

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA CREACIÓN LITERARIA DE HORACIO QUIROGA

Por Mbaré Ngom

En la creación literaria de Horacio Quiroga, la imagen o la visión de la mujer descansa en gran medida sobre el binomio cuentos urbanos/cuentos de la naturaleza. Por lo tanto, el papel que pueda desempeñar o los valores ideológicos que pueda encarnar depende del grupo en el que está integrada. Bajo este prisma, los personajes femeninos se moverán según unas constantes bien determinadas.

En los relatos urbanos, la imagen de los personajes femeninos aparece casi siempre envuelta en una aureola romántica. A este respecto, recordemos para memoria que Quiroga, como la mayoría de los jóvenes escritores de su generación, inicia sus actividades literarias en el seno de un romanticismo crepuscular, es decir, moribundo. Encontramos así en los personajes femeninos que recorren las ficciones urbanas las mismas constantes físicas y psicológicas, producto de las influencias que recibió en sus comienzos, principalmente de Poe. Por una parte, tienen todos, o casi todos, una cara pálida y angelical que les da una apariencia de fragilidad. Así, en *Una estación de amor*, Lidia, la protagonista,

«(...) tenía bajo el cabello muy oscuro, un rostro de suprema blancura, de ese mate y raso que es patrimonio de los cutis muy finos» (p. 7);

en *El almohadón de plumas*, Alicia es

«(...) rubia, angelical y tímida» (p. 55);

la protagonista de *La muerte de Isolda* es

«(...) joven, pálida, con una de esas profundas bellezas que, más que en el rostro —aún bien hermoso— están en la perfecta solidaridad de miradas, boca, cuello, modo de entrecerrar los ojos» (. 35).

Y por la otra, son muy jóvenes y precoces. Son casi todas niñas impúberes que no saben lo que es realmente la vida. Para ellas todo es juego y fantasía, lo cual sume a los personajes masculinos, todos ellos hombres maduros, en la desesperación.

Así, en *Una estación de amor*, Lidia acaba de cumplir los catorce; Berenice, en *La llama*, tiene nueve; Fanny, en el relato del mismo título, tiene doce; Eglé, dieciséis años en *Historia de un amor turbio*; en *Silvina y Montt*, Silvina,

dieciocho, y Montt, más de cuarenta; en *Padado amor*, Magdalena tiene diecisiete y Morán unos cuarenta, y finalmente, en *El Ocaso*, Lucila Olmos, diecisiete y Renouard unos sesenta, por citar algunos ejemplos.

Infantilismo, voluntad antojadiza, perversidad y prácticas casi incestuosas son, entre otras cosas, las constantes que les definen en sus relaciones amorosas y que encontramos en los personajes de Poe, como apunta Margo Clantz:

«La fascinación por lo morboso, el incesto, las heroínas niñas están presentes en Poe (incesto de Madeline con Usher, relación entre primos: Berenice y Egeo, Eleonora y el protagonista del cuento del mismo nombre; relación de la hija con la madre en "Morella"; la amante considerada como madre en "Ligeia")»¹.

Para Quiroga, la mujer en general es una criatura escurridiza, inasible o por lo menos difícil de aprehender en su totalidad. Y tenía motivos para pensar de esta manera, ya que desde que era un bebé fue criado y educado por mujeres. Quizá sea éste el motivo por el cual Quiroga se sintiera siempre atraído por las chicas jóvenes que él creía poder modelar de acuerdo con su ideal de mujer. En efecto, sabido es que cada uno de nosotros tiene o lleva en sí un tipo ideal de mujer o de compañera, sea físico o espiritual. En este sentido, la relación amorosa se convierte en búsqueda. Búsqueda sembrada de obstáculos, de allí su carácter incierto, difícil y complicado. Búsqueda, por otra parte, a la cual se dedicó el propio Quiroga tal como lo testimonian sus aventuras amorosas y sus dos matrimonios².

