

La imagen de la mujer en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga (“Una estación de amor” y “El solitario”)

Trabajo de Fin de Grado



Título: La imagen de la mujer en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga (“Una estación de amor” y “El solitario”)

Alumna: Ruby Andrea Cantero Castillo

Tutora: Tania Raquel Pleitez Vela 

Universidad: Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad: Facultad de Filosofía y letras

Titulación: Grado en Lengua y Literatura españolas

Curso académico: 2016-2017

Índice

1. Introducción.....	3
2. Hacia la descripción del estilo de Quiroga en el cuento.....	4
2.1. Quiroga hombre.....	4
2.2. El género cuentístico y el cuento en Quiroga.....	6
3. Imagen de la mujer en los cuentos de Quiroga.....	12
3.1. Imagen patriarcal de la mujer en “Una estación de amor”.....	13
3.2. La mujer malvada en “El solitario”.....	19
4. Conclusión.....	24
5. Bibliografía.....	25
6. Anexo.....	31

1. Introducción

A menudo, cuando se lleva a cabo la relectura de un texto, descubrimos que no lo habíamos entendido del todo bien, que hay aspectos escondidos entre líneas por los que pasamos de largo y en los que valía la pena detenernos. Eso me sucedió a mí con los cuentos de Horacio Quiroga. Enfrascada en mi relectura, caí en la cuenta de que, aunque no sea legítimo asegurarlo, existe una fuerte conexión entre la experiencia vital del autor (por ser esta de bravísima intensidad) y su obra literaria. Sin embargo, con el deseo de comprender el contenido de sus textos y su *modus vivendi*, acepto la posibilidad. De hecho, a través de ciertos pensamientos evocados en sus escritos se podría llegar a completar el carácter del Quiroga hombre. En la misma línea está encaminado el estudio de Bratosevich en el que sostiene, mediante las aclaraciones de Martínez Estrada (íntimo amigo del escritor) que “mezclaba [Quiroga] con harta complacencia lo real de sus vivencias y lo irreal de sus novelas” (1973: 26). Unos párrafos más adelante se dice que el escritor “se propuso ser un hombre-mito, y esto ayuda a explicar su literatura-vida y su vida-literatura” (Bratosevich, 1973: 27).

El presente trabajo tiene como base de análisis los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) de Quiroga para, en primer lugar, observar los rasgos característicos de su estilo narrativo. En segundo lugar, mediante el análisis de “Una estación de amor” y “El solitario”¹, se expone el estudio de la imagen que se le otorga a la mujer. El propósito del estudio es realizar una revisión del texto para mostrar los patrones que se siguen en la representación artística de la mujer, así como también el papel que se le confina en la sociedad y, *per se*, en la literatura. La escritora María Ángeles Calero, en el prólogo de *La imagen de la mujer en la literatura*, ofrece la siguiente reflexión que considero importante destacar:

La obra literaria, como cualquier otra obra humana, no solamente es reflejo del pensamiento individual de su autora o autor, sino que además ofrece claves que nos pueden permitir descifrar el pensamiento colectivo de la época en la que fue escrita o del pueblo en el que surgió. En consecuencia, la literatura es una fuente de información maravillosa y muy productiva para poder reconstruir la imagen que la sociedad occidental ha tenido y tiene de la mujer. La literatura es, y ha de ser, un punto de

¹ Además de estos dos, todos los demás cuentos que se mencionan a lo largo de este trabajo para respaldar argumentos, también pertenecen al libro en cuestión.

referencia obligado e imprescindible a la hora de entender la situación social y cultural de la mujer a lo largo de la historia. (Calero, 1996: 7)

De esta forma, la literatura como creación artística humana se forja bajo el reflejo de los acontecimientos histórico-sociales y por ello, también, del pensamiento y de la moral colectiva. En el presente trabajo también se expone el desarrollo del género cuentístico, así como otras cuestiones de interés, por ejemplo los viajes que realizó Quiroga a París y Misiones, causantes de su evolución: desde el joven con aire aristocrático, hasta la madurez del hombre salvaje.

2. Hacia la descripción del estilo de Quiroga en el cuento

2.1. Quiroga hombre

Para realizar el análisis de los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) es importante empezar por la presentación del autor y por una introducción del género al que nos referimos. Como dijo una vez José Ortega y Gasset “lo menos que podemos hacer, en servicio de algo, es comprenderlo” (1914: 8). Así, se hace oportuna la siguiente pregunta: ¿Quién fue Horacio Quiroga? En *Claves narrativas de Horacio Quiroga*, Roxana Gardes nos comparte una descripción del escritor que me parece que deja claras algunas constantes de su carácter:

En efecto, Horacio Quiroga, que a la distancia puede parecer delineado en un perfil nítido, debió conquistar su equilibrio sobre ambivalencias: su nacionalidad entre uruguayo y argentino, su habitat entre ciudadano y selvático, su literatura entre posmodernista, decadentista o realista, sus influencias librescas entre la lección realista de Maupassant y el atractivo de las visiones alucinadas de Edgard Allan Poe. (2007: 2)

Precisamente, cuando se piensa en la vida del escritor, y partiendo de la cita de Gardes, lo primero que sobresale es su palabra “dualismo”. Hombre de ciudad, presumido *dandy*, y también hombre de selva. Su vida, como también su obra literaria, fue una constante evolución, una metamorfosis. Una trayectoria vital atravesada por dos etapas que lo marcaron profundamente. Leonor Fleming explica que la primera es:

—...la del pretendido literario, niño de bien de provincia, impecable, con plastrón y cuello duro que, cargado de valijas, embarca en 1900 para el viaje ritual a París, donde será deslumbrado por —algo así como una sucesión de avenidas de Mayo popularísimas— las “cocottes” muy lindas en general y con cierta “nonchalance” despreocupada que encanta... (1994: 13)

En contraste, en la segunda etapa encontramos al “[...] barbudo pionero de botas y antiparras, junto a un palmar, en San Ignacio” (Fleming, 1994: 13).

Hablemos de su viaje a París. Este fue uno definitivo y crítico en la formación de su nuevo carácter excéntrico, y lo sabemos porque contamos con las anotaciones de su *Diario de viaje a París* (1950), donde están escritas, lógicamente, todas sus impresiones. Emir Rodríguez Monegal afirma que “el diario llevado por Horacio Quiroga durante su viaje a París en 1900, presenta un estimable aporte para el mejor conocimiento de su juventud, al tiempo que facilita el acceso a su intimidad y contribuye como pieza insustituible al estudio de su iniciación literaria, la que se confunde con los orígenes del modernismo en el Uruguay” (1950: 13). La descripción del joven viajero es certera pues se dice de él que:

–... se embarcó como un “dandy”: flamante ropería, ricas valijas, camarote especial y todo él derramando una aristocrática coquetería, unida a cierta petulencia de juventud favorecida por el talento, la riqueza y la apostura varonil. No había quien pudiese dejarlo de envidiar. Las quimeras le bailaban dentro del cráneo. ¡París! En cada griseta una Marión, en cada gota de ajenjo un poema, en cada paso por la colina de Montmartre un sueño y, al fin, la fama, el reconocimiento triunfal en los más célebres cenáculos... (Rodríguez, 1950: 14)

También sobresalen las impresiones escritas por el propio autor. Quiroga relacionaba París, o “la ciudad de las ciudades” como él la llamaba, con lo prodigioso y lo intelectual; lugar donde nacía la fama y el éxito: “Heme, por fin, en París, en la capital-cerebro” (citado en Rodríguez, 1950: 130).

