histórico, cultural, político y literario que determinó a la sociedad como una suerte de máquina en la que cada persona debía representar de manera integral a un actor social, al cual le correspondía un rol que cumplir, y donde a su vez había conductas vinculadas a actores sobrantes que debían ser eliminados. El segundo aspecto, a factores biográficos. Sostenemos que la narrativa de Quiroga reproduce acciones y eventos vinculados muy estrechamente a su propia experiencia vital y que las corrientes ideológicas y literarias a las que la voz narrativa se circunscribe o proyecta –el modernismo, romanticismo, científicismo, psicoanálisis, etc...- son vehículos que le permiten expresar una sensibilidad particular frente a la muerte, caracterizada por una actitud trágica, reactiva e incluso virulenta ante la vida.

El análisis de cuatro cuentos pertenecientes al conjunto de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* (1917): “El Solitario”, “El Almohadón de Pluma”, “Una Estación de Amor” y “La Gallina Degollada” nos permitirá explicar cómo se traslada el pánico ante la

muerte presente en los cuentos que tienen lugar en parajes recónditos - a la narrativa amorosa.

Los cuentos de amor de Quiroga presentan más de una constante, pero una en particular llamó nuestra atención: todos los personajes femeninos mueren, De allí la pregunta de esta investigación: ¿A qué se debe esta constante?

Para contestar a esta pregunta, nos enfocaremos en el discurso; vale decir, los contenidos detrás del acto de comunicación que se produce entre el narrador y el lector específico que los recibe, dentro de un marco de códigos comunes partiendo de la hipótesis de que, en primer lugar, existe una relación entre la pertenencia al género femenino, la muerte y la 'barbarie' (entendida en el paradigma dicotómico de 'civilización-barbarie') en los cuentos de amor de Quiroga, y en segundo, que el narrador, el cual se expresa mediante la voz de un sujeto masculino (que quedará en evidencia por medio de los cambios de punto de vista, juicios de valor diversos, guiños al lector y otros agentes organizadores del relato) siempre responsabiliza a un personaje de género masculino por estas muertes aun cuando esta responsabilidad no se haga explícita, y justifica su conducta de manera parcial o total en función del perfil de personalidad atribuido a la víctima. Esta justificación se sostiene sobre dos ejes ideológicos específicos: la histeria freudiana y el Darwinismo Ilustrado, modelo de pensamiento del cual a su vez se desprende la dicotomía 'civilización-barbarie'. De forma escueta, podemos afirmar que el narrador argumenta la necesidad de dar muerte al personaje femenino ya sea por su personalidad o conducta histérica o por su naturaleza salvaje y amenazante.

Cualquiera de estas justificaciones dialoga con lo fantástico e irracional, fundamentos del Romanticismo que permiten explicar los acontecimientos y relacionar a los personajes femeninos con la barbarie y la muerte, aunque el propio narrador finalmente muestre dichos argumentos como insuficientes en complicidad con el lector.

Como intentaremos mostrar en este trabajo, no existe en realidad realmente ninguna justificación para la muerte de los personajes femeninos excepto el hecho mismo de que como tales representan una amenaza física y psicológica para el varón, para la nación y porque sobre ellas recae la responsabilidad del fracaso amoroso.

Los discursos que planteamos resultan ‘excusas’ efectivas para la justificación el ejercicio de dominación y violencia contra el personaje femenino, porque se construyen a partir de los lugares comunes de la divulgación científica en boga en América Latina durante el siglo XIX –el cual, tal como quedó reflejado en la literatura, se constituyó como el discurso cientificista- especialmente como ideal de progreso occidental de la cultura burguesa en el seno del ámbito rioplatense.

El primer discurso es la teoría psicoanalítica. Su relevancia como la instrumento desde el cual entender a cabalidad algunos de los cuentos de amor de Quiroga la apreciamos a través de la palabra, conducta y acciones de los personajes, señala la importancia del inconsciente en esta narrativa amorosa. Son hombres y mujeres que, según el narrador masculino y burgués, están sometidos por deseos y miedos de naturaleza sexual, destructiva y autodestructiva. Este narrador no muestra explícito conocimiento de ello, pero sí lo sugiere. Asimismo, le recuerda al lector constantemente la imposibilidad de dichos personajes de ser conscientes de su estado psíquico, o incluso de su condición física, aunque luchan –también desde el inconsciente- contra sus propios deseos y miedos con el fin de, tomar las riendas de su vida y salir airosos frente a un destino trágico e irrevocable. Superficialmente, notamos que el personaje masculino adjudica al personaje femenino una represión sexual descomunal; pero tras un análisis más detallado, vemos que más bien es debido a la neurosis del sujeto masculino extendida hacia aspectos psicológicos y afectivos que se lleva a cabo esta proyección en el personaje femenino, en contraste o armonía con un ideal de la mujer en el marco del paradigma de progreso burgués.

El segundo discurso se desarrolla como una analogía de lo ‘masculino’ (lo civilizado, racional, consciente, superviviente, etc) frente a lo ‘femenino’ (lo salvaje, irracional, inconsciente, la muerte, entre otros) que propone el dominio de lo uno sobre lo otro como ruta para lograr la estabilidad en el mundo concreto de los personajes, el progreso nacional y el triunfo del amor romántico.

En la narrativa amorosa de Quiroga, y desde el punto de vista del narrador, la muerte sería producto de un intercambio equívoco e insano entre los vínculos interpersonales a raíz de los determinados contextos histórico-sociales que este plantea, los cuales sobrepasan realidades aisladas, para representar un malestar en la cultura basado en la histeria y en la dicotomía ‘civilización-barbarie’.

Considero necesario reiterar que desde cualquiera de las dos perspectivas, el objetivo final de este trabajo no es describir los vínculos represivos y conflictivos de los personajes ‘quiroguianos’, sino empalmar este patrón y sus manifestaciones con la concepción de la mujer, la barbarie y muerte real o simbólica, a modo de una constante determinante y fatalista de la narrativa del autor.

De allí que dediquemos un primer capítulo a introducir los elementos que servirán de base a los dos discursos previamente mencionados con el fin de repasar su trayectoria narrativa: la fragilidad e intemperie propias de sus personajes, los cuales, física, social y/o moralmente, se ven expuestos a una “desmesura de fuerzas en el escenario que termina cobrándoles demasiado caro” (Fleming 2010: 31); la concepción de los límites físicos y mentales, el contexto ideológico, social, histórico y político que tuvo presente la élite intelectual de la región de América Latina y, en concreto, de Uruguay y Argentina, durante la segunda mitad del siglo XIX.

Estos elementos se encuentran en permanente relación con aquella materia mediante la cual toman forma, que se vinculan a ciertos componentes biográficos, ineludibles para

explicar la razón de ser de su literatura a cabalidad. Nos referimos a su experiencia en la selva de Misiones, en la ciudad (Buenos Aires, Montevideo, indirectamente París), sus lecturas e influencias literarias, la aparición trágica de la muerte en su vida, de la soledad y su vida sentimental.

Tomando en consideración que aquello que nos interesa analizar es la dimensión psicológica y humana de los cuentos de Quiroga, vale la pena reparar en que una vez sumergido en el ‘far-west’ misionero, él conoció a tipos estafalarios que dieron materia a los relatos (Fleming 2010), cuya forma de estar en la frontera era múltiple, a lo que el autor supo sacar provecho (Fleming 2010). En los cuentos más logrados, los personajes se presentan como un conjunto de seres que viven y se comportan de un modo particular y a los cuales se alude reiteradamente en los textos como ‘ex hombres’, pues, se tiene noticias de su lejano pasado promisorio, pero la realidad es que solo se les termina conociendo por sus claudicaciones y fracasos (Fleming 2010); como es el caso de ‘Tacuara Mansión’ (1920) que se refiere al personaje de Rivet, químico francés, sobre quien el narrador escribe:

Era este un perfecto ‘ex hombre, arrojado al Iviraromí por la última oleada de su vida. Llegado al país veinte años atrás, y con muy brillante actuación luego en la dirección técnica de una destilería de Tucumán, redujo poco a poco el límite de sus actividades intelectuales, hasta encallar en fin en Iviraromí, en carácter de despojo humano (Fleming 2010: 38).

Esta presentación del personaje protagónico, directa y distante, es perfectamente representativa de otras (Fleming 2010: 38) y, de hecho, más aun del estilo quiroguiano, que mediante dicha técnica vuelve dramático su retrato justamente debido a la falta de concesiones a la subjetividad (Fleming 2010), comprensión o empatía.

A lo largo del primer capítulo pretendemos también estudiar la obra del autor desde el establecimiento de una cronología de su producción, con el objetivo de analizar su evolución como escritor y situar adecuadamente *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* en el contexto de su evolución. A este objetivo ayuda el hecho de que el autor, con ciertos matices, girara en torno a los mismos temas: goces y dolores del amor, maleficios, la lucha del hombre contra la naturaleza, historias de animales y los hombres de la selva (Ezquerro 1991). Esta tesis pretende ahondar en la sensibilidad del autor para con lo salvaje y evidenciar el modo en que él trasladó elementos simbólicos y recursos técnicos a sus cuentos de amor.

El segundo capítulo aborda el estudio de los cuatro cuentos a trabajar desde la ya señalada perspectiva del discurso del narrador en cada relato. Para la selección de este corpus hemos considerado una serie de coincidencias que dejan evidencia de los discursos que nos interesan en tanto ponen de relieve una construcción cultural que explica estructuras populares e imaginarias de la época; como por ejemplo la conducta esperable de hombres y mujeres, la mutua confrontación entre distintas clases sociales desde la perspectiva de un narrador masculino y, en los cuentos de amor, la persistencia en dar muerte adrede o ‘accidental’ al actor femenino, entre otros.

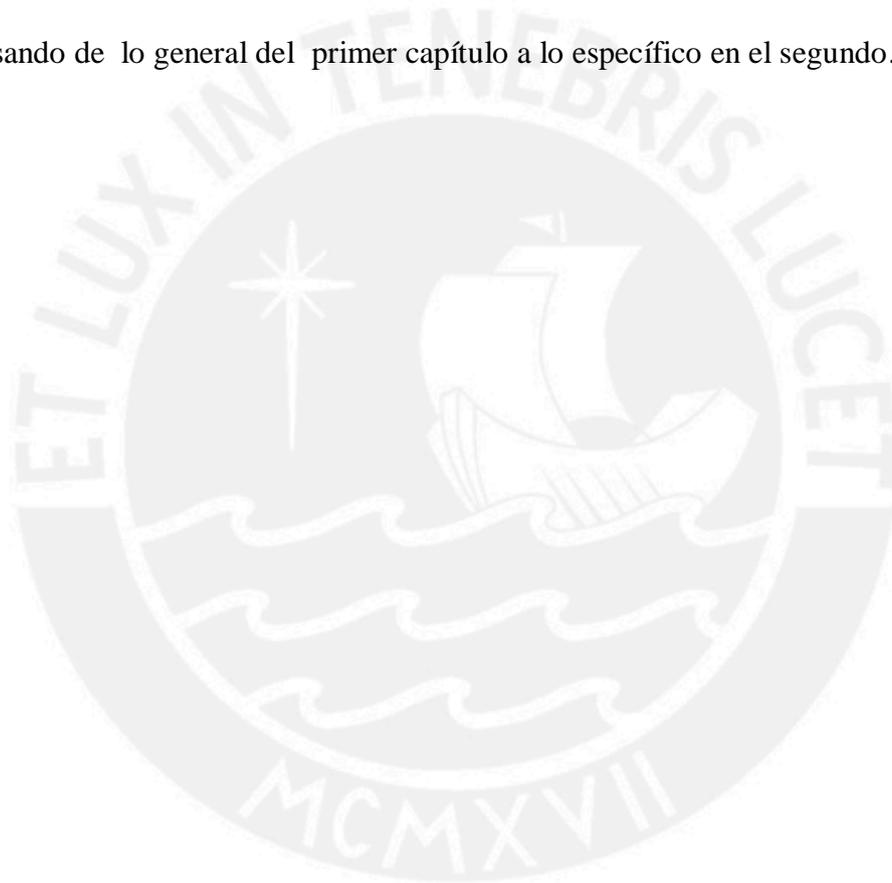
Este enfoque evocado a las coincidencias sorprendentemente frecuentes en los giros narrativos, argumentales y técnicos de los cuentos de amor de Quiroga y en particular en lo que se refiere al análisis del fenómeno ubicado en el punto clímax de los relatos: a muerte del actor femenino en manos del masculino facilitan enormemente una sistematización de los análisis. De ahí que, concretamente, la metodología que planteamos contemple trabajar en base a patrones que se repiten en todos los cuentos escogidos.

Los primeros tres cuentos desarrollan tramas en las que tiene lugar el conflicto entre personajes no solo de un mismo núcleo familiar, sino que como tales manejan códigos culturales y sociales comunes, a través de los que destacan aspectos como una misoginia

confusa, el diagnóstico de la histeria como estrategia del narrador masculino para silenciar a la mujer y esta última como ente con fines únicamente reproductivos.

El último cuento está atravesado por diferencias explícitamente insalvables –de tipo biológico- entre los miembros de la familia en cuestión (padres e hijos), de lo cual se desprende un análisis metonímico del discurso que toma otras proporciones y apunta a la dicotomía ‘civilización-barbarie’ dejando de lado el diagnóstico de la histeria.

Cada uno de los conceptos hasta el momento mencionados observará las explicaciones pertinentes una vez alcanzado el momento de su relevancia en el presente trabajo, pasando de lo general del primer capítulo a lo específico en el segundo.



Horacio Quiroga: Trayectoria

Existen dos imágenes opuestas de Quiroga. Por un lado, como indica Leonor Fleming, aquella del pretendido literato, “niño bien” de provincia uruguaya que, cargado de maletas, se embarcó en 1900 a París, con ayuda de su generoso y adinerado padrastro, dispuesto a pasar por el rutinario ritual formativo propio de la gente de su clase. De otro, la del hombre barbudo de botas altas y duras; el pionero que vivió entre uno y otro palmar en la selva de San Ignacio, provincia de Misiones, Argentina (Fleming 2010). Son dos hombres que reflejan los años que los separan a través de una trayectoria vital que coincide con una trayectoria literaria que denota un cambio progresivo pero radical (Fleming 2010).

Leonor Fleming indica la adhesión juvenil de Quiroga al modernismo en Montevideo –cuya mayor manifestación podría ser el cuento autobiográfico “Los Perseguidos”¹ (1905)- y deslumbramiento por Leopoldo Lugones, con quien compartía un lugar en el “Consistorio del Gay Saber”², situado en un principio en la habitación que Quiroga comparte y más adelante en un segundo piso donde, en palabras de Fleming, “jugaron con la rima, con la aliteración, con las medidas, con la semántica, atacando sin rigor pero con brío un territorio inexplorado del lenguaje” (Fleming 2010: 76). Tanto por los testimonios sobre las actividades vinculadas al laboratorio literario como por su obra primeriza, queda claro que el Modernismo -desde su arista de movimiento experimental en tanto que se aparta de la tradición y da cuenta de su

¹ El cuento demuestra la obsesión por el tema del doble que surgiera tras el asesinato accidental de su mejor amigo Federico Ferrando.

² El Consistorio del Gay Saber fue un grupo con sede en Montevideo de experimentación literaria fundada en 1900 por Quiroga. Sus seguidores fueron, entre otros, los amigos y colaboradores del autor en la *Revista del Salto*, que, con el fin de continuar sus estudios, se habían trasladado a la capital.

preocupación de la pureza del lenguaje y próximo, finalmente a las vanguardias de principios de siglo XX- fue su punto de partida (Fleming 2010; Martínez 1982).

Tras “Los Perseguidos”, publicó “Historia de un Amor Turbio” (1908), que denota – esta también- la influencia de Dostoievksy en la fina descripción del lenguaje corporal de los personajes, como reflejo de su psicología, así como por el tratamiento de los diálogos, el monólogo interior y la constante de la paranoia en el establecimiento de la relación con el otro. A mayor escala, si se trata de darle espacio a la influencia del novelista ruso sobre Quiroga, esta destaca incluso sobre la de Poe en el tratamiento del erotismo: el incesto o seducción de niñas (proyectado en Quiroga por medio de relaciones entre hombres mayores con mujeres muy jóvenes de aspecto infantil), la mudanza anímica de las mujeres, su infantilismo, su curiosa exposición de una conducta entre de lascivia y castidad y su inmersión en triángulos amorosos, como en “El Idiota” o “Historia de un Amor Turbio” (Glantz 1976). Según Emir Rodríguez Monegal, volviendo a “Historia de un Amor Turbio”, el protagonista de esta novela fracasada en muchos aspectos pero fascinante por sus implicaciones extraliterarias, es hasta cierto punto un retrato del Quiroga más íntimo y fatal.” (Rodríguez: XIII).

Este autor asumió también para su vida el gusto por una estética decadente. Fleming la describe del modo siguiente: “Pasa de dandy a aventurero, de señorito de salón a la vida natural y primitiva de la selva” (Fleming 2010: 14). En la base de esta actitud hay un ingrediente típicamente modernista que respondía a la voluntad de transgredir la norma impuesta por los cánones del medio. Producto de esta búsqueda, Quiroga acabó por dar con una prosa madura y propia, que progresivamente se alejará del modernismo y estará muy familiarizada con la temática de lo precario y decadente a todos los niveles: geográfico, físico, psicológico, espiritual, etc. Su descubrimiento accidental de la selva de San Ignacio representa, tal vez por excelencia, la manifestación de este espíritu en un contexto en el cual

las acciones de Quiroga el hombre dialogaban de manera constante con su obra y cuya ejecución es indispensable para la creación (Fleming 2010).

Noé Jitrik apunta a la conciencia del escritor de fines del siglo XIX de estar “excluido de una participación directa en los riesgos de vida” (Martínez 1982: 18). El escritor, desde un lugar “privilegiado”, sanciona, critica o instruye a una sociedad porque se encuentra en una posición que lo hace sentirse elegido. Así, esta profesión le otorga a la vez una posición pasiva, dentro de la sociedad (Martínez 1982).

Si bien los intereses de Quiroga apuntan a una vocación totalmente ajena al estudio de la sociedad o la cultura, supo internarse en este terreno a su estilo, como consecuencia de su curiosidad natural, desde el momento en que cambió Montevideo o Buenos Aires por la selva y dedicó buena parte de su tiempo a observar a las poblaciones de la región, como fue el caso de la tribu guaraní (Fleming 2010).

Está claro que Quiroga no era, pues, un escritor intelectual, guiado a la hora de escribir por un razonamiento académico, algo que solo empezó a descubrir fuertemente en París, coincidentemente con sus primeros roces con el Modernismo (Martínez 1982). En su *Diario* escribe:

Noto en esta ocasión que en iguales circunstancias –cuando oigo que hablan de literatura- me crispo como un caballo árabe. Fijo mucho la atención sobre el ciclismo, u otro asunto cualquiera que me domina. Pero la sensación primera es más poderosa, más íntima, más hiriente, como la que sentiría una vieja armadura solitaria que oyera de pronto relatar y juzgar en voz baja una acción de guerra...¿la vocación?... (Martínez 1982: 13).

Para Quiroga, no había una división entre el hombre y el escritor. Ambos están en la búsqueda de una literatura sincera hasta lo desgarrador (Martínez 1982). Y es esta sensación íntima de unión la que lo lleva a la selva –movido, como ya mencionamos, por necesidades artísticas, mas no intelectuales- pero que irónicamente lo lleva a construir un vínculo intelectual probablemente mucho más fresco y de avanzada que otros escritores interesados en la historia y coyuntura nacional, pero que no conocían el país. Espontáneamente, Quiroga era un hombre de acción.

Posteriormente habremos de ver una reconversión en sus textos, desde las formas preestablecidas del modernismo (una estética aclamada que ya no suponía ningún riesgo artístico) hacia la toma de temas locales y desprestigiados; “se juega por un lenguaje nuevo y despojado en unos cuentos que él llamó ‘a puño limpio’ y que fueron calificados como confusos, torpes y desaliñados por sus detractores” (Fleming 2010: 14).

Razones biográficas explican su atracción por una literatura “a la intemperie”, respecto de la cual nos adentraremos más adelante. Por el momento, bastará con adelantar que le obsesionaron los asuntos truculentos y la marginalidad en todas sus formas. Una historia de vida a lo largo de la cual tuvo que lidiar constantemente con la muerte fue en gran medida la responsable de esta obsesión (Fleming 2010).

Su padre muere en un accidente de caza cuando el niño no tiene aún un año; a su padrastro, a quien quería mucho, él mismo lo encuentra –tenía entonces 17 años- con la cara destrozada por una bala que se disparó, debido a haber quedado casi parálítico, accionando el gatillo con el dedo del pie. A los 23 años, en Montevideo, mata de un tiro por accidente a su mejor amigo Federico Ferrando; a los seis años de casado, su joven esposa se suicida habiendo ingerido una sobredosis de bicloruro de mercurio tras reiterados intentos de persuadir a su marido de dejar la selva y volver a Buenos Aires; a los 58 años, también enfermo de un cáncer incurable, se suicida con cianuro (febrero, 1937). Como si esto no fuera

suficiente –en alarmante coincidencia con el aniversario de su envenenamiento- se quita la vida Leopoldo Lugones (febrero, 1938) y, meses después, Alfonsina Storni (octubre). Cierran el círculo de suicidios sus hijos Eglé y Darío, separados por unos pocos años (Fleming 2010).

Hay datos en su propia biografía, más o menos transformada, en muchos de sus personajes. Se lo reconoce, entre otros, en Subercasaux, protagonista de “El Desierto” (1924): hombre viudo y con dos hijos a los que aplica una pedagogía peculiar, llena de numerosas exigencias y a la vez infinita ternura. O en Dréver en *Los Fabricantes de Carbón*, que repite con una sola hija la misma circunstancia, etc (Fleming 2010).

Quiroga empezó jugando con una marginalidad social que no era consecuente con sus orígenes de burgués provinciano, pese a lo cual, desembocó en una visión marginal del mundo. Es necesario fijar desde este momento que el mundo literario de Quiroga es violento, imperfecto e inhumano, como ilustraremos en los sucesivos relatos.

Como mencionábamos anteriormente, un ícono primordial de este mundo es la selva. Fleming hace bien, sin embargo, en hacer una distinción entre la auténtica fascinación por la selva y el ser un perseguidor de su aspereza (Fleming 2010). Comenta al respecto:

Descubrió y optó, en contra de sus intereses –seguridades, afectos, confort, expectativas sociales- por un mundo de frontera que lo llevaba directamente a la intemperie, necesaria para su vida, imprescindible para su literatura.
(Fleming 2010: 16).

La selva no aparece idealizada en su literatura; por el contrario, es agreste, cuna del peligro mortal, el lugar de la marginalidad y la destrucción. Una vez más, como bien señala Fleming, recordatorios permanentes de ello resultan la mención constante del sol enneguecedor, la rudeza de un trabajo manual agotador, de las víboras, la soledad, la falta de

socorro, las lluvias torrenciales, las crecientes o las sequías y todas las inclemencias de un trópico implacable. (Fleming 2010: 16). ¿Existe acaso una manera más concreta de ilustrar la fragilidad de la vida que colocar al hombre frente a la naturaleza desbordada?

Nos importa la concepción que el narrador quiroguiano posea de la selva porque coincide con la que se tiene del amor, la sexualidad y la mujer. Como sucede a propósito de la selva, estos tres conceptos coinciden en importar un riesgo mortal para un narrador masculino que teme tanto de su propia vulnerabilidad emocional como de la selva. Por su parte, la mujer como epíteto de barbarie política, histórica y filosófica es una constante en los cuentos de amor de Quiroga. Como a la selva, el hombre civilizado ha de dominarla o morir en el intento, y este intento a su vez despierta tal pánico de llevarse a cabo que la única manera de asegurar el éxito es mediante el asesinato. En el capítulo precedente desmenuzaremos esta cuestión ‘aterrizando’ relato a relato.

La fascinación e interés por la selva en la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX no es exclusiva de Quiroga. De hecho, en mayo de 1927, el autor dirigió una carta a José Eustasio Rivera (1888-1928), felicitándolo por la novela *La Vorágine*, en la cual se refiere a ella como la “más trascendental que se ha publicado en el Continente” (Quiroga, 1988: 47).

En esta novela, Quiroga encontró a un autor con un enfoque muy similar al suyo de la selva. Esta novela describe la Amazonía desde los ojos de Arturo Cova, un poeta –como Rivera- que huye de Bogotá con una mujer contra la voluntad de los padres de esta última y bajo amenaza de encarcelamiento (Earle: 1988).

Quiroga y Rivera tienen una sensibilidad literaria similar. La incidencia biográfica, la ascendencia del horror, el manejo cromático, un realismo impregnado de subjetividad y que se orienta hacia la exposición de la selva como un “infierno verde” (Earle 1988). Una buena

manera de sintetizar esta apreciación de la novela es aquella sobre la que da testimonio James Earle:

“Implacable y ciega en su acción destructura, la selva de Rivera se yergue majestuosa, fatídica, con la muerte y la vida confundidas en su aliento, en una carrera de vértigo que no conoce paz ni quietud. La selva en su crudo maleficio, en su abrazo devastador, atrae y llena el alma del poeta del terrible influjo.” (Elba 1988: 54).

Sin embargo, sabemos que este sentir frente a la selva es focalizado porque no toda la literatura entre los siglos XIX y XX que desarrolla la temática de la selva la aborda desde la crudeza y el horror. Para otros autores, la selva también es vida. Es el caso de *Ciro Alegría* (1919-1967) y *La Serpiente de Oro*, en la cual, más bien, la noción de muerte y vida se complementan (Escobar 1993). En el valle Calemar, es una “satisfacción concebir la existencia como ejercicio de coraje” (Escobar 1993: 73) en desafío con el medio, pero también en armonía con el mismo. Según Alberto Escobar, esto procura a la novela un acento optimista (Escobar 1993: 73). En este escenario, hasta la muerte alienta la vida, y el único espacio en donde surge sin esta complementariedad es en el duelo y en la memoria a los difuntos; una imagen de la muerte en probable oposición con la que comparten Quiroga y Rivera, pues esta muerte es serena y lírica (Escobar 1993: 75).

En Quiroga esta sensibilidad es tan pronunciada, que se aprecia un paralelo entre las decisiones que Quiroga tomaba para su vida y su obra. Es este mundo duro, sistemáticamente descrito como una amenaza para sus personajes por medio de la denotación cromática y sensitiva, el cual “lo desgasta absorbiéndole la vida” (Fleming 2010: 16).

Quiroga adopta para sí la frase de Ralph Waldo Emerson ‘Nada hay que el hombre no pueda conseguir; pero tiene que pagarlo’ (Fleming 2010: 16).

