

EXILIO, INVENCIÓN, AUTODESTRUCCIÓN: LA UNIDAD DE LUGAR DE *LOS*

*DESTERRADOS* DE HORACIO QUIROGA

by

MURIEL RÍOS

(Under the Direction of Nicolás Lucero)

ABSTRACT

In 1926, Uruguyan writer Horacio Quiroga compiled a collection of short stories originally published as separate works between 1919 and 1925, under the title of *Los desterrados*, in which late-modernist themes such as insanity, death, and excess are developed. The purpose of this study is to analyze these stories as not only sharing a common setting in the Misiones region of Argentina at the turn of the 19th century, but also, as better understood as a whole, as if the collection were a type of musical composition containing common themes and variations. In this sense, “El regreso de Anaconda” serves as a type of musical overture, functioning as an esthetically mapped-out piece that articulates the central themes of the work as a whole: the impossibility of return from exile, amateur invention and technological progress as a path to self-destruction, all experienced from the outskirts of the modernization project.

INDEX WORDS: Quiroga, Horacio (1878-1937). Uruguyan literature, Misiones Province, Argentina, Modernism, Modernity, Short stories, Fiction, Exile, Amateur invention, Progress, Self-destruction

EXILIO, INVENCIÓN, AUTODESTRUCCIÓN: LA UNIDAD DE LUGAR DE *LOS*  
*DESTERRADOS* DE HORACIO QUIROGA

by

MURIEL RÍOS

B.A., Kansas University, 1998

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2011

© 2011

Muriel Ríos

All Rights Reserved

EXILIO, INVENCIÓN, AUTODESTRUCCIÓN: LA UNIDAD DE LUGAR DE *LOS*

*DESTERRADOS* DE HORACIO QUIROGA

by

MURIEL RÍOS

Major Professor: Nicolás Lucero

Committee: Lesley Feracho  
Stacey D. Casado

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
December 2011

DEDICATORIA

A mi familia.

## AGRADECIMIENTOS

I would like to thank Dr. Nicolás Lucero for his support and help with this thesis and with my post-graduate studies in general. Also, I am deeply thankful for having had the opportunity to study with Dr. Lesley Feracho, Dr. Stacey Casado, Dr. Betina Kaplan and Dr. Dana Bultman. A special thanks also to Dr. Cathy Jones and the whole department for their kind help and encouragement.

## ÍNDICE

	Page
AGRADECIMIENTOS.....	v
CAPÍTULO	
1 INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 La influencia modernista en Horacio Quiroga y <i>Los desterrados</i> .....	1
1.2 La profesionalización del escritor latinoamericano y la maquinización .....	2
1.3 Modernismo y modernización en América Latina .....	9
2 EL LUGAR .....	12
2.1 Unidad de tema y estructura en <i>Los desterrados</i> .....	12
2.2 Dicotomías de la modernización: el rol de “El regreso de Anaconda” .....	21
2.3 Sobre la validez de una lectura eco-crítica .....	24
3 “EL REGRESO DE ANACONDA”: GRAN OBERTURA.....	27
3.1 Anaconda como prototipo .....	27
3.2 Anaconda: la primera desterrada.....	31
3.3 Del exilio geográfico al exilio como identidad perpetua: João Pedro y Tirafogo.....	34
4 INVENCION.....	40
4.1 “El techo de incienso” y el concepto de “gasto” .....	40
4.2 “El techo de incienso” y el experimento como alegoría .....	43
4.3 Anaconda: la primera inventora primitiva .....	48
4.4 El inventor se vuelve máquina.....	51

5	LA AUTODESTRUCCIÓN .....	54
5.1	“Van-Houten”: del sueño a la distopía .....	54
5.2	“Los destiladores de naranja”: gran <i>finale</i> para una sinfonía .....	56
6	CONCLUSIÓN .....	59
	BIBLIOGRAFÍA .....	62



## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN

#### 1.1 La influencia modernista en Quiroga y *Los desterrados*

Horacio Quiroga es considerado por muchos críticos como el gran inventor del cuento latinoamericano. Nacido en Salto, Uruguay, en 1878, sus primeras creaciones artísticas coinciden con el período de apogeo del modernismo latinoamericano, la revolución literaria latinoamericana encabezada por figuras como Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Martí. La influencia modernista en Quiroga se percibe sobre todo en la obsesión con temas que tratan de la muerte, el sufrimiento, la intoxicación y la morbidez. Con la publicación del volumen de relatos *Los desterrados* en 1926, el objeto de este estudio, Quiroga alcanza el mayor éxito crítico como escritor y encuentra en el género del cuento el mejor espacio para su producción artística. A través de los relatos de *Los desterrados*, pueden observarse numerosas alusiones a los temas mórbidos predilectos de Quiroga: el sufrimiento, la autodestrucción, la enfermedad y la locura. En *Los desterrados*, además de estos temas, se detecta la fascinación que tenía Quiroga por los inventos tecnológicos, la figura del pseudo-científico y los personajes de los “fracasados” de la modernidad. La conjunción de esos dos grandes grupos de obsesiones se produce en esta obra maestra de Quiroga, cuyos cuentos reflejan una mezcla de los temas modernistas con su obsesión por las infinitas posibilidades del avance tecnológico, permitiéndole de esta manera presentar una visión singular de la posición precaria que ocupaba el hombre dentro del nuevo mundo que él mismo estaba creando.

Esta tesis examina cómo en *Los desterrados* Quiroga añade a los temas clásicos en su escritura (locura, enfermedad, muerte, sufrimiento) una serie de cuentos que muestran la relación

precaria y muchas veces contradictoria que mantenía el hombre moderno con el proceso de modernización. También analiza cómo, junto con la aparición de estos temas, en *Los desterrados* se destaca una continuidad de lugar narrativo en el espacio que circunscribe la región de Misiones, en la frontera entre Argentina, Paraguay y Brasil, zona dentro de la cual todos los cuentos convergen y alrededor de la cual discuten y giran. Veré cómo la presencia de este lugar, único y constante en los siete cuentos de *Los desterrados*, y los temas que recurren en ellos contribuyen al entendimiento de este volumen en su conjunto, no como siete ficciones distintas, sino como si se tratara de una composición musical cuyo diseño formal permite leer en todas y cada una de sus partes variaciones de una misma visión, que entiende el deseo del hombre periférico de participar en los avances constantes de la modernidad como índices de un hombre trastornado, obsesivo y autodestructivo, personaje que tanto le interesaba a Quiroga y que habría de caracterizar el conjunto de su literatura.

### 1.2 La profesionalización de la escritura y la máquinización

Como se ha mencionado anteriormente, los comienzos de la trayectoria literaria de Quiroga están profundamente enraizados en el modernismo latinoamericano. El término ‘modernismo’ en el contexto latinoamericano se refiere a la producción artística que comienza alrededor de la década de 1880 y que logra transformar el lenguaje y los temas del discurso literario, gracias a las innovaciones creativas de esos escritores que Antonio Seluja Cecín identifica en su ensayo ‘El Modernismo Literario en el Río de la Plata’ (1965) como los grandes poetas del modernismo: el cubano José Martí (1853-1895), el cubano Julián del Casal (1863-1893), el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), el mexicano Salvador Díaz Mirón (1853-1928), el colombiano José A. Silva (1865-1896) y el nicaragüense, Rubén Darío (1867-1916). Afirma Seluja Cecín que:

Cada uno de ellos contribuyó a remozar la poesía de habla española, estragada por el mal gusto y constreñida entre moldes tradicionales. Todos, en una u otra forma, aportaron técnicas métricas y rítmicas hasta entonces ignoradas, o resucitaron otras definitivamente olvidadas. Gutiérrez Nájera fue el más tímido en las innovaciones y José A. Silva el más audaz. Julián del Casal, y Salvador Díaz Mirón a partir de “LASCAS” (1901), vivieron atenaceados por la perfección verbal y la búsqueda de la metáfora original y bella. Martí por su parte, dio al verso una sencillez y frescura nueva, al rechazar las imágenes manidas y las frases hechas. Pero su aporte mayor corresponde a la prosa. Esta, a través de su pluma se torna vigorosa y llena de nervio, concisa y expresiva a la vez (22).