Sin embargo, con el pasar de los días y las semanas, comenzaron a presentarse una serie de vicisitudes con las que el escritor no contaba. Rodríguez Monegal afirma que “pasó todo exactamente al revés. Ninguna ocasión de representar el Des Grieux o el Rodolfo. Las mimí lo llamaban ‘le jolí petit árabe’, apodo que le gustaba mucho; pero trascendían demasiado a comercio, y cuando su corazón romántico, sediento de veraz ternura, se apretaba a sus senos mercenarios sentía el entumecimiento de un pájaro tropical entre la nieve” (1950: 14). El optimista Quiroga se tropieza con la animadversión de una ciudad que lo desampara y lo abandona, mendigo, a su suerte: “¡Oh América bendita, donde todo es grandeza y hospitalidad! ¡Cómo te adoro en París!”(citado en Rodríguez, 1950: 24). Los problemas económicos lo llevaron a la indigencia pues “conoció el hambre y cosas peores, como el tener que pedir a

compatriotas duras sumas de mendicante, un franco o dos, apenas lo suficiente para comprar un pan y un pedazo de queso” (Rodríguez, 1950: 15). Junto a todo, también se deformó su apariencia física. Se dejó crecer la barba y vistió con atuendos de mendigo más concretamente “un mal jockey encima de la cabeza, un saco con la solapa levantada para ocultar la ausencia de cuello, unos pantalones de segunda mano, un calzado deplorable, constituían todo su ajuar” (Rodríguez, 1950: 16).

Ciertamente, el viaje a Europa se convierte en el capítulo del desencanto. En su memoria se instala esta fase de su vida para nunca abandonarlo. Como explica Fleming este gesto que puede parecer irrelevante se convierte en el detonante del cambio (1994: 14). Comienza la búsqueda intencional de lo subalterno: “Esta especie de juego caprichoso del niño mimado, se convierte pronto en razón vital, en medio ambiente imprescindible para su vida y su escritura” (Rodríguez, 2005: 14). En definitiva, emerge su gusto por lo fronterizo, lo secundario y lo marginado. Sin embargo, el viaje a la selva también influye en la adopción de su estética decadente. En 1903 y junto a su amigo Leopoldo Lugones se embarca en una “incursión a la selva de Misiones para explorar las ruinas jesuíticas” y “la impresión que le produjo la selva no solo cambió su personalidad, también contribuyó a enriquecer su horizonte literario. En la naturaleza agreste y hostil de Misiones, halló Quiroga nuevas fuentes para su inspiración hasta el punto de que la experiencia señala el comienzo de la ‘etapa de madurez’ ” (Consuelo López y J. A. Bueno, 2016: 18).

2.2. El género cuentístico y el cuento en Quiroga

Para continuar, es necesario realizar una pequeña introducción al género cuentístico. El DRAE define cuento como “narración breve de ficción” (2016, s.p.). Etimológicamente, el término *cuento* proviene del verbo latino *computare* (calcular). Este significado evoluciona dando lugar a “relatar historias”. El principio de este género lo hallaríamos en los cuentos y relatos tradicionales. Geográficamente se cree que se origina en la literatura de Oriente Próximo expandiéndose luego por Grecia, Roma, India y China. Eva Valcárcel sostiene que “contar historias ficticias para producir asombro como sostenía Borges, con frecuencia, para explicar los orígenes propios, es una práctica común a pueblos en principio tan distantes como el griego clásico y los pueblos precolombinos” (1997: 21).

Hay dos etapas en las que se puede dividir la producción del cuento: la fase primitiva, en la que se combinaron la historia, la epopeya, la poesía, etc.; y la segunda fase, cuando el narrador del cuento toma conciencia de su autoría y de su obra como género independiente. Es en el siglo XIX, con la llegada del Romanticismo, que comienza la construcción de un género independiente. Se recogen y editan los cuentos más populares de los que solo se tenían evidencias orales pertenecientes al folclore. Los famosos hermanos Grimm fueron unos de los primeros en recoger y coleccionar cuentos populares en Alemania. En España, se reconoce a Cecilia Böhl de Faber como una de las precursoras del género puesto que recopiló las conocidas “escenas costumbristas”. Con el paso de los años, se fue consolidando cada vez más la defensa del relato corto como un género literario.

Edgar Allan Poe fue uno de los primeros críticos literarios que se dedicó a trabajar la teoría del cuento moderno. Maestro del género, elabora toda una filosofía de la composición en donde explica la estructura y los efectos estéticos a los que se tiene que llegar. En *Tale-Writing- Nathaniel Hawthorne* (1847), a propósito de analizar el estilo del autor mencionado en el título, hace referencia a dos factores importantes: a la originalidad y a la novedad:

But it is clear that the element of the literary originality is novelty. The element of its appreciation by the reader is the reader's sense of the new. Whatever gives him a new and insomuch a pleasurable emotion, he considers original, and whoever frequently gives him such emotion, he considers an original writer. In a word, it is by the sum total of these emotions that he decides upon the writer's claim to originality. (Poe, 1847: s.p.)

Sin embargo, según Poe, no basta con introducir elementos innovadores en una obra, se tienen que usar con una determinada maestría con tal de transmitir un efecto en el lector. La verdadera originalidad se halla en la intensidad causada por una emoción que, a su vez, provoca el nacimiento de un sentimiento auténtico entre el lector y el autor: “He feels and intensely enjoys the seeming novelty of the thought, enjoys it as really novel, as absolutely original with the writer — *and* himself. They two, he fancies, have, alone of all men, thought thus. They two have, together, created this thing” (Poe, 1847: s.p.). El valor de un texto se encuentra en el grado de excitación que se provoca al lector. Para lograr este efecto, es necesario que el cuento no se extienda u ocupe “más de una hora de lectura” como él señala: “In the brief tale, however, the author is enabled

to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer’s control” (Poe, 1847: s.p.). Así pues, la unidad de efecto debe cohesionarse con el diseño estructural para lograr mantener la coherencia de la narración.

En general, el estudio teórico del cuento –entendido como voluntad de reflexión y discernimiento y como elaboración de un marco general de abstracción que permita identificar un modelo para el análisis (Pablo A. J. Brescia, 2000: 600) – propone la siguiente clasificación que creo deja claras las diferentes etapas evolutivas del género: cuento literario clásico, cuento literario moderno y cuento literario posmoderno.

El cuento literario clásico se inicia durante los primeros años del siglo XIX y se caracteriza por tener “inicio catafórico, tiempo secuencial, espacio transparente, narrador omnisciente y confiable, personajes paroxísticos, lenguaje literal, ideología pedagógica y final epifánico. Este último resuelve la tensión narrativa, disuelve las contradicciones y resuelve los enigmas” (Zavala, 2016: 62). Por lo contrario el cuento moderno, que surge a finales del mismo siglo, tiene “inicio anafórico, tiempo alegórico, espacio metafórico, narrador poco confiable, personajes contradictorios, lenguaje irónico, intertextualidad explícita, ideología moralmente ambigua y final abierto. [...] Se representa como los meandros de un río, un laberinto arbóreo o la turbulencia del súbito estallido de un globo” (Zavala, 2016: 62). Por último, en el caso del cuento posmoderno, que surge a mediados del siglo XX, nos hallamos ante relatos que versan con simultánea aparición los rasgos antes mencionados. Esta confluencia de rasgos se manifiesta de tal forma que encontramos “inicio paradójico, tiempo espacializado, espacio fragmentado, narrador paradójico, personajes intertextuales, lenguaje autorreferencial, ideología paradójica y final múltiple o tematizado” (Zavala, 2016: 63).

En Hispanoamérica la importancia y magnitud del género también está muy presente desde los principios de la creación literaria, aunque la producción de cuentos como tal se da en el siglo XIX. *El matadero* (1838) de Esteban Echevarría se considera el primer cuento importante del continente. La notoriedad del cuento viene dada por aglutinar los rasgos del “artículo de costumbres, la selección del a intencionalidad temática propia del romanticismo que incide en el nacionalismo y en la exaltación de la libertad individual, y por último, también recoge los supuestos de la observación minuciosa propia del realismo” (Valcárcel, 1997: 22). Con la llegada del modernismo

comienza una nueva etapa en la que los escritores manifiestan un gusto por la elaboración y el cultivo de la forma, situación que favorece la producción del género cuentístico por ser una vía eficaz en lo que a la transmisión de sensibilidad artística se refiere. Por otro lado, los autores modernistas “incorporaron al cuento el acto mismo de la creación, incluyendo por vez primera el necesario efecto de la suspensión y la duda sobre la verdad del mundo supuestamente real” (Valcárcel, 1997: 22).