Su opción por la selva no supuso renunciar solamente a prestigios sociales, a afectos familiares y a la situación económicamente holgada que por su condición le estaba predestinada (Fleming 2010: 16); también le costó su primera esposa, cuya muerte rodeó de un inquietante silencio, y el abandono –la separación de hecho- por parte de la segunda (Fleming 2010: 16). Quiroga sufrió además la hostilidad de un medio primitivo, lleno de peligros, duro incluso para el nativo aguerrido y mucho más para un hombre de ciudad acostumbrado a las comodidades materiales, aquejado de problemas estomacales y respiratorios y con necesidades culturales del estilo de Quiroga (Fleming 2010). Pese a todo esto, él tuvo el tan poco frecuente coraje de seguir el mandato de una búsqueda estética que la crítica ha llamado ‘la búsqueda de la intemperie’.

La presencia del narrador masculino a la búsqueda de intemperie atraviesa tanto los cuentos con temática de la selva como amorosa. En el último caso, estas características enmarcan toda una forma de relacionarse con los elementos de la situación imaginada acorde a lo que significaba “ser hombre” en la época; particularmente en lo que corresponde a la necesidad última de dominar un medio de frontera psicológica y a la cosificación femenina, matriz representante de este medio hostil.

1.1 Escritor a la intemperie y en la frontera

Como bien señala Fleming, muchos de los personajes más logrados de Quiroga son hombres o animales sin futuro y con un presente de frustración o de fracasos. Padecen una doble intemperie física y moral, generalmente interdependientes (Fleming 2010: 29). La

física es la carencia, no ya de bienestar, sino de recursos imprescindibles para cubrir las necesidades más básicas (Fleming 2010). Esta característica “abarca desde la irrisoria casa plagada de goteras que moja siempre la cama de Orgaz en “El Techo de Incienso” hasta la dramática situación de unos obrajeros, denigrados por la explotación y la miseria en “Los Mensú” (Fleming 2010: 29).

No es menos miserable el destino de los animales, cuya presencia es tan marcada en el universo quiroguiano. El cachorro Old y los demás perros en *La Insolación* pasan de ser bien cuidados, queridos y protegidos a marginales, hambrientos y el vagabundeo una vez muerto su dueño, “asaltando chacras y comiendo mazorcas” (Fleming 2010: 29).

La intemperie moral implica siempre una intemperie psicológica. Fleming hace bien en precisar en este sentido que en los cuentos de Quiroga “la intemperie moral es la de los vencidos por las distintas inclemencias, los que apenas sobreviven, desvalidos, solitarios, abúlicos, carentes de afecciones o de fe.” (Fleming 2010: 29).

Geográficamente hablando, la intemperie implica que el hombre o el objeto se encuentran expuestos a las fuerzas de la naturaleza. La selva es, por definición, y desde la mirada hegemónica entonces en la región, de un rioplatense de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, epíteto de barbarie, destino de muerte segura, sórdida, ominosa y truculenta. Lo que entra a esta selva, nunca más sale y la vida termina donde esta empieza. Esta percepción tuvo que haber acompañado a Quiroga, como claramente lo demuestra su narrativa. La selva, entonces casi virgen, tupida y agreste, es el motivo primordial para ilustrar en su contraste la fragilidad de la vida.

Quiroga encontrará en “esa vida sin amarras (...) un rincón perdido, primitivo del trópico misionero” (Fleming 2010: 18), los que a sus ojos serán “hombres quebrados, sometidos, casi despojos humanos” (Fleming 2010: 18). El primer paso que da pie a esta experiencia es, según Fleming, el viaje a Misiones que realiza con Lugones en 1903. En un

primer momento se fue de Salto; luego, de Montevideo ciudades en las que gozaba de reconocimiento, para luego mudarse a Buenos Aires, capital cultural de la región, siempre hostil para el provinciano (Fleming 2010). Cuando esta va resultando zona de confort huye de su gratificante acogida y de su vitalidad cultural para sumergirse en la selva, de donde volverá periódicamente a Buenos Aires en un “tráfico malsano” (Fleming 2010: 18), dotando al autor de un “domicilio fluctuante” (Fleming 2010: 18).

Una vez más, esta vivencia coincide en su trabajo. En la selva –retomando el ya mencionado nuevo giro de sus textos tras el cual se dio con el Modernismo, su primera etapa asentada, la cual alcanza su apogeo durante el período en Buenos Aires- opta por “una materia subestimada que podría parecer próxima a regionalismos y al folklore cuando en los cenáculos centrales se están perfilando las vanguardias” (Fleming 2010: 19).

La noción de frontera, pues, abarca todos los niveles de la obra: desde personajes hasta escenarios, lengua -que se corresponde directamente, como afirma Fleming, con la multiplicidad cultural (Fleming 2010) y, en un plano más profundo se busca también una forma de fragmentar la compacta estructura de modelos tradicionales (Fleming 2010: 33).

Siendo así, Quiroga deja de lado los asuntos truculentos y “busca un horror soslayado, apenas sugerido, que no está solo en las cosas externas sino en el propio hombre” (Fleming 2010: 19). Es esta la dimensión de la frontera que nos interesa trabajar a lo largo de la tesis: el desamparo de los personajes, la violencia sin compasión de las acciones, el rigor de la naturaleza en todas sus formas; en especial, aquel de la naturaleza humana. En suma, las fronteras psíquicas, mentales y humanas.

Desde el punto de vista correspondiente a su percepción de los seres humanos, Quiroga “opta por poner en palabras los miedos que lo aterran para domesticarlos” (Fleming 2010: 19). La dimensión psicológica, emocional y afectiva de lo que correspondería a una

naturaleza física voraz frente a la cual, también, el hombre es frágil y se empeña en luchar contra la muerte inevitable.

Los personajes que Quiroga elige para la elaboración de sus cuentos por algún azar del destino tuercen diametralmente el curso de sus vidas (Fleming 2010) y acaban, a propósito de la ya tratada intemperie, en la marginalidad y el fracaso, si bien, esta caracterización no siempre integra en su definición un fracaso material o que muestra signos externos de ser tal, pues puede también atribuírsele a un burgués de éxito; lo definitivo para estos personajes es que se encuentran psicológicamente fracturados.

En parte debido a estos matices, la narrativa de Quiroga que más nos interesa esta relacionada con las fronteras mentales. Porque sea que nos aproximemos a un cuento ambientado en Misiones, la selva en general, el desierto o la ciudad, siempre tendremos que indagar en la locura, el desvarío y la pesadilla³.

La delgada línea que separa el interés de la fijación; “El Crimen del Otro” (1904) es un temprano ejemplo de ello, en donde ya destaca la fuerte influencia de Edgar Allan Poe por medio de los personajes taciturnos y la temática de lo ominoso; aquello que Freud llamó *Das Unheimliche*, es decir, el sentimiento de angustia y terror frente a aquello que se nos hace extrañamente familiar, pero que no alcanzamos a identificar racionalmente (Freud 1999).

Pero el salto cualitativo lo veremos con los relatos escritos posteriormente y que forman el volumen *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* (1917), “una obra a pedido de su amigo Manuel Gálvez, para su nueva cooperativa editorial fundada el año anterior *Buenos Aires* -sin comas en el título, según expresa indicación del autor” (Fleming 2010: 89). El libro había sido titulado en un primer momento *Cuentos de todos los colores*, según parece a fin de

³ Podemos establecer una sola excepción dentro de la producción literaria de Quiroga, *Cuentos de la selva*, relatos protagonizados por animales para público infantil.

expresar su contenido ecléctico, y tuvo una gran acogida, que colocó a su autor, a boca del público, entre los grandes cuentistas de América Latina (Fleming 2010).

Todos los temas favoritos de Quiroga tratados con anterioridad – la selva, los animales, el amor, la locura y la muerte- se encuentran comprimidos, diversos y latentes en este libro de relatos como en ningún otro, a lo largo de toda su trayectoria. La colección es, pues, una suerte de muestrario de su trabajo.

Y respecto de estos tres últimos temas, es en esta colección donde encontramos en definitiva sus trabajos más logrados, enlazados y nucleares en su experiencia de vida, pero también en su obra, incluso como una abstracción de lo que la selva para él simboliza.

De un lado, tenemos al amor, sobre el cual no se intelectualiza sino que se da a conocer bajo circunstancias muy vitales y ‘auténticas’ (Conteris 1976). El escritor argentino Pedro Orgambide señala esta como una de las mejores cualidades de Quiroga, un sello de inocencia; pero bien esta inocencia podría ser un defecto que deja al descubierto la inmadurez conceptual del autor, su poco dominio sobre el tema. Cuando Quiroga escribe sobre el amor, se pierde y su instinto rebalsa su arte (Conteris 1976). Algo nos dice en cuentos como “Una Estación de Amor”, “El Solitario” o “El Almohadón de Pluma” que Quiroga nos miente y su inocencia y “autenticidad” están, más bien, en pensar que bien puede engañar al lector, haciéndole creer no solo que él esta seguro de que existe tal cosa como la naturaleza femenina, sino que él la conoce o le interesa conocerla.

En sus relatos amorosos, Quiroga revela su propia frustración casi al punto de causar ternura, frente a una mujer-objeto que nunca alcanza a ser del todo dominada, para desdicha del narrador; pero que a la vez le despierta cierta culpa intentar dominar cuando estas mujeres-objeto son descritas como dóciles o pasivas de por sí a causa del sentimiento de amor y deseo de protección que finalmente se les profesa.

Es innegable que Quiroga conoció el amor como una emoción total y avasalladora, tal como lo describe en *Pasado Amor* (1929), capaz de ahogar cualquier otro interés humano (Conteris 1976). Pero falló al no darnos a conocer esta emoción objetivamente, sino revivirla y encarnarla más de la cuenta en sus propios personajes masculinos (atentando incluso contra su propio *Decálogo del Perfecto Cuentista*), “como una de las tantas ‘situaciones límites’ del hombre, en la que las promesas y los goces anticipados exceden en mucho a lo que luego se recibe en la consumación” (Conteris 1976: 153).

De ahí su marcada tendencia a finales tan trágicos como de los cuentos de la selva, con la solitaria excepción de “La Meningitis y su Sombra”, el último relato de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, premeditadamente dejado al final para expresar una mínima esperanza respecto que sentía en cuanto a estos asuntos y a su propia salvación de la muerte. Para Quiroga, como nos detendremos a analizar más adelante, solo el amor salva de la muerte.

Como observa Hiber Conteris, el tema de la locura en Quiroga excede a lo que puede llamarse clínicamente como tal. Solo dos o tres cuentos registran esta definición de locura (entre ellos, de algún modo, “La Gallina Degollada”), pues aquí debe entenderse este concepto como algo más inclusivo; más próximo a la “normalidad” de la naturaleza humana. La necesidad que experimenta Quiroga es la de tocar los límites de esta propia naturaleza (Conteris 1976).

Sus cuentos son siempre variaciones de un mismo tema: el fracaso de toda empresa humana, en todos sus órdenes. En “Los Destiladores de Naranja” (1923) vemos este triple fracaso encarnado por el protagonista, el Dr. Else (Conteris 1976). En sus cuentos de animales estos parecen reírse del hombre y del rol privilegiado que cree jugar en la creación, de su convicción de ser el más racional de todos. Probablemente despreciaba un tanto este

privilegio que se atribuían los hombres, a partir de su propio temperamento apasionado.

Según Conteris, de ahí su amor a la soledad, a la naturaleza y a los animales (Conteris 1976).

Y finalmente la muerte, piedra angular de estos tres elementos. Es esta la que se impone de forma explícita en su experiencia vital con más fuerza y “obliga a Quiroga a acostumbrarse a mirarla de frente, como un hecho inevitable, pero más aún, cercano y acechante” (Conteris 1976: 154). En cualquier momento habrá de llegarle y él se educa para esperarla valientemente o incluso tentarla y lo mismo a sus hijos. Por ello, cuando se sabe preso de un cáncer incurable, no vacila en recurrir al suicidio (Conteris 1976).

En sucesivas cartas a su amigo Ezequiel Martínez (abril, 1929; mayo, 1921 y junio, 1936) conversa sobre la muerte de un modo sereno y desapasionado. Solo le preocupa morir antes de que la obra literaria no haya sido terminada, y no de otro modo⁴ (Conteris 1976).

Según Ruben Tani, lo que la crítica comenta sobre su obra coincide con lo que él mismo pensaba sobre la misma (Tani, 1998). Vemos, por ejemplo, que la presencia del personaje vampiro⁵ (en “El Almohadón de Pluma”), esta representada a través de la figura del marido, quien le “chupa la vida” a la protagonista, por medio de la metonimia de la sangre; vemos a su vez que esta fuerza vital de Alicia que la sangre simboliza lo lleva a la ensoñación de una relación conyugal cálida, sana y feliz.

Paralelamente, el vampiro⁶ se caracteriza por su enorme fuerza física, estar en estado de vigilia durante la noche en lugar del día y por su inmortalidad. Esta cualidad la mantiene

⁴ En Buenos Aires, un ciervo por el que Quiroga profesaba particular cariño se escapó de su casa y horas después lo encontraron muerto. El autor llora desconsoladamente sobre el cuerpo del animal. Esta anécdota sirve para ilustrar la ya mencionada división que hace el autor entre lo esperable de las muertes humanas o el fracaso, frente a lo inesperado cuando proviene de algo más aparentemente cercano a la naturaleza, como son los animales.

⁵ Ver prólogo de Monegal en *Cuentos de Horacio Quiroga*. 2004. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

⁶ Para el propósito de esta tesis, nos centraremos en el vampiro de tradición rumana, patria del vampiro literario; pero la descripción de estas criaturas varía según el folklore de cada región. Entre los eslavos, griegos y pueblos de Europa del este, es un cadáver desenterrado. Es considerado vampiro si su cuerpo parecía hinchado y le salía sangre (presuntamente de sus víctimas) de la boca o la nariz. También si notaban que sus uñas, pelo y dientes eran más largos que cuando había sido enterrado e incluso poseía un aspecto más

gracias a la sangre que absorbe de sus víctimas, mayormente mujeres jóvenes de apariencia virginal⁷. El comportamiento en cuestión posee la clara connotación de suprimir el impulso vital de la joven, pero también de la sublimación del sentimiento amoroso, del erotismo y la pulsión sexual, tal y como analizaremos más adelante.

1.2 La Muerte: Cifra del horror

Tani afirma que el tema de la muerte, expresado de manera meridional en la obra de Quiroga, es producto de su experiencia en Misiones. Sin embargo, acepta que ciertos rasgos que atienden a lo monstruoso y a lo gótico de su estilo literario (descripción y aparición de ambientes cerrados, personajes fríos y taciturnos...) provienen de una influencia confesionalmente marcada por Poe (Tani 1998).

Esta influencia se ciñe a una etapa de imitación de diversos maestros, pero básicamente de Poe. Él mismo, en su *Decálogo del Perfecto Cuentista* le otorga el primer lugar entre sus ejemplos: “Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov- como en Dios mismo.” (Martínez 1982: 27).

En materia teórica, la implicancia de Poe también llega lejos. Él se encuentra directamente detrás de su concepción del cuento en sí mismo, es decir, a través de los ensayos que escribiera sobre la ingeniería que para él estaba tras la creación de un cuento (Martínez 1982). Fue a través de esta fórmula para hacer cuentos que Quiroga descubre su literatura –el

saludable de lo esperado, mostrando piel sonrosada y pocos o ningún signo de descomposición. En Transilvania (Rumanía) se consideraba que los vampiros eran flacos, pálidos, y poseían unas largas uñas y largos y puntiagudos caninos (colmillos); asimismo, tienen la posibilidad de transformarse en animales como gatos o perros, ovejas y caballos. La forma más mencionada en la ficción popular es la del murciélago y en niebla. En Bulgaria y Polonia se les atribuye tener un solo orificio nasal, así como una especie de aguijón en la punta de la lengua.

⁷ Las mujeres de apariencia virginal se asocian, en el marco de la Histeria Freudiana, con la contención sexual causante de neurosis que encuentran su origen en la infancia.

cuento en especial- como “vehículo de comunicación auténtica, sincera, verdadera” (Martínez 1982: 28).

La tradición del horror inaugurada con Poe, cargada de descripciones frías, ominosas y truculentas, revela un parnasianismo exasperado, el mejor sello modernista (Rodríguez). Esta técnica que favorece la transmisión, por medio de las descripciones, de una sensación de horror tenso y soslayado, elementos que dan como producto el género gótico de fuerte tinte ominoso:

Lo ominoso produce un efecto de horror e incertidumbre que no culmina con los comentarios sobre los cuentos ampliamente estudiados por la crítica tradicional. En Quiroga ese efecto de horror esta logrado de modos diferentes; pensemos en el gusano viscoso o “larva crepuscular” de “Episodio” (1900), en el insecto hematófago de “El Almohadón de Plumas” (1907) y, por último, en los mutantes genéticos de “La Gallina Degollada” (1917). Estos son claros ejemplos del estilo y la estética del gótico, pero que la crítica no ha asociado de forma sistematizada (Tani 1998: 127).

Cabe señalar que por parnasianismo nos referimos a la escuela de origen francés que favorece la perfección formal, lo exótico, aristocrático y, sobre todo, suntuoso, que desde esta faceta de su definición empalma con el modernismo tanto desde el punto de vista formal (a través de la sintaxis y ciertos cultismos; buenos ejemplos resultan, además de “El Almohadón de Pluma”, “El Alambre de Púa”, “Yaguaí”, “Anaconda”, “El Regreso de Anaconda”, etc...) como por medio del diseño de imágenes y ambientes ricos en estímulos a los sentidos, al punto de convertirnos en testigos de uno de los primeros impactos directos en América Latina del cine sobre la literatura, respecto de lo cual trabaja con notable seriedad, produciendo un

efecto en diálogos, personajes, contextos y situaciones diversas. En su naturaleza ya notoria de artista moderno e individualista, supo ver la simbiosis de géneros y formas de representación, que incluían a la novela, el cuento y el guion cinematográfico (Tani 1998). Ahora, volviendo un momento al parnasianismo, reforcemos a estas influencias el horror contenido. En “El Almohadón de Pluma”, esta es la forma final que toma la narrativa quiroguiana que nos compete:

La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso –frisos, columnas y estatuas de mármol- producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a la otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia (Quiroga 2012: 125).

Entre lo gótico y lo modernista queda un lugar para los personajes limítrofes de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*. Buenos ejemplos de estos “ex-hombres” resultan la señora Arrizabalaga en “Una Estación de Amor”; el matrimonio Mazzini en “La Gallina Degollada”, o aquel otro de Kassim y María que terminara en homicidio en “El Solitario”, con la respectiva carga misógina que explota y se vuelca en la violencia de manera repentina. Todos estos personajes comparten una experiencia de denigración y soledad y se refugian en el autoabandono del buen juicio para sobrellevar una vida a la que tampoco terminan de renunciar.

Esencialmente desterrados, ya sea física, social o culturalmente, nunca se integraron en un medio que los recibe pero que permanece ajeno, como Juan Brown en “Tacuara

Mansión” (1920), a quien “no le interesaba mayormente el país; se quedaba allí por no valer sin duda la pena hacer otra cosa” (Fleming 2010: 39). Vacíos, huérfanos, quebrados física y moralmente, solo les queda el alcohol -caso del hacendado borracho Mike en “La Insolación” (1917)- o un irreductible carácter despectivo hacia los demás que puede ser entendido como el último gesto del náufrago afectivo que intenta poner distancia, armarse una coraza para proteger lo que queda de una sensibilidad muy castigada (Fleming 2010: 39).

Se trata, en conclusión, de una compleja psicología de fronterizo entre la pertenencia y la no pertenencia al colectivo social –compartida por Quiroga el hombre, él también un duro hipersensible (Fleming 2010)- que nos devuelve al punto de partida de la intemperie, ese lugar situado entre dos puntos claros: la lucidez y la locura. El resultado de la inclusión forzosa y artificial al tejido social en los cuentos que analizaremos, o las víboras, la soledad, el alcohol, las distintas inclemencias, la locura, no son para Quiroga sino algunas de las infinitas máscaras con que se presenta la muerte (Fleming 2010).

La pista más directa para llegar a la matriz de esta obsesión resulta, evidentemente, su vida, que como ya hemos probado se vio socavada por esta desgracia de forma sistemática. Probablemente se deba a esto que para nuestro autor, este elemento se corresponde con “las leyes y armonías oscurísimas de la naturaleza” (Martínez 1982: 55)

La recurrencia de la muerte, sea por azar (accidentes), o causada de forma deliberada (suicidios) es inquietante. Vislumbrada la muerte como un hecho inevitable, lo que más debió preocuparle –como ya fue sugerido por Hiber Conteris- fue la amenaza que significaba para la culminación de su obra; una vez resuelto este problema, pudo haber comenzado a ver la muerte “de otro modo”:

Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería

hacer mi obra. Los afectos de familia no [colmaban] la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y sé que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso si su destino es ese. El único que no sale del paso es el creador, cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra –es decir, que había dado ya de mí todo lo más fuerte-, comencé a ver la muerte de otro modo (Fleming 2010: 22).

En los cuentos de la selva, sus personajes también aparecen constantemente repitiendo acciones del autor en su cotidiano: plantando algodón (“La Insolación”), yerba mate (“El Peón”), limpiando el bananal a machetazos (“El Hombre Muerto”), remando en canoa (“A la Deriva”), fabricando alcohol de naranjas (“Los Destiladores de Naranja”), haciendo de juez de paz, funcionario de registro civil, entre otros (Fleming 2010: 28). Cabe mencionar que el salteño fue además en vida un febril emprendedor de empresas fracasadas:

Trabajó con igual entrega total e inconstancia en todas las actividades: periódicos y tertulias literarias juveniles, como algodonero del Chaco y yerbatero en Misiones; fabricó dulces, macetas, mosaicos de bleck y arena, resina de incienso; inventó aparatos para matar hormigas, moler maíz o destilar naranjas; fue ciclista motorista, cinéfilo, aficionado a la navegación de ríos y constructor de sus propias canoas; trabajó a brazo partido como peón de campo en sus tierras y construyó, con sus propias manos, su bungalow de madera en San Ignacio; fue explorador, cazador, ingenioso montador de trampas en el monte; fue profesor en Buenos Aires; dedicó a sus hijos una educación extravagante pero voluntariosa; con menos dedicación y sin ningún

entusiasmo se desempeñó como delegado consular de su país natal y, más tarde como juez de paz y oficial del Registro Civil de la administración argentina (...) (Fleming 2010: 23).

Se dedicó a esta cantidad de actividades porque lo que importante nunca fue, finalmente, el resultado de todos estos, bien o mal llevados oficios, sino el mantenerse en un estado de hiperactividad, cansancio y desgaste físico y emocional que podría relacionarse con este dar por sentado un estado natural de las cosas o la amenaza permanente de la supervivencia con consecuencia de muerte. Mientras su misión creadora no fue dada por concluida, estos oficios sirvieron para enfrentar y evadir la muerte, pero una vez terminada, aceptó sin mayor dificultad la realidad de una muerte prematura.

El tratamiento de este tema, abordado de manera truculenta, no es en la obra de Quiroga una materia abstracta de reflexión, sino algo muy concreto (Fleming 2010: 22) que se fija a través de la palabra para evitar se convierta en un fantasma agobiante. Su padrastro, su amigo Ferrando, su mujer Ana María, entre otros, se encuentran encarnados una y otra vez en distintos relatos.

Fleming ha clasificado la muerte en la narrativa de Quiroga de dos maneras distintas: Una, como un hecho azaroso y repentino ligado al ciclo de la naturaleza –“El Hombre Muerto”, “Los Buques Suicidantes”, “A la Deriva”, “La Gallina Degollada”, “El Solitario”-; otra, como “una lenta degradación a la que el cuerpo impertinente sobrevive a una personalidad ya desgastada por la potencia de un medio aniquilador” –“Los Desterrados”, “Una Estación de Amor”, “El Almohadón de Pluma”- (Fleming 2010: 22). En este segundo caso, cabe incluir otra lectura iluminada por Jose Luis Martínez, que ve en estas consecuencias de muerte una forma de liberación y descanso; el único descanso posible para personajes en tal grado de decadencia

(Martínez 1982). Este es un enfoque con el que vamos a volver a toparnos más de una vez durante el análisis de los cuentos escogidos.

1.3 El Psicoanálisis y la poética de Horacio Quiroga

“Se da todo junto”, escribió el crítico argentino Joe Nitrik en su introducción a las *Obras Inéditas* de Quiroga según Ksenija Bilbija: “naturalismo en literatura al principio, psiquiatría, sociología, espiritismo, fantaciencia y literatura fantástica...” (Bilbija 2001: 32).

Probablemente *Caras y Caretas*, la revista que puso a la literatura de Quiroga en carrera, fuera la más popular de Buenos Aires a principios del siglo XX (Bilbija 2001). Su nombre refleja la política editorial con que se presentaba al lector. Tocaba temas que discutían la dualidad de la identidad cultural argentina (Bilbija 2001). Como describe Ksenija Bilbija, esta era una época de inventos científicos y de una tecnología nueva y aplaudida por la comunidad: “los lectores podían conducir carruajes o autos eléctricos, escuchar fonógrafos y ver películas, pues la modernidad había llegado al Cono Sur” (Bilbija 2001: 30).

Al mismo tiempo, surgió una creencia popular que consideraba la tecnología como mérito eventual que finalmente traería desastres (Bilbija 2001). A partir de los años 30 del siglo XIX, cuando Charles Darwin (1804-1882) recorrió los mares del sur hasta ser aceptado en la Academia Nacional de Ciencias Argentina, se encontró con que el espíritu positivista permeaba la sociedad porteña, dejando atrás, burlado, al Romanticismo (Bilbija 2001: 30).

De hecho, cuando el político y escritor Domingo Sarmiento elogió a Charles Darwin declaró que el evolucionismo era argentino, puesto que Darwin había concebido y comprobado

su teoría en este territorio (Bilbija 2001). Las teorías del científico fueron vulgarizadas y utilizadas para fines políticos acordes a un orden latinoamericano de origen colonial, que en la Argentina del siglo XIX pronto estableció que “European culture, republican values, and city life represented civilization, while barbarism took the form of colonial and indigenous customs, the law of the caudillos, and the life-style of the gauchos” (tal como afirma en su introducción el traductor del ensayo escrito por Samiento *Facundo o civilización y barbarie* Horace Mann 2002: 80).

Nos referimos, pues, a una época en la que la comunidad cosmopolita intelectual de Buenos Aires a la que pertenecía Horacio Quiroga, aunque siempre sintiéndose ajeno “estaba al tanto de todos los últimos desarrollos del pensamiento y de la ciencia europea” (Bilbija 2001: 30). Era así al punto que:

“Los ciudadanos argentinos viajaban frecuentemente a Europa y a Norteamérica en embarcaciones lujosas, y Buenos Aires incluso fue llamada “el otro París”, porque a los porteños les gustaba creer que el fervor cultural y la belleza de su capital se parecían a los de París” (Bilbija 2001: 33).

Los postulados y las conclusiones de Darwin no solo tuvieron gran impacto en las ciencias naturales, sino también en la filosofía, la teología y en las llamadas “ciencias humanas” (Bilbija 2001: 31).