Los personajes femeninos estructuran y unifican el universo narrativo de estos relatos, conformando así, el eje alrededor del cual se articula la trama o historia, y a partir del cual van a nacer todos los conflictos. Su presencia afecta profundamente los sentimientos de los personajes masculinos que llegan a tener comportamientos irracionales en ciertos casos.

Por otra parte, su participación en la estructura doméstica que caracteriza el universo de estas narraciones es escasa ya que no participan de ella, es decir, que no son amas de casa, ni sirvientas, por citar algunos ejemplos concretos. No toman parte en la organización de la vida doméstica. Son personajes estáticos en este sentido. En cambio, juegan un papel muy importante en lo que respecto a las relaciones del universo privado (la casa en su sentido más amplio) con el exterior, es decir, a nivel de las relaciones sociales. Por lo tanto, es en su relación con los demás cuando pierden su pasividad para pasar a un primer plano.

En estas narraciones, más que el sentimiento del amor, Quiroga nos presenta a unos personajes (sean femeninos o masculinos, pero sobre todo estos últimos) caracterizados por su estado de ánimo, sus motivaciones, sus valoraciones, sus actitudes y deseos frente al amor. Se trata, pues, de personajes esencialmente internos. Deben enfrentarse con el amor, de allí su carácter problemático. Las relaciones amorosas no son puras ni ideales, ya que, en la

¹ Margo Clantz, «Poe en Quiroga», en *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 110.

² E. Rodríguez Monegal, *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Losada, 1968.

mayoría de los casos, el amor no es compartido. Y el amor ideal, la verdadera historia de amor, es aquella que reúne a dos seres en una comunión intensa.

Y éste no es el caso en *Historia de un amor turbio*, que trata de la doble pasión de un hombre (Rohán) por dos mujeres, dos hermanas (Mercedes y Eglé); ni en *Una estación de amor*, donde Nebel, en un primer momento, se siente atraído tanto por Lidia como por su madre. Pero finalmente acabará casándose con otra mujer; ni en *Silvina y Montt*, que trata de la lucha de Montt que se debate entre el amor de dos mujeres, lo cual lleva al fracaso; ni en *La meningitis y su sombra*, donde el protagonista masculino se da cuenta para su desaliento que María Elvira está enamorada de él únicamente cuando delira y, en cuanto recobra la lucidez, le mira como a un extraño; ni finalmente, en *Un idilio*, donde Olmos, el protagonista ausente, se casa por poderes a través de su amigo Nicholson. Al final, la mujer y Nicholson acaban enamorándose uno del otro antes de la llegada de Olmos.

En todos estos textos, la mujer lleva casi siempre una máscara o las circunstancias la obligan a llevarla. No va de frente casi nunca, lo cual implica casi siempre un doble juego por su parte. Pretende amar al mismo tiempo que levanta una barrera entre el pretendiente y ella. Barrera que, por otra parte, provoca el nacimiento de un sentimiento múltiple, que desemboca en la conformación de unas relaciones geométricas, que son, en el caso que nos ocupa, triangulares, uno de cuyos ejes es problemático, y con una base unilateral.

Este sentimiento múltiple (sobre todo en los protagonistas masculinos ya que los personajes femeninos les empujan a ello) se traduce por la aparición implícita de relaciones perversas, casi incestuosas, como es el caso en *Historia de un amor turbio*, donde los sentimientos de Rohán van a fluctuar entre el amor que Mercedes siente por él y el que el propio Rohán siente por la hermana de ésta, Eglé, una niña adolescente todavía. Pretende dividir su amor entre las dos hermanas; es decir, la madurez de los besos de Mercedes y la inocencia de la niña Eglé. Situación absurda e insólita que no deja de excitarle.

En *Pasado amor* tenemos la misma relación triangular, siendo la joven Magdalena el eje problemático y Alicia Hontou la base unilateral y, en última instancia, dramática ya que su amor no es correspondido por Morán que ama a Magdalena, lo cual la lleva al suicidio.