Horacio Quiroga se considera uno de los maestros del género pues, dentro de su producción literaria destaca, sin lugar a dudas, el cultivo del cuento. Dedicó numerosas páginas –siguiendo a menudo la línea de Poe y Maupassant– a definir y redefinir qué cosa es el cuento dando lugar a una propuesta teórica. Para el escritor, el momento de escritura de un cuento precede a la planificación del mismo. Se trata de una producción que se construye de forma meticulosa con el propósito de despertar impresiones y, sobre todo, impactar al receptor. En definitiva, el artista parte de la premisa de que está creando un relato voluntariamente y con una intencionalidad que ha sido potencialmente prefigurada. La influencia de Poe en Quiroga es importante pues aunque ambos escritores trabajen una temática similar, también persigue su filosofía de la composición (Valcárcel, 1997: 23; Bratosevich, 1973: 27-28; Cadová, 2007: 149).

Como explicamos antes, según Poe, el escritor tiene que pactar con antelación el final del relato y, partiendo de este, fabricar los acontecimientos que le ayudarán a transferir un determinado efecto al lector. Desde la primera frase el escritor tiene que saber hacia dónde va. Esto viene vinculado al “suceso único” sobre el que se tienen que sustentar todos los acontecimientos del texto:

–...el cuento es, ante todo, la narración cuyo argumento se reduce a un único suceso o hecho en estado puro, es decir, reducido a su síntesis y desprovisto de pormenores anecdóticos. Este rasgo del cuento, sin ser el más importante, es la base sobre la que se van a ir superponiendo el resto de elementos, con los que mantiene una fuerte interrelación. (citado en Serrano, 1985: 2007)

Magistralmente, Quiroga se reserva lo mejor para el final: el “suceso”, de gran intensidad, acaba siendo la *raison d'être* en el relato. Por ejemplo, en “La gallina degollada” toda la narración está direccionada hacia la degollación; en “El solitario”, hacia el homicidio de Kassim. La brevedad, como ya dijimos, también es otro factor importante. Guy de Maupassant, escritor que Quiroga tenía como gran referente

literario, trabajó en gran medida este concepto y lo relacionó con el vaciado léxico; usar las palabras que se necesiten. El cuentista tiene que seleccionar de su lengua los elementos que le permitan ser efectivo para “describir el árbol en un bosque de modo que lo diferencia del resto de los demás árboles, que describa únicamente a ese árbol y no a ningún congénere” (González, 2011: 1). A su manera, el cuentista uruguayo estudia esta idea y, en su famoso “Decálogo del perfecto cuentista” (1927), afirma que “si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: ‘desde el río soplaba el viento frío’ no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí constantes o asonantes” (Quiroga, 2003: s.p.).

En cuanto a su estilo, y son muchos los críticos literarios que así lo creen, se encuentra en su sistema expresivo. Su estilización pasa por el deseo de dar al lector una experiencia con toda la densidad que se requiere y, sobre todo, con el mismo impacto que esta produce. Todo ello lo consigue con su maestría en insertar otras realidades paralelas, y mediante la sinestesia, en completar la experiencia total del acontecimiento. Bratosevich afirma que:

– ...el estilo de Quiroga se edifica partiendo de esta perplejidad: la de que lo real, en cuanto se vuelve pasión acuciante y precisamente por eso, entra en relación dialéctica con el mundo mental que va a su encuentro para vivirlo, extasiarse con él, o narrarlo –es decir, para crearlo, reinventándolo para el arte–. Crearlo, ahí está la “traición” de la literatura en competencia con la vida –al mismo tiempo que su soberanía–, pues el arte posee su propia arca a la que no puede renunciar sin desaparecer. (1973: 32)

Quiroga nos hace creer que sucede lo que no puede suceder. Nos envuelve en una ilusión fantástica que se vuelve real y verosímil dentro del texto. ¿Cómo expresa esta verdad vital? Una de las características de sus relatos es encontrar en ellos una voz documental que nos garantiza una verdad. Siempre se cumple la necesidad de incorporar información histórico-geográfica perteneciente a la realidad. Por ejemplo, en el cuento “Los buques suicidantes”, después de explicar los contextos en los que uno se puede encontrar algún buque abandonado añade: “El principal motivo de estos abandonos de buque son sin duda las tempestades y los incendios que dejan a la deriva negros esqueletos errantes. Pero hay otras causas singulares entre las que se puede incluir lo acaecido al María Margarita que zarpó de Nueva York el 24 de agosto de 1903” (Quiroga, 2016: 138).

También es corriente encontrar en sus cuentos descripciones documentales de los animales-personajes e “incluso se apela al común saber general para afianzar la ficción en apoyos de verificación objetiva” (Bratosevich, 1973: 41). En “Alambre de púa” hay un ejemplo de lo anterior; el toro que, como todos sabemos, es más atrevido que el caballo, intenta afrontar al alambre de púa que tanto miedo ha causado entre los demás animales: “De pronto las vacas se removieron mansamente: a lento paso llegaba el toro. Y ante aquella chata y obstinada frente dirigida en tranquila recta a la tranquera, los caballos comprendieron humildemente su inferioridad” (Quiroga, 2016: 183). Los hechos se muestran desde una pretendida objetividad impersonal y documental.

En otras ocasiones se explica el proceso de producción de algo o se describen los personajes siendo fiel a la realidad. Bratosevich sostiene que los rasgos de la psicología animal se toman y actúan en un plano irreal pues “los perros ‘hablan’”, y “[...] los perros echados a descansar lo que se traduce en su diálogo de lenguaje parco y espaciado, torpe además en la poca trabazón lógico de apelación-respuesta, o en la pesada repetición textual” (1973: 51). Se trata de una búsqueda constante de explicar la realidad social siendo leal a ella. Nos convertimos en espectadores de una realidad manufacturada por el escritor.

Quiroga también, añade el factor “experiencia” para así brindar una versión subjetiva del acontecimiento. Se combinan, pues, el lenguaje documental, científico y objetivo con el lenguaje subjetivo de los personajes, y así se crea este vertiginoso mundo ficticio. Es la integración de la vivencia personal o de una verdad que además ha sido vivida. Al final del “El perro rabioso”, Quiroga retrata el testimonio de un hombre infectado por la rabia que acaba matando a su familia:

– ¡Otra vez! ¡Otra vez han comenzado! Ya no me quitan los ojos de encima, como si sucediera lo que parecen desear: que esté rabioso. ¡Cómo es posible tanta estupidez en dos personas sensatas! Ahora no disimulan más, y hablan precipitadamente en voz alta de mí, pero, no sé porqué, no puedo entender una palabra. En cuanto llego cesan de golpe, y apenas me alejo un paso recomienza el vertiginoso parloteo. No he podido contenerme y me he vuelto con rabia- ¡Pero hablen, hablen delante, que es menos cobarde! No he querido oír lo que han dicho y me he ido. ¡Ya no es vida la que llevo! (Quiroga, 2016: 159).

El mundo quirogiano se basa en la intensidad, en documentar lo real y de este modo tornarlo verídico, en la naturaleza y su libertad; pero también en el extremo y todas las sensaciones que el límite provoca.