Aún antes de considerar la influencia que tuvieron en la escritura sus propias traumáticas vivencias, en estos escritores modernistas se detecta ya una obsesión temática por la muerte y la angustia, que se percibe tan notoriamente en la producción del uruguayo. Describe Seluja Cecín:

Al margen de las reformas señaladas, introdujeron –fruto de sus temperamentos- otros temas que reflejan la angustia de la hora, la soledad interior o los estados de íntimo desasosiego, como se advierte en Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José A. Silva. En este último, la desolación se torna –conjuntamente con la idea de la muerte- en pujante y obsesivo estremecimiento (22).

Fueron esencialmente autodidactos y no siguieron la huella de ninguna escuela, abrevándose –con absoluta independencia- en distintas corrientes literarias. En ciertos momentos encontramos modelos ideales, estímulos ultramarinos de románticos, parnasianos y simbolistas: Victor Hugo, en Salvador Díaz Mirón; Théophile Gautier, en Julián de Casal; Alfred de Musset, en Gutiérrez Nájera. Otras veces, como acontece con Rubén Darío, una tríplice de poetas franceses se conjuga como paradigma estético: Victor Hugo, Leconte de Lisle y Paul Verlaine, los representantes más insignes de cada uno de los movimientos europeos (22).

En su estudio *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature* (1998), Cathy Login Jade explica el modernismo latinoamericano de la siguiente manera:

With its faith in the poet and poetry, modernism proposed a profound response to the crisis of beliefs that surfaced among the philosophers and artists of Spanish America towards the end of the nineteenth century, a crisis similar to the one that had dominated intellectual circles throughout the West since the onset of modernity. With its attention to language as a cultural resource capable of capturing, defining, and elucidating issues of national identity and autonomy, it addressed the quandaries faced by post-colonial Spanish America (12).

Considero esta perspectiva sobre el modernismo especialmente útil para el análisis de *Los desterrados*. Jade subraya a lo largo de este estudio la importancia de definir el modernismo a partir de dos características fundamentales: una estética y otra socio-política. Señala que:

While, for the most part, the search for a language capable of revealing realities unobserved within a perspective that is either aesthetic or spiritual, this very concern immediately extends itself into the realm of sociopolitical commentary. The ideal language reveals truths that have the power to alter the ignorant assumptions of the uninitiated. The resulting knowledge provides the basis for artistic, moral and political decisions (8).

El énfasis que esta teoría pone sobre el aspecto socio-político del modernismo, sin perder de vista la relevancia de lo estético, provee una visión pertinente para mi análisis de *Los desterrados*. Según Jade, el lenguaje del modernismo es “an instrument of vision and knowing, capable of revealing realities concealed by the inflexibility of scientific methods and the stultification of everyday concerns and values” (4); mientras que, por otra parte, subraya que la obra modernista es un gesto para interpretar los cambios drásticos de la vida y la política modernas (4). Esto es precisamente lo que logra hacer Quiroga con *Los desterrados* al juntar sus siete cuentos de una manera estratégicamente ordenada, orden en que se intensifican cada vez más, con cada cuento, los efectos de la vida moderna en sus personajes. Afirma Jade:

It is precisely the perception of the onset of this double threat – individual meaninglessness **and possible political excess**- that led Spanish American writers toward the end of the nineteenth century to follow in the literary footsteps of the European romantics. Just as romanticism challenged the hegemony of the scientific and economic in modern life, Spanish American modernismo **protested the technological, materialistic, and ideological** impact of positivism that swept Spanish America as it entered the world economy during the nineteenth century” (3-4). (El énfasis es mío).