A pesar de que Darwin solo se refirió brevemente al origen humano, su identificación de los mecanismos que participan en la evolución ubicaron, para los evolucionistas, “a la biología como la base y norma para estas ciencias, que alimentaban la creencia de un mejoramiento científico basado en el hombre” (Bilbija 2001: 31), consolidando un discurso político útil y mimético con el proceso histórico, idiosincrasia y programa político de la joven nación ex colonia europea, el cual proponía la cohesión de los herederos e inmigrantes del viejo

continente para enfrentar a los criollos (en la cultura regional, indios) y gauchos o campesinos habitantes de las pampas argentinas.

Ahora bien, esta cohesión de tipo étnico y racial debía llegar por medio del núcleo institucional de la familia y el consecuente cruce que habría de generar una sólida red de ‘parentescos’ patrilineales y patriarcales (Butler 2007) en la cual solo habría cabida para descendientes directos de europeos y en la que se esperaría un fenotipo y conducta acorde con esta autoproclamada clase dirigente, tanto por parte del hombre como de la mujer, rasgos que analizaremos detenidamente a lo largo del análisis de los cuentos.

Los intelectuales de la época actuaron en complicidad con las ambiciones políticas del proyecto nacional representado de manera oficial por el Partido Unitario⁸, y consideraron que esta élite, debido a su lugar en la línea evolutiva, debía asumir el deber moral de sacar al país de la barbarie causada por la presencia y reproducción de los gauchos e indios biológicamente inferiores y moralmente arruinados.

Junto a Darwin, el “descubrimiento” del inconsciente de Freud jugó un papel fundamental en la transfiguración moderna del punto de vista occidental (Bilbija 2001). El psicoanálisis estableció la represión sexual como responsable de un número importante de enfermedades mentales, entre las que destacó la histeria. Por ello resulta imposible definirla sin una previa introducción del psicoanálisis.

El término fue empleado por primera vez en 1896 por Sigmund Freud en un artículo redactado en francés titulado “La herencia y la etiología de las neurosis” para denominar un método particular de psicoterapia o cura por la palabra, derivado del procedimiento catártico

⁸ Los unitarios fueron un grupo integrado en su mayoría por la élite porteña y de las ciudades que eran capitales provinciales: miembros de la clase alta, intelectuales, militares, entre otros. En oposición a ella, se encontraba el Partido Federal, popular entre la población rural, que era más sensible a la prédica de los caudillos, entre los cuales destacó el ex dictador y General Juan Manuel de Rosas (1793-1877). El unitarismo se perfiló como partido en el año 1824, cuando representantes de todas las provincias buscaron organizar un gobierno nacional, proceso que tuvo como resultado la proclamación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como capital de Argentina en 1880 y que marcó el triunfo de los unitarios sobre los federalistas.

del médico, fisiólogo y psicólogo Josef Breuer, el cual se basaba en la exploración del inconsciente con ayuda de la asociación libre (Roudinesco y Plon 1999).

De otra parte, la disciplina fundada por Freud desprendida del término comprende no solo un método terapéutico, sino también “una organización clínica, un técnica psicoanalítica, un sistema de pensamiento y una modalidad de transmisión del saber” (Roudinesco y Plon 1999: 844). Si bien el psicoanálisis es heredero de las antiguas curas magnéticas que a través de los debates sobre la hipnosis y la sugestión de finales del siglo XIX dieron origen a la segunda psiquiatría dinámica, el psicoanálisis es la única escuela de psicoterapia que reivindica el inconsciente y la sexualidad como los dos grandes universales de la subjetividad humana (Roudinesco y Plon 1999: 844). De hecho, a través de dos artículos escritos en el año 1922 él proporcionó una definición precisa del marco psicoanalítico, al indicar que sus pilares teóricos eran “el inconsciente, el Complejo de Edipo, la resistencia la represión y la sexualidad (...)” (Roudinesco y Plon 1999: 845).

Inspirándose en el modelo darwiniano y en el prestigio de las ciencias naturales durante el siglo XIX, Freud quiso situar al psicoanálisis entre las llamadas “Ciencias de la Naturaleza” o al menos que obtuviera el estatuto de “ciencia natural”; sin embargo, “como heredero de las medicinas del alma, pertenecía a otra tradición científica, según la cual el arte de curar consiste menos en demostrar la validez de una deducción que en elaborar un discurso capaz de dar cuenta de una verdad simbólica y subjetiva” (Roudinesco y Plon 1999: 845).

En efecto, lo que dificultó más esta ambición de Freud fue el propio punto de partida de que aquello cuya existencia y rasgos él pretendía dar a conocer eran, justamente, inconscientes, vale decir, que no eran observables, un requisito elemental para hacer equivaler sus métodos al método científico (Mitchell: 1974); pese a esto, él buscó universalizar sus paradigmas con una postura biologicista, lo cual terminó por atribuir una psicología inherente al deseo sexual y tanático tanto a hombres como mujeres, pero especialmente a las mujeres.

Como Juliet Mitchell indica “Psychoanalysis purports not to be a philosophy, yet to de Beauvoir it has philosophical implications” (Mitchell 1974: 306).

Dichas implicancias filosóficas son relevantes en la medida en que se asocian a la idea de que la existencia del ser humano cobra sentido en tanto este es capaz de ejercer la libertad; si tal como sucedería por medio de la represión neurótica, un ser humano se niega a ejercer esta libertad, entonces cae en un estado de immanencia que degrada la posibilidad de este ejercicio a un hecho fáctico externo, y si impone su libertad sobre la de otro, entonces nos encontramos frente a un caso de opresión (Mitchell 1974). Pero en cualquiera de los dos casos, el psicoanálisis, al fundarse como postura biologicista, niega este principio de libre albedrío que, según Beauvoir, nos hace humanos y, los cuestionamientos al psicoanálisis y a las supuestas enfermedades que tienden a atribuirse a las mujeres aumentan si consideramos que el inconsciente no es observable, de modo tal que no hay manera empírica de vincular síntomas con apreciaciones externas subjetivas como lo son el miedo, deseo, etc. (Mitchell 1974).

Cada vez más lejos de otorgarle un lugar al psicoanálisis entre las ciencias duras, Freud tuvo la inquietud de desarrollar ideas capaces de extenderse a ámbitos exteriores al estudio del funcionamiento psíquico, como la creación literaria o artística (Roudinesco y Plon 1999).

Dicha connotación considerada de carácter obligatorio para poder hablar de la presencia del psicoanálisis en el arte, -la vida sexual- nos lleva de nuevo a aquella otra sin la cual seguiríamos sin poder teorizar con solidez: La neurosis, y en concreto, para lo que nos concierne, la histeria.

El término neurosis fue propuesto en 1769 por el médico escocés William Cullen, en referencia a los trastornos sensoriales y motores causados por enfermedades del sistema nervioso (Roudinesco y Plon 1999). Su uso en el campo del psicoanálisis divulgado se asocia a un síntoma de ansiedad, obsesión y nerviosismo que se aprecian desde fuera como

excentricidad (Roudinesco y Plon 1999). En los cuentos que estudiaremos, la neurosis masculina se pone de manifiesta en una voluntad obsesiva de control sobre la propia emotividad, o sobreracionalización de la pasión amorosa, que además de afectar al propio personaje se canaliza en el ejercicio de poder y control sobre el personaje femenino. Casos así se reflejan de forma que consideramos fuertemente evidente en “El Solitario” y “El Almohadón de Pluma”, en los cuales esta voluntad de control solo se satisface con el asesinato de la mujer amada.

De otra parte, remitiéndonos nuevamente al *Diccionario de Psicoanálisis*, vemos que la palabra “histeria” deriva del término griego “hystera” que significa matriz, útero. Esta neurosis esta caracterizada por cuadros clínicos diversos (Roudinesco y Plon 1999: 462).

Su particularidad reside en el hecho de que los conflictos psíquicos inconscientes se manifiestan de forma teatral, a través de síntomas como ataques o convulsiones de aspecto epiléptico, o más duraderos como las parálisis, contracturas y ceguera (Roudinesco y Plon 1999).

La concepción moderna de la neurosis histérica en el mundo occidental coincidió, entre 1880 y 1900, con una verdadera epidemia de síntomas histéricos. Atribuida a una causa traumática vinculada con el sistema genital, la histeria que alguna vez fuera diagnóstico del médico francés Jean-Martin Charcot pasó a ser durante algún tiempo una enfermedad de origen hereditario que afectaba a hombres y mujeres (Roudinesco y Plon 1999: 465). Pero lo cierto es que las pacientes fueron, casi en su totalidad, señoras de la alta burguesía situadas durante la llamada era victoriana, caracterizada por una moral rígida que, desde luego, a raíz de sus implicancias con respecto a la represión de la sexualidad humana, no es de sorprender que llevaran a Freud a concluir que los síntomas y el malestar que expresaban sus pacientes se debía a la falta de canalización de estos deseos carnales y que, a partir de ello, germinara una máxima que relacionara una serie de disfunciones mentales con ellos.

Mientras tanto, en esta parte del mundo, y en vista de todos los cambios por los que estaba pasando Argentina y en especial Buenos Aires gracias a este impacto ideológico, intelectual y político de Occidente, no es raro que muchas familias y miembros de la alta y mediana burguesía uruguaya decidieran cruzar el Río de la Plata para mudarse a Buenos Aires (Bilbija 2001). Y Quiroga no fue la excepción. Independientemente de cuánto abogemos por las tesis y métodos freudianos o de qué consiga sostenerlos el narrador como auténticos rasgos característicos de muchos de sus personajes, lo cierto es que las luces que estas teorías arrojan sobre los cuentos de amor de Horacio Quiroga son innegables. Sobre todo en lo que involucra una lectura dual a nivel de género, que establece el motivo de neurosis sobre los hombres y de histeria sobre las mujeres.

Pero independientemente del psicoanálisis, la lectura dual de género puede rastrearse hasta la cuna de la civilización occidental, como un criterio en sí mismo para explicar el mundo, efectuado de manera dicotómica: los hombres han sido y siguen siendo a la actividad como las mujeres a la pasividad, o como precisa Hélène Cixous “In phylosophy, woman is always on the side of passivity” (Cixous 1975: 91). Y este fenómeno se ha proyectado hacia todo tipo de elementos propios del mundo natural u obra del ser humano, mitología, expresiones artísticas, tal y como examinaremos más adelante por medio de los propios relatos a ser analizados.

Siendo las víctimas de muerte las mujeres, la histeria es mucho más que una pista al momento de describir la conceptualización quiroguiana de la muerte. En sus cuentos de amor, esta es el final trágico de una histeria no tratada, con una serie de implicancias reales y simbólicas. Si la histeria como síntoma revela una sexualidad reprimida, Quiroga pudo haber hecho uso de este insumo para una escritura de la represión, en todas sus formas. Una escritura, también, del límite y sobre todo de la necesidad de silenciar a la posible víctima bajo excusa de que su expresión no es sino síntoma de una enfermedad. Más específicamente, podemos

afirmar que en los cuentos que analizaremos, el sujeto masculino sugiere la histeria como un diagnóstico clínico que refleja una perversión del sentido natural de la sexualidad humana en las mujeres, desde el punto de vista positivista, pero que en realidad encubre una identidad misógina, debido a la imposibilidad de conseguir ‘domar’ al actor femenino de manera radical, por lo cual considera que se truncaría el amor.

A lo largo de este primer capítulo hemos pretendido llevar a cabo un recorrido por los aspectos más relevantes de la narrativa de Quiroga, en pos de analizar sus cuentos de amor. Rendimos cuenta de algunas corrientes literarias, como el Romanticismo y el Modernismo, como de aproximaciones culturales y temáticas –el científicismo, el darwinismo ilustrado, la selva, etc- y finalmente biográficas. Proponemos que el resultado de este encuentro en la narrativa amorosa de Quiroga se ha traducido en una visión trágica del amor, el cual, necesariamente culmina en la muerte. En el capítulo siguiente, intentaremos deconstruir la histeria como discurso, tanto como aquel de la dicotomía civilización-barbarie y veremos cómo ambos ‘germinan’, ‘florecen’ y se retroalimentan en un contexto histórico-político latinoamericano específico que determina una serie de atributos de género tanto para lo masculino como para lo femenino. A todo esto, nos servirá dejar de lado la descripción pura del aparato teórico y hacer ‘aterrizar’ los conceptos que hacen parte del mismo, a través de los cuentos seleccionados. Y será, finalmente, esta aproximación de género enfocada en los cuentos la que marque la pauta de nuestra vinculación entre amor, la muerte y la barbarie en la narrativa amorosa de Horacio Quiroga.

II

La mujer histérica y el epíteto de barbarie2.1 “El Solitario”

Héctor Tizón observa que en la obra de Quiroga, casi todos los personajes protagónicos, con contadas excepciones, son “hombres sin mujer, cruzados de aquello que Malraux llamaría la amistad viril, en el fondo hombres rudos y tan débiles que no admiten confrontación con la mujer” (Fleming 2010: 99). Este protagonismo es un claro indicio de cómo en la ficción modernista son los hombres quienes narran o explican sus teorías, mientras que las mujeres son vistas desde afuera como un medio para conseguir la complejidad psicológica y espiritual propia de los personajes masculinos.

Esta forma de narrar se debe a que el pensamiento occidental está impregnado de un fenómeno que Mary Ellmann denomina “pensamiento por analogía sexual”, que se define como la tendencia a “comprender todos los fenómenos(...) desde el punto de vista de nuestras diferencias sexuales originales y clasificar toda nuestra experiencia mediante analogías sexuales” (Toril Moi 1999: 45). Como especifica Hélène Cixous, los conceptos de actividad, sol, día, cultura, padre, cabeza, lo inteligible y el logos, se asocian a lo masculino; mientras que la pasividad, luna, naturaleza, noche, madre, corazón, lo sensitivo o sensible y el pathos

(y la lista podría seguir⁹) se asocian con lo femenino (Cixous 1975). Lo evidente es que siendo lo masculino aquello que está lleno de significado relevante para la civilización occidental, o que, dicho de otro modo, trasciende a lo que esta considera mera animalidad, podemos afirmar que en este contexto ideológico el hombre vuelca su significado cultural en la mujer, como si le diera forma (Butler 2007).

En la narrativa de Leopoldo Lugones, por ejemplo, la mujer con frecuencia es representada como un ser mitad humano, mitad ángel; es el caso de la esposa de Lot, quien pasa siglos preservada como una “estatua de sal” (cuento de la colección “Las Fuerzas Extrañas”, publicado en 1906), o las mujeres de “Cuentos Fatales”, “El Ángel de la Sombra”, entre otros (Speck 1976). Esta fórmula no escapa a la tradición de la literatura del amor cortés que coloca a la mujer en un pedestal dentro de una lógica lúdica, adjudicándole una naturaleza divina y capacidades imposibles, que lejos de elogiarla como tal, la igualan a un ser fantástico que se amolda a los deseos, aspiraciones y sensibilidad del sujeto masculino que la concibe. Ciertamente, este se encuentra tan seguro de su poder que juega a concedérselo (Toril Moi 1999).

En el caso de Quiroga, angelicales o no según sean los casos, las mujeres importan una esencia animal que el narrador hace notoria a través de las descripciones de su comportamiento, de su físico y de determinados referentes, pero que como procederemos a explicar, son un reflejo de sus maridos y del nivel de funcionalidad social de sus matrimonios. Partiendo desde este punto, en “El Solitario” el narrador nos presenta:

(...) un hombre enfermizo, joyero de profesión, bien que no tuviera tienda establecida. Trabajaba para las grandes casas, siendo su especialidad el montaje de las piedras

⁹ Siempre la misma metáfora. Si la seguimos, nos transportará a donde sea que se manifieste un discurso organizado. Según Cixous en *Sorties*, encontramos oposiciones como historia/naturaleza, arte/naturaleza, mente/naturaleza, acción/pasión, etc.

preciosas. Pocas manos como las suyas para los engarces delicados. Con más arranque y habilidad comercial hubiera sido rico. Pero a los treinta y cinco años proseguía en su pieza, aderezada en taller bajo la ventana. (Quiroga 2012: 49)

Esta primera descripción dialoga con el título del relato. Adjetivos calificativos como “enfermizo”, o alusiones a lo inestable de su status profesional o a su habilidad “para los engarces delicados” ayudan a pensar en fragilidad, como una característica fundamental del protagonista.

Se trata de un personaje que carece completamente de la capacidad para hacer dinero. No solo es enfermizo, sino “pegajoso, fofo e inerte” (Quiroga 2012: 56), adjetivos que insisten en su poca salud, ligada a su desagradable apariencia física sobre la base biologicista de que la primera depende de la segunda. Además, no se encuentra a nivel material muy dispuesto a obtener seguridades y proteger al máximo la economía de su familia. Responde al lugar común del artista que, a diferencia del “transeúnte de posición” (Quiroga 2012: 49) con el cual hubiera querido desposarse María, se basta con su arte; lugar común que se complementa con una personalidad indecisa, irresoluta, propia de un hombre silencioso (“era un hombre indeciso, irresoluto y callado. Las miradas de su mujer se detenían ahora con más pesada fijeza sobre aquella muda tranquilidad”, (Quiroga 2012: 50).

En suma, por su naturaleza y constitución biológica, este ‘solitario’ no esta en condiciones de conseguir una pareja, ni, en consecuencia, de construir una familia. Sin embargo, tiene una esposa que es, en términos físicos, sociales, etcétera, tal y como se destaca en el párrafo siguiente:

(...)tenía una mujer hermosa y fuertemente apasionada. La joven, de origen callejero, había esperado con su hermosura a un más alto enlace. Esperó hasta

los veinte años, provocando a los hombres y a sus vecinas con su cuerpo.

Temerosa al fin, aceptó nerviosamente a Kassim. (Quiroga 2012: 49).

La joven provoca a los hombres y vecinas con su cuerpo; insinúa una sexualidad desbordada, que debido a la explicitéz de la descripción evoca lo instintivo y acerca al personaje a la conducta animal. Por esto mismo se la califica como “apasionada” y se explicita su “origen callejero”, con lo cual pierde en el acto un posible lugar en el ámbito de lo “civilizado”, el cual, sí tiene Kassim, aunque carezca de habilidades para hacer fortuna. Ahora bien, entendemos que según la dicotomía planteada, se espera que Kassim vacíe su supuesta esencia civilizada en María, quien –según el narrador- no cuenta con una sensibilidad lo bastante desarrollada como para apreciar de su prospecto de marido otra cosa que las comodidades que pudiera brindarle. Es una mujer práctica, elemental, emocional, lista para formar una familia acomodada.

Según *Las estructuras elementales del parentesco* de Lévi-Strauss, el objeto de intercambio que refuerza o distingue las relaciones de parentesco son las mujeres que un clan patrilineal ofrece a otro como regalo u ofrenda a través de la institución del matrimonio. Es este un signo de valor que, no solo simplifica el comercio entre dos clanes, sino que a nivel ritual significa un lazo entre ellos, orientado a crear una identidad colectiva. Si bien, en esta interacción, la mujer no posee una identidad, la refleja (Butler 2007).

Este concepto de Lévi-Strauss descansa sobre los cimientos de la voluntad de lograr la homogenización de los clanes desde el punto de vista socioeconómico, y conseguir así que su status y poder se fortalezca. Pero, en este cuento, ni el hombre tiene integrada a su personalidad determinados signos de status, ni la mujer –reflejo de su clan- proviene de una familia con algo que aportar desde el punto de vista social. Siendo este el caso, desde los primeros párrafos, el narrador advierte que este matrimonio es absolutamente *disfuncional*.

Si bien este concepto surgió del análisis de sociedades premodernas, expresa muy bien una creencia comúnmente aceptada para la época en la que se sitúa el relato, acerca de la organización de la sociedad en Latinoamérica. “La sociedad civil –afirmó el argentino en el exilio Juan Ignacio Gorriti- encuentra sus orígenes en la familia, cuyas estructuras sirven como base para la comprensión de la vida política y social.” (Masiello 1997: 29). Según Francine Masiello, Gorriti además especifica que:

“Basta con leer con atención la historia del nacimiento y propagación del género humano, para advertir que es un orden semejante que han venido a formarse los pueblos, las naciones, las ciudades mercantiles, en una palabra, las sociedades políticas(...)” (Masiello 1997: 29)

De esta afirmación inferimos que este orden, si no era natural, al menos se asumía que siempre había sido así; no por excentricidad de Gorriti, sino porque había un contexto histórico, político y social que sostenía esta creencia.

Durante la primera mitad del siglo XIX, los unitarios, líderes de un discurso liberal romántico que pugnaba por un poder político centralizado y europeizado habían mostrado oposición al régimen autoritario, caudillesco y populista de Juan Manuel Rosas, partidario de la conformación de una República Federal.

Esta polarización política se había enquistado en la cultura y había trascendido hasta los tiempos de Quiroga. Desde luego, dicho proceso histórico encuentra sus antecedentes en la colonia: “En tanto microcosmos del Estado, la unidad familiar era invocada para proteger los intereses nacionales de la época poscolonial” (Masiello 1997: 29). Pero no cualquier unidad familiar, sino aquella vinculada por afinidades relacionadas con la clase social (o, en

términos de Lévi-Strauss, la casta), y en un marco con roles de género bien establecidos: La mujer, por medio de sus virtudes y atributos, debe reflejar la condición social de su marido.

Es por esto que podemos afirmar que en “El Solitario” la polaridad de género de la que habla Cixous es confusa y se presta a la controversia. Si partiéramos de las significaciones y connotaciones de sus respectivos nombres, nos encontraríamos también con impedimentos para hablar de Kassim como sujeto “masculino” y de María como sujeto “femenino”. El personaje femenino, animal, pero ávido de insertarse en el *status quo* de la civilización (de espaldas a su origen callejero), tiene un nombre propio de la tradición cristiana. El nombre María se convierte en un recurso tratado con ironía para, en complicidad con el lector, indicar la verdadera naturaleza de esta mujer. María aparenta pertenecer a la civilización occidental y cristiana, pero en realidad es demoníaca y bárbara. De otra parte, para el personaje ajeno a los deseos y aspiraciones convencionales de Occidente (siempre dentro de los paradigmas del narrador), un nombre de origen árabe que, de hecho, significa “dividido”. Y es esta división interior de Kassim la cual, como analizaremos más adelante, le cuesta la vida a María.

Retomando la primera problemática respecto al hombre que no resiste confrontación con la mujer, afirmamos que, el narrador, al asumir el punto de vista de un sujeto masculino, presenta una situación en la que sucede lo opuesto a lo que “debería ser”: esto es, narra el establecimiento de un vínculo conyugal jerárquico, en el cual el poder lo ejerce la mujer. Para mostrar su disgusto frente a esta situación, el narrador comenta: “Cuando se traspasa cierto límite de respeto al varón, la mujer puede llegar a decir a su marido cosas increíbles.”(Quiroga 2012:51). Con este comentario, el narrador introduce la disputa matrimonial que se inicia cuando él la acusa de haberle robado el solitario, y termina cuando ella lo llama cornudo:

- ¡Dame el brillante! –clamó-. ¡Dámelo! ¡Nos escaparemos! ¡Para mí! ¡Dámelo!
- María... - tartamudeó Kassim, tratando de desasirse.
- ¡Ah! – rugió su mujer enloquecida-. ¡Tú eres el ladrón, miserable! ¡Me has robado mi vida, ladrón, ladrón! ¡Y creías que no me iba a desquitar... cornudo! ¡Ajá! Mírame... No se te ha ocurrido nunca, ¿eh? (Quiroga 2012: 54)

Es en este momento en el que, secretamente aún para sí mismo, todo cambia para Kassim. Por primera vez el personaje demostrará un comportamiento masculino, al tomar la decisión y ejecutarla de asesinar a su esposa. Habíamos dicho que según Lévi-Strauss, la mujer era un regalo de un clan a otro, que sellaba un vínculo entre estas dos entidades masculinas. Por lo tanto, María le pertenece a Kassim, y como tal tiene derecho a destruirlo, si este es poseído por otro sujeto.

Cuando el argumento de un cuento de Quiroga se desarrolla en la ciudad, predomina un narrador masculino, patriarcal, adulto, pero no viejo, porteño burgués con aspiraciones que apuntan a un estilo de vida estable y convencional. Si bien Kassim es presentado como débil y sumiso, el narrador destaca su dedicación, entrega y los esfuerzos que realiza para mantener el buen vínculo matrimonial:

Cuanto ganaba Kassim, no obstante, era para ella. Los domingos trabajaba también a fin de poderle ofrecer un suplemento. Cuando María deseaba una joya -¡y con cuánta pasión deseaba ella!- trabajaba él de noche. Después había tos y puntadas al costado; pero María tenía sus chispas de brillante. (Quiroga 2012: 50).

El narrador inscribe a los personajes masculino y femenino en roles de víctima y victimaria respectivamente. Este escenario se coloca en oposición a lo que se espera de los

cuentos de Quiroga, en los cuales los roles de género en cuanto a las relaciones de poder aparecen de forma inversa. En este relato, el personaje femenino se expresa con libertad, razón por la cual se sataniza. Como la figura del Diablo, María engaña y engatuzo; su atractivo físico significa una tentación y, como esposa, en los términos de Lévi-Strauss¹⁰, es un ‘mal regalo’: no es la esposa de personalidad sumisa y callada que debería ser; por lo contrario, expresa su descontento y culpa a Kassim de no ser una mujer de alta posición, por lo cual, -como el Diablo- es manipuladora. Así, tras el modelo romántico de mujer-ángel se oculta uno demoníaco; vale decir, la pasión, el entendimiento y una personalidad propia.

Resulta interesante que, aun pese a tener este carácter, para el narrador María no sea dueña de sí; pues, como mencionamos en un principio, la falta de control de sus emociones la asemeja a un animal. El personaje es permanentemente movilizad por el deseo, por lo cual, no se detiene a pensar. (“tenía una mujer fuertemente apasionada”, Quiroga 2012: 49/”¡y con cuánta pasión deseaba ella!”), Quiroga 2012: 50, etc.).

Acercándonos ahora a Kassim y a María como pareja, el relato nos presenta a Kassim de tiene 35 años y María ha pasado los 20 (“Esperó hasta los 20 años(...)Temerosa al fin, aceptó nerviosamente a Kassim”, Quiroga 2012: 49). Era esta una edad adecuada según la época para concebir, pero la pareja no tiene hijos. Ahora bien, podemos interpretar que pasado el tiempo, María posee vitalidad, mientras que Kassim es débil en cuerpo y espíritu, razón por la cual ella busca a un tercero para satisfacer deseos que Kassim no colma, que comienzan en lo sexual y culminan en el instinto insatisfecho de la maternidad. Este tercer personaje incógnito, a diferencia de Kassim, sí sería para los estándares sociales *un hombre*, a diferencia de Kassim, a quien ella desprecia (“indeciso, irresoluto y callado. Las miradas de

¹⁰ Según indica Toril Moi en *Teoría Literaria Feminista*, pg. 48.

su mujer se detenían ahora con más pesada fijeza sobre aquella muda tranquilidad. – ¡Y, eres un hombre, tú!- murmuraba”, Quiroga 2012: 50).

