

Horacio Quiroga: signos de la modernidad

Gustavo Lespada

1.1 Lo nuevo en los márgenes

Probablemente, nunca antes la humanidad asistió a un cambio tan drástico como el que se produjo hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX: una verdadera eclosión de modernidad modificará para siempre el ritmo de nuestra existencia. Los rasgos más sobresalientes de este período –según Eric Hobsbawm– son: la expansión colonial, la división internacional del trabajo y la creación de una economía global caracterizada por una relación profundamente asimétrica entre las potencias industriales y sus colonias productoras de materias primas. Las invenciones y descubrimientos, la concentración poblacional en grandes urbes, los nuevos medios de transporte, la internacionalización de las comunicaciones, la imposición de las leyes del mercado, las innovaciones en la economía –como el *trust*, el *dumping*, el *holding* o la cadena de montaje–, los cambios radicales en la concepción del sujeto a partir de los nuevos discursos –como el marxismo y el psicoanálisis– constituyen algunos de los nuevos factores que impactan en la configuración del hombre moderno.¹

Bajo la égida experimental de las vanguardias históricas, la literatura suele apelar al discurso científico no sólo para legitimarse, sino también fascinada ante la formidable apertura del imaginario que ofrece el universo de *lo nuevo*. Son los albores de la ciencia moderna, cuando la electricidad se percibe como principio de animación y los estudios de la química y la biología

¹. Ver Hobsbawm, Eric, *La era del Imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1998, en particular, pp. 65-93.

conviven con residuos mitológicos y sobrenaturales. Los rescoldos del Romanticismo, los motivos sombríos de la novela gótica y las descripciones descarnadas del naturalismo se ven potenciados por los experimentos científicos percibidos casi como rituales ocultistas que conservan mucho de la magia y de la alquimia. En el ámbito rioplatense, la figura del inventor y el hombre de ciencia así como registros de la frenología, la psiquiatría y la sociología, entre otros, se manifiestan como signos ineluctables de una época.² Artefactos y maravillas tecnológicas irrumpen en una verdadera profusión de mezcla e incertidumbre en la que elementos arcaicos coexisten con lo foráneo y novedoso tanto en el orden de los bienes materiales como en el de las prácticas simbólicas. Describiendo las pinturas de Xul Solar, Beatriz Sarlo resume: “Modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla”.³

Un caso privilegiado para estudiar algunas de estas articulaciones entre literatura, tecnología y los nuevos lenguajes en nuestro medio lo constituye gran parte de la obra de Horacio Quiroga quien, a pesar de sus inicios en la estética del modernismo, fue un pionero en la ficcionalización de muchos tópicos de la modernidad y un innovador del género cuento. El hecho de que haya sido negado por la vanguardia porteña no le quita vanguardismo a su literatura.⁴

1.2 Un héroe de la experiencia

Como un colono moderno y aventurero, Quiroga manifiesta la misma afición por las maquinarias modernas, el esoterismo y los fenómenos parapsicológicos que por el trabajo manual. Noé Jitrik ha señalado la importancia de la experiencia resaltando la actividad como elemento fundante en la escritura de este autor al que compara con Hemingway. Lo caracteriza como un *homo faber*, el hombre que al hacer *se hace* a sí mismo, lo cual resulta consecuente con su narrativa ya que la dimensión del personaje quiroguiano surge de lo que ejecuta, y cada uno de sus actos informa, dispara, desarrolla la trama del relato.⁵ En esta dirección, partiendo de un prólogo en el que Ángel Rama

2. Para dar otros ejemplos: “La bolsa de huesos” y “Horacio Kalibang o los autómatas”, de E. L. Holmberg; “El Psychon” y *Las fuerzas extrañas*, de L. Lugones; “La cara de Ana” y “El balcón”, de F. Hernández o algunos personajes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de R. Arlt.

3. Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 15.