Si hasta ahora se ha hablado del mundo exterior con su psicología y sus bases de veracidad, cuando se trata del amor se rompen la armonía y el equilibrio. La locura es condición necesaria en el amor pues para el escritor “la locura se relaciona con la comprobación de que la realidad misma es desmesura” (Bratosevich, 1973: 123). Todo se torna en hipérbole; el mundo pasa a ser el “más allá”, lugar donde hay un completo desorden y el hombre se desquicia. Sin embargo, en este espacio de sinrazón se revela la verdad: “y allí donde se acaba el vértigo enajenante, la razón misma –esa terrible espada de dos filos que se llama raciocinio, capaz de desencadenar peligrosos cataclismos de lógica– entra en la danza en una especie de enfermedad de lucidez” (Bratosevich, 1973: 129). Quiroga recupera el tópico de *furor amoris* o el amor como enfermedad. Todos sus personajes parecen enloquecer de amor: “pues el hombre es también la serpiente, que instintivamente ama y destruye con una crueldad de la que no tiene cabal dominio” (Bratosevich, 1973: 133). El amor se postula como la mayor controversia del universo.

3. Imagen de la mujer en los cuentos de Quiroga

Como sabemos, la mujer y su cuerpo han sido en numerosas ocasiones la inspiración del arte. Villalba sostiene que la imagen de la mujer es “la representación figurativa de las mujeres formada en la mente de los creadores (escritores, pintores...) por la tradición recibida y el trato colectivo del que son objeto en su tiempo, que implica, lógicamente, el comportamiento/reacción femenino” (2003: 273). En la literatura contamos con un amplio abanico de voces femeninas, cinceladas tanto por autores como por autoras, que van desde la época clásica hasta nuestros días. Mi pregunta aquí es: ¿Cómo actúa la mujer dentro de las sociedades representadas en la literatura?

En la obra de Horacio Quiroga la imagen de la mujer está muy determinada por el contexto al que se somete. Si nos fijamos en algunos conceptos teóricos del pensamiento del escritor, ya en su etapa de madurez se produce una ruptura con la comunidad social que cambia toda su cosmovisión. Quiroga se vuelve un buscador de la libertad, abandonando la razón por la voluntad de hacerlo todo con sus manos. Tobío explica que “desde este instante la razón ya no guía el despliegue de la libertad, la

voluntad toma su puesto, se erige en vigilante exigente de la actividad espiritual” (1987: 74). Estamos ante la formación de un “hombre de carácter” que necesita una vida sin comodidades para dar sentido a su existencia: “este tipo de hombre se define tanto por la adopción más exigente de la libertad, no ligada a base socio-histórica alguna –y, por tanto, metafísica– como por el individualismo más acendrado. Los medios para realizar este proyecto son la lucha ardua y el trabajo personal” (Tobío, 1987: 74).

Se trata de un hombre que, en el impulso de un acto premeditado, decide integrarse en una comunidad campestre y tosca, donde los trabajos son más bien artesanos y se realizan bajo un sol abrasador. Sus ideas de este período fueron meditadas bajo la luz de una naturaleza salvaje. Así pues, su juicio se asemeja a su nuevo carácter y, por ello, su concepción de lo femenino es de lo más elemental. En muchas ocasiones, la mujer, que depende totalmente del hombre, se representa como el “sexo débil”, mientras que el hombre representa la virilidad y la fuerza. Esto se analizará a continuación con detenimiento.

3.1. Imagen patriarcal de la mujer en “Una estación de amor”

A comienzos del siglo XIX surge en Europa la *Rivoluzione liberale*. Durante esta etapa histórica, se manifiestan varios cambios sociales, económicos y políticos que afectan directamente a la imagen de la mujer. Se empiezan a cuestionar las estructuras sociales. En este contexto surge el problema femenino; se pone en tela de juicio la capacidad intelectual de la mujer y su lugar en la sociedad. Esta crisis social, llega a su punto álgido con las llamadas “cartillas de conducta” dirigidas a niñas, señoritas y esposas en las cuales se redactaron recomendaciones como “hablar poco, desconfiar de sí mismas, ser modestas, cultas y discretas y especialmente, no exhibir sus conocimientos” (Hincapié, 2007: s.p.)

Esta etapa demuestra los graves problemas internos de la “supuesta” modernización, que resultó ser inmovilista e inoperante. Como Morant sostiene, “una serie de inercias, y un conjunto de tradiciones, hará difícil el cambio de las mujeres en la sociedad, el cambio de papeles y derechos que ésta les asigna y les concede” (1996: 56). Teniendo esta situación en cuenta, se puede formular la siguiente pregunta: ¿Cómo surge la subordinación femenina? La respuesta a ello es de gran magnitud. Gerda Lerner, en *El origen del patriarcado* explica lo siguiente:

La respuesta tradicional a la primera cuestión es, por supuesto, que la dominación masculina es un fenómeno universal y natural. Se podría presentar la argumentación en términos religiosos: la mujer está subordinada al hombre porque así la creó Dios. Los tradicionalistas aceptan el fenómeno de la “asimetría sexual”, la atribución de tareas y papeles diferentes a hombres y mujeres, observada en cualquier sociedad humana conocida, como prueba de su postura y señal de que es “natural”. Puesto que a la mujer se le asignó por designio divino una función biológica diferente a la del hombre, dicen, también se le deben adjudicar cometidos sociales distintos. (1985: 34-35)

Siguiendo la cita de Gerda, se entiende que el origen de la subordinación de la mujer tiene que ver con la ideología católica. Hoy en día se conoce como el “patriarcado”. Este orden social consiste en la imposición de la superioridad masculina frente a la “supuesta” inferioridad femenina. Esta idea, se legitima por las configuraciones institucionales que ejercen represión sobre las mujeres. Carballo y Cordero explican lo siguiente:

El patriarcado es un orden social fundamentado en relaciones asimétricas de poder que se sustentan en la imposición de la supremacía de lo masculino y en la consideración de lo femenino como inferior y subordinado, y que en aras de legitimación, da origen a preceptos sociales que implican en mayor o menor medida, la imposición directa o solapada de órdenes por parte de los hombres o las instituciones que les representan, sobre las mujeres. Estas reglas u obligaciones de carácter ideológico que permean todo el conjunto social, se expresan en las creaciones culturales de la sociedad, entre ellas las obras artístico-literarias, de tal manera que en ellas se puede encontrar una refracción de aquellos preceptos. (2006: 145)

Durante los últimos años del mismo siglo, esta oleada de cambios llega a América Latina. Y, como en Europa, el liberalismo femenino tampoco surte efecto. La mujer vive encarcelada en una sociedad misógina, donde la represión y la violencia son el pan de cada día. En la literatura hispanoamericana, lo femenino se representa bajo la tradicional tendencia antagónica: “por un lado, aparece la mujer ideal, inocente, etérea, e inalcanzable y por el otro la mujer diabólica, con poderes sobrenaturales, hechicera, voluntariosa y dominante” (González, 1987: 7). Las mujeres, que no tenían voz, fueron pensadas y construidas desde una visión masculina. Es por eso que se da la pérdida absoluta de la identidad e individualidad: “... ella es vista como una categoría, como un concepto, no como un grupo constituido de individuos; se la considera una dimensión moral del existir humano y éste es visto en términos masculinos: el existir del hombre” (De Vallejo, 1993: 341).

Los personajes femeninos dependen en gran medida de una figura masculina. La maternidad y la administración del hogar son el motor de sus vidas:

La mujer latinoamericana en general y la mexicana en especial, sólo se define por relación al hombre, cuando no es propiedad del mismo, “la señora de...”. Dice Octavio Paz que “la mujer vive presa en la imagen que la sociedad masculina le impone... su feminidad jamás se expresa, porque se manifiesta a través de formas inventadas por el hombre...” [...] Nada de extrañar que este ser desvalido, hecho-para-amar, no logre su capacidad legal hasta 1953... Una capacidad llena de restricciones. Se insiste, por ejemplo “en que la mujer debía ser sumamente cuidadosa al ejercer sus derechos, para no perder su feminidad ni olvidar su papel de esposa y de madre”... (Antolín, 1989: 399)

Como se lee en la cita anterior, la independencia política de la mujer no ayudó a cambiar su estatuto social. La estructura jerárquica se mantiene y el paradigma *masculino-femenino* sigue las condiciones del patriarcado: “exterior-interior, público-doméstico, fuerte-débil, hasta superior-inferior, serio-frívola, íntegro-engañadora, en los que el primer elemento es visto como positivo y el segundo como negativo” (De Vallejo, 1993: 341).