Desde la perspectiva de María, Kassim es “un miserable” (Quiroga 2012: 54), un don nadie. Ella no tiene nada, porque, como dice Juliet Mitchell a propósito de “El segundo sexo” de Simone de Beauvoir “For the woman, the man must become all; he is all meaning, the justification and definition of her existence, whereas for him she is a pleasure, an extra, somehow inessential” (Mitchell 1974: 306). De ahí la acusación: “¡Me has robado mi vida, ladrón, ladrón!(...)¡Kassim miserable!” (Quiroga 2012: 54).

Como ya mencionamos, en tanto los roles de género se encuentran jerárquicamente invertidos y las clases sociales entremezcladas, el matrimonio es disfuncional desde un punto de vista económico y social. Dadas estas condiciones, la concepción de un hijo no es posible. Este sería una aberración, producto de un clan bárbaro con otro civilizado. Desde este punto de vista, la falta de confort y comodidades que explicarían el profundo malestar de María no sería más la falta de lujos, sino la ausencia del hombre adecuado en términos de una personalidad masculina en su vida con quien realizarse como mujer. Kassim ha anulado su sexualidad; por su causa es una mujer inactiva y reprimida. El resultado es un diagnóstico de histeria:

- ¡No importa! ¡El brillante, dámelo! ¡No quiero más que eso! ¡Es mío, Kassim miserable!

Kassim la ayudó a levantarse, lívido.

- Estas enferma, María. Después hablaremos... Acuéstate.
- ¡Mi brillante!
- Bueno, veremos si es posible... Acuéstate.
- ¡Dámelo!

La crisis de nervios retornó. (Quiroga 2012: 54)

La conducta ansiosa del personaje respecto de una reiterada única exigencia recuerda a la definición de histeria del *Diccionario de Psicoanálisis* de Elisabeth Roudinesco y Michel Plon; concretamente, a la crisis de nervios. No es coincidencia que justo se haga totalmente explícito el hecho de que este personaje sufre de crisis de nervios en el fragmento a lo largo del cual, pocas líneas arriba, le enrostra al marido haberlo engañado. El concepto del inconsciente ocupa un lugar fundamental dentro de la narrativa de Quiroga y este hecho se hace partícipe cada vez que el tema de la sexualidad toma relevancia. Se trata siempre de la misma crisis de nervios que empezara debido al conflicto por el solitario, (piedra pulida para unirse a un alfiler, de uso masculino), destinada a un cliente propio de la clase social en la que aspira María hacerse un lugar, y de la cual podemos suponer proviene el hombre con el que ella se vincula o vinculó sentimentalmente de forma extraconyugal. Este objeto es protagónico en la narración del asesinato de María, cuyas atribuciones sexuales son evidentes, si consideramos que el alfiler es clavado en “el seno descubierto”, Quiroga 2012: 57); en este punto que entremezcla una conducta sexual con otra violenta, observamos que, como indica Juliet Mitchell, “la neurosis es solo el negativo de la perversión” (Mitchell 1974:10). Esta lectura resalta cuando, con el evento del asesinato, notamos la fijeza con que se trata el resentimiento acumulado de Kassim (sorpresivamente, no menor al de María, pero que a diferencia del suyo se justifica). No es arbitrario que aquello que provoque la catarsis vengativa de Kassim sea descubrirse ‘cornudo’. Este acontecimiento confronta al personaje masculino contra el deseo de lo que no puede obtener por no ser quien debería ser. Es, en realidad, la debilidad frente a sus miedos inconscientes lo que sale a la luz y por esto hablamos de neurosis, proyectada mediante una perversión sexual (el asesinato en un contexto erotizado). De otra parte, sin perder de vista a Toris Moi y su lectura de *Las*

estructuras del parentesco de Lévi-Strauss, agregaríamos que Kassim es un sujeto burlado en la dramática posesión que desea sobre lo que ha sido su ofrenda matrimonial, que, como ya mencionamos, es inservible, por lo cual no hay problema en deshacerse de ella.

Tanto los motivos detrás como el proceder último de Kassim son reivindicaciones del patriarcado y el sistema de clases. El narrador nos dice mediante el asesinato que Kassim continúa siendo hombre a pesar de su personalidad, que debe devolver un orden natural a las cosas ‘limpiando su honra’ y que debe deshacerse de una mujer arruinada, no apta para la maternidad, histérica. Su biología masculina le exigirá dominar. Para ello, usará una cualidad que debido a su origen social y su naturaleza femenina, a fin de cuentas, no posee María: el raciocinio.

Entre el resto de las especies animales, la hembra podría considerarse ‘superior’ al macho por el hecho de tener los poderes reproductivos; pero lo que justamente distingue a los seres humanos es su trascendencia de lo instintivo, por medio del pensamiento (Mitchell 1974). Y esto es lo que para el narrador legitima la superioridad de Kassim, así como su masculinidad. Por ello, afirmamos que él está casado *con un animal*.

Para el narrador, María no se expresa; ella *reacciona* frente a su necesidad de satisfacer “funciones fisiológicas” instintivas de manera desordenada, caótica y descontrolada, siempre gobernada por la emoción; él, tras su labor como de habitual comedida y silenciosa –dolido por el gran amor que profesa a su esposa- hunde “firme y perpendicular como un clavo, el alfiler entero en el corazón de su mujer” (Quiroga 2012: 57).

Esta joya que da muerte a María simboliza toda la “masculinidad” de Kassim. Se trataba, no olvidemos, de un alfiler para hombre. A través de este se asoma la precisión de la técnica y la sutileza del acto, signo del autocontrol que lo caracteriza.

Su mujer no lo sintió. No había mucha luz. El rostro de Kassim adquirió de pronto una dureza de piedra y, suspendiendo un instante la joya a flor del seno desnudo, hundió, firme y perpendicular como un clavo el alfiler entero en el corazón de su mujer (Quiroga 2012: 57).

En este párrafo rinde cuenta de la acción del asesinato no se incluyen apreciaciones del narrador, pues el dolor que significa la traición (que encuentra su imagen metonímica en el acto de clavar un objeto similar a un puñal en el corazón) coloca a Kassim en tal estado de vulnerabilidad que debe ser reprimido. Como bien resume y ahonda Pollman:

El narrador no da ningún comentario. Describe el crimen del joyero como si fuese otro trabajo suyo hecho minuciosa y concienzudamente como los demás. Es otra vez la temática del deber matar. Esta vez es una tarea de macho frente a una mujer incorregiblemente irrespetuosa(...). El deber matar, en Quiroga, es una necesidad interior del hombre neurótico que solo así puede realizarse y mantener su dignidad. Es un tema “americano” de trasfondo autobiográfico e histórico. (Pollman 1986: 140).

Este componente machista encuentra una forma particular de manifestarse acorde con la realidad social de América Latina, con sus grandes familias que piensan solo en mantener su ‘rango y pureza’ (Pollman 1986); estas eran familias ejemplares culturalmente reconocibles como jefas de Estado (Masiello 1997). Como precisa esta autora a propósito del rol de la mujer en la familia:

A menudo, como lo sugieren repetidamente los escritos de Echevarría, Mármol y Sarmiento, la invención de la nación fue impulsada por una concepción de la política, la sociedad y la cultura vinculada al género. Al destacar las obligaciones de las mujeres en el hogar y sus cualidades empáticas, los intelectuales más notables crearon una imagen de la esposa y madre argentina que se adecuaba a sus proyectos de Estado. En este sentido, las mujeres muchas veces eran consideradas responsables de la formación de los futuros ciudadanos de la nación (Masiello 1997: 75).

Esto podría indicar que, mientras los hombres definían las leyes, las mujeres daban forma a las costumbres (Masiello 1997) a un punto tal que ser mujer y abstenerse de la maternidad o formar ciudadanos no acordes al proyecto nacional no solo era visto como un hecho con consecuencias dentro del ámbito familiar, sino como una falta al deber cívico en el proceso de construir una nación y patria.

El tratamiento de los temas de la literatura amorosa no cambia y debido a ello lo que finalmente se evidencia, en oposición a María, es una concepción radicalizada de la mujer occidental: “Either the woman is passive, or she doesn’t exist” (Cixous 1975: 92). ¿Y qué más pasivo que un objeto? Para demostrar la pasividad que María debería tener es que el narrador la iguala a una joya de su taller (Pollman 1986), muerta en manos de un solitario; metonimia, no solo de la traición, sino también de alta posición, e incluso de Kassim: autor de un feminicidio, hombre solitario o, como en el cuento se entiende este adjetivo, no apto para formar familia, ni para la reproducción.

Ya sabemos que Quiroga pidió de manera explícita que este libro de cuentos fuera publicado sin comas (Fleming 2010), lo que tiene sentido si pensamos en que en cada cuento

de esta selección trata de la triangulación entre el amor, la locura y la muerte, siendo los dos primeros los que conducen a la muerte (Monegal 2004). Así, la muerte no recae sobre aquel que no tiene ninguna importancia para el otro, y a partir de este punto aflora “esa terrible espada de dos filos que se llama racionio” de la que habla Rodríguez Monegal citando “Los Perseguidos” (Monegal: 2004: XXXIII) y que destruye y/o se autodestruye por medio, no de la locura patológica, sino de otra más sutil y elusiva a la histeria: el sobreanálisis, o límite entre la locura y la razón (Monegal 2004).

En medio del esfuerzo de Occidente por desarrollar la técnica, bajo fundamento de la razón en la búsqueda de un estado de bienestar, las relaciones interpersonales se han visto perjudicadas. El hombre se encontró acosado por sus necesidades inconscientes, su eterna ambivalencia, sus amores y odios primitivos y apasionados, apenas controlados por las imposiciones externas de represión y culpa, a través de las instituciones que, para Freud, han puesto de forma especial su atención en el asesinato, la violación y el incesto (Gay 1988).

Esta ambivalencia entre las necesidades inconscientes y la represión penetra en todas las dimensiones de la vida civilizada, pero especialmente en la del amor. En *El Malestar en la Cultura*, Freud desarrolla la idea de que el amor (*Eros*) –en el amplio sentido del término– es el verdadero progenitor de la civilización, además de la necesidad (*Anaké*) (Gay 1988). Pero el amor es también un enemigo del modo siguiente:

En el curso del desarrollo, la relación del amor con la cultura pierde su carácter inequívoco. Por una parte, el amor se resiste a los intereses de la cultura; por otro lado, la cultura amenaza al amor con severas restricciones (Gay 1988: 610).

La aplicación que tiene esta reflexión en “El Solitario” recae en la necesidad de María de adaptarse a la cultura burguesa, que choca con el auténtico amor de Kassim; una suerte de desadaptado a la manera de ser de Occidente, espiritualmente oriundo de un lugar absolutamente ajeno, exótico, opuesto a lo que la burguesía –ignorante de todo conocimiento histórico y cultural alterno- precia de ser digno de llamarse técnica y desarrollo.

Su identidad, pues, lo deja en la más profunda soledad, retomando el título la doble connotación de motivo del cuento y condición básica del protagonista.

En “El Solitario”, no notamos un ejercicio pasivo de la violencia por ninguna de las partes, sino activo: el desenlace es el asesinato explícito de la mujer y el problema, la agresión verbal hacia el hombre, así como la infidelidad como vehículo de venganza. Su condición de marginales dentro del estatuto de la familia burguesa del seno de la cultura rioplatense los autoriza para ejercer activamente esta violencia, cosa que otro burgués, de clase alta, no se podría permitir, como no se lo permiten ciertos personajes buenos ejemplos de estos que examinaremos en los cuentos posteriores.

Finalmente, hablaremos de la relación narrador/autor y biografía. El matiz personal que otorga a este enfoque social la narrativa de Quiroga nos llega gracias a su expresión pasional, casi expresionista. Amar y dominar son dos conceptos que para el sujeto masculino no pueden sino existir de forma asociada. Lo que se ama, se domina; pues de lo contrario, hiere. Esto es producto de una trayectoria literaria que lejos de desentenderse de la biografía del autor, se encuentra más bien enraizada, como bien afirma e ilustra Monegal:

Se trata de una obra enraizada en la vida del autor que, pese a lo cual, en lugar de “subjetivarla (aislándola en una experiencia incommunicable), contribuye a asentarla poderosamente en la realidad. Es decir, a objetivarla” (Rodríguez 2004: XXXII).

Y con esto retomamos la importancia del narrador a través del discurso, para los objetivos de este trabajo. Leonor Fleming ya señala que en este caso, más que en el de otros autores, obra y hombre se explican entre sí (Fleming 2010) al punto de poderse establecer un paralelo.

El perfil psicológico del personaje coincide con el autor según Rodríguez Monegal. Quiroga fue un apasionado, de aguda y rápida sensibilidad, un poderoso sensual, impaciente, un sentimental. Así lo muestran no solo sus cuentos, sino también sus novelas fracasadas, los testimonios de su correspondencia y sus diarios (Monegal 2004), a través de los cuales también destaca su marcada misoginia. Los más inmediatos nos han llegado por medio de su casi único amigo durante la última década de su vida, Ezequiel Martínez Estrada, que alguna vez lo vio enojado con su segunda esposa, iniciar una “apasionada diatriba contra las mujeres en general, superior a la de los afamados misóginos de Grecia, Roma y Jerusalén” (Martínez 1955).

Kassim proyecta el sentimiento último del autor de que solo el amor salva de la muerte, mientras que el desamor conlleva a la muerte. Cualquier comportamiento ajeno a lo esperable de la mujer es experimentado como desamor o rechazo. Esta es la lógica desesperada de un espíritu lúgubre, sensible y huraño que las circunstancias de la vida y la propia sensibilidad y amores frustrados llevaron a percibir como desengaño vital, dándole la sensación imperativa de tener que saltar de esta existencia a otra en la que lo espere un amor dulce, ideal, pero sobre todo, sumiso.

“El Almohadón de Pluma”

Una década antes de la publicación de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* había aparecido en la revista *Caras y Caretas*, “El Almohadón de Pluma”, cuento que según comenta Leonor Fleming resultaría ser sorprendentemente premonitorio de la relación y el trágico desenlace del primer matrimonio de Quiroga con Ana María Cirés, quien como ya mencionamos, murió en Misiones tras un intento de suicidio y una larga agonía a la que Quiroga, como Jordán, asistió impotente y desesperado, quizás arrepentido de su temperamento huraño y autoritario (Fleming 2010). Ana María murió tan solitaria y aterrada como la protagonista de este relato (Fleming 2010), quien no intentó suicidarse; pero se entregó a la más profunda tristeza, hasta morir. Sin embargo, como resume Fleming, el relato trata de “una historia de vampirismo al más puro estilo parnasiano: objetivo, distante, truculento” (Fleming 2010: 97).

El cuento señala un leve predominio del gran suceso (el proceso de deterioro de Alicia) frente a la creación de los personajes. De otra parte, los elementos descriptivos paisajísticos adquieren importancia de acuerdo a la funcionalidad que pueden ofrecer a la trama (Rodés de Clérico; Bordoli 1977).

Elsa Gambarini hace bien en indicar que el título, que a primera vista parece solo nombrar un objeto trivial de la vida cotidiana del lector, nos involucra con el relato en tres

niveles distintos. En un nivel denotativo, nombra el motivo clave del cuento (“pluma”) generando una cohesión estructural y temática en el relato (Gambarini 1980). Pero el sustantivo “pluma”, además de especificar el contenido del almohadón, alude además a poco peso, adelantando no sin ironía algunos aspectos claves de este, como la personalidad delicada de la usuaria del almohadón y protagonista y la cara inversa de lo que precisamente sucedía con tal almohadón de pluma que, -lejos de ser ligero como la pluma-, alojaba un monstruoso insecto como metáfora de todos los males escondidos de tal nada ligera ni armoniosa relación.

Finalmente, retomando el análisis de Gambarini, la pluma ejerce la función de la clásica metonimia respecto al acto de escribir –un cuento en este caso- lo cual presupone, por un lado a un autor implícito que toma la pluma para escribir (dicho de modo figurativo, dibujar el almohadón) y así tomar la palabra, presuponiendo a su vez a un lector (Gambarini 1980).

Afirma Gambarini que “a este tercer nivel, entonces, la pluma es una figura retórica que apunta al cuento como un acto de comunicación; es la figura que prefigura el discurso que esta por empezar.” (Gambarini 1980: 445).

La narración comienza refiriéndose a una ceremonia de iniciación de la protagonista, la cual hace parte del mundo cotidiano del lector: su luna de miel; pero, como bien indica Gambarini, este evento dista mucho de lo común y nos instala, sin ningún preámbulo, en lo que habrá de desarrollarse como gran nudo del cuento:

En la imaginación convencional existe una relación de posible sustitución entre el sintagma “luna de miel” y signos que expresan sentimientos afines a una experiencia de felicidad y realización erótica. Pero sobre el eje sintagmático del texto se yuxtapone inmediatamente un sintagma cuyo sentido

se opone al convencional de luna de miel: “fue un largo escalofrío”.

(Gambarini 1980).

En cuanto a la protagonista, Alicia (nombre que puesto en diálogo con la novela de Lewis Carroll “Alicia en el País de las Maravillas” invita a pensar en infancia, dulzura y ensoñación), es útil recordar que durante la primera parte del cuento se nos presenta una visión de su mundo interior (“Su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia”, Quiroga 2012: 125). Pero ese mundo interior se define, en parte, desde las acciones de otro personaje: su marido, Jordán (cuyo nombre nos recuerda a la lejanía del río). Ambos, pues, se complementan, y la pronta aparición en escena de este personaje comunica la necesidad de conocer el mundo de Alicia (Gambarini 1980).

Los mundos de ambos no solo se ven complementados, sino contrapuestos. Al que ella sea “rubia, angelical y tímida” se opone “el carácter duro de su marido”; si bien “ella lo quería mucho” era “a veces con un ligero estremecimiento”; y aunque “él la amaba profundamente”, lo hacía “sin darlo a conocer” (Quiroga 2010: 125) (Gambarini 1980). Como las frases que caracterizan el mundo de Alicia son estereotípicas, imitadoras de gastadas convenciones del relato de tipo sentimental, se crea por momentos una distancia de tipo intelectual entre el autor implícito y el narrador -siendo el primero aquel que proyecta determinadas ideas a través del narrador- como si se pretendiese tratar al personaje construido y descrito por este último como una menor, una niña (“soñadas niñerías de novia”) a la cual se mira con desdén e ironía (Gambarini 1980) para un lector de género masculino y estrato social burgués. Este argumento puede verse reforzado por la imagen convencional fruto de la literatura romántica. Edgar Allan Poe sostiene en la *Filosofía de la Composición* que “la muerte de una mujer hermosa es, incuestionablemente, el más poético de los tópicos

universales” (Rodés de Clérico; Bordoli 1977); siendo así, podemos establecer que mientras el narrador se acoge a la premisa de la mujer como objeto pasivo al cual la muerte solo le acontece para placer estético del hombre, el autor implícito se burla de la imagen, tratando con hilaridad e ironía su forma de ser. De estos discursos enfrentados, degenerará la gran contradicción teórica matriz del relato que desarrollaremos a lo largo de este análisis, identificándola como causa de muerte.

Si respecto de Alicia el autor implícito instala pronto distancia intelectual, respecto de Jordán se hace otro tanto con distancia emocional. Su frialdad es objeto de desprecio moral, en contraste con la efusiva Alicia. Él constituye un silencio presente, inexpresivo y Alicia, ruido y vida. Lo único que atrae el ruido y la vida, alrededor de Jordán. De hecho, el cuento esta construido en torno al silencio de Jordán (“él la amaba profundamente, sin darlo a conocer”) (Gambarini 1980). Esto se vuelca hacia la angustia como emoción principal que se genera en el lector a lo largo del relato, pues como indica Gambarini:

Ese silencio, que equivale a ausencia y vacío, tiene su análogo en la angustia, única emoción humana que carece de objeto. En Alicia se irán operando las metamorfosis de ese silencio, primero como deseo frustrado, luego dolencia misteriosa y muerte por fin (Gambarini 1980: 447).

Esta observación cobra especial sentido cuando corroboramos que la trama es justamente la descripción del deterioro de Alicia. Justo después de decírsenos que “su luna de miel fue un largo escalofrío”, leemos que “durante tres meses habían vivido una dicha especial”; expresión que se carga de connotaciones siniestras, como bien indica Gambarini, que relativizan su valor (Gambarini 1980). De otra parte, la señalización de los tres meses no es arbitraria respecto de la tragedia que se avecina; se nos dice que la pareja se había casado en

abril, coincidiendo así el ataque de influenza del cual es víctima con la llegada del invierno (Rodés de Clérico, Bordoli 1977) y el drástico cambio de estación, para una joven tan frágil, acostumbrándose a un entorno glacial.

De otra parte, así como la relación Jordán-Alicia está hecha de silencio y expresividad, la pareja Alicia-casa esta hecha de presencia y ausencia (Gambarini 1980):

La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso –frisos, columnas y estatuas de mármol- producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia. (Quiroga 2012: 125).

La presencia de “la blancura del patio silencioso” en el texto, subrayada por los detalles lujosos, recuerda la ausencia del color y el bullicio de la vida (Gambarini 1980: 448). Pronto viene un comentario implícito: “no es raro que adelgazara. Tuvo un ligero ataque de influenza que se arrastró insidiosamente días y días; Alicia no se reponía nunca.” (Quiroga 2012: 126). La misteriosa enfermedad sirve de indicio de que la relación que parecía tener el matrimonio no es la que de hecho existe y, de hecho, en realidad va mal a un punto tal que enferma la salud de uno de los cónyuges, en su sentido más literal. Esto, básicamente, porque “La voluntad de comunicación que desea Alicia con su marido no es correspondida” (Gambarini 1980: 449).

Jordán, por su lado, al llamar a los médicos parece querer ayudarla. Sin embargo, la gravedad ascendente del estado de Alicia actúa como indicio de que la ayuda aparente de

Jordán encubre su otra, verdadera actividad, cuyo objeto es obstaculizar la recuperación de su esposa. (Gambarini 1980). “Esa otra y verdadera actividad, dictada por un deseo insaciable y pervertido, es el eje central del cuento” (Gambarini 1980: 450). Desde esta sensación y razonamiento, se levanta la primera sospecha de que, coincidentemente con “El Solitario”, el personaje coprotagonico tenga algo que ver con la muerte de su esposa, o incluso – nuevamente, tal como en el cuento pocas páginas antes trabajado- este sea incluso el asesino, o al menos quede en el cuento esta posibilidad como una sugerencia. Retomamos la idea de lo que hoy por hoy denominaríamos vulgarmente un feminicidio.

En el diálogo intertextual del cuento aparece, como una reminiscencia, el popular cuento de vampiros del siglo XIX (Gambarini 1980: 450), cuya obvia genealogía viene desde Poe y Maupassant; la mentalidad decadente que lo caracteriza lo emparenta con esos escritores que Rubén Darío llama los raros (Glantz 1976), confluyendo los alcances del Modernismo en su obra, ya no solo en la forma y los temas, sino evidenciando toda la formación de una determinada sensibilidad.

Empecemos por el rasgo central que delata esta reminiscencia: el “aguijón-diente que desangrará a una joven recién casada” (Glantz 1976: 122). El aguijón le pertenece a un insecto de aspecto monstruoso perfectamente conocido por los entomólogos. De esta manera, lo sobrenatural parece esfumarse, abriendo espacio para la posibilidad del discurso racionalista, acorde a la mentalidad positivista que exige el naturalismo (Glantz 1976); pero, en realidad, lo que iremos descubriendo es que la función técnica última de este discurso es irónica y a lo que verdaderamente apunta es a evidenciar en cuánto sobrepasa la truculencia y oscuridad en torno a la muerte de Alicia a la ciencia y, por lo tanto, lo “normal” y cotidiano (Gambarini 1980). Se relativizan los límites que dividen la dimensión física y objetiva de los acontecimientos de la emocional y subjetiva, dando lugar al cuestionamiento irónico y transversal del discurso científico y cayendo en un pensamiento más bien romántico.

Entre los ejemplos más concretos que podemos brindar para evidenciar el contraste entre el discurso cientificista y el romántico se encuentra la aparición del ya mencionado motivo del vampiro. Esta criatura, de naturaleza sobrenatural y demoniaca o de origen sacrílego¹¹, no solo la encarna Jordán –como analizaremos más adelante- sino también quien viene a ser su reflejo directo del daño causado: el insecto, un injerto de dos seres opuestos, absolutamente dispares de la naturaleza que es realmente una metamorfosis que el vampiro adopta a influjo del Padre de la Naturaleza, Satanás (Glantz 1976), mediado en esa unión matrimonial maldita, falsamente bendecida por la Iglesia Católica (Gay 1988).

La joven requiere una comunicación -a múltiples niveles- con su esposo. Así que se entrega sin reservas al demonio que la succiona (Glantz 1976), canalizándose específicamente su deseo sexual (Gambarini 1980) a través del cuello¹². Mediante esta

¹¹ El hecho de que el mito del vampiro encuentre sus orígenes en el seno del folklore de tradiciones muy anteriores al Cristianismo le otorga un carácter sacrílego. El personaje sobrenatural, a través del lente cristiano, se vincula a Satanás (la tradición rumana resalta como prueba última la incapacidad de los vampiros de soportar estar cerca de cruces u otros símbolos cristianos; de tocarlos, se queman), lo que se ve facilitado por su apetito sexual, su instinto asesino y carnal, su sed de sangre y muerte y su inmortalidad, el reto a Dios que lo convierte destierra de su reino y lo convierte en una orgullosa criatura de la oscuridad. Justo como El Diablo.

¹² Elsa Gambarini comenta que participan de este diálogo intertextual ciertas observaciones de índole científico-naturalista extraídas de un texto que Quiroga escribió en un informe para niños. Ahí, a propósito de los vampiros, escribió que prefieren el nacimiento del cuello por ser la parte del cuerpo más desamparada de los animales domésticos. Esta información esta dramatizada en el cuento y se puede encontrar bajo la forma de reminiscencia.

imagen, notamos la fuerte impronta que dejara el cine sobre Quiroga, gracias al cual da vida a los vampiros en sus cuentos, con un comportamiento idéntico al de Nosferatu o Drácula¹³; el viejo mito en su versión directa y la recreación de la belleza de la imagen, plástica y vital, como una de las facetas de la invención de Morel (Glantz 1976) para dotar a una narrativa determinada de mayor impresión sensorial al público y realismo.

Además del aguijón y los desencadenantes simbólicos que señalamos, están, claro esta, la apariencia, conducta y sentimientos de Jordán. “Su imponente estatura, por ejemplo, evoca al clásico hombre-vampiro” (Gambarini 1980: 450). Pero también la forma en que se nos describe su deseo por Alicia: “él la amaba *profundamente sin darlo a conocer*”(Quiroga 2012: 125) y “la acarició con *honda* ternura” (Quiroga 2012: 126), son índices de la actividad erótica del vampiro. Tenemos además, la casa, extensión de Jordán, que da la impresión de ser un “palacio encantado”(Quiroga 2012: 125) donde ha habido un “largo abandono” (Quiroga: 2012: 125) recuerda a los extraños y remotos castillos de Transilvania, patria del vampiro literario (Gambarini 1980), mientras que deja indicio –aunque negada tras el descubrimiento de la selva- de la inquebrantable lealtad de Quiroga al Modernismo, por medio de la preferencia a un ambiente elegante, lujoso y parnasiano¹⁴, en rechazo al mundo burgués, síntesis para este movimiento de lo vulgar y lo antipoético (Borello 1968).