Aunque no es mi intención ver los cuentos que componen *Los desterrados* como un gesto de protesta contra la modernización, lo que sí se ve claramente en ellos es el desarrollo de

problemáticas relacionadas con algunos de los temas centrales del proceso de una modernización desigual e inestable: el desplazamiento de ciertos sectores de la sociedad que quedan marginados del desarrollo económico-social, el gasto excesivo (contra la idea de progreso como acumulación, planificación y ahorro), la experimentación, la invención y la maquinización. La región fronteriza que crea Quiroga está poblada por diversos personajes que han sido destruidos de una u otra manera a causa de su participación en la modernidad. No hay ninguna intención de dejar una moraleja ni de fijar un límite ético entre lo bueno y lo malo, que el lector tenga la obligación de reconocer. Lo que sí hay en estos siete cuentos es una invitación al lector para que éste vea la cara oculta de la modernidad, una versión distorsionada y contaminada del gran movimiento de personas e ideas, de las invenciones de máquinas eficaces y el vértigo del progreso que trae la modernización. Como contrapartida, en los cuentos de Quiroga se exhibe precisamente el estancamiento, el gasto innecesario y el anti-progreso.

Quiroga, como asiduo escritor de la prensa periódica y frecuente *reporter* y colaborador de las revistas de difusión masiva en un mercado de lectores creciente, se encontró involucrado plenamente en el proceso de modernización. La literatura misma tuvo que modificarse constantemente para cumplir con las demandas de un público lector en rápido crecimiento. Él mismo comenta que creó muchos de sus cuentos más exitosos gracias a las estrictas exigencias de parte de los jefes de redacción de periódicos y revistas de que cortara y recortara sus cuentos para que éstos cupieran dentro del espacio extremadamente limitado de las columnas del periódico. Como escritor y también en otros emprendimientos privados, Quiroga mostró un interés intenso también por los experimentos químicos, los modos de transporte (era un ciclista ávido y también tenía una motocicleta), la fotografía y el cine. Intentó, como varios de sus personajes, hacerse rico por el pionerismo, invirtiendo dinero y energía en varios proyectos

agrícolas y técnicos como la siembra de algodón y la producción de carbón. Quiroga plantea intereses similares en sus personajes y, en sus ficciones logra, a pesar de las exigencias editoriales del nuevo mercado literario, poder llevar a estos personajes a los extremos de las experiencias de la modernidad. Estos personajes se mueven en un lugar periférico, inestable y ambiguo, donde Quiroga puede problematizar los cambios tecnológicos y la racionalidad que tanto habían alimentado las musas de los escritores modernistas.

Es oportuno aquí compararlo con el registro y la reacción ante los tiempos modernos de José Martí. Sus crónicas neoyorquinas, reunidas en el volumen *Escenas norteamericanas*, trabajan las problemáticas de la modernización a partir de las fuertes ansiedades que éstas generan en el cronista. En estas crónicas, Martí toma la posición de testigo reportero para el público latinoamericano, cuya misión es registrar y representar las grandes hazañas norteamericanas tales como la construcción del puente de Brooklyn y la creación y atracción turística de Coney Island. Entre otros muy variados temas, Martí escribe sobre las campañas electorales, la posición de la mujer en la sociedad estadounidense, las polémicas en torno a la raza, la lucha de los trabajadores y el proceso de los anarquistas de Chicago. Escribe desde una posición única, donde su proximidad a los eventos le permite demostrar un conocimiento detallado de cada objeto de sus crónicas, mientras que, a la vez, se mantiene a una distancia “cultural” desde la cual critica, analiza y reflexiona críticamente sobre la naturaleza vertiginosa de esta sociedad que quizá representa el futuro de las ciudades hispanoamericanas, de cuyos diarios Martí es corresponsal. Lo que caracteriza esta vasta colección de escritura es que Martí parece estar observando, procesando y formulando opiniones para luego reformularlas, reprocesarlas y buscar incesantemente nuevos objetos, sobre los cuales puede repetir una y otra vez este proceso, acto

muy parecido al movimiento de la máquina misma. El *reporter* moderno se convierte en una verdadera máquina de escritura.