Horacio Quiroga, siendo fiel al paradigma cultural de su época, reproduce en sus relatos algunas ideas que se relacionan directamente con esta visión de la mujer. “Una estación de amor” es un cuento que narra la historia de dos jóvenes enamorados que pertenecen a mundos diferentes. En un principio, las familias aceptan el “infantil idilio”. Progresivamente, esta relación se verá atravesada por los miedos y los prejuicios sociales de los padres. El cuento se divide en cuatro partes: las dos primeras desarrollan la historia de la pareja durante su juventud, y las dos últimas cuentan el reencuentro de los protagonistas once años después. Lo interesante de este relato es: el “amor turbio” que siente el protagonista Nébel, y la configuración de los dos personajes femeninos que protagonizan el cuento: Lidia y su madre.

El amor turbio o amor colectivo es lo que conocemos como un triángulo amoroso. En este caso, no es una relación amorosa convencional; se trata de un amor perverso alimentado por los conflictos internos de los personajes. Este amor triangular está formado por Nébel, Lidia y su madre: “en *Una estación de amor*, donde Nebel, en un primer momento, se siente atraído tanto por Lidia como por su madre” (Ngom, 1989: 131). Por un lado, Lidia despierta en el protagonista un profundo sentimiento amoroso que saca a relucir su faceta de enamorado idealista. Por el otro, la madre de ella, la “señora Arrizabalaga”, despierta el deseo sexual en él. Se postulan como el ángel y el demonio. Esto se debe a la configuración de ambos personajes femeninos. Se podría

decir que estamos ante la conceptualización de María y Eva, los dos grandes arquetipos femeninos de la cultura occidental:

...aquellas portadoras del mal, hijas de Eva, mentirosas, seductoras, manejadoras del don de la palabra, pecadoras innatas a quienes los hombres debían mantener en estricto control; y aquellas portadoras de la redención, hijas de María, obedientes, sumisas, calladas, abnegadas, recatadas. (Bermúdez; 2008: 1)

Así pues, se esculpen las dos vertientes; la niña santificada y la mujer pecadora. Ello está reflejado en las descripciones físicas de ambos personajes. Por un lado, Lidia

...tenía, bajo el cabello muy oscuro, un rostro de suprema blancura, de ese blanco mate y raso que es patrimonio exclusivo de los cutis muy finos. Ojos azules, largos, perdiéndose hacia las sienas entre negras pestañas. Tal vez un poco separados, lo que da, bajo una frente tersa, aire de mucha nobleza o gran terquedad. Pero sus ojos, tal como eran, llenaban aquel semblante en flor con la luz de su belleza. (Quiroga, 2016: 59-60)

Por el otro, su madre:

... tenía treinta y siete años; era alta, con labios muy gruesos y encendidos que humedecía sin cesar. Sin ser grandes, los ojos lo parecían por un poco hundidos y 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 haber tenido, como mujer, profundo encanto; ahora la histeria había trabajado mucho su cuerpo... (Quiroga, 2016: 69)

Desde luego, la terminología utilizada por el escritor revela una connotación determinada. En la descripción de la joven sobresalen los términos “blancura”, “flor” y “luz”. Todos ellos pueden formar parte de un mismo campo semántico relacionado con lo puro y lo virginal. En relación a esto, Tania Pleitez en *‘Debajo estoy yo’. Formas de la autorrepresentación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)*, y siguiendo a Susan Kirkpatrick, explica que “la figura de la flor como mujer fue una elaboración barroca que se remonta a la tradición cristiana misógina por medio de la cual se iguala a la mujer a la trampa de la carne, una trampa pecaminosa que lleva a la muerte” (2009: 221). En este caso, la referencia a la *flor* podría aludir a una belleza natural, en contraste con la belleza de la señora de Arrizabalaga, que se muestra artificial o maquillada: “se pintaba”. También se le atribuyen rasgos como “labios encendidos y húmedos, ojos que esconden sombra y fuego”, características que claramente se relacionan con la figura de la *mujer fatal*.

En cierta medida, el físico revela el humor interior de los personajes. La pureza de Lidia no se refleja directamente en su carácter, pues sabemos muy poco de su configuración interior, ya que, durante su infancia, vive anulada por su madre. En cambio, sí sabemos que las proporciones físicas de la niña expanden el alma de Nébel: “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” (Quiroga, 2016: 66).

La configuración interna y psicológica de la madre de Lidia es más compleja. Su personaje femenino representa el arquetipo de la mujer adúltera:

...había sido querida de Arrizabalaga en vida de su marido, y cuatro o cinco años después. Se veían aún de tarde en tarde, pero el viejo libertino, arrebuado ahora en su artritis de solterón enfermizo, distaba mucho de ser respecto de su cuñada lo que se pretendía; y si mantenía el tren de madre e hija, lo hacía por una especie de compasión de ex amante, y sobre todo para autorizar los chismes actuales que hinchaban su vanidad. (Quiroga, 2016: 68)

Este tópico de la mujer pecadora toma fuerza en las novelas decimonónicas. *Madame Bovary* (1856) es la novela de adulterio más representativa en la literatura del siglo XIX. Emma, representa este tipo de *femmes* y reúne todas las patologías:

... se refugia en un mundo de fantasía para apartarse por momentos de la acuciante y opresora realidad, cultivando actividades ajenas a las habituales. [...] Estas ‘femmes’ atacadas por la patología que estamos exponiendo sufrirán una sensibilidad extrema producida por sus aspiraciones profundamente románticas, desligándose así de la realidad prosaica. (Pastor, 2000: 293)

Sin embargo, mientras que los escritores naturalistas se interesan por conocer, además, los motivos que se esconden detrás del adulterio, Quiroga se concentra en describir la psicología de la mujer infeliz y ponerla como un ejemplo de conducta auto-destructiva. La señora Arrizabalaga comparte algunas patologías con las damas bováricas como las crisis, la evasión de la realidad, etc.:

Era terriblemente histérica, pero con rara manifestación desbordante; los nervios desordenados repiqueteaban hacia dentro 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. Abusaba de la morfina por angustiosa necesidad y por elegancia. (Quiroga, 2016: 69)

Pero, si Emma se puede llegar a considerar la heroína de Flaubert, la madre de Lidia representa el personaje antagónico en Quiroga. Aunque no se diga explícitamente, la señora Arrizabalaga ejerce la prostitución². La concepción que tiene Quiroga de la prostitución es la tradicional y coincide con la de la época:

...como un fenómeno social subversivo, pues es capaz de alterar y perturbar el orden social oficial, ya que con su simple existencia ataca la monogamia y la institución familiar encarnada en el ideal de mujer que defiende la castidad, el matrimonio y la maternidad; ya no sólo desde una perspectiva moral, sino socioeconómica, esas mujeres independientes eran todo un peligro [...] (Párraga, 2016: 248)

En la última parte del cuento, nos hallamos en una situación totalmente diferente. Los niños, arrastrados por los prejuicios familiares, terminan su relación. El panorama, once años después, es desolador. Ya no existe la dualidad María-Eva o inocencia-lujuria. Desde una postura determinista, Quiroga convierte a la inocente y pura Lidia en una mujer totalmente diferente. La hija hereda la psicología y adicción de la madre. Los dos personajes femeninos acaban convergiendo. Las descripciones físicas reflejan la metamorfosis, pues Lidia

... estaba también muy cambiada, porque el encanto de un candor y una frescura de los catorce años no se vuelve a hallar más en la mujer de veintiséis. Pero bella siempre. Su olfato masculino sintió en su cuello mórbido, en la mansa tranquilidad de su mirada, y en todo lo indefinible que denuncia al hombre el amor ya gozado, que debía guardar velado para siempre el recuerdo de la Lidia que conoció. (Quiroga, 2016: 78)

Aunque la madre sufre la mayor transformación:

De ella –cuanto 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 la morfina corriendo por entre los nervios agotados y las arterias acuosas, hasta haber convertido en aquel esqueleto a la elegante mujer que un día hojeó la *Illustration* a su lado. (Quiroga, 2016: 77)

La señora Arrizabalaga es el ejemplo que se debe evitar seguir. La supuesta debilidad femenina, característica intrínseca a la mujer, la condena a la mala vida, a la decadencia. Pero, el drama del relato es la autodestrucción de su hija. Ambas, mujeres de la calle y morfinómanas, solo consiguen despertar lástima en Nébel.