En *Silvina y Montt*, la relación triangular está conformada por Montt, Silvina y su novio por una parte, y entre Silvina, Montt y su esposa. En efecto, Montt, frustrado, se había casado con una mujer a la que respetaba pero no amaba.

Esta perspectiva variada del amor que Emir Rodríguez Monegal denomina «amor colectivo», engendra lo que el propio Quiroga ha calificado de «amor turbio», que es la conformación de un triángulo amoroso perverso.

Perversidad acentuada por el carácter interno de los personajes, presos de conflictos psicológicos.

A este respecto, Ángel Rama escribe:

«(...) es evidente que lo múltiple y disgregado de una personalidad en su vivencia interior tiene que ver con una experiencia acorde en las relaciones

humanas internas. Pero fue dentro del erotismo donde Quiroga descubrió la función de lo múltiple y a eso le llamó el "amor turbio"³.

En este sentido, el «amor turbio» es la trágica variedad y lo múltiple contradictorio que encontramos en los casos patológicos y neuróticos, entre otros. A través de los personajes de Rohán, Durán o Nébel, por citar algunos, Quiroga hace gala de su sentido agudo de «leedor» del alma humana. Nos presenta la ambivalencia de los sentimientos y su carácter a la vez contradictorio y complementario. Asistimos al matrimonio difícil pero posible en este autor, del amor y del odio; del orgullo y de la humildad; de lo sublime y de lo vulgar en el mismo individuo. Un va-y-vén de ideas y de sentimientos localizados a nivel del subconsciente.

Cada reacción de pasión o sentimental provoca en seguida una reacción contraria. De allí nace su lucha interna, es decir, que su tormento nace de los extremos fuertemente contradictorios entre los cuales se debate.

En este orden de cosas, la relación amorosa cae en el terreno de lo irracional y de las situaciones extremas. La amada se convierte en una entidad inasequible que hace desembocar la relación en los celos que a su vez llevan al deseo de posesión, lo cual instala implícitamente el erotismo. Dicho de otro modo, los personajes femeninos instalan una estructura erótica elíptica dentro del universo narrativo. En otro orden de ideas, los celos son una falsificación de la realidad, la conformación de unas seducciones inexistentes (ya que es la invención del «otro» ca nivel de subconsciente) que provocan la aparición de otro triángulo, uno de cuyos ejes es ficticio, como es el caso en *Historia de un amor turbio* o *Silvina y Montt*.

En definitiva, los personajes femeninos se encuentran en el centro de unas relaciones problemáticas marcadas casi siempre por el fracaso y la frustración. Su carácter, es decir, las constantes que los definen unidas a su praxis dentro del universo textual, refleja una visión del mundo que no deja de ser en última instancia, la de la pequeña burguesía con sus contradicciones.

En los relatos de ambiente en cambio, las constantes que rigen el papel de los personajes femeninos son: el segundo plano, el anonimato, la inmovilidad y la pasividad en el espacio textual a diferencia de los masculinos que se debaten en problemas existenciales cuya solución buscan en vano.

Si el inmovilismo caracteriza en parte la actitud de los personajes femeninos dentro del universo textual, es que, en el nivel narrativo de la acción casi no hay sitio para ellos. Sufren la represión de la escritura dentro del espacio narrativo en el que se mueven. En consecuencia, no se sabe nada o casi nada de ellos.