4. Será sistemáticamente negado por la vanguardia porteña que en sus publicaciones lo ignora o lo satiriza —Borges llegó a decir que Quiroga “escribió los cuentos que ya había escrito mejor Kipling” y cosas por el estilo—. De este rechazo de los martinfierristas, el uruguayo se defiende en un par de artículos, “Lo cursi” y “Ante el tribunal”, en los que postula una concepción del arte que debe superar —dice Quiroga— la frivolidad del simple juego para asumir “la profunda y radical experiencia humana”.

5. Jitrik, Noé, *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, Montevideo, Arca, 1967, pp. 79-96.

advierte sobre el concepto de “fabricación” en el oficio del escritor, resulta perfecta la síntesis de Pablo Rocca acerca de que en Quiroga “el estilista y el *homo faber* van juntos”.⁶

En sus cuentos “de monte” encontramos personajes signados por la fatalidad y la falta en franca lucha contra la hostilidad del medio, por ejemplo, en las descripciones de los protagonistas de “Los destiladores de naranja”, relato en torno a la construcción de una fábrica de esencia de naranja silvestre, en Misiones. Al igual que en “Los fabricantes de carbón”, todos los componentes de la fábrica de “el Manco” resultan ser adaptaciones, remiendos de una maquinaria en la que “cada pieza eficaz había sido reemplazada por otra sucedánea”.⁷ El doctor Else, biólogo de origen sueco y consumido en la dura vida del trópico paraguayo, colabora en el proceso de destilación, pero termina bebiéndose todo el licor de las muestras, y se desencadena la tragedia cuando confunde a su hija con una rata gigantesca bajo los efectos del *delirium tremens*.

Estos personajes, que imitan los procesos industriales en tales condiciones de precariedad que los suele conducir a un fracaso caótico, instalan un nuevo modelo de héroe que nada conserva de las virtudes y excelencias de la épica clásica, pero que no deja de presentar una dimensión de trascendencia, aun en su pobreza y su derrota. Épica marginal, rudimentaria de estos “técnicos primitivos”, cuya clave tal vez se encuentre en el valor instrumental que otorgan a la adaptación, a la mezcla, y en esa tozudez con que enfrentan la adversidad, en esa forma orgullosa de enfrentar la carencia con la improvisación constituyéndose, de alguna forma, en el arquetipo heroico de nuestra modernidad residual, de subdesarrollo. Respecto del procedimiento, señalemos que Quiroga supera su herencia realista o naturalista realizando modificaciones en los registros narradores, como el uso particular de la tercera persona, en los cuales los cambios de enfoque parecieran estar asimilando las técnicas cinematográficas.

Veamos, como ejemplo, el siguiente párrafo de “Los destiladores de naranjas”: “Un instante, el hombre creyó distinguir entre el crepitar de la lluvia, un ruido más sordo y nítido. De golpe la monstruosa rata surgió en la puerta, se detuvo un momento a mirarlo, y avanzó por fin contra él. Else, enloquecido de terror, lanzó hacia ella el leño con todas sus fuerzas” (128).

Aparentemente, se trata de un registro proveniente de un narrador en tercera persona, compuesto por tres sentencias. Pero si observamos con detenimiento, veremos que el de la segunda cláusula está mucho más cercano que

6. Rocca, Pablo, *Horacio Quiroga, el escritor y el mito (Revisiones)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, cap. IV “Poéticas de la narración”, p. 82.

7. Quiroga, Horacio, *Los desterrados* [1926], Buenos Aires, Losada, 1979. Todas las citas corresponden a esta edición.

en las otras a la perspectiva del personaje, en tanto que, más que tratarse de “omnisciencia” –no dice “Else vio una rata gigantesca” o algo por el estilo–, se menciona la irrupción de la rata con la misma certeza con que la percibe Else, como si la lente del narrador estuviera *dentro* del personaje. La “movilidad” del registro proporciona al relato un atajo, una economía de lenguaje, a la vez que aumenta la intensidad narrativa de la escena.