¹³ Se rehabilita la imagen de la criatura diabólica que chupa durante la noche la sangre a jóvenes vírgenes de aspecto frágil e infantil, que por lo demás encarnan físicamente a la doncella europea, como un acto pleno de erotismo fetichista, que actúa en lugar del coito convencional.

¹⁴ Cabe recordar el parentesco existente entre la aristocracia sobre la que rinde cuenta el Modernismo, en oposición a la cultura burguesa, y la figura del Conde Drácula, inspirada en el personaje histórico de Vlad Tepes (Vlad El Empalador), descendiente de una larga estirpe

El silencio de Jordán: “(...)volviendo de noche juntos por la calle, echaba una mirada furtiva a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora”, (Quiroga 2012: 125), recuerda, por su parte, al silencio de la muerte y a la transgresión del tiempo y el espacio . Su conducta no es menos sospechosa. La anemia de Alicia solo empeora de noche (“parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre”, (Quiroga 2012: 129). Finalmente, nos referimos al ambiente en que se cuida a Alicia. Aquel dormitorio que “todo el día (...) estaba con las luces prendidas y en pleno silencio” (Quiroga 2012:126), como si tuviera que tratarse de un ambiente sin luz natural al cual Jordán pudiera acceder (Gambarini 1980).

Así como el motivo del vampiro es el rasgo más concreto y preponderante del discurso romántico, el médico lo es del científico. Los médicos, a diferencia del lector, no ven al vampiro, y aunque poseen todo el conocimiento racional que la medicina de la época tiene para ofrecer (evidentemente se trata de una clase pudiente, concretamente burguesa, con notables represiones sexuales, emocionales y psicológicas), no encuentran explicación para la anemia progresiva del paciente (“Había allí delante de ellos una vida que se acababa, desangrándose día a día, hora a hora, sin saber absolutamente cómo”, Quiroga 2012: 128) (Gambarini 1980). Los médicos cumplen al llamado del narrador digno de confianza (fuera de sospechas de un discurso irracional), porque responden a la versión oficial de los hechos; aquella que el narrador finalmente cuenta, no aquella que se lee entrelíneas. Sin embargo, en este punto, el testimonio de un deseo frustrado de recuperar a la enferma nuevamente se convierte en una mirada atestiguadora y, también, una vez más, lo científico se encuentra y ve superado por lo siniestro: “En la última consulta Alicia yacía en estupor mientras ellos la

familiar por excelencia vampírica o con tendencias sádicas o necrófilas afiliadas encabezada por la famosa Condesa de Bathory (Transilvania 1560-1614).

pulsaban, pasándose de uno a otro la muñeca inerte. La observaron largo rato en silencio y siguieron al comedor” (Quiroga 2012: 129).

De esto constatamos que Jordán no solo representa lo romántico, siniestro, oculto y sacrílego a la mirada del hombre común, sino también al hombre bendecido por Dios, la razón y civilización. La gran sorpresa es que, a fin de cuentas, los médicos contrastan solo a nivel superficial con el discurso romántico iluminado por Poe, porque en el fondo son una extensión de Jordán, en sus dos facetas. Esta cultura racional represiva burguesa a la que Jordán finalmente pertenece tiene de extensión y cómplices a la casa, los médicos, la empleada de la limpieza e incluso al lector, quien ‘especta’ el asesinato de Alicia en tanto el narrador describe el proceso de deterioro de la protagonista, caracterizado por la imagen estática de ella en cama, alrededor de la cual solo se hacen comentarios sin que suceda nada que pueda sacarla de ese estado. Como si se tratara de una pintura, el lector se transforma en un testigo más del descenso.

La racionalidad neurótica de Jordán lo lleva una vez más a no admitir confrontación con la mujer (Fleming 2010); en concreto, evita expresar su sentimiento de amor y deseo erótico. Sin embargo, el riesgo que supone para él conlleva a que toda la cultura occidental, presente en el cuento, confabule para matarla. Hoy por hoy, hablaríamos, como en “El Solitario”, de un caso de feminicidio.

Esta no confrontación con la mujer que, como ya explicamos, frustra el deseo de Alicia, y la arrastra eventualmente a la inexpressión (“había concluido por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada(...)” Quiroga 2012: 126). El personaje se abstrae, hasta retroceder respecto de la realidad física, hacia un orden imaginario (Gambarini 1980). La última cita nos refiere también de forma por vez primera directa hacia implicancias de índole sexual (“aún vivía dormida en la casa

hostil”, Gambarini 1980: 126), tema matriz del cuento, respecto de la maduración de Alicia y su funcionalidad como mujer.

Se informa al lector que “Pronto Alicia empezó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego al ras del suelo.” (Quiroga 2012: 128), otorgándonos un primer indicio de deseo sexual, mediante la concepción de otro que se acerca de forma intrépida (Gambarini 1980). Sin embargo, aún podríamos dudar. Pero aparece Jordán, y las reacciones de Alicia ante su presencia se pueden entender como “el diálogo de su razón y sinrazón en frágil equilibrio, a punto de ser absortas la una en la otra” (Gambarini 1980: 452). Estas alucinaciones previamente citadas se confunden en la mente de Alicia con Jordán: “Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo tiempo de estupefacta confrontación se serenó. Sonrió y tomó entre las suyas las manos de su marido” (Quiroga 2012: 128). Pero para ella este vislumbrar la relación entre la alucinación y su marido es absolutamente irracional, algo que se pone al descubierto solo en síntomas comunes a la locura, por lo que desde luego confía en su marido y en las apariencias de normalidad que él supone (Gambarini 1980). De ahí que la descripción del insecto, desde el punto de vista de Alicia, deje al descubierto la anomalía y lo ajeno que para la razón de la protagonista este fenómeno propio del género fantástico (Gambarini 1980) significa: “Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un antropoide apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella sus ojos” (Quiroga 2012: 128). Un antropoide es una figura que se parece al hombre en sus características externas. Podríamos hablar, pues, de un Jordán deforme, monstruoso con la atención fija en ella (Gambarini, 1980), quien se encuentra aparentemente afiebrada en el lecho matrimonial, el cual comparte con un hombre que por lo que se nos cuenta podríamos deducir que *no la toca*. Así, se entiende que ella aún *viva dormida*, como joven añorada recién casada, sin haber tenido relaciones sexuales. En este punto encontramos otra coincidencia importante con “El Solitario”: para el narrador, la

protagonista femenina no despierta a la vida (no vive) mientras no tenga vida sexual y cumpla con un posterior rol maternal.

Si bien Alicia proyecta deseos sexuales exacerbados, mantiene sus contradicciones en este tema, y esto queda en evidencia por medio de la siguiente imagen de rechazo y terror al objeto de deseo (Gambarini 1980):

La joven, con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra uno y otro lado del respaldo de la cama(...)quedó de repente mirando fijamente(...)clamó rígida de espanto, sin dejar de mirar la alfombra(...)al verlo aparecer a Jordán Alicia lanzó un alarido de horror (Quiroga 2012: 128).

Jordán es el vampiro, el monstruo, pero también el objeto de deseo y el hombre que la desea y con el cual habrá de compartir intimidad. Según el narrador, lo que la torpe razón de esta joven mujer decodifica como solamente un ansia de cariño y ternura, en este estado limítrofe de “razón sinrazón” se devela como lo que realmente es y esto, tal cual la niña inocente que sigue siendo, la aterra. Como Jordán, Alicia desea tanto como teme a su deseo. Pero, a diferencia de este, ella no puede cobrar conciencia de ello. No puede racionalizarlo, por lo tanto se asusta, no se *controla*, como sí lo hace su marido. En este punto nos topamos con la tercera coincidencia importante respecto de El Solitario: El hombre, mediante la razón, se controla. La mujer –sea la causa de que explote o sienta miedo- sigue simplemente en el campo de la pura reacción automática. La mujer no es civilizada, se comporta como un animal.

El narrador comenta que “Alicia murió, por fin” (Quiroga 2012: 129) y que la sirvienta entró a deshacer la cama. Al tomar el almohadón, su mirada es primero “extrañada”

(Quiroga 2012: 130), por medio de lo cual se le anuncia al lector algo inesperado (Gambarini 1980). Levanta el almohadón:

- Parecen picaduras – murmuró la sirvienta después de un rato de inmóvil observación.
- Levántelo a la luz – le dijo Jordán.

La sirvienta lo levantó, pero en seguida lo dejó caer y se quedó mirando a aquel lívida y temblando. Sin saber por qué, Jordán sintió que los cabellos se le erizaban (Quiroga 2012: 130).

Ahora sabemos que a Jordán se le erizan los cabellos al ver el almohadón a la altura de su rostro. Es en este momento que se revela para él quién es el monstruo. En el horrible insecto chupasangre el hombre descubre el horror de su responsabilidad sobre la muerte de su esposa y experimenta culpa. Jordán se espanta y suelta de inmediato el almohadón porque no puede soportar el descubrimiento de que es un monstruo, un vampiro, un asesino y una criatura lasciva, sin control sobre su deseo sexual (Gambarini 1980).

“Sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado, que apenas se le pronunciaba la boca. Noche a noche, desde que Alicia había caído en cama, había aplicado sigilosamente su boca –su trompa, mejor dicho- a las sienes de aquélla, chupándole la sangre.” (Quiroga 2012: 130).

Nótese particularmente el titubeo a la hora de referirse el narrador a una boca o a una trompa, como si no supiera si finalmente habla de un hombre civilizado o de un animal (Gambarini 1980). Como bien describe Gambarini, el parásito simboliza el deseo de Jordán. Un deseo que si tuviéramos que traducir en imágenes sería de una voluptuosidad y textura repulsiva. El deseo sexual, pues, es asqueroso y despierta en el personaje tanta culpa como la muerte misma del ser amado. Esta culpa empalma con el análisis de Peter Gay respecto al Cristianismo como uno de los factores y motores de culpa en Occidente,

operantes en la represión sexual fundamental de la teoría freudiana. El hijo del cristianismo culposo da poco valor a la vida terrenal en temas como la sexualidad, frustrándose este concepto de felicidad de la que Freud habla en *El Malestar en la Cultura* (Gay 1988). A esta consigna sobre el “cristiano culposo” podríamos agregar “sujeto burgués” (una sensación que deja una impronta contrastante con el parnasianismo aristocrático que le atribuíamos a la casa, como indica Borello). La aproximación al mundo de la burguesía es, más bien, pragmática. Por eso el marido hace algo como “tamborilear impacientemente sobre la mesa” (Quiroga 2012: 129), como si la muerte de su esposa fuera un asunto más que le quita tiempo para cosas más importantes y quejarse de que “solo eso me faltaba” (Quiroga 2012: 129). No muestra interés en establecer un vínculo afectivo, psicológico y sexual saludable con su esposa. En lugar de esto, este personaje ni ningún otro sobre el cual tenga noticia el lector puede tomarse siquiera el trabajo de acercarse con calidez a la joven mientras se está muriendo. A Alicia se le va la vida a la vista de todos, y deja un espacio incluso físico entre ella y el mundo que la rodea para el rechazo y asco a todo lo que ella simboliza y la soledad. Hacemos mención del asco porque el personaje, como objeto de deseo, conlleva a algo sucio desde la óptica cristiana, que como ya fue tratado, lo sería el sexo. Aquí cabría reiterar la complicitad existente entre todos estos elementos respecto del asesinato de Alicia, pues para una sociedad civilizada, burguesa, que muestra todos los indicios de status del entorno de la joven, ella debe morir.

Tras el fallecimiento de Alicia, a Jordán no le queda más deseo; solo el miedo al deseo (Gambarini 1980). Pero, contradictoriamente, nada de esto quita el hecho de que el empoderado sea él y ella la muerta, víctima de lo que el narrador interpreta como una histeria, la cual, si finalmente nos apeamos a un análisis frontal del relato, se ha debido a deseos sexuales no consumados que Jordán hasta el momento en que ve su reflejo en el

monstruo ha evitado interpretar. Desde este punto de vista, solo nos queda deducir que para el narrador masculino, Alicia no hubiera muerto de haber controlado su instinto sexual (que sin embargo necesita satisfacer para sobrevivir y ser feliz) y sobre eso un confundido Jordán –desconocedor de su propia neurosis- no tiene nada que hacer. Finalmente, el monstruoso insecto encarna a la vez el deseo sexual reprimido de los amantes visto desde una óptica culposa y Jordán, horrorizado de sí mismo, que se identifica como el asesino de su propia esposa.

Y como confirmación de esta última verdad inequívoca, exculpante, el narrador masculino nos regresa de golpe a la “realidad”:

“Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir, en ciertas condiciones, proporciones enormes, La sangre humana parece serles particularmente favorables, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma.” (Quiroga 2012: 131)

Así, en palabras de Gambarini, “el acontecimiento fantástico tiene toda la apariencia de un discurso unívoco: el científico” (Gambarini 1980: 456). La importancia de la posibilidad de la muerte de Alicia (hasta ahora descrita con gran intensidad), desde este momento se torna un tanto relativa, pues parece parte de la naturaleza, de un orden ulterior, un hecho hasta habitual. “La ambigüedad consecuente sirve a los intereses de Jordán por encubrir hasta el final la transgresión” (Gambarini 1980: 456). Por tanto, el narrador aquí no es digno de la confianza del lector, pues no es posible que después de todas las evidencias de horror y atrocidad demostradas, disminuya el hecho a un mero accidente por intromisión de un insecto letal a un almohadón (un tema científico). El autor implícito le está negando al narrador científicista aptitudes para explicar lo

sucedido, burlándose de la ciencia. Nuevamente, en palabras de Gambarini: “la solución final es una parodia de la explicación científica, y lejos de asegurar los contornos y las relaciones de lo real, los deshace” (Gambarini 1980: 457); reina lo fantástico.

Y ahora, volviendo a la muerte. Cabe señalar que parte fundamental de lo logrado en el relato es la maestría con que son manejados el suspenso y horror (Rodés de Clérico; Bordoli 1977). La intensidad narrativa arremete contra cualquier otro elemento que pueda restar importancia al gran acontecimiento: el mal que aqueja a Alicia, sea por sustento físico o emocional (Rodés de Clérico; Bordoli 1977).

Este horror es el que aprisiona e imposibilita la felicidad conyugal entre los protagonistas del relato y su situación, a este punto de profundidad, en lugar de constituir destinos independientes el uno del otro, los une por la desdicha¹⁵ (Rodés de Clérico; Bordoli 1977).

Sus destinos, desde el punto de vista del amor romántico, eterno, que ve la única posibilidad de inmortalidad en el amor (Glantz 1980) son transferibles (Rodés de Clérico; Bordoli 1977). Y eso es porque esta noción del amor está ligado irremediable y trágicamente a la muerte (Glantz 1980). El amor imposible por propia necesidad neurótica de los amantes; es decir, por una fijación con el sexo y su necesaria represión, que en lo que concierne a Jordán no se distingue con una represión del amor romántico como tal, en

¹⁵ “Durante tres meses(...)vivieron una dicha especial” es un comentario que por los motivos explicados bajo sustento al principio de este análisis en boca de Gambarini, presenta una superficialidad cuando menos sospechosa. Más bien ironía del autor implícito para con el narrador, considerando la distancia y el paralelismo entre los sintagmas “dicha”-“desdicha” de los que habla Gambarini.

tanto se le entiende como amor erótico. Pero, más allá de ello, críticos latinoamericanos como Ángel Flores, Emir Rodríguez Monegal o Leonor Fleming suelen mostrarse perplejos ante las tendencias contrarias que formulan, en el mismo pliegue literario generacional de 1880 a 1890, las historias de determinismo biológico evocadas en ficciones naturalistas y las narraciones, a menudo irresolubles y gestadas en el espíritu del modernismo (Masiello 1997: 160). De estas tendencias contrarias proviene el hecho de que esta literatura sustente una distinción entre el arte y la ciencia, que resulta análoga a aquella que separa la sexualidad del eros y a las significaciones de atracción-repulsión con respecto a la presencia femenina ya elaboradas, que tan bien sintetizan esta doble exploración de la Generación de 1880 (Masiello 1997). Afirmamos que esta aparente contradicción es una forma de entender el amor finalmente. El mismo amor que al Don Juan byroniano “destruye y se destruye por amor, bebe sangre para sobrevivir, ama en la sangre, en el asesinato y sus víctimas se le inmolan, pero en algún grado él va perdiendo su vida a quitárselas” (Glantz 1980).

La vida que Quiroga pone con mayúscula se alimenta de sangre y de muerte (Glantz 1980). Y sin este sofocamiento represivo y tormentoso del amor, en este caso y el de “El Solitario”, contra el elemento que “peligrosamente” penetra en un frágil orden determinado (cultura burguesa), este sería una posibilidad real y por lo tanto vida. Pero no lo es, en parte porque es un amor erótico y el erotismo es inseparable del horror (Glantz 1980); pero, con toda profundidad y hasta seriedad, porque, como en esta ocasión también concluimos, para Quiroga solo el amor salva de la muerte y librarse de la muerte, no es de esta vida.

2.3 “Una Estación de Amor”

El primer amor que Quiroga trasladó a la literatura fue a “la rubia María Esther Jurkowski, hija de la opulenta ‘femme fatale’ Carlota Ferreira, a la que conoce en las fiestas de carnaval de Salto, en 1898” (Fleming 2010: 96). Ambas familias se oponen a esta relación y los padres de la joven, decididos a cortar de raíz, la envían a Buenos Aires. Horacio la visita fugazmente en el verano y en ese viaje conoce a Lugones. Madre e hija serán las protagonistas del relato “Un Sueño de Amor”, publicado en *Caras y Caretas* en el año 1912, y finalmente recogido para *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte* bajo el título “Una Estación de Amor” (Fleming 2010).

Puesto que esta vez nos encontramos a dos mujeres que cumplen funciones igualmente protagónicas en el relato, identificar tipos del imaginario en torno a lo masculino y femenino se convierte en una tarea más compleja, o cuando menos, más meticulosa. Sin embargo, tras la debida observación, es fácil descubrir cómo operan mecanismos similares a los de cuentos anteriormente estudiados y que coinciden en el uso de categorías conceptuales detrás de cada personaje, valiéndonos de manera especial de una sola de estas categorías: la multiplicidad del Yo (Rama 1968).

Lo primero que habría que señalar a este respecto es que, para el narrador, el hombre y la naturaleza no tienen fuerzas iguales (Ezquerro 1991). En los cuentos de la selva, esta clara la superioridad de la naturaleza; pero no en aquellos de animales o amor se torna difícil descifrar qué representa a cada quién (con frecuencia un solo personaje representa lo civilizado y bárbaro al mismo tiempo al mismo tiempo).

En cualquier caso, la imagen que se nos ofrece del amor nunca es apacible; inevitablemente desemboca en la fatalidad y específicamente en la muerte, hasta el punto que el único amor posible se cumple en el más allá (Ezquerro 1991). En “Pasado Amor”

encontramos ocasión de dejar esto último más en evidencia que en otros relatos: “¡Muertos! ¡Qué absurdo! Lo que había entre nosotros, más fuerte que la vida misma, continuaba viviendo con todas las esperanzas de un eterno amor” (Crow 1939: 43).

Y esto es independiente del tipo de mujer que nos sea presentada, respecto de las cuales, a modo de síntesis, podemos establecer la existencia de dos tipos de mujeres: la mujer-ángel y la mujer-demonio. Por ejemplo, en “El Solitario”, como indicamos, nos enfrentamos a la mujer-demonio, la cual básicamente se distingue por expresarse mediante la palabra, contrariamente a la mujer-ángel, caracterizada por su mutismo. Según Toril Moi, Gilbert y Gubar demuestran cómo en el siglo XIX se interpretaba el ‘eterno femenino’ como una especie de visión de la belleza dulce y angelical y se citan los siguientes ejemplos:

(...)desde la Beatriz de Dante, la Margarita y la Makarie de Goethe, hasta el “ángel de la casa” de Coventry Patmore, la mujer ideal es una criatura pasiva, dócil y sobre todo *sin personalidad* (Toril Moi 1999: 68).

La contraparte a este ideal de belleza y femineidad es la mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa y que tiene una historia que contar (muchas veces, una mujer mayor, debido a lo cual ‘ha vivido’ y guarda celosamente un conocimiento que le otorga la experiencia). En la literatura, contrariamente a las ‘mujeres-ángeles’, encontramos a Goneril y Regan de Shakespeare, Medusa Circe, Kali, Dalila o Salomé, “que poseen todas un arte de seducir a los hombres y robarles su energía creadora” (Toril Moi 1999: 69). Esta última característica, la seducción erótica, implica que el narrador masculino no es capaz de deslindar la sexualidad de la mujer de su identidad o conducta, pues este establece que la personalidad de la ‘mujer-demonio’ gira en torno al deseo por el sujeto masculino, en lugar de asociarse a cualquier otro punto de referencia interior o exterior.

Profundizando en los rasgos observables que distinguen a la “mujer-ángel” de la “mujer-demonio” estos son, como ya mencionamos, el uso de la palabra, pero también la intervención mediante acciones concretas en el relato y el manejo del cuerpo. Mediante el uso de la palabra, la ejecución de ideas y proyectos y un hincapié sobre la falta de control sobre el cuerpo, el narrador enfatiza en las “mujeres-demonio” un fuerte temperamento, releído y justificado como enfermedad. Concretamente, Quiroga cita a la histeria, tras señalar como argumento irrefutable la preexistencia de rasgos de histrionismo en estos personajes¹⁶.

La mujer histérica funciona como un estereotipo que cumple múltiples funciones al interior de los relatos. Uno de ellas es servir de excusa al narrador para silenciar a la mujer, privándola de cualquier autoridad para dar lugar a la crítica. Otra es que le permite empalmar con la idea de esterilidad para realizarse sexual y sentimentalmente, partiendo, por lo tanto, de una disfuncionalidad biológica sobre la cual se asume que este personaje no tiene más razón para seguir viviendo.

Lo contrario ocurre en cuentos como “El Almohadón de Pluma”, donde si bien la ‘mujer-ángel’ manifiesta, también ella, la histeria mediante un padecimiento pasivo y por lo tanto se asume que debe morir, esto se espera en razón de su propio descanso y la imposibilidad de Jordán de consumar el acto sexual con ella. Finalmente, en líneas generales, las mujeres quiroguianas distan mucho de un comportamiento razonable. Sus rasgos excesivos distan de lo humano y las asemejan más a animales -salvajes o domesticados- pero animales después de todo.

En “Una estación de amor” tenemos a una víctima directa y otra indirecta; con esto quiero decir que una de nuestras dos mujeres, la señora Arrizabalaga, muere durante el cuento

¹⁶ El histrionismo es una de las características más citadas de la histeria.

—justo al final— mientras que la muerte de su hija, la joven Lidia, solo queda sugerida como destino inevitable.

Más que sobre el romance entre Lidia y Nébel, un muchacho adolescente original del lugar donde se suceden los hechos (Concordia) que estudia en Buenos Aires, el cuento trata sobre el establecimiento de un paralelo entre el origen, apogeo y deterioro de la madre de Lidia en razón a su edad y su vida sentimental y sexual y el amor erotizado que siente el muchacho hacia su joven hija, el cual se manifiesta desde la escena de su mutuo conocimiento y afán de matrimonio por parte del muchacho, hasta el momento en que años más tarde le da un trato de mercancía.

Por todo ello, hablamos de “Una Estación de Amor”, comparable con el conjunto de condiciones climáticas que estimulan, dentro del esquema positivista, una u otra forma de comportamiento en el individuo. Nos referimos al esquema positivista porque según esta línea de pensamiento, los fenómenos naturales aparecen y actúan de manera sincronizada con la fisiología humana (Mill 1972); un principio que pudo haber ayudado a Quiroga a pensar en el ingrediente fantástico de asociar la primavera al enamoramiento, el verano al amor erótico y el otoño e invierno al declive y absoluto deterioro del sentimiento amoroso, así como del ciclo reproductivo de Lidia.

De otra parte, se hace un guiño al motivo del viaje, como punto de encuentro temporal para que se dé lo que sería una anomalía en el mundo que conocemos, dentro del discurso del narrador; es decir, el amor.

Empezamos, pues, con la primavera. Esta es la estación del florecimiento en la naturaleza, la germinación y procreación. Pronto, nos topamos con la primera descripción que hace el narrador de Lidia:

“Era una chica muy joven aún, acaso no más de catorce años, pero ya núbil. Tenía, bajo el cabello muy oscuro, un rostro de suprema blancura, de ese blanco mate y raso que es patrimonio de los cutis muy finos. Ojos azules, largos, perdiéndose hacia las sienes entre negras pestañas(...)Pero sus ojos, tal como eran, llenaban aquel semblante en flor con la luz de su belleza. Y al sentirlos, Nébel detenidos un momento en los suyos quedó deslumbrado”

(Quiroga 2012: 9)

La deuda de Quiroga con el Modernismo no se paga de un día para el otro, y para los años que preceden a la publicación de este volumen de cuentos todavía vemos su impronta vinculada, por lo demás, con la herencia parnasiana, cierto tufo romántico a Poe y una visión de belleza femenina europeo. Con descripciones orientadas a demostrar una clara fecundidad ya desarrollada en la joven, se nos indica su edad aproximada y que ya es “núbil”, es decir, que ha alcanzado el punto culminante de su maduración sexual. Desde el ángulo naturalista, podemos hablar de una maduración que en tanto es sexual, lo es también biológica. Lidia es tratada, digamos, como una fruta, que se define por su ciclo biológico y concretamente reproductivo, la cual, solo requiere de la debida aprobación social para alcanzar la madurez.

La joven debería tener ‘genes apropiados’ no solo por su “suprema blancura, de ese blanco mate y raso” y sus “ojos azules”, sino porque se nos dice que el cutis es “muy fino”, estableciéndose un paralelo de calidad entre una mujer y un ser vivo del reino animal o vegetal, poseedor de una raza o tipo superior a otros. La importancia de señalar estos rasgos se vincula directamente con el pensamiento darwinista ilustrado que circunscribe el relato; estos se exhiben como indicios de superioridad porque coinciden con el modelo de belleza europeo, de modo tal que señalan un nivel superior de desarrollo evolutivo. Se considera la preexistencia de razas humanas ordenadas jerárquicamente en una escala respecto de la cual,

siguiendo el paradigma naturalista, Lidia ocupa por sus rasgos físicos la mejor posición, y por lo tanto, puede dar la mejor descendencia.