En ninguno de estos relatos nos da el narrador datos sobre ellos. No sabemos cómo son física ni psicológicamente; ni si son altos o bajos; rubios o morenos; gordos o flacos; guapos o feos. En este sentido, pocos son los que adquieren cierta identidad a través de sus acciones. E incluso en aquellos casos, ésta es parcial, no aporta nada o casi nada a la caracterización del personaje. A nivel narrativo, es solamente un desliz o *lapsus* que el narrador no tarda

³ Ángel Rama, Prólogo a *Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga*, Montevideo, Arca, 1968, vol. IV, p. 14.

en corregir como es el caso en el cuento *En la noche*⁴. En este relato, el narrador levanta ligeramente el velo del anonimato. Así, sabemos que la protagonista está casada y que tiene un porte burgués. Pero en cuanto empieza la acción, el narrador la hunde en el anonimato, y pasa a ser simplemente «la mujer», nada más:

- «La mujer sofocó un grito...» (p. 91).
- «La mujer se detuvo...» (p. 92).
- «La mujer entretanto...» (p. 92).
- «La mujer no volvió la vista...» (p. 92).

En *Los inmigrantes*, el narrador usa la técnica de la identificación antroponímica que es a todas luces parcial e insuficiente⁵. De Carlota Phoening, la protagonista, sabemos que viene de Europa, de Silesia, que tiene un hijo de dos años y que está embarazada. Poco más sabemos. En el transcurso de la narración el narrador la identifica como «la mujer»:

- «El hombre y la mujer caminaban...» (p. 40).
- «El hombre y la mujer se miraron...» (p. 40).
- «La mujer lívida y con ojeras...» (p. 40).

En *Los cazadores de ratas*, es el sistema de identificación antroponómico que interviene de nuevo. Aquí, la mujer se llama Hilda de entrada, para luego pasar a ser simplemente «la mujer» o «la madre»⁶.

En *La reina italiana*, en cambio, además de la aproximación antroponímica, Julia, el narrador hace uso de los conceptos menos generales de «la mujer de Kean» o «la madre», sin que por ello la saque del mundo anónimo y trivial en el que se halla sumergida⁷.

Esta cuasi-anonimización, como dice con acierto Noé Jitrik, integra una semiología de la escritura que busca como finalidad el no ser de los personajes femeninos en el nivel narrativo de la acción. Esta actitud escritural que no deja de ser represión dentro del marco narrativo, hunde a dichos personajes en el pozo del anonimato más absoluto y prosaico. A este respecto, Rodríguez Monegal apunta, refiriéndose a los personajes masculinos, pero que también sirve para los personajes femeninos:

«(...) los personajes se resisten a llevar un nombre o, si lo llevan es tan genérico que no indica nada preciso, ni una calidad social, ni un origen, ni un símbolo»⁸.

⁴ Horacio Quiroga, «En la noche», en *Anaconda*, Buenos Aires, Losada (4.ª ed.), 1975, pp. 86-96.

⁵ Horacio Quiroga, «Los inmigrantes», en *El salvaje*, Buenos Aires, Losada (3.ª ed.), 1976, pp. 40-47.

⁶ Horacio Quiroga, «Los cazadores de ratas», en *ob. cit.*, pp. 37-39.

⁷ Horacio Quiroga, «La reina italiana», en *ob. cit.*, pp. 48-55.

⁸ E. Rodríguez Monegal. Citado por Noé Jitrik, en *El no existente caballero*. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana, Buenos Aires, Edics. Megalópolis, 1975, p. 56.

En algunos relatos de ambiente misionero, este carácter a la vez difuso y lejano de los personajes femeninos se agudiza.

A pesar de que los personajes masculinos sean los dueños del universo narrativo y, por lo tanto, de la acción, las mujeres, no obstante su vida prosaica, les sirven de referencia con respecto al mundo, a la realidad social y a la vida en general. En este sentido, los personajes femeninos se configuran como el nexo entre lo real (la dura y triste realidad socio-económica del *mensu* en el universo selvático de Misiones) y la libertad. En este universo de lo real las relaciones amorosas entre hombre y mujer son inexistentes. Para el *mensu* alienado y embrutecido por el trabajo, la mujer es un objeto:

«Cayé consideró a la muchacha y su revólver 44; era realmente lo único que valía la pena de cuanto llevaba con él» («Los *mensu*», 86);

que le sirve para reafirmar su existencia. El *mensu* representa un conciencia colectiva incapaz de amar, que piensa en la mujer sólo como carne. Desde este punto de vista, la mujer sólo puede ser objeto de posesión:

«Cayé miró a su mujer, y aunque la belleza y otras cualidades de orden moral pesan muy poco en la elección de un *mensu*, quedó satisfecho» (Ib., 86).