Quiroga escribió varios manuales acerca del arte de contar, casi a la manera de los manifiestos vanguardistas, como “Los trucos del perfecto cuentista” (1925) y el “Decálogo del perfecto cuentista” (1927), en los que también se encuentran coincidencias respecto de las preceptivas de Huidobro, por ejemplo, en el tajante rechazo a la adjetivación. Como señala Beatriz Colombi, el autor de “A la deriva” encuentra un registro veraz sin reproducir estrictamente el habla local, sin caer en regionalismos ni glosarios, anticipándose a las soluciones encontradas años más tarde por Arguedas, Roa Bastos o Rulfo.⁸ Quiroga aborrece de las “informaciones” en notas al pie –tan frecuentes en los cuentos folklóricos–, claramente lo dirá en “Los trucos...”, “toda explicación en un relato de ambiente es una cobardía”, tomando distancia del enfoque condescendiente y paternalista de indigenismos y criollismos.

En 1910, en la revista *Caras y caretas*, había aparecido como folletín “El hombre artificial” que, si bien no es de sus mejores cuentos, resulta propicio para relevar el discurso mediatizado de la ciencia. Se trata de un trágico relato sobre tres científicos que, después de varios años de ensayos y fracasos, logran crear en el laboratorio un hombre artificial, pero que al carecer de experiencia resulta ser totalmente inepto para la vida. Éste es el dilema que propone la ficción: ¿cómo proporcionarle experiencia a “Biógeno” –a la *creación*– para que pueda vivir? La experiencia de vida resulta imprescindible para animar la página en blanco, parece decirnos el texto. La “solución literaria” responde al procedimiento por analogía, que es uno de los métodos de la ciencia para la elaboración de hipótesis. Basándose en los principios del electromagnetismo de generar electricidad por inducción, piensan que provocando un intenso dolor en un hombre real –al que torturan– van a lograr inducir la opacidad de la experiencia en el humanoide.

La figura del científico sin escrúpulos le sirve a Quiroga para plantear la tensión entre la ética y el conocimiento. El fracaso del final indicaría lo “indebido” del acto, pero más que una condena moral, lo que pareciera instalarse es una lógica de la transgresión, como si el progreso sólo pudiera ensanchar sus horizontes desafiando tanto las leyes de la naturaleza como las de los hombres. Si bien la muerte de Donisoff puede leerse como castigo y restauración del orden vulnerado, el tema de los límites de la ciencia adquiere carácter premonitorio, y

⁸. Ver Colombi, Beatriz y Albergo-Vergara, Danilo, “Prólogo” a Horacio Quiroga, *Los “trucos” del perfecto cuentista y otros escritos*, Buenos Aires, Alianza, 1993, pp. 7-30.

permanece abierto después del desenlace como un problema no resuelto de la modernidad. Esto también aparece en los cuentos sobre simios, como “El mono que asesinó” o “La historia de Estilicón”.⁹

Como ha señalado Beatriz Sarlo respecto de la relación de intertextualidad con *Frankenstein* de 1818, la diferencia fundamental entre la criatura de Mary Shelley y el Biógeno de Quiroga reside en los avances científicos que se han producido entre las fechas de escritura de ambos textos fantásticos.¹⁰ Cuando Quiroga escribe su relato, la química ya ha conseguido aislar los elementos –en 1869 Mendeleiev termina la Tabla Periódica–; por eso, Biógeno se crea en un laboratorio mediante la adición de elementos primordiales y no a partir de la concatenación mecánica o la costura grosera de sus miembros.

2. Lo fantástico y el cine

Otra manifestación moderna que obsesiona a Quiroga es el fenómeno del cine. Precursor de la crítica cinematográfica en nuestras latitudes, escribe numerosas notas sobre la filmografía de la época en las revistas *El Hogar*, *Atlántida* y *Caras y Caretas* entre 1919 y 1927.¹¹ La técnica cinematográfica proporciona un dispositivo original para la elaboración de las hipótesis de sus cuentos sobre el tema a la vez que nuevas formas de focalización narrativa. Lo fantástico de estos relatos reside en la idea de que las películas podrían engendrar algún tipo de existencia propia, siniestra, capaz de alterar o poner en peligro la realidad cotidiana.