Por otro lado, retomando la lectura de Butler respecto a *Las estructuras del parentesco* de Lévi-Strauss, afirmamos que cabe para los fines de este análisis una interpretación similar a la efectuada en “El Solitario”. Apreciamos, una vez más, una distancia entre naturaleza y cultura, que resulta análoga a los conceptos de sexo y género, la cual genera que los seres humanos se amolden a las necesidades e intereses de la cultura (Butler 2007). Siendo así, en este cuento Lidia cumple la función de obsequio con rasgos físicos distintivos de un clan socioeconómicamente bien situado, cuyo atractivo realmente está en rendir cuenta de un ‘alto’ enlace con otro clan originalmente patrilineal. Bajo esta lectura, y tomando en consideración que es la madre de Lidia quien funge de jefa de hogar tras su viudez, vemos que es precisamente esto lo que impide la feliz unión entre los jóvenes “de buena familia”: el clan no mantiene más su status porque ya no es patrilineal; de hecho, todas las conversaciones o ‘negociaciones’ que debe hacer Nébel sobre la consumación del pacto entre clanes deben llevarse a cabo a través de la madre, en condiciones, ni tan siquiera de igualdad, sino de inferioridad para el sujeto masculino, debido a su joven edad, pues el jefe de su clan viene, en realidad, su padre, como nos detendremos a examinar más adelante.

Aunque los jóvenes muestran mutua atracción, el marco familiar y social al que están atados juega en contra respecto al desarrollo de una posible relación también por otros motivos: La señora Arrizabalaga alguna vez fue amante del doctor Arrizabalaga, quien ahora cuida de ambas “por una especie de agradecimiento de ex amante” (Quiroga 2012: 18).

Esto es importante porque desde el punto de vista del contexto histórico-social al ser el paradigma de las tensiones entre civilización versus barbarie lo que definió las tensiones políticas del siglo XIX, se suponía que la familia debía conferir una apariencia de orden a la

nueva sociedad que pudiera mediar entre el caos y el gobierno autoritario; aquello que los intelectuales de la época consideraban una coherencia familiar (Masiello 1997).

Son el señor y la señora Arrizabalaga quienes acompañan a Lidia durante el primer encuentro de los amantes, y al notar desde el interior del carruaje en el que ella y Nébel se miran, “se sonrieran francamente ante aquella exuberancia de juventud” (Quiroga 2012: 10). A partir de este contraste queda establecido el marco de restricciones sociales y culturales que enturbiarán el amor, las cuales, es muy importante señalar, llegan a conocimiento del lector siempre a través de un narrador sujeto masculino, cuyo punto de vista se entrelaza con aquel del protagonista.

El carruaje aparta a Lidia de Nébel, pero al día siguiente se produce un segundo. Esta vez el muchacho le entrega un regalo cargado de simbolismo para el relato: un ramo de flores. Más allá de la obvia evidencia del gesto de amor romántico, este objeto se muestra acorde con la estación –primavera- que sella el inicio de su romance, pero también con la maduración biológica que ya hemos comentado. Específicamente, sirve como metonimia respecto a la virginidad, la cual Nébel solicita simbólicamente, y sabemos que ella responde de manera afirmativa a dicha petición porque este gesto coincide con el suyo de buscar una flor para entregar a cambio. Cuando la madre de Lidia nota que su hija no encuentra una flor la llama amorosamente “¡Pero loca(...) Ahí tienes uno!” (Quiroga 2012: 11), delatando cierta torpeza que conjuga con las características pasivas del personaje, que *recibe* la solicitud del varón; incluso con la ternura de la flor.

De otra parte, es en tiempo de carnaval cuando por definición se suprimen las reglas sociales. Este concepto sería compatible con aquel del romance en libertad y las licencias de instituciones como la familia para el desencadenamiento de la acción individual. Del mismo

modo, se puede entender al carnaval como un periodo de caos que invita a la gestación e invención.

Con el cambio de estación –de la primavera al verano- vemos la llegada del amor enfebrecido y erotizado. Del mismo modo, empezará a revelarse la madre de Nébel como el verdadero personaje que articula el relato. Cabe mencionar que existe cierto tiempo de reposo entre el episodio narrado y el reencuentro entre los jóvenes que ayuda a generar la sensación de amor febril del apartado ‘Verano’ por contraste a ‘Primavera’:

“Durante los dos meses, en todos los momentos en que se veían en todas las horas que se separaban, Nébel y Lidia se adoraron. Para él, romántico hasta sentir el estado de dolorosa melancolía que provoca una simple garúa que agrisa el patio, la criatura aquella, con su cara angelical, sus ojos azules y su temprana plenitud, debía encarnar la suma posible de ideal. No había en su mutuo amor más nube que la minoría de edad de Nébel. El muchacho(...)quería casarse” (Quiroga 2012: 15).

El registro romántico contempla la expansión platónica de este amor, en tanto platónico, no consumado. Lidia no tiene “más de catorce años”, pero este no es un obstáculo para que se consume su casamiento. Sí en cambio la minoría de edad de Nébel, tal como si él estuviera considerado para pasar a convertirse en un ciudadano visible para la nación, mientras que para Lidia no es posible. Esto nos recuerda al concepto expuesto en “El Solitario” trabajado por Simone de Beauvoir, según el cual la mujer *no existe*, cuya prueba sería su invisibilidad para la sociedad (Mitchell 1974), pues, en el caso de “El Solitario”, analizamos que María era metonimia de la joya, lo que la convertía en objeto y no sujeto a los ojos del narrador; en este caso, encontramos que Lidia, como menor de edad, siempre ha de

estar bajo la potestad de un tercero que sí cumpla con esta característica (madre, marido, etc), en cuyo caso Lidia también es un objeto que no tiene o en quien no es relevante la propia voluntad a los ojos de la sociedad.

El tema de la multiplicidad del Yo nos lleva al motivo del doble, que consta de una amplia tradición en la literatura fantástica latinoamericana. Quiroga lo trató de forma indirecta en varias ocasiones, desde la redacción de la novela corta “Los Perseguidos” (Fleming 2010) hasta cuentos como el que tratamos. Y es en esta parte del relato donde la temática empieza a desarrollarse en este caso. Habíamos dicho que para Quiroga la naturaleza encuentra una identificación con el género femenino mucho más directa que con el masculino y que, en este cuento, las dos manifestaciones que puede tomar dicha naturaleza hacen aparición: Una pasiva, que recibe de buena gana todo lo que provenga del hombre como persona y genérico de la humanidad; otra activa, que se expresa y pretende intervenir, haciendo al Hombre sentirse atacado. Sin embargo, como el elemento trágico de la muerte no puede dejar de manifestarse, estas dos mujeres son en el fondo una atravesada por el mismo destino y mismo comportamiento, sujeto a su ciclo reproductivo común. Finalmente, ellas subsisten dentro de la ya explicada dicotomía ángel-demonio.

Como comenta Toril Moi a propósito de Mary Ellmann, estos estereotipos son al mismo tiempo ideal y horror, inclusivos y exclusivos (Toril Moi 1999). La hija podría pasar a convertirse en la madre que tiene, como a su vez esta fue algún día como su hija y si bien la figura de la madre es venerada, existe un fuerte resentimiento frente a aquellas que se salen del modelo, en cuyo caso, aparece el monstruo.

En realidad nos enfrentamos al mismo personaje en distintas etapas de su vida, a lo cual se deben también las distintas maneras en que enfrentan el erotismo, siempre desde la mirada del sujeto masculino. Sobre la primera de las mujeres, la más joven, el padre de Nébel es quien nos da la clave para la lectura establecida, cuando enfrentando a su hijo comenta:

- Pero fíjate: ya tienes edad para reflexionar, al menos. ¿Sabes quién es? ¿De dónde viene? ¿Conoces a alguien que sepa qué vida lleva en Montevideo?
- ¡Papá!
- ¡Sí, qué hacen allá! ¡Bah! ¡No pongas esa cara...No me refiero a tu...novia. Esa es una criatura y como tal no sabe lo que hace. ¿Pero sabes de qué viven?(...)No tengo ninguna idea de ofender a tu novia, y creo, como te he dicho, que no esta contaminada aún por la pobredumbre que la rodea. (Quiroga 2012: 17)

Nébel “tiene edad para reflexionar” mientras que Lidia “es una criatura y como tal no sabe lo que hace”. Aquello sobre lo cual Nébel debería reflexionar es el hecho de que la señora Arrizabalaga ha sido la querida o amante de su cuñado, siendo esta la considerada “pobredumbre” sobre la cual se supone que Lidia no tiene ninguna conciencia, pero que daña la reputación de la familia a la que la joven pertenece. Consideramos que existe un problema de verosimilitud en el relato, en tanto resulta difícil que una joven de catorce años tan cercana a su madre como los hechos lo evidencian ignore esta situación. Lidia recibe para la historia, pues, el tratamiento casi fantástico de una niña, espontánea como todo cualquier personaje femenino quiroguiano –angelical o demoníaco- e inconsciente de lo que sucede a su alrededor, tanto como falto de conocimiento y sin ninguna maldad.

Su madre, en cambio, “con la moral de las burguesas históricas, hubiera envilecido a su hija para hacerla feliz –esto es, para proporcionarle aquello que habría hecho su propia felicidad.” (Quiroga 2012: 19). Esto implica un conocimiento de la realidad utilizado para el mal, concretamente para la manipulación. El saber femenino, que solo llegaría con la edad

madura, queda reducido a fines manipuladores propios de “enfermas del vientre” (Quiroga, 2012: 18) que pretenden canalizar sus frustraciones sexuales por medio de otros capaces de realizarse en su lugar, en este caso, su propia hija, la cual viste exactamente como ella, “con perfecto buen gusto” (Quiroga 2012: 19) y quien es “sin duda, su mayor seducción.” (Quiroga 2012: 19).

Como Alicia en “El Almohadón de Pluma”, Lidia tampoco tiene voz propia; es el narrador quien en su lugar interpreta sus pensamientos, emociones y actos, tanto como perfila a Nébel como un personaje cuya virilidad gira en torno a un alto grado de heroísmo sentimental y romántico:

¿Cómo había escapado Lidia? Porque la limpieza de su cutis, la franqueza de su pasión de chiquilla que surgía con adorable libertad de sus ojos brillantes, eran ya no prueba de su pureza, sino escalón de noble gozo por el que Nébel ascendía triunfal a arrancar de una manotada a la planta podrida, la flor que pedía por él. (Quiroga 2012: 19).

El sustantivo “franqueza” se opone a la falta de moralidad que llevaría a ejercer el envilecimiento de otros, a quien tanto se la asocia con el sustantivo “hipocresía” en paralelo. Ambos términos definen la particularidad maniquea que las diferencia a una de la otra, debido a los años que la separan y, por lo tanto, a las diferentes formas en que afrontan su sexualidad. De ahí que la joven permanezca “pura”, esperando ser arrancada de un manotazo de “la planta podrida” como se arranca una “flor”, la cual, como ya hemos observado anteriormente, no solo hace referencia a Lidia como metonimia de la juventud y la femineidad, sino –más importante aún- a la flor de su virginidad.

El positivismo, como primera corriente formal de la Sociología, que incluía a esta entre las Ciencias Naturales, comparaba el funcionamiento de una sociedad con aquel de un ser viviente (Mill 1972). Sostenemos que Lidia es ‘parte de una planta’ que se libra del estado putrefacto de una misma estructura -la planta en su totalidad-, retornando a la idea de la multiplicidad del Yo respecto a la cual la señora Arrizabalaga y su hija se deben, pero también al motivo del árbol familiar, en términos metonímicos, del cual hace parte el doctor Arrizabalaga. No en vano se les nombra bajo el mismo apellido, buscando el narrador hacer hincapié en este acto amoral propio de una burguesía endogámica y decadente; un modelo familiar que, a razón del rol dominante que juega la mujer en su interior, no refleja los valores cívicos ni religiosos que interesa al gobierno de turno se impartan desde esta institución considerada primordial para el desarrollo (Masiello 1997); el ya citado Juan Ignacio Gorriti, por brindar un ejemplo, hizo parte del grupo de intelectuales de la región que vio la necesidad de reforzar el papel tradicional de las mujeres: la maternidad y lo doméstico debían desempeñar una parte significativa en el programa de desarrollo nacional; la unidad familiar era vista como un espacio para la formación de futuros ciudadanos (Masiello 1997). Finalmente, vemos cómo el pensamiento científicista y religioso en la América Latina del siglo XIX, una vez más, conviven.

Entonces, mientras Lidia sexualmente se encuentra en su punto “núbil”(Quiroga 2012: 9) y sus deseos sexuales solo tienen por el momento la forma de una pasión romántica, su madre, en este punto de su ciclo reproductivo, no tiene ya un esposo que le otorgue la plenitud sexual y sentimental que le hace falta para que su vida tenga algún sentido. Existe un contrasentido en su existencia, porque –siguiendo al pensamiento positivista- pese a su fracaso matrimonial sus deseos sexuales persisten, motivo por el cual se aferra a una juventud perdida, a la búsqueda desesperada de una nueva oportunidad. Y se inyecta morfina, sustancia que físicamente la rejuvenece e interiormente adormece su ‘mal del vientre’:

¿Se había equivocado? Era terriblemente histérica, pero con raras crisis explosivas, los nervios desordenados repiqueteaban hacia adentro y de aquí la enfermiza tenacidad en un disparate y el súbito abandono de una convicción; y en los pródromos de las crisis, la obstinación creciente, convulsiva, edificándose con grandes bloques de absurdos. (Quiroga 2012: 18).

La descripción va al punto. A la señora Arrizabalaga se la encasilla clínicamente como una histérica. Lo demás es un desmembramiento de la definición de la enfermedad según lo que se le adecúa de forma individual y específica. Esta claro que no controla sus nervios, pues se nos dice que estos son “desordenados” y que a pesar de no expresarlos en forma sistemática, lo hace mediante “raras crisis explosivas”. Hay que recordar que a diferencia de María –protagonista de “El Solitario”- la señora Arrizabalaga es una mujer burguesa; no por ascenso social a razón de un matrimonio (el cual, por lo demás, colocara a María en la mediana burguesía), sino de cuna, cosa que se evidencia a partir de la forma en que el narrador se refiere a su cuñado, el ‘doctor’. Ahora bien, para el narrador, una histérica “de origen callejero”(Quiroga 2012: 49) como María no se comporta igual que una histérica burguesa, y esto se evidencia en la elegancia y recato; una mujer distinguida, como la señora Arrizabalaga, debe de reprimirse y buscar otros canales mediante los cuales exteriorizar sus nervios alterados; de ahí que el narrador indique que “los nervios desordenados repiqueteaban hacia adentro” o señale “el súbito abandono de una convicción”, entre otras formas de expresar su caos interior. La señora Arrizabalaga es un ser con incontenibles necesidades fisiológicas que le impiden razonar con normalidad, pero que no se manifiestan mediante conductas desbordadas, sino que recaen directamente en el tema del sexo:

Nébel evocaba a la madre; y con un estremecimiento de muchacho loco por las mujeres casadas, recordaba cierta noche en que hojeando juntos una “Illustration”, había creído sentir sobre sus nervios súbitamente tensos un hondo hálito de deseo que surgía del cuerpo pleno que rozaba con él. Al levantar los ojos, Nébel había visto la mirada de ella, mareada, posarse pesadamente sobre la suya. (Quiroga 2012: 18).

En este punto el narrador se pregunta: “¿Se habría equivocado?”(Quiroga 2012: 18) y como respondiéndose a sí mismo agrega: “Era terriblemente histérica, pero con raras crisis explosivas”(Quiroga 2012: 18), dando por sentado que con “histeria” se refiere a la jerga freudiana, en tanto obedece a necesidades sexuales, aunque se trate de una histeria que no manifieste abiertamente todo el malestar de la enferma; en lugar de ello es a través de Lidia que la madre (se sabe que “el viejo libertino, arrebuñado ahora en su artritis(...)distaba mucho de ser respecto de su cuñada lo que se pretendía”, Quiroga 2012: 18) ve en la consumación sexual e institucional su propia curación y redención ante la sociedad, puntos de vista que responden a un solo desorden desde el punto de vista positivista, según el cual, biológicamente, este personaje en su totalidad se encuentra en sincronización con sus deseos sexuales porque funciona como pieza de un gran engranaje social, en el cual ella tiene la única finalidad de procrear. Debido a ello, para dar continuidad a su actividad sexual, necesita a su hija a fin de no perder su funcionalidad, la cual, además, primero tiene que casarse, pues la institución del matrimonio resulta a su vez una pieza mayor en dicho engranaje. Su vida licenciosa la ha marginado de la sociedad, pues mantener una relación extramatrimonial significa una transgresión de la teoría positivista, la que el narrador no se explica sino como enfermedad.

Es en el párrafo señalado en el que además se hace mención –como rareza de la narrativa de temática amorosa quiroguiana- de los deseos del protagonista varón hacia esta mujer: la Generación de 1880 se hallaba comprometida en una doble misión; por un lado, buscaba frenar lo que consideraba el exceso femenino mediante la tecnología y la ciencia, pero, por otro, sus escritores estaban seducidos por la exuberancia y elegancia de las mujeres burguesas. Como Alicia y otras ‘mujeres-ángeles’, estas mujeres despiertan de esta otra manera en el imaginario masculino atracción y repulsión al mismo tiempo (Masiello: 1997).

Como ya dijimos, la morfina se corresponde con la sustancia que, suprimiendo su dolor en el cuerpo, le otorga la sensación temporal de recuperar la juventud perdida, así como el brío, pues, si el narrador masculino habla de la señora Arrizabalaga “como mujer” en el pasado, sin llenar con palabras el presente, entonces reduce al personaje a la nada:

Abusaba de la morfina por angustiosa necesidad y por elegancia. Tenía treinta y siete años; era alta, con labios muy gruesos y encendidos que humedecía sin cesar. Sin ser grandes, sus ojos lo parecían por el corte y por tener pestañas muy largas; pero eran admirables de sombra y fuego. Se pintaba. Vestía, como la hija, con perfecto buen gusto y era esta, sin duda, su mayor seducción. Debía de haber tenido, como mujer, profundo encanto; ahora la histeria había trabajado su cuerpo – siendo, desde luego enferma del vientre (Quiroga 2012: 19)

A su vez, la morfina era una droga recientemente difundida a nivel comercial entre quienes pudieran pagarlo que, como apaleante del dolor con usos medicinales, se esperaba que estuviera bajo la custodia y administración de un hombre. La mujer que se automedica y tiene el control sobre su propio cuerpo está usurpando un rol que no le corresponde y, por lo

tanto, en lugar de usar la medicina para su beneficio, lo hace para su mal, desde el desconocimiento y la sinrazón, así como presumiblemente como resultado de viejos vicios¹⁷.

Como indique a propósito de la mayor parte de los hombres y mujeres quiroguianos, este personaje no es más que un cuerpo impertinente que sobrevive a una personalidad ya desgastada por la potencia de un medio aniquilador (Fleming 2010), que como tantos otros “por alguna carambola del destino, tuercen diametralmente el curso de sus vidas y van a recalar a un paraje perdido y, como ellos, fracturado” (Fleming 2010: 37). En el caso de la señora Arrizabalaga, esta ‘carambola’ fue engañar a su marido, infidelidad a la que debería toda su desgracia, con alcances que fueron desde su vida sexual hasta su status social, pasando por afecciones a su salud física y mental.

Peter Gay, por medio de la lectura que lleva a cabo de *El Malestar en la Cultura*, establece las restricciones provocadas por la institución religiosa (Gay 1988) que condena a la señora Arrizabalaga por ser una amenaza para el sistema patriarcal dominante:

“La situación de ella [la señora Arrizabalaga] sobrado equívoca en Concordia, exigía una sanción social que debía comenzar, desde luego, por la del futuro suegro de su hija. Y sobre todo, la sostenía el deseo de humillar, de forzar a la moral burguesa a doblar las rodillas ante la misma inconveniencia que despreció” (Quiroga 2012: 20).

Las trasposiciones que lleva a cabo el narrador de víctima a victimario en un mismo agente las decide, en el fondo, el punto en el que este se sitúa respecto del discurso

¹⁷ La morfina como compuesto químico aislado fue comercializado en 1817 como un analgésico, así como tratamiento para la adicción al alcohol y el opio, siendo particularmente común el consumo de opio entre la clase alta europea en el siglo XX.

hegemónico de la masculinidad que se nos presenta. A través de este párrafo, por ejemplo, lo vemos repentinamente tomar distancia y reducir “la moral” a “una moral”; aquella de Concordia, en una suerte de acto solidario de un Nébel dolido por las imposiciones en contra de su voluntad de casarse con la hija de una persona próxima a recibir una sanción social de parte del ‘status quo’. Sin embargo, aunque este mismo narrador libre de culpas a Lidia, no hace lo mismo con su madre, a quien acusa de cuestionar al sistema (“forzar a la moral burguesa a doblar las rodillas ante la misma inconveniencia que despreció”). Pero no será Nébel –aun candoroso dada su juventud- sino su padre quien encarne el ‘status quo’ y pase de la reflexión a la acción, atreviéndose a ver a la señora Arrizabalaga de igual a igual –dada su edad- e incluso como una autoridad sobre ella como hombre, lo que le otorga la capacidad de llevar a la práctica su castigo y consecuente destierro social (no le permite acogerse a las instituciones sociales, menos las vinculadas a su omisión de la ley, como el matrimonio). Este destierro, eventualmente, abarcará la misma existencia de la señora en el mundo terrenal, siguiendo los principios de un orden social que se asume connatural, pues a fin de cuentas la potencialidad para procrear de esta mujer no solo ha tomado un camino inmoral y este rasgo la hace no apta para la reproducción. La señora Arrizabalaga muere en manos de la propia naturaleza. A esto, podríamos sumar un posible castigo divino caído sobre su cabeza, materializado mediante el rechazo social que destinaría a su hija a sufrir su mismo destino segmentado en cuatro partes: pérdida amorosa, histeria, adicción a la morfina, muerte.

A la obstaculización paterna del matrimonio, se sumará eventualmente aquella de la señora Abizarralaga, quien, viéndose imposibilitada de quebrar el orden burgués (o hablando directamente en términos tanto simbólicos como políticos, la civilización), pretende alejar de Nébel a Lidia, siempre sin voz propia, excepto para la redacción de la carta de despedida, sobre la cual inmediatamente el narrador adjudica la responsabilidad a la madre:

-¡Ah, tenía que ser así! –clamó el muchacho, viéndose al mismo tiempo con espanto su rostro demudado en el espejo. ¡La madre era quien había inspirado la carta! ¡Ella y su maldita locura! Lidia no había podido menos que escribir, y la pobre chica, trastornada, lloraba todo su amor en la redacción (Quiroga 2012: 27).

Sin embargo, antes de que esto suceda, el narrador ya ha advertido cuáles serían las consecuencias. Lidia enferma tras la primera negativa de su madre a que se una a Nébel, por medio de fiebres altas. De esto sabemos que si su unión con el ‘status quo’ no se consuma, caerá en un cuadro de histeria que eventualmente la matará.

Su situación de enferma recuerda a Alicia postrada en cama, asediada por los mismos deseos. Pero, a diferencia de Jordán, Nébel es joven, idealista (“[...]romántico hasta sentir el estado de dolorosa melancolía[...]la criatura aquella[...]debía encarnar la suma posible del ideal.” Quiroga 2012: 16). Es esta forma de amor la única posible desde este discurso, de modo tal que Nébel representa la creencia de que el amor es posible, cuya prueba resulta la existencia de esta joven sumisa e ideal, que tanto contrastaría con el resto de las mujeres, más parecidas a la señora Arrizabalaga y culpables del mutuo fracaso en la experiencia amorosa.

Son mujeres como la madre de Lidia aquellas que no hacen caso al mandato social, moral y religioso (la mujer ‘diabólica’) el único impedimento para la consumación del amor romántico, perjudicándose no solo a sí mismas, sino a hijas que traen al mundo y crían bajo su defectuosa influencia arrastrándolas al mismo fracaso.

En resumidas cuentas, lo que empieza como una adjudicación de responsabilidad sobre dicho fracaso a la cuestionable moral de la burguesía, termina siendo un soporte para la misma, justificado por el comportamiento de la señora Arrizabalaga y ‘comprobado’ a ojos del narrador mediante el hecho fáctico de que caiga en desgracia, víctima de sus malas decisiones.

“Otoño” e “Invierno” ya no son episodios de la narración que quepan dentro de la ‘estación de amor’ entre Nébel y Lidia, vale decir, que su complicidad amorosa ha terminado. Los separan once años y ya no es carnaval. Para entonces, la forma en que se aferra la señora Arrizabalaga inútilmente al mundo físico se hace mucho más evidente:

“Una mujer con lento y difícil paso avanzaba entre los asientos. Tras una rápida ojeada a la incómoda persona, Nébel reanudó la lectura. La dama se sentó a su lado, y al hacerlo miró atentamente a su vecino(...)De ella –cuando Nébel la conoció once años atrás- solo quedaban los ojos, aunque más hundidos, y ya apagados. El cutis amarillo, con tonos verdosos en las sombras, se resquebrajaba en polvorientos surcos. Los pómulos saltaban ahora, y los labios, siempre gruesos, pretendían ocultar una dentadura del todo cariada. Bajo el cuerpo demacrado se veía viva a la morfina corriendo por entre los nervios agotados y las arterias acuosas, hasta haber convertido en un esqueleto a la elegante mujer que un día hojeó *La Illustration* a su lado” (Quiroga 2012: 28).

El “lento y difícil paso” denota vejez. Y el interés que muestra ella en el protagonista, en contraste con la actitud de Nébel hacia esta “incómoda persona” expresan su rechazo.

De hecho, referirse a ella como alguien que de manera integral resulta incómoda va más allá del rechazo; el punto de vista del narrador reemplaza a aquel del personaje y sin conceder lugar a la subjetividad que este último tendría de interpretar los hechos da a entender que esta mujer debería desaparecer. De ahí el hincapié frontal que pone en lo poco que queda de ella, con respecto al momento en que la ‘enfermedad de la histeria’ no se encontraba tan avanzada en su cuerpo ni espíritu como hasta este momento de la narración.