Julio Ramos, al analizar la presencia de las máquinas en las crónicas de Martí, nota muchas áreas grises o ambiguas en la oposición literatura/máquina donde, a pesar de que se percibe en los modernistas una antítesis entre literatura y tecnología, Martí (como ocurrirá también con Quiroga) usa precisamente las máquinas de la modernidad como el escenario para la creación de un estilo sumamente refinado de expresión. Durante su estadía como periodista en Nueva York, Martí escribió una cantidad impresionante de crónicas sobre numerosos aspectos de la vida, la cultura y la tecnología estadounidense. Según Ramos, es precisamente su posición como testigo del proceso de modernización lo que le permite crear espacios de producción literaria:

Martí's work of illumination appears in unsuspected places: chronicles, letters, reports, articles, ads – minor texts. It is almost as if the inconspicuous character of the place where Martí's rhetoric shines brightest is a fundamental prerequisite for the emergence of Martí's poetic illumination. [...] [W]ithin a flat, journalistic, technical or informational discourse, the poetic word refers to and remarks on its foreignness (*extrañeza*), the dilemma of being forever *offsite*. This condition can in turn, be read as a register for the writer's surprise amid the signs of modernity (162).

Aunque no falta en estas crónicas una sensación de maravilla que expresa Martí ante los avances técnicos y la libertad estadounidenses, pronto se detecta en diferentes niveles de intensidad en todas ellas, una voz abrumada por el mareo que causa el rumbo vertiginoso e inestable de la vida moderna, la creciente falta de belleza natural en las grandes ciudades y la destrucción moral del hombre, la mujer y la familia estadounidense, en constante búsqueda del éxito y la acumulación de riqueza. Como señala Ramos en su análisis de “The Brooklyn Bridge”, se puede ver en la escritura de Martí algo que, según mi hipótesis, también es evidente en Quiroga, algo que excede una simple descripción o una simple crítica negativa de lo moderno. Señala Ramos:

Let us analyze the antitechnological discourse elaborated by literature not as an aggregate of “truths” about the world, but rather, as a strategy of legitimation for intellectuals who had become estranged from the utopia of progress and modernity. Beyond the emphatic critique against technologization, we will see the machine become a model for a certain fin de siècle literature that paradoxically attempted to rationalize and specialize its own medium of labor (166).

Podemos extender esta idea a la estética de Horacio Quiroga. De hecho, Ramos abre su análisis de la relación entre la literatura y la tecnología en Martí con un epígrafe que extrae justamente de la descripción del personaje quiroguiano del Manco en “Los destiladores de naranja”, uno de los cuentos de *Los desterrados*. Según Ramos, la escritura de Martí y el género de la crónica equivalen en sí a cierto tipo de ‘cuasi-máquina’, que el Manco manipula como puede con su cuerpo incompleto. Según la hipótesis de Ramos, es justamente cuando Martí se encuentra atado al discurso antiestético de su profesión como intérprete de la modernidad que éste encuentra espacios sumamente literarios donde lucir su estilo. Se crea un espacio en sus crónicas que, a pesar de las “funciones discursivas antiestéticas ligadas al medio tecnologizado del periodismo”, le permite “traducir” las máquinas y los avances tecnológicos usando un proceso, descrito por Ramos en los siguientes términos: “laborious (re)shaping of fragments and remains taken from both modern and traditional forms.” Concluye Ramos:

These forms are taken from their original sites and given new functions. In this respect, the literary “machine” in the chronicle, beyond the consistency and coherence of the ideal “machine,” was more fittingly akin to the curious apparatus described by Quiroga in the epigraph opening this chapter (183).