“El puritano” y “El vampiro” –ambos sobre el cine–, pertenecen a su último libro de cuentos *Más allá*, de 1934. “El Vampiro” remite a uno de los mitos más antiguos y oscuros de la humanidad y nos impone desde el título un espesor simbólico al que la difusión del séptimo arte no es ajena. En el momento de su escritura ya se conocen las primeras películas de vampiros, como el *Nosferatu* de Murnau (1922), obra maestra del Expresionismo alemán, o el “Drácula” hollywoodense con Bela Lugosi, de 1931. En la literatura, luego de las obras románticas y de climas góticos, a lo Byron-Polidori o Sheridan Le Fanu, el género había encontrado su expresión más acabada hacia fines de siglo en el *Drácula*

⁹. Un caso interesante es el que se plantea en “Historia de Estilicón”, en el que el registro del narrador degrada a la mujer (“Como a Estilicón, bauticé a la muchacha. Púsele Teodora”) equiparándola al simio, en tanto que permanentemente se le atribuyen cualidades humanas al mono como si desde la instancia de enunciación se realizara el “acercamiento” entre el gorila y la muchacha. Ver Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid, ALLCA, Colección Archivos, 1996, pp. 861-863.

¹⁰. Sarlo, Beatriz, “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”, en Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, op. cit., pp. 1274-1292. También en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, pp. 21-42.

¹¹. Sus artículos sobre cine han sido reunidos en *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada, 1997.

de Bram Stoker (1897), con la amenaza foránea del conde rumano que irrumpe en la sociedad victoriana de Londres, capital del positivismo.¹²

A pesar de que el cuento se abre con el testimonio de un personaje posturado que presenta los síntomas clásicos de las víctimas del vampirismo, enseguida nos percatamos de que no se trata de un relato típico del género. La hipótesis que sustenta esta narración se basa en el principio tecnológico del cine y supone que, así como el movimiento y la temporalidad de las imágenes cinematográficas se obtienen a partir de la fotografía, que es plana, atemporal y estática, por analogía se infiere que, bajo el efecto de ciertos rayos, podría lograrse que esa imagen se vuelva tridimensional y salga de la pantalla. Ahí hay una forma de vida, que no es vida –sostiene Rosales, uno de los protagonistas–, pero es más que una mera proyección de fotogramas. Lo que se plantea es que si la imagen de una actriz provoca excitación en los espectadores es porque “debe de haber allí más vida que la que simulan un haz de luces y una cortina metalizada”; el deseo de tantos hombres no puede estar equivocado.¹³

Más allá de la ingenuidad de la hipótesis puede percibirse un eco, una resonancia autorreflexiva: por el pacto que se establece con el destinatario, el arte tiene la propiedad de producir algo *vivo*. Signos diseminados parecieran cifrar, por momentos, una poética: “Sólo existe un excitante de las fuerzas extrañas capaz de lanzar en explosión un alma. Ese excitante es la imaginación”. Se impugna la racionalidad como única manera de conocer el mundo: “Y para los seres que viven en la frontera del más allá racional, la voluntad es el único sésamo que puede abrirle las puertas de lo eternamente prohibido”. En otro momento, Guillermo dice: “Cerré los ojos y vi entonces en una visión brusca como una llamarada, un hombre que levantaba un puñal sobre una mujer dormida”. Si para entender hay que desafiar a la razón y para poder *ver* se deben cerrar los ojos, podemos afirmar que la estética que alienta estos relatos no puede asimilarse a ningún racionalismo ni realismo ingenuo.

“El Vampiro” sugiere distintos niveles de lectura. Como relato fantástico, vinculado a la tradición del género, en que la oscura encarnación del mal irrumpe como el reverso corrosivo de los valores diurnos y la luminosa razón. Pero en contraposición al desenlace de *Drácula*, donde el vampiro muere y se restaura el orden victoriano, este cuento culmina con ambos protagonistas

¹². Hay muchas operaciones interesantes para destacar en la novela de Stoker (1897); por lo pronto, que esta “criatura de la noche” –encarnación del mal que tiene a los gitanos por aliados– provenga de Transilvania, región signada por la *otredad*, donde convergen supersticiones y mitos, y al menos cuatro naciones diferentes; el rol colonizador de Harker, hombre de leyes y representante de la centralidad del Imperio; que el conde boyardo carezca de sirvientes y que se niegue a ser vasallo de los británicos, o la duplicidad de Van Helsing que se vale tanto de los conocimientos científicos como del más acendrado oscurantismo religioso.