Si antes el narrador se centraba en la apariencia y estado físico del personaje, ahora resalta la presencia de la morfina, como el único elemento que aún concentra la energía vital que le queda. Paul Verdevoye comenta el aspecto insólito y exaltado propio de la descripción fantástica (Verdevoye 1991), en el caso de Quiroga y particularmente modernista en sus cuentos de amor que tan relevante se torna en esta parte del relato a propósito de la señora Arrizabalaga. La descripción fantástica, que deja en el lector la impresión de estar delante de lo insólito gracias al poder de la imagen en este caso funden al personaje con la histeria como si ella fuera, en su absoluta decadencia, la misma enfermedad, de modo que el personaje pasa a convertirse en una alegoría que alcanza todo su desarrollo al momento de la muerte. Por tanto, la morfina ya no es “el alimento mágico que sostenía su tonicidad”, (Quiroga 2012: 19) once años antes en aquella escena en que Nébel se sintió atraído por una mujer tanto mayor que él; sino que ahora la morfina es todo lo que queda de ella: la mantiene viva y la mata al mismo tiempo, en un encuentro romántico y trágico entre la vida y la muerte, un elemento decididamente quiroguiano (Ezquerro 1991). En un giro del punto de vista edípico desde hace once años en la narración existente, la señora Arrizabalaga pasa a tratar a Nébel de hijo (“Ya sabe que lo he querido como un hijo”, Quiroga 2012: 30)

Sus antiguos atributos como ‘femme fatale’ (Fleming 2010), los cuales aun podían afiliarla a un potencial creador, se han ido junto con sus cualidades morales (“Era siempre la misma madre, pero ya envilecida por su propia alma vieja, la morfina y la pobreza.”, Quiroga 2012: 31), quedando solo los defectos de una madre que antes “quería entrañablemente a Lidia” (Quiroga, 2012: 19) y aseguraría su bienestar siempre y cuando aseguraran también el de su hija en sociedad. Por el contrario de antes, ahora está dispuesta a ofrecer a su hija por unos días de vida con status en la casa de campo del protagonista aun sabiendo de su compromiso (“¡Sí, usted la conoce! ¿Y cree que Lidia es mujer capaz de olvidar cuando ha querido?”, Quiroga, 2012: 30).

Desde el punto de vista social este hecho también tiene, evidentemente, implicancias. No es ya la mujer digna, burguesa lectora, quien guarda la secreta pretensión de “forzar a la moral burguesa a doblar las rodillas”, sino quien ruega una reintegración a su antigua posición en sociedad, aun a costa de otra falta grave ante la moral, que por lo demás es muy similar a lo mismo que ella de joven hiciera, al acostarse con su cuñado: Lidia esta destinada a cometer los mismos errores que ella.

Por otro lado, los comentarios que aluden a esta mujer como una prostituta abundan en este relato (“Puedes hacer eso, y todo lo que te dé la gana. Pero mi consentimiento para que esa entretenida sea mi suegra, ¡jamás!”), (Quiroga 2012: 31) “(...)sonrió con un aire de vieja cortesana que trata aún de parecer bien a un muchacho”, Quiroga 2012: 28). Esto no ha de sorprendernos, pues como hemos mencionado previamente, para el narrador sujeto masculino la ‘mujer-demonio’ tiene una personalidad que tradicionalmente gira en torno a la tensión sexual con el hombre. Sin embargo, en el plano simbólico la alusión solo se hace una vez y como estocada final del cuento. Esta claro que el adulterio de la señora Arrizabalaga es comparada por adúltera con una prostituta y que su hija no puede escapar de este mismo destino, siendo la mujer en esta visión trágica del amor romántico, no solo responsable de la imposibilidad de su consumación, sino firmándose una sello de prostitutas sobre todas ellas, siempre y cuando no demuestren inferioridad ante el varón.

Finalmente, en el episodio titulado “Invierno”, Nébel ya no manifiesta absolutamente ningún interés hacia la joven, fuera de lo referido a la oferta de la madre. En un contexto en el cual la morfina como elemento retórico ya ha desplegado todo su potencial, el narrador indica que el joven esta “decidido a vivir cuanto le fuera posible sin ver en Lidia y su madre más que dos pobres enfermas”, Quiroga 2012: 33). Pero que, al caer la tarde, “y a ejemplo de las fieras que empiezan a esta hora a afilar las garras, el celo de varón comenzó a relajarle la cintura en lasos escalofríos” (Quiroga 2012: 33).

Entonces, ahora sí es un animal. No más un hombre. Y su apetito sexual gozoso de mucha mayor libertad que aquel de la señora Arrizabalaga se justifica porque es un varón que, como tal, no controla –ni tiene por qué controlar- su “celo”. Y hablamos de una comparación con la situación que fuera de la señora que no perdona detalles, pues ahora Nébel es un hombre casado, pese a lo cual, el narrador es absolutamente comprensivo con la conducta de este personaje. Él no es un ‘entretenido’, es un hombre.

Sin embargo, para cometer este agravio contra la normativa de la sociedad, se aparta de ella. Nébel ha terminado por dedicarse a la industrialización del azúcar, por lo que posee algunos ingenios¹⁸ dispersos por distintos puntos de la pampa argentina. En el campo, Nébel está en libertad de sentir “lasos escalofríos”, referidos a excitación sexual, frente a una mujer que habiendo ya “conocido el amor”, (Quiroga 2012: 33), como Lidia y su madre, despierta deseo (“Al verla otra vez había sentido un golpe brusco de deseo por la mujer actual de garganta llena y ya estremecida”, Quiroga 2012: 31), pero cuya carga sexual opaca el amor erótico que en su lugar despertaba la virginidad. De esto último queda evidencia la primera noche en que él la visita en su cuarto del ingenio:

“Inerte al lado de aquella mujer que ya había conocido el amor antes que él llegara, subió de lo más recóndito del alma de Nébel el santo orgullo de su adolescencia de no haber tocado jamás, de no haber robado un beso siquiera, a la criatura que lo miraba con radiante candor. Pensó en las palabras de Dostoyevski, que hasta ese momento no había comprendido: “Nada hay más bello y que fortalezca más en la vida que un recuerdo puro”. Nébel lo había guardado, ese recuerdo sin mancha, pureza inmaculada de sus dieciocho

¹⁸ Fábricas de azúcar

años, y que ahora yacía allí, enfangada hasta el cáliz sobre una cama de sirvienta.” (Quiroga 2012: 34).

Aquí se aprecia el ineludible final trágico del amor. Al repetir Lidia la historia de su madre y salir de la cultura burguesa pierde su apoyo, y como la “fiel nativa”, (Quiroga 2012: 32) que los recibió en el ingenio (tras presentar Nébel a la visita como “una tía anciana y su hija que venían a recuperar la salud perdida”. Quiroga 2012: 32), ella duerme en una cama de sirvienta y no merece ser amada, sino tratada como mercancía.

Pronto sabremos que Lidia se encuentra también consumiendo morfina. El narrador, totalmente comprometido con el punto de vista de Nébel, se muestra inapelable en su simbiosis entre el comportamiento de las instituciones sociales y ciencias naturales: como Lidia no se ha casado, no desfogó su funcionalidad sexual (“¡Y usted que podría tener una infinidad de hijos con Lidia!”), palabras de la señora Arrizabalaga. Quiroga 2012: 29), producto de lo cual también desarrolló histeria. Pero a quien la enfermedad ya la fulmina es a la madre. Su consumo de morfina es frenético, pese a las advertencias de Nébel, quien toma el lugar de su padre, ya fallecido, en la posta de la moral y la razón burguesas. Es ella a través de quien podemos ver la importancia primordial que toma ahora esta sustancia para el relato, en medio de la desesperación de la señora por seguir “llena de vida”:

“ – Si me permite, Octavio... ¡No puedo más! Lidia, ponte delante.

La hija, tranquilamente, ocultó un poco a su madre, y Nébel oyó el ruido de la ropa violentamente recogida para pinchar el muslo.

Los ojos se encendieron, y una plenitud de vida cubrió como una máscara aquella cara agónica”, (Quiroga 2012: 32).

Tal y como sucediera con el amor erótico primordial de Nébel, la situación de la señora Arrizabaaga solo seguirá empeorando hasta el final del relato. Ella no pierde ni los deseos sexuales, ni renuncia a su supuesta funcionalidad biológica, social y existencial aun en el último momento de su vida y esto se evidencia por el uso de la palabra, con el que insiste pese a su estado:

“Corrieron al cuarto de la enferma. Una intensa palidez cadaverizaba ya el rostro. Tenía los labios desmesuradamente hinchados y azules, y por entre ellos se escapaba un remedo de palabra, gutural y a boca llena(...)Nébel la pulsó; el corazón no daba más, y la temperatura caía. Al rato los labios callaron su pla...pla, y en la piel aparecieron grandes manchas violetas. A la una de la mañana murió” (Quiroga 2012: 36).

Como habíamos adelantado, la descripción de la madre de Lidia en agonía es, en sí, una imagen fantástica e insólita. Posee el ingrediente de realismo violento, casi expresionista, que Fleming atribuye a las imágenes quiroguianas (Fleming 2010), propio de descripciones que corresponden a la naturaleza. Esta mujer –rostro de naturaleza y muerte- no esta desprovista de la vulgaridad cortesana desde la que siempre el narrador definió a la ‘femme fatale’ (Fleming 2010): labios carnosos y palabra hábil, manipuladora, sutil y sensual fueron atributos ahora rancios de este arquetipo, que consolidan la imagen de lo que a los ojos del narrador esconden a una mujer peligrosa.

A esta imagen pensada para dejar impresión sensorial, claro está, no deja de corresponder una apreciación estética y justificación naturalista. Podemos afirmar que la ‘femme fatale’ es inmovilizada para los fines del arte, como un objeto exótico (Masiello 1977). Ya cerca de su muerte, el cuerpo femenino se encuentra finalmente sometido al poder masculino de la civilización, que lo estudia con argumentos médicos, pero a su vez lo

describe con recursos literarios modernistas. Nébel posee conocimientos en medicina, lo cual otorga al narrador la excusa para –como en “El Almohadón de Pluma”- ironizar a la ciencia, sometiéndola a la subjetividad, el romanticismo y lo falto de explicación racional, por medio de su propia aparición, a decir, “el riñón, íntimamente atacado, tenía a veces paros peligrosos que la morfina no hacía sino precipitar”, (Quiroga 2012: 32). El guiño al lector está hecho, quien bien comprende que las causas de la muerte de la señora Arrizabalaga superan en mucho a un mal de riñón o a la adicción a una droga.

Lo que no se trata con ironía y a lo que con “justicia” sirven los conocimientos de Nébel es a hacer alarde una vez más de una superioridad intelectual frente a Lidia, quien, carente de voz propia en el relato, en términos simbólicos no conceptualiza, por lo que le corresponde *no saber*.

Habíamos dicho que mientras a la ‘mujer-demonio’ se le atribuye toda la responsabilidad sobre su propia muerte, respecto a la categoría de ‘la mujer-ángel’ de la literatura fantástica (Speck 1976), el narrador otorga parte de la responsabilidad sobre su muerte a la víctima (que busca escapar de una sociedad represiva, sin lugar para el amor erótico y que además esta condenada por el simple hecho de ser mujer) pero también –quizás en una mayor proporción- a su amante, quien sufre la denuncia moral del narrador por dejar a la mujer que ama morir, o convertirse en el ‘asesino pasivo’. Producto de esto, el personaje expresa culpa.

La indignación que sufre el otro Yo de la mujer imaginada por el sujeto masculino naturalista –la ‘mujer-ángel’- al ser tratada por Nébel como mercancía tras recibir el dinero que este le diera al momento de su retorno a Concordia, traslada a la trama ese hábito de superioridad que se pretende del romanticismo frente al naturalismo, contenido desde el principio del relato, hasta este su momento final:

- Toma esto- le dijo cuando ella estuvo a su lado, tendiéndole un cheque de diez mil pesos.

Lidia se estremeció violentamente y sus ojos enrojecidos se fijaron llenos en los de Nébel. Pero él sostuvo la mirada.

- ¡Toma, pues! – repitió sorprendido.

Lidia lo tomó y se bajó a recoger su valijita. Nébel entonces se inclinó sobre ella.

- Perdóname –le dijo-. No me juzgues peor de lo que soy.

En la estación esperaron un rato y sin hablar(...) Cuando la campana sonó Lidia le tendió la mano(...) recogió a Lidia de la cintura y la besó hondamente en la boca.

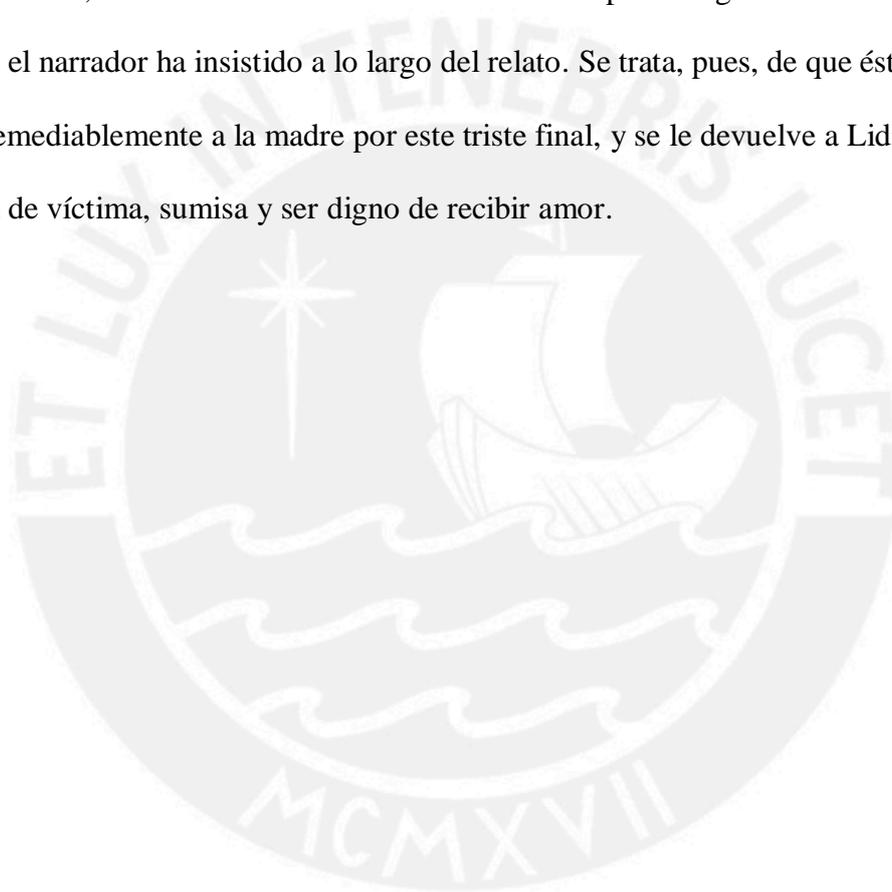
El tren partió. Inmóvil, Nébel siguió con la vista la ventanilla que se perdía.

Pero Lidia no se asomó. (Quiroga 2012: 37).

La complicidad de los amantes se recupera al final del relato e integra reproches de Lidia a Nébel, contenidos en una sola oración. Este será el momento determinante momento en que el autor implícito se desdoble del narrador y se muestre cuestionador tanto con las estructuras sociales como con el positivismo, como si estos elementos ajenos a su conciencia hubieran obligado al narrador y al personaje a tratar a Lidia de mercancía, aun en contraste con la personalidad de la madre, por no poder procrear en tanto no se acoge a la institución del matrimonio. Sin embargo, de forma paralela, el acto de pedir perdón también puede interpretarse como un llamado de atención a la madre fallecida de la que él no pudo librar a Lidia, condenándola a ser, también ella, una mercancía, “entretenida” (Quiroga 2012: 31), prostituta. Como dijo reiteradas veces Sarmiento a lo largo de su vida: “los hombres definen las leyes y las mujeres dan forma a nuestras costumbres” (Masiello 1977:

76); vale decir, que las mujeres que no respeten las leyes deforman las costumbres institucionales, como lo es la maternidad, haciendo de sus errores en la crianza de sus hijos no solo un problema de índole privado, sino público.

En el fondo, esta literatura sufre una seria nostalgia del romanticismo, que prepara la proliferación desenfrenada del género fantástico en la cultura rioplatense del siglo XX (Verdevoye 1991). El beso hondo en la boca, cuya descripción está cargada de sentimentalismo, llama la atención al lector frente a la supuesta rigurosidad naturalista en la cual tanto el narrador ha insistido a lo largo del relato. Se trata, pues, de que éste gesto señale irremediablemente a la madre por este triste final, y se le devuelve a Lidia la condición de víctima, sumisa y ser digno de recibir amor.



2.4 “La Gallina Degollada”

Durante la primera residencia de Quiroga en Buenos Aires (1902-1910), quizás en parte producto de su amistad con Lugones, los cuentos que fue publicando en revistas y periódicos se apoyaron en la misma temática que obsesionó a su amigo durante este periodo: los hombres-animales o los animales-hombres, es decir, los seres que más cerca de una cosa o la otra, habitan este limbo (Speck 1976). Estos temas cobrarán cada vez más importancia en su obra posterior (Speck 1976) y en los cuentos de amor se deslizarán hacia los personajes femeninos otorgándoles la responsabilidad de encarnar dichas funciones en oposición al hombre civilizado, independientemente de la posición social que ocupe esta mujer en la sociedad. Algunas veces, esta naturaleza animal femenina se desliza subrepticamente hacia lo que la rodea; en concreto, hacia su descendencia.

“La Gallina Degollada” es un cuento en el que la descripción de la idiotez alcanza un naturalismo crudo que vacila entre impresionista y expresionista, y que, de otra parte, podría ser uno de aquellos testimonios de la deuda de Quiroga con Maupassant (Pollman 1986) debido a la economía y precisión de sus descripciones, idéntica actitud de observador que mantiene una parsimonia y distancia prudente a lo largo del cuento, no obstante, a diferencia de lo que sucede con Maupassant, en este caso haya momentos en que se demuestre todo lo contrario, además de un tufo final moralista.

A pesar de esto último, el naturalismo sirve para lo que consideramos el objetivo clave del cuento, que a su vez representa la estructura sobre la que este se sostiene: un análisis científicista de la razón de la enfermedad que caracteriza a los cuatro hijos mayores del matrimonio Mazzini-Ferraz, la cual, pretende probar la responsabilidad de la madre sobre este suceso, alegando que ella ha portado el mal desde su misma biología femenina, al cual se debe también por añadidura el fracaso amoroso.

Como principio de cualquier análisis, lo primero que el narrador nos presenta es la situación o el problema: “Todo el día, sentados en el patio en un banco, estaban los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz.” (Quiroga 2012: 113), que inmediatamente pasan a ser descritos por su apariencia física y a ocupar un primer plano tal cual el problema que representan, en relación a su estupidez: “Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos y volvían la cabeza con la boca abierto” (Quiroga 2012: 113). La presentación de los idiotas es directa y las descripciones demuestran una extravagancia en los personajes que linda con lo absurdo y fantástico. Pero es la información que se nos brinda a continuación la cual otorga la primera pista sobre el origen del problema: “el patio era de tierra, cerrado al oeste por un cerco de ladrillos. El banco quedaba paralelo a él, y allí se mantenían inmóviles, fijos los ojos en los ladrillos.” (Quiroga 2012: 113). En esta descripción de un cuadro naturalista, los personajes son elementos ajenos a un medio cotidiano, el cual es habitado por una familia. A partir de estas primeras imágenes, en tanto los niños tienen los ojos puestos en los ladrillos, que los separan del resto del mundo, se insinúa al lector que ellos son parte del mundo natural y que debido a una irregularidad están físicamente del lado del mundo civilizado.

Luego se da inicio a un segundo bloque narrativo largo que constituye el análisis en sí de esta desviación, y toma como punto de partida la historia de estos niños desde antes de su concepción narrada en retrospectiva:

“Esos cuatro idiotas, sin embargo, habían sido un día el encanto de sus padres. A los tres meses de casados, Mazzini y Berta orientaron su estrecho amor de marido y mujer, y mujer y marido, hacia un porvenir mucho más vital: un hijo: ¿Qué mayor dicha para dos enamorados que esa honrada consagración de su cariño, libertado ya del vil egoísmo de un

mutuo amor sin fin ninguno y, lo que es peor para el amor mismo, sin esperanzas posibles de renovación?” (Quiroga 2012: 114)

Se describe la procreación como la culminación del amor romántico, aduciendo que de otro modo este sería estéril y amoral, pues, como ya nos hemos detenido a analizar con anterioridad, el positivismo ve en el desenvolvimiento del individuo en el marco de las instituciones sociales cambios en su conducta y nuevas necesidades biológicas, a entender, que al matrimonio necesariamente suceden deseos de tener un hijo como parte de un proceso natural. Sin embargo, esta realización nunca llega:

(...)cuando el hijo llegó, a los catorce meses de matrimonio, creyeron cumplida su felicidad. La criatura creció bella y radiante, hasta que tuvo un año y medio. Pero en el vigésimo mes sacudiéronlo una noche convulsiones terribles, y a la mañana siguiente no conocía más a sus padres. El médico lo examinó con esa atención profesional que está visiblemente buscando la causa del mal en las enfermedades de los padres” (Quiroga 2012: 114).

Continuando con el discurso del método científico encontramos en este párrafo la constatación del momento preciso en que se produjo el fenómeno, en este caso, de que el primer niño normal pasara a ser un niño enfermo. Al limitarse a poner en evidencia este momento crucial, el narrador no hace ningún comentario ni se atreve a hacer todavía ninguna conclusión, solo menciona objetivamente que, como es de esperar, los padres llevaron a su hijo con un especialista y que este buscó la raíz del mal en los padres. Pero pese a la descripción objetiva de los hechos, ya el comentario último delata la intención del narrador, acorde con las pruebas antes presentadas que señalan a los niños como algo maligno procedente de los extramuros de la civilización, es decir, como explica Masiello, “un cruce de

cosmopolitismo europeo con una herencia indígena latente constituía una imagen en espejo de la situación argentina de 1880” (Masiello 1997: 113); tanto los jefes de estado de las regiones del norte, como del sur, integraban a sus estrategias de gobierno planes de urbanización con el propósito de llevar a cabo una “mejora de la raza” y borrar todo vestigio indígena (Masiello 1997). En el cuento, este plan de urbanización esta representado por el muro físico divisorio entre el área de la casa de la familia Mazzini-Ferraz y lo demás, a saber que se ubicaba a las afueras de Buenos Aires, como una isla de civilización en medio de un entorno bárbaro y hostil. Pero, evidentemente, algo que antecede a la construcción del muro ha permitido el pase de este “mal elemento” y en vista de que la autoridad científica es aquella que analiza la raíz del problema en los padres, pues es alguno de ellos dos quien esta ligado a dicho origen, lo que equivale a decir que alguno de ellos no es “de buena raza”, lleva algo indígena en su esencia y por lo tanto es un bárbaro. Es así que, por medio de un recuento de los acontecimientos en retrospectiva, el narrador ya ha dado un paso más en su método científico para probar su hipótesis inicial respecto del origen del mal en la madre: ha señalado que al menos uno de los dos padres es el responsable. Si bien, al comparar el médico las evidencias de ambos lados, el narrador lo hace omitir las supuestas evidencias que ‘incriminan’ al padre:

“(…) - ¿Usted cree que es herencia, que...?”

- En cuanto a la herencia paterna, ya le dije lo que creí cuando vi a su hijo.

Respecto a la madre, hay allí un pulmón que no sopla bien. No veo nada más, pero es un soplo un poco rudo. Hágala examinar bien.” (Quiroga 2012: 115).

El momento que señala el médico, en el cual confronta al padre frente a su posible responsabilidad biológica respecto a la enfermedad de su hijo, en realidad nunca sucede;

mientras que, independientemente del valor real que acabe teniendo el soplo en el pulmón como cuota de responsabilidad de la madre, sí se resalta su probable culpabilidad con el solo hecho de brindar detallar sobre esta.

Sobre esta base, en la que ambos pueden seguir siendo los responsables, su protagonismo en el relato cobra fuerza y hace del hijo enfermo solo una excusa para extrapolar al hombre y la mujer, al menos de manera momentánea. Lo que el lector aprecia a continuación es un cambio en la conducta del padre que lo coloca en una posición de víctima, y no es descrito del modo siguiente:

“Con el alma destrozada de remordimiento, Mazzini redobló de amor a su hijo, el pequeño idiota que pagaba los excesos del abuelo. Tuvo asimismo que consolar, sostener sin tregua a Berta, herida en lo más profundo de su joven maternidad.” (Quiroga 2012: 115)

La información que omitiera el médico ahora viene a formar parte de líneas empleadas en mostrar el rostro humano del señor Mazzini. De otra parte, este cuento nos recuerda a cierta estructura psicológica en lo que concierne a los personajes, emparentada con “El Solitario”: el hombre lleva toda la carga de la relación y se solidariza con una esposa renuente a poner de su parte para evitar un quiebre de la unión matrimonial, lo cual lleva a su vez despierta un sentimiento empático por parte del lector frente a este personaje. En este contexto, no es casualidad que Berta, sin ser la ‘mujer-demonio’ de “El Solitario” tampoco sea una ‘mujer-ángel’, sino que simplemente sea la señora Ferraz que habrá siempre de ocupar una posición de igual a igual con respecto a su marido.

A pesar del malestar que vive la pareja, sorprende que las condiciones para que la relación amorosa llegue a buen término están dadas: hay de por medio un punto de

coincidencia entre el amparo y la aprobación de la sociedad mediante la institución del matrimonio y la solvencia sexual de ambos miembros de la pareja. Debido a ello, la pareja pone intenta tener otro hijo:

Como es natural, el matrimonio puso todo su amor en la esperanza de otro hijo. Nació éste¹⁹, y su salud y limpidez de risa reencendieron el porvenir extinguido. Pero a los diez y ocho²⁰ meses las convulsiones del primogénito se repetían, y al día siguiente amanecía idiota” (Quiroga 2012: 115)

Continuando con el desarrollo del método científico, quizás tratado de manera didáctica para los fines de la narración, el narrador nos menciona un segundo experimento idéntico al primero y con los mismos resultados para la pareja. Esta insistencia obedece a que en la narrativa de Quiroga, lo romántico y fantástico se conjugan para sobrepasar la presencia del discurso científicista, pues lo que está detrás de esta última sentencia neutral del narrador es que aun con el desarrollo en la escala propia del pensamiento positivista de nuestro lado, el amor ha de acabar en la ruina. Para el lector burgués porteño o rioplatense influido por las ideas positivistas, -el público de Quiroga- escapar al discurso científicista ya es romántico; en este caso, romántico-trágico:

“Esta vez los padres cayeron en honda desesperación. ¡Luego su sangre, su amor estaban malditos! ¡Su amor sobre todo! Veintiocho años él, veintidós ella, y toda su apasionada ternura no alcanzaba crear un átomo de vida normal.” (Quiroga 2012: 115).

¹⁹ La ortografía para pronombre “éste” se limita a citar la presente edición.

²⁰ La ortografía para el numeral “diez y ocho” se limita a citar la presente edición.

. La exhibición de un amor apasionado nuevamente delata la ya tratada nostalgia de la tradición romántica, que no conoce fronteras y se establece desde el erotismo y su consecuente amenaza de muerte para el sujeto burgués, la cual no podía concretarse sino desde alguna manifestación de la naturaleza, motivo propio de este nuevo tiempo, como lo son estos niños-bestias ('hombres-animales').

Sin embargo, en este amor existe un trasfondo místico, maniqueo, detrás de la aparición del 'elemento maligno' íntimamente ligado a la naturaleza, de origen invisible, que se establece en paralelo con el elemento maligno que se sugiere existe en los corazones de las partes del matrimonio, aunque el narrador, al estilo naturalista, continúe en líneas generales haciendo una descripción objetiva de los hechos. Este amor apasionado, en lugar de ir de la mano con una unión que, siguiendo la teoría positivista, tiene el beneplácito social y cristiano, esta 'maldito' (Quiroga 2012: 115).