² Hay anexada una cita al final del trabajo que argumenta esta afirmación.

3.2. La mujer malvada en “El solitario”

Como ya se ha dicho, contamos con numerosas obras clásicas que hablan sobre la imagen de lo femenino en el mundo grecorromano. En el mundo mitológico, la mujer se construye en torno a la complejidad, a la confusión y la incompreensión. Lo femenino se concibe desde la ambigüedad y la contradicción. Pero, el concepto que en este apartado nos interesa trabajar es el de mujer maligna, mujer malvada o mujer fatal.

Este arquetipo es más conocido como *femme fatale*. Dicha concepción de la mujer se encuentra originalmente en un personaje mitológico, *Medusa*, que se consideró un

...monstruo ctónico femenino, tiene la capacidad de convertir en piedra a todo aquel que observa su rostro. Tras su decapitación a manos de Perseo, su cabeza fue a parar a la égida (el escudo) de Atenea, la diosa que la castigó con tal maldición.[...] los artistas clásicos imaginaron unas Gorgonas monstruosas a la par que terribles, más tarde la literatura alejándose y nutriéndose del mito dio a luz a una Medusa que aunaba lo bello y lo horrendo en un equilibrio tal que llegó prácticamente intacto hasta el romanticismo inglés que, con Shelley al frente, hizo de esta imagen un bandera de una nueva estética del arte: la belleza del horror. (Párraga, 2016: 99)

Seguramente se conozca este mito; Medusa petrificando a todos los que la mirasen a los ojos. Una versión de la leyenda versa que este monstruo formó parte de las hermanas gorgonas³ de las cuales Medusa era la única mortal y bella. Con el paso de los siglos, el mito fue evolucionando hasta hacer de este monstruo femenino un icono de la seducción: “Hay versiones de este mito que colocan a Medusa como un monstruo que sedujo a Poseidón y por eso fue desterrada” (Romero, 2015: 122).

Otro arquetipo de mujer como poseedora del mal lo encontramos en el mito de las Sirenas. El DRAE define el término *sirena* como “ninfa marina con busto de mujer y cuerpo de ave según la tradición grecolatina, y con cuerpo de pez en otras tradiciones, que extraviaba a los navegantes atrayéndolos con la dulzura de su canto” (2016: s.p.). La figura de la sirena ha formado parte de la mitología antigua egipcia y, por influencia de la cultura griega, llega a la tradición cristiana. Etimológicamente, el término “sirena”

...proviene de la palabra hebrea *syr* que significa canto y por ello una sirena se consideró una *cantora*. En el origen del mito se le atribuyeron rasgos como una cabellera larga y suelta: “estas sirenas pisciformes se caracterizan por su larga cabellera y torso desnudo donde, en algún caso, pueden asomar alas cuando se mezclan plásticamente los conceptos de sirena-pájaro y sirena-pez”. (Peinado, 2009: 51)

³ En el DRAE se definen como “monstruo infernal cuya mirada petrificaba” (2016: s.p.)

Con el paso de los años, se fueron añadiendo los rasgos que actualmente la caracterizan como el engaño o la lujuria:

...su canto mortal entonado con su voz cautivadora [...]. [...]Y a partir del gótico su atributo más común fue el espejo y el peine dando lugar al tipo iconográfico de las sirenas coquetas, porque el peine actuaba como símbolo de la seducción femenina y el cabello era un medio de seducción. Son seductoras y ambiguas, porque no pueden satisfacer las pasiones que suscitan, ligando a su función erótica la funeraria. Se las consideraba aves de almas porque tenían la facultad de atraer a otras almas a la perdición produciendo una agonía ante la muerte y en el mundo helenístico eran tenidas por divinidades del más allá que cantaban a los muertos en la Isla de las Bienaventuranzas. (Peinado, 2009: 52)

El personaje femenino como monstruo, tuvo diferentes representaciones. En la mitología hebrea nos encontramos con Lilith:

Su nombre original en acadio es Lilitu, que proviene de la palabra “lil”, que en este idioma significa “viento” o “espíritu”. Su traducción dio probablemente origen a una confusión, pues “lil” en hebreo significa noche. Otras versiones, sin embargo, apuntan hacia un posible nacimiento en la cultura sumeria de Mesopotamia, con un origen asirio-babilonio, remontándose a un tiempo ancestral donde resulta verdaderamente complicado rastrear los inicios del mito. (Párraga, 2009: 231)

Cuenta la leyenda que Lilith fue la primera esposa de Adán, o sea la verdadera culpable de la perdición. Es una mujer-demonio que se ha considerado desde la serpiente tentadora, pasando por la madre devora niños, a la mujer perversa. En la literatura, existen numerosas referencias a mujeres que chupan la sangre. Pleitez explica que la mujer-vampiro es uno de los modelos femeninos patriarcales y

... de acuerdo a la mitología griega, Hera, celosa de los amoríos de Zeus con Lamia, provocó la muerte del hijo de ésta. Lamia, desesperada por esta pérdida, comenzó a sentir envidia de los niños de las demás mujeres y decidió robarlos para chuparles la sangre. Su equivalente hebreo es Lilith, esa diablesa que, antes de matar a sus víctimas masculinas, les succiona la sangre. En ambos mitos podemos rastrear los antecedentes de la vampiresa del siglo XIX, otra personificación de la *femme fatale*. (2009: 223)

Hasta ahora se ha hablado de los diferentes rostros de la *femme fatale* que hallamos en diversas mitologías y en la literatura, pero: ¿Qué poderes se les confinan a estos “monstruos”?

En la sociedad grecorromana se creía que el *logos* era el medio por el cual se expresaban los hombres. Fue lo que consideraron un lenguaje unívoco, transparente,

nítido, completo y absoluto. Por el contrario, la afonía o el silencio eran atributos relacionados con la mujer. La práctica del silencio era símbolo de virtud: “efectivamente, la mujer ideal no debe mostrarse ni dejarse oír, y estas dos formas de pasividad que se le exigen deben entenderse como correlativas; lo femenino debe permanecer en el anonimato, en el ámbito doméstico...” (Zanuy, 1989: 16). El lenguaje femenino no se podía tener en consideración porque no estaba inspirado por la moderación ni por la reflexión. Así pues, cuando una mujer utilizaba su lenguaje, automáticamente se la consideraba maligna y peligrosa.

Desde el cristianismo, existe la convicción de que las palabras y el lenguaje son poderosos. Mediante las oraciones, los creyentes utilizaban ese poder para comunicarse con Dios. Durante la Edad Media, surge una nueva versión de la mujer fatal: la Bruja fue el nuevo agente del mal. Este personaje femenino se postula como una antagonista de la fe cristiana. Un rasgo que se le otorga a la nueva mujer malvada es el uso de su voz. Este poder es común en todas las *femmes fatales*: el canto en las Sirenas, Lilith con su poder de persuasión, las Brujas con los conjuros, etc. Párraga explica que:

... frente a la oración surge el conjuro. Y cuando Dios no responde a las penas quizá la única salida sea aliarse con el diablo, o con su representante en la tierra: la Bruja. La bruja que conoce muchas veces el remedio a ese dolor intenso que doscientos “padre nuestros” no han podido suavizar, o las hierbas que evitarán ese embarazo tan poco deseado. (2016: 188)

Como se ha podido observar, la figura femenina se ha relacionado con poderes malignos y destructivos. En los cuentos de Quiroga, también se refleja esta tendencia: la mujer utiliza su voz para trastornar al hombre.