Posesión a través de la cual busca de manera ansiosa aislarse de su condición de vida precaria, es decir, de su miseria material y hasta diríamos espiritual. En este orden de cosas, la actitud del *mensu* en el seno de este universo no deja de ser un intento por sobrepasar el muro de la soledad e incomunicación. Como apunta con acierto Ernesto Sábato:

«El instinto sexual encierra un elemento demoníaco y destructivo, nos introduce en un mundo estrictamente objetivo donde la comunicación entre los hombres es imposible y donde la soledad es, por lo tanto, total y definitiva. Así pues, el erotismo sexual aparece con frecuencia unido a la violencia, al sadismo y a la muerte: tenemos la impresión de que, al no poder satisfacer esta profunda necesidad de comunicación que le es innata, el hombre se venga de manera inconsciente, rompiendo, odiando y haciendo sufrir»⁹.

La unión del *mensu* con estas mujeres de perfil difuso debe ser considerada como búsqueda de sí mismo y tentativa de comunicación. Dicho de otra manera, este yacer fugaz y desesperado con la mujer es a la vez una forma de comunicarse con él mismo, o sea de tomar conciencia de su existencia como ser a través del placer (intracomunicación); y por otra parte, de comunicación con los demás, en este caso, a través de la mujer, ya que ella es el único nexo que le une a la otra realidad (intercomunicación)¹⁰. Es también una forma de huir o de separarse de lo real aunque sólo sea el tiempo de la unión.

⁹ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1967, p. 170.

¹⁰ Antonio Planells, *Soledad y comunicación en los cuentos de Julio Cortázar*, University International Microfilm, Ann Arbor, Michigan, 1985, pp. 156-190.

Desde esta perspectiva, los personajes femeninos son el vehículo de una ideología, la de la libertad, de la libertad ansiada y nunca alcanzada. La mujer representa así el último eslabón entre el *mensu* y dicha libertad.

Se puede notar que, en este universo caracterizado por la ausencia de amor y donde la unión con la mujer se hace de forma mecánica y sin emoción, no cabe duda que el erotismo brilla por su ausencia dado que no sólo no cabe en este mundo, sino que a la mujer no se le da opción en este sentido.

En definitiva, podemos afirmar que los personajes femeninos en la creación literaria de Horacio Quiroga no suelen tener su propia historia a pesar de ser portadores de una ideología. Casi todos entran a formar parte de la biografía de los personajes masculinos con los que se codean y mantienen relaciones, compartiendo casi siempre su destino (el fracaso y la frustración). Esta circunstancia (sobre todo en los cuentos de la naturaleza) les hace perder su voluntad a favor del hombre, lo cual les lleva al anonimato. Y dentro del universo narrativo, son sujetos pasivos no productores de un discurso propio.

TEXTOS CONSULTADOS

Horacio Quiroga, «Una estación de amor», en *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada (11.ª ed.), 1975.

— «El almohadón de plumas», en *ob. cit.*

— «La muerte de Isolda», en *ob. cit.*

— «La meningitis y su sombra» en *ob. cit.*

— *Historia de un amor turbio*, México, Premia Editora (La nave de los locos), 1979.

— «La llama», en *El salvaje*, Buenos Aires, Losada (3.ª ed.).

— «Un idilio», en *ob. cit.*

— «Fanny», en *ob. cit.*

— «Silvina y Montt», en *El desierto*, Buenos Aires, Losada (5.ª ed.), 1977.

— *Pasado amor*, Buenos Aires, Losada (2.ª ed.), 1979.

En el texto sólo indicaremos la página de donde la cita ha sido extraída.