Son las relaciones sexuales –consumación del amor erótico- las que finalmente han propiciado el nacimiento del elemento maligno ("La desesperanza de redención ante las cuatro bestias que habían nacido de ellos, echó afuera esa imperiosa necesidad de culpar a los otros, que es patrimonio específico de los corazones inferiores." Quiroga 2012: 116). El uso del verbo "redención" acerca al lector al campo semántico del cristianismo y sugiere la idea del arrepentimiento que sienten los enamorados por el comportamiento animal del sexo materializado en sus hijos. La pareja ha caído en el pecado original. Nuevamente, el narrador habla del deseo de redimirse de los enamorados cuando por tercera vez intentan tener un hijo normal, y lo que tienen son mellizos enfermos, haciéndose hincapié en que las "llamaradas de dolorido amor" (Quiroga 2012:115) luego de las cuales consuman "la santidad de su ternura" (Quiroga 2012: 115) están causando la enfermedad. Una vez más, la ciencia es tratada con ironía por el narrador y se convierte en una excusa para tratar la culpa cristiana del sexo. A

causa de lo bárbaro de las relaciones carnales y bajas pasiones y como bien interpreta Gay a partir de *El Malestar en la Cultura*, “el amor, ese progenitor de la civilización, es también su enemigo.” (Gay 1988: 610).

A este punto de la narración, el narrador dedica toda su atención a los verdaderos protagonistas del relato, quienes, como ya mencionamos, son los padres, y enfatiza el tema principal: el fracaso amoroso. Poco a poco se va descubriendo el velo de lo que el narrador considera lo defectuoso del amor mismo de la pareja, incrementando la importancia de la falta de reconocimiento que se hace sobre los hijos como vehículo de la división del matrimonio: “Iniciáronse con el cambio de pronombres: *tus* hijos. Y como a más del insulto había la insidia, la atmósfera se cargaba” (Quiroga 2012: 116).

De aquí surge una conexión con el otro tema último del relato, es decir, quién tiene la culpa de que los hijos se asemejen a las bestias, que ha de ser quien menos los cuida o quien no lo hace en absoluto.

Lejos de solucionar este conflicto, la llegada tardía de una niña sana no hará sino sensibilizar aún más al lector frente al amor trágico:

Desde el primer disgusto empozoñado habíanse perdido el respeto(...)Antes se contenían por la mutua falta de éxito; ahora que éste había llegado, cada cual, atribuyéndolo a sí mismo, sentía mayor la infamia de los cuatro engendros que el otro habíale forzado a crear (Quiroga 2012: 118).

En esta era científicista pudo haberse debilitado la visión religiosa del mundo e imponerse la moderna como modelo explicativo más importante (Bilbija 2001); pero la literatura invoca la visión previa del universo que subsiste en el imaginario. El sentimiento de culpa que provoca especialmente en la mujer, epítote de la barbarie y los bajos instintos, el

pecado original, logra que con la llegada de la niña sana no haya ya “para los cuatro hijos mayores afecto posible” (Quiroga 2012: 118), vale decir, que la normalidad de la niña sirve de redención que se asume frente a lo bárbaro, primitivo y no cristiano que las relaciones sexuales significan: “Su solo recuerdo la horrorizaba, como algo atroz que la hubieran obligado a cometer. A Mazzini, bien que en menor grado, pasábale lo mismo” (Quiroga 2012: 118).

Este algo que ‘obliga a cometer’ a la señora Ferraz la concepción de sus hijos hace alusión a algo externo que es capaz de tomar el control sobre el individuo. Y si, como ya comentamos, el sexo representa el pecado, aquello que obliga a la mujer a tener relaciones sexuales solo puede ser el Diablo. Es así que una vez más encontramos a la mujer representando no solo lo bárbaro en tanto primitivo e irracional, sino también lo demoníaco.

El problema es particularmente apremiante en varios exponentes de la época, como por ejemplo el novelista Eugenio Cambaceres, cuya visión de la mujer plasmada en sus novelas coincide con la de Quiroga aun sin la lectura religiosa. En *Potpurri*, por ejemplo, el narrador, a través del rumor implica a María en una serie de asuntos extramaritales que sirven de materia ficcional como base de la novela, contada por un narrador que por lo demás tiene el control absoluto sobre el conocimiento que transita y se difunde (Masiello 1997). Como para el narrador de “La Gallina Degollada”, para Cambaceres las mujeres argentinas representan:

“Lo ignorante y lo obsoleto; evocan un mundo en el cual sirven para perpetuar la raza. Estas mujeres actúan por motivos inconscientes; llevadas por impulsos irracionales satisfacen los placeres naturales en formas que tienen consecuencias perniciosas para la nación.” (Masiello 1997:163)

Motivos inconscientes cuyo tinte religioso añadido por el narrador hace parte de las fuentes románticas ya señaladas y que se sostiene moralmente a través de precisamente el estado de abandono en que ella tiene a sus hijos:

“Si aún en los últimos tiempos Berta cuidaba siempre de sus hijos, al nacer Bertita olvidóse casi del todo de los otros. En su lugar es la sirvienta quien “los vestía, les daba de comer, los acostaba, todo con visible brutalidad” (Quiroga 2012: 118).

A este punto es importante considerar que de estos cuatro idiotas no se da información sobre sus nombres. Este rasgo de carácter social distingue en el personaje su consecuente condición de sujeto, la cual, no está presente. Lejos de ello, en ningún momento se les dedica un espacio a cualquiera de los niños por separado, en contraste con Bertita, quien no solo es la única hija identificable por nombre propio, sino cuyo carácter individual es de hecho ensalzado por el narrador con el objetivo específico de agudizar la diferencia de status que tiene frente a sus hermanos (“la niña llevaba a los más extremos límites del mimo y la malacrianza”, Quiroga 2012: 118). Los hijos idiotas son una alegoría de la naturaleza, un lugar de pura estética visual, expresionista descritos con todas las facultades que el modernismo y el naturalismo les confieren.

De otra parte, en términos simbólicos, la preexistencia de una situación descompensada, injusta, que proyecta una suerte de sensación de soberbia en el lector de la ‘civilización’ respecto a la ‘barbarie’ pretende dar igualmente la ilusión temporal de que, a pesar de todos los fracasos del matrimonio, finalmente la vida triunfa sobre la muerte, el amor sobre el desamor y el bien sobre el mal, sin que nada de esto implique que se pierda

cierta necesaria verosimilitud más allá de dichos símbolos, la cual ofrece también el narrador al insistir hasta el final en girar entorno a un análisis científicista de los hechos.

Para mantener esta doble ilusión hasta el final del relato, el narrador primero lleva hasta la cúspide del desasociado al lector tras hace crecer poco a poco las tensiones al interior de la pareja, cultivando su desamor; tensiones que alcanzan el clímax cuando Bertita enferma. Pero conforme a esta ilusión, repentinamente, la niña sana, a lo que sigue la consecuente explicación científica de su malestar que cumple como siempre con devolver la ecuanimidad al lector luego de un largo periodo de angustia (“Continuaron cada vez con mayor violencia, hasta que un gemido de Bertita selló inmediatamente sus bocas. A la una de la mañana la ligera indigestión había desaparecido”, Quiroga 2012: 121).

En los cuentos de Quiroga escritos en esta primera etapa del desarrollo de su narrativa se apela al golpe de efecto final, como es el caso de “El Solitario”. Y en los mejores, la truculencia es presentada al lector con precoz conocimiento, como son los casos de “El Almohadón de Pluma” o “La Gallina Degollada” (Fleming 2010). Es esta la primera etapa de lo que conforme se va acercando el final sorpresivo pasa a convertirse en un tratamiento del horror soslayado se mantiene (“el sol había traspuesto ya el cerco, comenzaba a hundirse, y ellos continuaban mirando los ladrillos, más inertes que nunca.” Quiroga 2012: 122). El sol, que por lo común vieran los idiotas “como si fuera comida”(Quiroga 2012: 113) esta tarde no les llama mayormente la atención. El lector sabe que a los idiotas, como a las bestias, los caracteriza una gula extraordinaria y este vacío que deja el narrador respecto de la nula interacción con el sol no es gratuita. Se presenta una advertencia de que esta tarde algo tomará su lugar.

El momento de la muerte se enfoca, indirectamente, a través de la reacción de los personajes y por medio de la sangre de la niña degollada (Fleming 2010). Las plumas de la gallina representan los bucles de la niña y el marido abraza a su mujer y la oculta, tanto como

al lector, del exceso del cuadro (Fleming 2010). Quiroga conoció pronto el poder de la sugerencia; supo que la imaginación estimulada puede ser más audaz que cualquier imagen (Fleming 2010), que hacia el fin del cuento cumple la doble función de soslayar el terror que se avecina, como de concluir con el análisis que respondiera a la pregunta inicial del relato, respecto a quién tiene realmente la culpa sobre la enfermedad de los niños: “Berta ha aprendido de su madre este buen método de conservar frescura a la carne”(Quiroga 2012: 121). A través de esta cita vemos que se responsabiliza a la madre por la muerte de la niña, por medio de un conocimiento heredado de una madre a otra y cómo los hijos-bestias, tras ver cómo se degüella al animal tal como ella sabe hacerlo querrán hacer lo propio con su hermana, tras confundirla con comida, de manera que tanto la abuela como la madre son responsables de malas prácticas como tales que llevan a la tragedia. Como ensayo científico, mediante la muerte de la niña el narrador concluye la hipótesis que presentara pronto en el relato, respecto de la culpabilidad de la madre, irónicamente, más allá de las evidencias científicas encarnadas por el personaje del médico.

Desde el enfoque positivista, esta herencia de un determinado aprendizaje, como ninguna otra, esta desligada de una herencia biológica, como si el guiño último del narrador para el lector fuera que ha sido la mujer, quien por medio de otra mujer, ha enfermado a su descendencia y ahora matará a su hija. De otra parte, desde el enfoque histórico-político, las mujeres, “como propagadoras de la raza, pero carentes de sentido y sensibilidad, engendran herederos estériles y defectuosos que no pasan la prueba de la modernidad” (Masiello 1997:163), y en consecuencia, si las mujeres no son capaces de engendrar hijos sanos, ‘bien criados’ (no solo mentalmente normales sino sin conductas en extremo mimadas, como Bertita), con posibilidades reales de sobrevivir hasta llegar a la adultez y ser funcionales a la sociedad de acuerdo a los roles preestablecidos, no existe tampoco posibilidad para el amor. Lo que finalmente nos dice el narrador es que aun en las mejores condiciones sociales para la

consumación del amor, la mujer es en sí misma un elemento maligno, bárbaro que ha traspasado las barreras del mundo civilizado que regará la desgracia, lo que la convierte a su vez en la responsable de esta imposibilidad.

Esta es una realidad inmutable, por eso, donde el sujeto masculino burgués desestime la naturaleza, esta habrá de tomar la justicia por sus manos y restaurar el orden natural. De ahí que minutos antes, a modo de terror soslayado, la madre mostrara rechazo hacia los niños-bestias:

(...)la sirvienta creyó sentir algo como respiración tras ella(...)

- ¡Señora! Los niños están aquí, en la cocina.

Berta llegó; no quería que jamás pisaran allí. ¡Y ni aún en esas horas de pleno perdón, olvido y felicidad reconquistada podía evitarse esa horrible visión!(...)

- ¡Que salgan, María! ¡Échelos! ¡Échelos, le digo! (Quiroga 2012: 122)

Sarmiento ve en el ‘civilizado’ el ejercicio pasivo de la violencia, frente al ejercicio activo de la violencia por parte del ‘bárbaro’. Concretamente, el ciudadano frente al gaucho, un agente amenazante para la vida humana. Domingo Sarmiento sugiere esta afirmación de frente polarizados en *Civilization or Barbarism?*, ensayo en el cual admite una violencia mutua entre estos grupos entre cuyos motivos sitúa la constante inseguridad en Argentina, que conlleva a la resignación común a todos de sufrir una muerte violenta. Serían, según Sarmiento, principalmente los porteños y nacidos en Montevideo²¹ quienes verían el mundo gaucho como violento, sobre el cual, de hecho, Sarmiento implícitamente incita a

²¹ Se integra a la definición por hacer parte de la cultura rioplatense.

defenderse, al afirmar que entre los gauchos “the assassination(...)is regarded as an exercise of legitimate authority” (Sarmiento 2002: 85).

Esta línea de pensamiento que afirma el progreso o evolución de los organismos primitivos en organismos desarrollados modernizó las viejas nociones de superioridad civilizadora (Bilbija 2001). Ksenija Bilbija afirma que “La investigación científica, la perspectiva positivista y la filosofía materialista reemplazaron la ideología romántica que dominó en el continente durante la mayor parte del siglo XIX” (Bilbija 2001: 32). Sin embargo, la nostalgia romántica del narrador nos demuestra que en el fondo esto no es tan cierto, llegando a, no convivir, sino entremezclarse finalmente en su obra ambas sensibilidades, en el caso de los cuentos de amor, mediante la adjudicación de la mujer de una naturaleza primitiva que atenta contra la vida civilizada. “La mujer es ‘el otro’ en la civilización y en la colonización patriarcal, un ingrediente pasivo y reprimido de la creación” (Bilbija 2001: 19)

De otra parte, según Freud en *Mas allá del placer* (1920), la vida tiende a regresar a un estado inorgánico. A este fenómeno paradójico lo denominó impulso mortal y sería el responsable de todos los proyectos utópicos de la civilización occidental (Bilbija 2001), cuyo núcleo y metonimia es la familia.

Quiroga es un verdadero hombre americano de su tiempo y cuna burguesa. Ha integrado sus paradigmas y desarrollado un estado de alerta anormal frente a la muerte. Pero más allá de todo, la fórmula naturalista es solo una herramienta para su sensibilidad romántica que reniega de toda esperanza de vida y amor.

Conclusiones

El análisis llevado a cabo nos permite afirmar que existe un vínculo entre la mujer, barbarie y muerte en la narrativa amorosa de Quiroga que tiene los siguientes fundamentos con matices según el caso:

1. Se entiende desde una perspectiva de género, pues es el actor femenino al cual el fenómeno de la barbarie se asocia y sobre quien la muerte reincide.
2. Según Hélène Cixous, vemos como desde la filosofía occidental en sí misma la mujer representa lo pasivo en todas sus manifestaciones, como las que ilustramos a lo largo de esta tesis (Cixous 1975). Esta mujer que empieza a exigir derechos y tener relevancia en la vida pública durante el siglo XIX (Masiello 1997), rompe con dicho paradigma y esto justamente empalma con el psicoanálisis en boga y el plan nacional, que en sus posturas que pudieron ser más, o menos radicales, siempre contempló la necesidad de controlar a la población denominada 'savage'.
3. Los personajes femeninos son signos de quiebra, ruptura y original el nudo o conflicto de la narración, ya sea en el cuento de amor o la novela (Masiello: 1997). A los ojos de Quiroga y otros intelectuales latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX como Eugenio Cambaceres, Ignacio Gorriti, Jorge Isaacs (Colombia) o Rómulo Gallegos (Venezuela), entre otros, formados bajo el ideal nacional programático de la 'mujer-ángel' las mujeres no son capaces de contraer un matrimonio que se ajuste a estas expectativas y terminan convirtiendo una potencial o materializada feliz unión en una intriga dramática.
4. Se ponen en diálogo discursos propios de una cosmovisión cristiana maniquea con el pensamiento científico propio del siglo XIX.

5. Mientras en esta cosmovisión cristiana maniquea encontramos evidencias de un romanticismo tardío y giros y descripciones propias del género fantásticos, el pensamiento científico se materializa mediante principalmente dos conceptos en boga durante la segunda mitad del siglo XIX en el ala culturalmente más europeizada de América Latina: la histeria freudiana y el Darwinismo Ilustrado. Definimos lo primero como un desorden nervioso que afecta tanto al cuerpo como a la psique y que presenta síntomas como el histrionismo, ansiedad, obsesión, ataques de pánico, convulsiones de aspecto epiléptico, etc (Roudinesco y Plon: 1999). Por su parte, el Darwinismo Ilustrado surge en el ámbito político como una apropiación de las teorías evolucionistas de Darwin que transforma la perspectiva del científico planteada como una reconstrucción de los orígenes biológicos del hombre a una segmentación progresiva de los seres humanos, desde menos evolucionados a más evolucionados en base a un criterio racial y de género. El indio, negro, gaucho y la mujer se conciben como seres inferiores dominados biológicamente por sus bajos instintos, por lo cual, representan una amenaza para la civilización, encarnada por el hombre blanco de origen europeo. De este paradigma surge la dicotomía “civilización-barbarie” que en tanto se concibe como una problemática biológica, implica la necesidad de interrumpir la reproducción de razas inferiores y mujeres, que definitivamente arruinarían la descendencia (Masiello 1997).
6. A través de un narrador masculino, vemos cómo este diálogo entre discursos respaldado por espectros científicistas, sirve de justificación para el asesinato o muerte asistida del personaje femenino, bajo el argumento de que su vida ha de estar comprometida con el deber cívico de parir y formar ciudadanos acordes al modelo de civilización por el cual los intelectuales de la época apostaban, para lo cual,

primeramente deben cumplir con una serie de requisitos que justifican y les aseguran el éxito en esta labor.

7. La mujer que se desarrolla de manera sincronizada con su ‘ciclo biológico’ invita al actor masculino al amor erótico e ideal, que el narrador configura como la única forma de amor existente. Sin embargo, dicho amor esta destinado a tener un final trágico porque el mismo narrador considera que esta mujer no existe; que en su lugar solo hay ‘mujeres-demonios’ en una medida parcial o total.
8. Las teorías antropológicas de Lévi-Strauss que hablan del género como un producto cultural que posterior a la existencia del sexo resultan compatibles con esta visión transformadora de la mujer como materia prima que, en una familia patriarcal y patrilineal, toma la forma y es operativa para las expectativas del hombre. Sin identidad propia, proyecta sin embargo las características y el status de la familia en cuestión y sirve como herramienta de alianza entre símiles: si la raza y conducta que de esta mujer se observan son propias de la alta burguesía, entonces la familia hace parte de la élite gobernante; sino, entonces la familia en su totalidad es como una ‘planta podrida’ (Quiroga 2012:19) inútil y necesaria de desechar de la sociedad.
9. Afirmamos que hay ante todo un componente fantástico sobre el cual descansa la tesis de cada cuento y que el narrador deja caer adrede la ilusión científicista partiendo de la construcción de los personajes: El asesinato de María en manos de Kassim no despierta gran indignación en el lector dado el carácter violento que a ella caracteriza (y no el supuesto cuadro de histeria); por el contrario, el lector puede identificarse con la sed de venganza de Kassim y acabar por ver el crimen razonable sin siquiera caer en cuenta de ello. Pese a que Alicia muere producto de la picadura recurrente de un monstruoso insecto, el lector entiende que el verdadero asesino ha sido Jordán dado el estado de abandono emocional en que tenía a su esposa. La señora Arrizabalaga

muere a causa de una sobredosis de morfina, pero para este punto el narrador ya ha sugerido de las más diversas formas a lo largo del relato que esta adicción es solo una consecuencia más de la poca moral que caracteriza al personaje, diciendo entre líneas al lector que ella es la responsable sobre su muerte. En “La Gallina Degollada” la pregunta planteada de principio a fin es quién es el verdadero responsable de la enfermedad que pesa sobre los hijos del matrimonio Mazzini-Ferraz, y pese a que carezca de sentido lógico, el narrador resuelve (y se dedica a probar a lo largo del relato) que la responsable es la madre por haberle enseñado a su criada a degollar la carne tal y como sus hijos asesinaron a la única niña sana.

10. Cabe recalcar que, como hemos visto en “El Almohadón de Pluma” hay un lugar en esta narrativa para señalar de manera principal al actor masculino como el artífice de la muerte del femenino, pese a lo cual, el mal que le aqueja es justificado por el narrador por la presencia de síntomas neuróticos, que le habrían permitido al protagonista descubrir síntomas histéricos en su esposa.
11. Críticos entre los que destaca Héctor Tizón rescatan el trasfondo de esta perspectiva maniqueísta y misógina como una imposibilidad de confrontación con la mujer (Fleming 2010) debido a una profunda sensación de vulnerabilidad emocional frente a la misma que solo admite la alternativa de destruir al objeto de amenaza frente a verse subyugado hasta la muerte.
12. ‘La Gallina Degollada’ figura como una excepción a la norma entre los cuentos seleccionados en tanto no es la histeria el móvil que justifica la inutilidad de que se alargue la vida de la mujer, sino que el énfasis se pone directamente y sin metáforas en la barbarie como aquella que triunfa sobre la vida y el amor, encarnada por la mujer, que por su naturaleza salvaje dista de la mujer proyectada por el programa nacional trazado por el gobierno imperante.

13. La trama de este último relato se nos da de una manera tal que no es tan evidente para el lector, como sí lo es en los casos anteriores, que enfrenta una historia de amor. A esto ayuda, quizás como una suerte de ‘trampa’ por parte del narrador, el hecho de que se ausente el motivo de la amada que muere. Sin embargo, el evento anunciado como determinante es que pese a contar el matrimonio que nos es presentado con toda la potencialidad de ‘culminar en su amor’, siguiendo la lógica positivista, con un hijo, todo intento se le ‘arruina’, como eventualmente vemos, por culpa de la madre. Ella no es histérica. Él no es neurótico. Pero eso no evita que ella arrastre la semilla del fracaso de su ascendencia, inexplicablemente, por el lado materno.
14. De manera excepcional, encontramos también en *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, la única historia de amor que Quiroga escribió a lo largo de toda su trayectoria que no termina en el asesinato de una mujer (o una niña, siendo este el caso de “La Gallina Degollada”), textual o metonímico (el asesinato, claro esta, porque la muerte siempre es textual). Nos referimos a “La Meningitis y su Sombra” que tiene el siguiente final:

Y tanto más lejos porque –y aquí esta lo más gracioso de esta nuestra historia- ella esta aquí, a mi lado, leyendo con la cabeza sobre la lapicera lo que escribo. Ha protestado(...)pero en honor del arte literario en que nos hemos engolfado con tanta frescura, se resigna como buena esposa (Quiroga 2012: 214)

Tras todas las muertas acumuladas a lo largo de *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, el último relato por fin cuenta con lo que hoy por hoy llamaríamos un ‘happy ending’; el hombre neurótico habla abiertamente de sus sentimientos, la mujer queda liberada de su histeria, la pareja se une y ella “se resigna como buena esposa” (asiste al comportamiento

pasivo esperable de la ‘mujer-ángel’). Así, se proyecta el ideal amoroso del narrador quiroguiano como un final abierto, metaliterario que invita a sospechar de la intención del narrador de sobreponer sobre sí misma a otra voz narrativa que a lo largo de un libro de relatos amorosos absolutamente trágicos y violentos toma distancia de sí mismo y con gran maestría cuestiona, así sea en las últimas páginas, la imposibilidad de la vida, el amor y la civilización; esto es, la felicidad conyugal, que para este espíritu romántico es la felicidad misma, conseguida finalmente al lado de una mujer burguesa y obediente.



Bibliografía

- Bilbija, Ksenija. 2001. *Cuerpos textuales: Metáforas de génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Borello, Rodolfo. 1968. *Modernismo y narrativa: Enrique Larreta en Historia de la literatura argentina*. Num 27, p. 625-648.
- Butler Judith. 2007. *El Género en Disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Editorial Paidós.
- Cixous Hélène. 1975. *Sorties en The Newly Born Women*. Londres: I.B Tauris Publishers
- Conteris, Hiber. 1976. *El Amor, la locura, la muerte en Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Earle, James. 1988. *José Eustasio Rivera*. Bogotá: Colcultura, Biblioteca Nacional, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Elba, David. 1988. *José Eustasio Rivera*. Bogotá: Colcultura, Biblioteca Nacional, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Escobar, Alberto. 1993. *La Serpiente de Oro o el río de la vida*. Lima, Perú: Editorial Lumen.
- Ezquerro, Milagros. 1991. *La Escritura de Horacio Quiroga: De lo múltiple a lo obsesivo en El Relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España: Ediciones Ciruela.
- Fleming, Leonor. 2010. Prólogo a *Cuentos de Horacio Quiroga*. España: Editorial Cátedra.
- Freud, Sigmund. 2002. *Escritos sobre la Histeria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, Sigmund. 1999. *El Malestar en la Cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Freud, Sigmund. 1999. *Obras Completas: Lo Ominoso*, vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gambarini, Elsa. 1980. *El discurso y su transgresión en El Almohadón de Pluma de Quiroga*. En *Revista Iberoamericana*, num 118, p. 443-457.
- Gay, Peter. 1988. *La Naturaleza Humana en Acción*. Madrid: Editorial Paidós.
- Glantz, Margo. 1976. *Poe en Quiroga en Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores
- Glantz, Margo. 1980. *Intervención y Pretexto*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios: Universidad Autónoma de México.
- Martínez Estrada, Ezequiel. 1955. *El Hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martínez Morales, José Luis. 1982. *El estilo como ornato o como expresión en Horacio Quiroga: Teoría y Práctica del Cuento*. Zalapa: Universidad Veracruzana.
- Masiello, Francine. 1997. *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura en la Argentina moderna*. Argentina: Beatriz Viterbo
- Mill, Stuart. 1972. *Comte y el positivismo*. Argentina: Biblioteca de Iniciación Filosófica.
- Moi, Toril. 1999. *Teoría Literaria Feminista*. España: Editorial Cátedra.
- Pollman, Leo. 1986. *Literariedad y Americanidad en Quiroga en Techniques narratives et présentations du monde dans le conte latino-américain*. *América, Cahiers du CRICCAL*. Num 2, p. 140-141.
- Quiroga, Horacio. 2012. *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Quiroga, Horacio. 1988. *José Eustasio Rivera*. Bogotá: Colcultura, Biblioteca Nacional, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.

- Rama, Ángel. 1968. Prólogo a *Cuentos de Horacio Quiroga. Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo: Arca Editorial.
- Rodríguez Monegal, Emir. 2004. Prólogo a *Cuentos de Horacio Quiroga*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rodes de Clérico María, Bordolli Dolci Ramón. 1977. *Horacio Quiroga: Antología, Estudio Crítico y Notas*. Uruguay: Arca Editorial.
- Roudinesco Elisabeth, Plon Michel. 1999. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós Iberica.
- Sarmiento, Domingo Faustino. 2002. *Civilization or Barbarism?* en *The Argentine Reader*. Durham: Duke University Press.
- Speck, Paula. 1976. *Las Fuerzas Extrañas: Leopoldo Lugones y las Raíces de la Literatura Fantástica en el Río de la Plata* en *Revista Iberoamericana*. Num XLII, p. 411-426
- Tani, Ruben. 1998. *La Vampiresa de Horacio Quiroga*. En: *Actas de las Jornadas de Homenaje a Horacio Quiroga*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Verdevoye, Paul. Ezquerro, Milagros. 1991. *Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX* en *El Relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España: Ediciones Ciruela.