“El solitario” es un cuento que narra la historia de un homicidio: Kassim, enloquecido, asesina a su mujer María. De nuevo, los personajes de Quiroga se construyen, en gran medida, bajo una estructura patriarcal. La mujer se casa con su esposo por conveniencia, por lo que depende absolutamente de él. Según Ngom “para Quiroga, la mujer en general es una criatura escurridiza, inasible o por lo menos difícil de aprehender en su totalidad” (1989: 130). Así se representa la figura femenina del cuento. María es una mujer insaciable, irritante y venenosa. Es exageradamente histriónica, y cruel con su marido, al que no ama:

No más sueños de lujo, sin embargo. Su marido, hábil artista aún, carecía completamente de carácter para hacer una fortuna. Por lo cual, mientras el joyero trabajaba doblado sobre sus pinzas, ella, de codos, sostenía sobre su marido una lenta y pesada mirada, para arrancarse luego bruscamente y seguir con la vista tras los vidrios al transeúnte de posición que podía haber sido su marido. (Quiroga, 2016: 98)

Su descripción física cuadra con las descripciones de las mujeres fatales: es una “mujer hermosa y fuertemente apasionada” (Quiroga, 2016: 97). María encarna los rasgos que se han mencionado anteriormente. El poder de esta Sirena quirogiana es la voz. Sin ella saberlo, mediante sus palabras, desquicia a su antagonista esposo. Su crueldad se refleja en el lenguaje. Es como si escupiera veneno verbal. Durante la narración, sus ataques van en modo *in crescendo* : “¡Feliz! ¡Y tienes el valor de decirlo! ¿Quién puede ser feliz contigo?... ¡Ni la última de las mujeres!... ¡Pobre diablo!- concluía con risa nerviosa, yéndose” (Quiroga, 2016: 99). Todo ello provoca que las ansias de venganza aumenten en el protagonista masculino.

Sin embargo, hay dos aspectos claros que se relacionan con el asesinato: el “supuesto adulterio” y la pérdida de virilidad de Kassim. ¿Por qué decide matar a su mujer? La respuesta a esta pregunta nos la da el propio narrador: “cuando se franquea cierto límite de respeto al varón, la mujer puede llegar a decir a su marido cosas increíbles” (Quiroga, 2016: 99). La causa de la violencia de género es la falta de respeto al hombre, la puesta en cuestión de su masculinidad, de su “honor”. El personaje femenino influye de forma destructiva sobre el hombre. Así pues, se trata de la evolución de la mujer “musa” a la mujer destructiva. La mujer, que en otros relatos había inspirado el arte con su belleza, aquí se convierte en un personaje femenino castrador:

Tuvo que levantarse al fin a ver a su mujer en el dormitorio, en plena crisis de nervios. La cabellera se había soltado, y los ojos le salían de las órbitas.

– ¡Dame el brillante!– clamó–. ¡Dámelo! ¡No escaparemos! ¡Para mí! ¡Dámelo!

–María... –tartamudeando Kassim, tratando de desasirse.

– ¡Ah! – rugió su mujer enloquecida– ¡Tú eres el ladrón, el miserable! ¡Me has robado mi vida, ladrón, ladrón! ¡Y creías que no me iba a desquitar... cornudo! ¡Ajá! – y se llevó las dos manos a la garganta ahogada. Pero cuando Kassim se iba, saltó de la cama y cayó alcanzando a cogerlo de un botín. (Quiroga, 2016: 102)

En la cita anterior están las palabras que desestabilizan la cordura del hombre: “cornudo” y “ladrón”. En esta última se da la transformación de “un hombre de poca ambición, escaso carácter y ningún atractivo físico” a “aquello pegajoso, fofo e inerte” (Quiroga, 2016: 103). Ocurre una deshumanización: de humano a masa inerte. En la última página del cuento, entra en escena el asesino. Homicidio, fríamente calculado y meditado:

A las dos de la mañana Kassim pudo dar por terminada su tarea; el brillante resplandecía firme y varonil en su engarce. Con paso silencioso fue al dormitorio y encendió la veladora. María dormía de espaldas, en la blancura helada de su camisón y de la sábana. Fue al taller y volvió de nuevo. Contempló un rato el seno casi descubierto, y con una descolorida sonrisa apartó un poco más el camisón desprendido. 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. Hubo una brusca abertura de ojos, seguida de una lenta caída de párpados. Los dedos se arquearon, y nada más” (Quiroga, 2016: 103)

4. Conclusión

En las páginas que conforman esta monografía se ha querido dibujar el panorama de las diferentes imágenes literarias otorgadas a la mujer. En escritos mitológicos, en la cosmogonía cristiana y en todas las artes, siempre se ha vinculado a la mujer con rasgos negativos: la debilidad, la lascivia o la muerte. Estas representaciones de la mujer han pasado de la literatura o del arte al imaginario colectivo de la sociedad y viceversa.

Como hemos podido observar, la existencia de una sociedad patriarcal ha influenciado en el papel que se le confina a la mujer en las sociedades representadas. Los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga han sido mi corpus de apoyo para la realización de este trabajo, sobre todo “Una estación de amor” y “El solitario”. A partir del estudio de estos cuentos, se han intentado analizar los patrones que se siguen en la construcción de personajes femeninos.

El escritor, siendo fiel a su contexto social y cultural, construye en “Una estación de amor” una sociedad de orden patriarcal. La mujer depende del hombre en el ámbito económico y en el sentimental. Es un ser sin mucha importancia. Solo adquiere poder cuando se involucra en cuestiones amorosas. Se ven reflejados los arquetipos de la mujer adúltera o la pecadora versus la mujer ideal. En la configuración de los dos personajes femeninos –Lidia y su madre– se refleja el paradigma dicotómico Eva-María.

En “El solitario” está representada una vertiente de la *femme fatale*; mezcla de Sirena y Bruja. María es un personaje femenino cuyo poder radica en su voz. Es una Sirena que con su canto, en lugar de atraer a los hombres, atrae su propia muerte. Es la personificación de la mujer víbora que escupe veneno verbal.

En definitiva, los relatos de Quiroga manifiestan una gran compenetración con los rasgos conceptuales de su sociedad y, en sus obras, naturaliza el sistema patriarcal, hasta el punto de que pareciera normalizar, y hasta justificar, la violencia de género.

5. Bibliografía

Bermúdez, Isabel Cristina. (2008). El ángel del hogar: Una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino. *Historia y espacio* 30, s.p. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4015102>

Bratosevich, Nicolás A. S. (1973). *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. Madrid: Editorial Gredos.

Brescia, Pablo A. J. (2000). La teoría del cuento desde Hispanoamérica. En Sevilla Arroyo, F. y Alvar Ezquerro, Carlos (Coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, julio 1998* (Vol. 3) (pp. 600-605). Madrid: Castalia Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=600622>

Cadová, Romana. (2007). La influencia de Edgar Allan Poe en Horacio Quiroga. *Etudes romanes de Brno* 1, pp. 149-157. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4500079>

Calvo Zamora, María J. (2002-2003). El cuento, desde su origen hasta su inserción en tratados de magia. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología* 52-53, pp. 551-565. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1020466>

Colorado López, M., Arango Palacio, L. y Fernández Fuente, S. (1998). Mujer y feminidad. . *Biblioteca digital, Sistema de Bibliotecas del Alma Máter, Universidad de Antioquia*. Recuperado de:

<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/181/1/MujerFeminidad.pdf>

Deusa Morant, Isabel (Coord). (2005). Historia de las mujeres en España y en América Latina. Madrid: Cátedra. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=7891>

De Vallejo, Catharina. (1993). La imagen de lo femenino en la lírica de los poetas del romanticismo hispanoamericano: Inscripción de una hegemonía. . *Thesaurus* (Centro Virtual Cervantes) XLVIII 2, pp. 336-373. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/48/TH_48_002_104_0.pdf

Fernández Calero, M^a Ángeles (Coord.). (1996). *La imagen de la mujer en la literatura*. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida.