¹³. Quiroga, Horacio, “El vampiro”, en *Más allá* [1934], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p. 34.

vencidos y un final abierto, en el que ignoramos qué ocurrió con el espectro.¹⁴ Como lectura simbólica, el vampiro también funciona como la *obra* que terminará reclamando toda la vida de su creador. Recordemos la referencia a “El retrato oval”, de Poe, y que no se busca a la actriz de carne y hueso sino para asesinarla y liberar a su espectro. Proyectándolo sobre la escritura en un nivel teórico, podríamos decir que la propuesta del texto consiste en *eliminar al referente*: dar vida a la imagen, animarla con el deseo pero a la vez procurar su autonomía.

3. Velocidad, psiquiatría y lenguaje

“El conductor del Rápido” se desarrolla en el cruce de dos tópicos muy codificados por la modernidad: el de la ciencia médica y la tecnología del transporte. El cuento se abre con la lectura de un texto de divulgación científica en el que se da una suerte de estadística de los conductores de tren que han perdido la razón. Una vez que termina la reproducción entrecomillada, el personaje-narrador dice: “Tal es lo que leo en una revista de psiquiatría, criminología y medicina legal, que tengo bajo mis ojos mientras me desayuno. Perfecto. Yo soy uno de esos maquinistas” –como si el disparador del cuento fuera ese otro texto no-literario-. La interacción de la literatura con otros discursos es un gesto típico de la vanguardia que podemos encontrar en otros narradores contemporáneos, como Mario de Andrade o Pablo Palacio, pero lo singular aquí es la manera en que para dar cuenta del proceso de alienación del personaje se produce el desquicio morfológico: el texto es *lo* que enloquece y descarrila.

Se menciona mucho la velocidad de la máquina –tema caro al Futurismo– en contraste con la percepción de lentitud del conductor que tiene un horario estricto por cumplir. Gradualmente se exponen las anomalías desde la primera persona narrativa que oscila entre estados de exaltación y euforia y otros de angustia y depresión. El médico de la empresa desestima sus síntomas y sólo le prescribe que “piense poco [...] y no lea nada”. Hay una reflexión irónica de nuestro maquinista: “¿Para qué ver a los médicos de la empresa si por todo tratamiento me impondrán un régimen de ignorancia?”.

¹⁴. Para pensar lo fantástico, podemos recurrir a distintas definiciones del género, aquí tendremos en cuenta estas dos, aunque seguimos a Roger Caillois para quien lo fantástico estaría dado por la irrupción de *eso otro* sobrenatural y abyecto que irrumpe en una construcción previa similar a la del realismo a la que amenaza con destruir, de ahí el efecto del terror, característico del género. Ver Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes...*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970 y “Prólogo” a *Antología del cuento fantástico* [1967], Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 8. Para Tzvetan Todorov, lo que define al género es la vacilación del lector entre una explicación natural y otra sobrenatural de los acontecimientos evocados, ver su *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 32.

Después, las referencias absurdas y los signos de alteración comienzan a manifestarse en forma progresiva hasta desembocar en la esquizofrenia materializada en el desdoblamiento de la primera persona y el descalabro lógico del trastrocamiento de la sintaxis. El descontrol del maquinista se manifiesta en esa lucha que se lleva a cabo en la superficie textual; la porción de juicio que aún sobrevive trata de contener a la otra parte que se desborda y descarriila de los rieles de la razón.