Fernández Carballo, R. y Duarte Cordero, A. (2006). Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino, y su refracción en ocho cuentos utilizados en el Tercer Ciclo de la Educación General Básica del Sistema Educativo Costarricense en el año 2005. . *Revista Educación* 30-2, pp. 145-162. Recuperado de: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/educacion/article/viewFile/2235/2194>

Gardes de Fernández, Roxana. (2007). Claves narrativas de Horacio Quiroga. Conferencia dictada en el ciclo del Pen Club (sede Argentina). Museo Casa de Ricardo Rojas, septiembre 2007, Buenos Aires. *Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina*. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/claves-narrativas-horacio-quiroga.pdf>

Guardia, Sara Beatriz (Ed.) (2002). *Historia de las mujeres en América Latina*. Perú: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina; Murcia: Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América, Universidad de Murcia. Recuperado de: <http://www.um.es/estructura/idades/u-igualdad/intranet/docs/historia-de-las-mujeres-en-america-latina.pdf>

González, Patricia Elena. (1987). Ángel vs Diablo: la mujer en la novela hispanoamericana. *Chichamaya* 5, pp. 7-13. Recuperado de:

http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/sipvua/media/PDF/chichamaya/edicion%205/PDFC-ArtNo_1.pdf

González Ramos, J. Manuel. (2011). Horacio Quiroga y Maupassant. *I.E.S. a Xunqueira I: Guy de Maupassant*. Recuperado de:

http://www.iesxunqueira1.com/maupassant/Articulos/quiroga_maupassant.pdf

Hincapié, Luz. (2007, enero-junio). Virgen, ángel, flor y debilidad: paradigmas de la imagen de la mujer en la literatura colombiana de finales del siglo XIX. *Tabula Rasa* 6, pp. 287-307. Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/pdf/396/39600612.pdf>

Lerner, Gerda. (1985). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica.

Muñoz Talavera, María J. (2010). El género cuento a lo largo de la historia *Oceánide* 2, s.p. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3265378>

Monegal Rodríguez, Emir. (1950). *Cartas de viaje a París de Horacio Quiroga*. Montevideo.

Ngom, Mbaré. (1989). Los personajes femeninos en la creación literaria de Horacio Quiroga. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 11, pp. 129-136. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=31881>

Ortega y Gasset, José. (1914). *Meditaciones del Quijote*. *Mercaba*. Recuperado de:

<http://www.mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Ortega%20y%20Gasset/Meditaciones%20del%20Quijote.pdf>

Pardo Pastor, Jordi. (2000). El “bovarysno” en la novela decimonónica. *Cuadernos de Investigación Filológica* 26, pp. 291-312. Recuperado de: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2233>

Párraga Eetessam, Golrokh. (2009). Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la Femme Fatale. . *Signa* 18, pp. 229-249. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2777765.pdf>

Párraga Eetessam, Golrokh. (2016). *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la "femme fatale" en las literaturas europeas*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/40004/1/T37983.pdf>

Peinado Rodríguez, Laura. (2009). Las sirenas. *Revista digital de iconografía medieval* 1-1, pp. 51-63. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4114483>

Pérez Villalba, Enrique. (2002). La imagen de la mujer en la literatura y en la pintura del Siglo de oro. . En Amador Carretero, M. P. y Ruiz Franco, M. R. (Coords.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres. Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres, Madrid, abril 2002* (pp. 273-289). Madrid: Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3027342>

Pleitez Vela, Tania (2009). “*Debajo estoy yo*” *Formas de la autorrepresentación femenina en la poesía hispanoamericana (1894-1954)*. (Tesis doctoral).. Universitat de Barcelona, Facultat de Filologia, Departament de Filologia Hispànica. Recuperado de:
<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35041>

Poe, Edgar Allan. (1850). El principio poético. *Biblioteca Digital*. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de:
<http://www.cch.unam.mx/bibliotecadigital/libros/Edgar%20Allan%20Poe/El%20principio%20poetico.pdf>

Poe, Edgar Allan. (1842). Tale-Writing. Nathaniel Hawthorne. *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. Recuperado de:
<https://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>

Poe, Edgar Allan. (1846). The Philosophy of Composition. *Taller de Expresión I, Cátedra Reale*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Ciencias de la Comunicación. Recuperado de:
<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/filosofia-de-la-composicion-poe.pdf>

Quiroga, Horacio. (2016). *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. López, C. y Bueno Álvarez, J. A. (Eds.). Madrid: Editorial EDAF (6ª ed.).

Quiroga, Horacio. (1994). *Cuentos*. Fleming Figueroa, Leonor (Ed.) Madrid: Editorial Cátedra.

Quiroga, Horacio. (2003). Decálogo del perfecto cuentista. *Biblioteca virtual universal*. Recuperado de:

http://docenti.unimc.it/amanda.salvioni/teaching/2016/16707/files/horacio-quiroga_decálogo-del-perfecto-cuentista

Romero Herrera, M^a de los Ángeles. (2015, Mayo). El mito de Medusa: Historia de una Seducción. *Alternativas en Psicología XVIII* (Tercera época), pp. 121-126. Recuperado de:

<http://www.alternativas.me/attachments/article/96/10%20-%20El%20mito%20de%20Medusa.pdf>

Serrano Alberca, Manuel. (1985). Aproximación didáctica al cuento moderno. *Cauce: Revista de filología y su didáctica* 8, pp. 205-216. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87659>

Valcárcel, Eva. (1997). El cuento hispanoamericano. Aproximación teórica. En Eva Valcárcel (Coord.) *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*. (pp. 21-29). A Coruña: Servicio de Publicaciones, Universidade da Coruña. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2326>

Vega Alvarado, Óscar. (2007, enero-diciembre). El relato perfecto: teoría del cuento en Horacio Quiroga. *Espiga* 14-15, pp. 99-110. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5340104.pdf>

Zavala, Lauro. (2016, Marzo). Breve historia de la teoría del cuento. *Marmórea. Revista académica de lengua y literatura* 2-3, pp. 61-75. Recuperado de:

<http://www.uaa.mx/centros/cac/deptos/wp-content/uploads/2015/11/3er.-n%C3%BAmero-Marm%C3%B3rea.pdf>

6. Anexo

- ¡Está bueno! ¡Muy bien!... óyeme, porque tengo el deber de mostrarte el camino. ¿Sabes tú bien lo que haces? ¿Has pensado en lo que puede pasar?
- ¿Pasar?... ¿Qué?
- Que te cases con esa muchacha. 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! Ni me importa, porque aunque seas mi padre...
- ¡Bah, bah, bah! Deja eso para después. No te hablo como padre sino como cualquier hombre honrado pudiera hablarte. Y puesto que te indigna tanto lo que te pregunto, averigua a quien quiera contarte, qué clase de relaciones tiene la madre de tu novia con su cuñado, ¡pregunta!
- ¡Sí! Ya sé que ha sido...
- ¡Ah!, ¿sabes que ha sido la querida de Arrizabalaga? ¿Y que él u otro sostienen la casa en Montevideo? ¡Y te quedan tan fresco!
- ¡...!
- ¡Sí, ya sé! ¡Tu novia no tiene nada que ver con esto, ya sé! No hay impulso más bello que el tuyo... Pero anda con cuidado, porque puedes llegar tarde... ¡No, no, cálmate! No tengo ninguna idea de ofender a tu novia, creo, como te he dicho, que no está contaminada aún por la podredumbre que la rodea. Pero si la madre te la quiere vender en matrimonio, o más bien a la fortuna que vas a heredar cuando yo muera, dile que el viejo Nébel no está dispuesto a esos tráficos y que antes se lo llevará el diablo que consentir en eso. Nada más te quería decir” (Quiroga, 2016:67-68).