Hacia el final no sólo se percibe a sí mismo como un *otro* (“El maquinista yo...”), sino que también dialoga con interlocutores inexistentes. En medio de todo este desmoronamiento psíquico, la contención familiar es un espejismo, una trampa de la mente pertrechada de recuerdos y obligaciones, una trampa narrativa: la alienación nuevamente queda al descubierto. El texto se interrumpe con una línea de puntos suspensivos que prefiguran un momento de ausencia, la calma previa a la tormenta final en que las palabras brotarán incontrolables como ese tren lanzado a más de 110 kilómetros por hora, y una avalancha de interjecciones y frases incoherentes que no hablan *sobre* el desquicio, sino que desquician la trama *desde* lo formal. Los últimos jirones de racionalidad se pierden entre maullidos, ratas imaginarias y los gritos al fogonero maniatado: el texto ya no se refiere a la acción, sino que él se constituye en la acción misma.¹⁵

Finalmente, el conductor le gana la batalla a la locura: consigue pedir el desvío al jefe de estación y mandar el tren a una vía muerta, donde logra frenarlo. “Pero [...] lo que fue arrancado a la fuerza de la locomotora, entre horribles maullidos y debatiéndose como una bestia, eso no fue, por el resto de sus días, sino un pingajo de manicomio”. Y termina diciendo que “de tal heroísmo mental, la razón no se recobra”. En cuanto al procedimiento, es preciso señalar que en el cierre, ante la necesidad de coherencia –no sólo temática sino también formal– del desenlace, se interrumpe el registro en primera persona y el relato concluye con la distancia que brinda la tercera persona narrativa. Tomando distancia a su vez de la opinión psiquiátrica que reduce la salvación del tren a “un caso de automatismo profesional”, en tanto que el narrador asume, se hace cargo de la causa del maquinista reivindicando el heroísmo del personaje que ha perdido, definitivamente, la posibilidad de acceder al relato.

La alienación vinculada a los oficios adquiere un tratamiento singular en este cuento, que es preciso analizar en la medida que socava, de alguna manera, la actitud oficial sobre la locura. Recordemos que el Estado positivista en resguardo y prevención de los valores sociales, morales, pero sobre todo económicos, caracteriza y segrega la enfermedad y el delito en cuanto instancias improductivas, y construye en consecuencia, junto a sus mecanismos de

¹⁵ Quiroga, Horacio, “El conductor del rápido”, en *Más allá*, op. cit., pp. 45-49.

coerción, todo un sistema preventivo de higiene pública con la finalidad de neutralizar y erradicar de la sociedad estos agentes de la pérdida y el despilfarro. Para el caso resulta ejemplar la afirmación de Guillermo Rawson: “La higiene pública y la economía política se dan la mano y se estrechan tan fuertemente, que con cuanto más empeño se las mire, tanto más confundidas y aunadas se las ve”.¹⁶ Dentro de este marco institucional regulador se genera un discurso psiquiátrico alienista que establece los límites y condiciones de funcionamiento del orden social. Ahora bien, el desenlace de “El conductor de rápido” pone al descubierto el carácter de entelequia de este discurso “preventivo” al hacer derivar la causa de la locura del maquinista de la insalubridad y la falta de contención de las condiciones laborales. Sin caer en la denuncia panfletaria, el relato enhebra en la trama un planteo sociológico sobre las presiones a las que se ven sometidos estos operarios: el descalabro lógico y formal –literario, en suma– cifra la deshumanización subyacente en los iconos tecnológicos de la sociedad moderna.¹⁷

¹⁶. Ver Vezzetti, Hugo, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Folios, 1983, p. 23.

¹⁷. Michel Foucault –tomando los casos de Nietzsche, Van Gogh y Artaud, de fines del siglo XIX y comienzos del XX– señala un cuestionamiento similar sobre la locura: ahora “es el mundo el que se convierte en culpable (por primera vez en Occidente) con respecto a la obra; helo aquí interrogado por ella, obligado a ordenarse en su lenguaje, señalado por ella para una tarea de reconocimiento, de reparación; a la tarea de dar razón de esta sinrazón y a esta sinrazón”. Ver *Historia de la locura en la época clásica*, t. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 303.