Este personaje del Manco, que manipula un aparato cuasi-mecánico con su cuerpo mutilado, crea una imagen bastante distorsionada y contrastante de la tecnología moderna, signada por los avances en las ciencias y la ingeniería en forma de hazañas grandiosas como la construcción del puente de Brooklyn en Nueva York. En la retórica de Martí en “El puente de Brooklyn”, Ramos



subraya lo que él ve como “the machines of our uneven modernity”, donde la retórica cobra una heterogeneidad propia, a pesar de que Martí, tal como acontecerá luego con Quiroga, están obligados a trabajar al servicio de los requisitos del mercado. En “El puente de Brooklyn”, y en un grado mayor en *Los desterrados* de Quiroga, ambos escritores, cuyas fuentes de ingreso económico dependen de su habilidad para ajustarse a la profesionalización del escritor, logran cierta autonomía en este estilo que han logrado crear al contemplar la máquina. Gracias al mercado y, paradójica y simultáneamente, a pesar de él, crean obras de arte incluso dentro de las constantes exigencias de una producción insaciable de artículos, avisos publicitarios, cuentos y crónicas. Como veremos en más detalle en esta tesis, los tropos literarios que Ramos distingue como evidencia de la creación artística en Martí pueden ser parangonados con el gesto de Quiroga de unir los cuentos antes publicados en varias revistas y periódicos en un solo libro de cuentos, *Los desterrados*, un tejido más complejo que pide ser leído autónomamente según sus propias leyes. De esta manera, Quiroga junta estos fragmentos, fomentando que dialoguen entre sí y que revelen sutilezas que no se hubieran mostrado como cuentos independientes. El efecto de este conjunto es una obra artística que permite a Quiroga mostrar su fascinación por la modernidad como escritor.

### 1.3 Modernismo y modernización en América Latina.

En los últimos decenios del siglo XIX y en las tres primeras décadas del siglo XX, Latinoamérica experimentó un crecimiento demográfico inaudito acompañado por la rápida urbanización de regiones hasta entonces semi-rurales<sup>1</sup>. En el caso particular de Argentina, debido a las grandes olas de inmigrantes europeos llegadas a partir de 1880, hubo una transformación total de la ciudad de Buenos Aires en una metrópolis comercial y cultural. A nivel nacional, hubo

---

<sup>1</sup> A partir de datos que toma de *The Cambridge History of Latin America*, Ángel Rama registra un aumento en la población latinoamericana de 30,5 millones en 1850 a 61 millones en 1900. (33).

avances tecnológicos en los medios de transporte, cambios en el mercado del ganado y un gran aumento en la participación de Argentina en la economía internacional, mientras la demanda de parte de países industriales en Europa y los Estados Unidos de productos agropecuarios argentinos creció rápidamente. Tulio Halperin-Donghi denomina este periodo de rápida modernización en América Latina como “la madurez de un orden neocolonial”. Explica Halperin Donghi que junto con la explosión demográfica que comenzó a mediados del siglo XIX llegó un periodo de crecimiento económico nunca visto antes en Latinoamérica. Los productores locales de bienes primarios recibieron con brazos abiertos la inversión extranjera al tiempo que se producía un aumento grande en la exportación mayormente de materias primas. De tal manera, a pesar de la urbanización y el crecimiento económico, se conservó una relación de periferia/metrópoli ahora con un nuevo centro ya no ubicado en España, como en la época colonial, sino en los Estados Unidos y en países europeos, principalmente en Inglaterra y Francia.

Este nuevo centro económico también se convierte en el nuevo marco de referencia incluso para los modernistas latinoamericanos como se ve claramente en la obra de José Martí y Rubén Darío. Aunque las nuevas naciones latinoamericanas continuaron el rechazo de todo lo español por ser arcaico y estancado, volvieron su mirada cada vez más hacia Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos para buscar oportunidades de comercio, así como modelos de progreso político y cultural. Observa José Moya que “(m)ovement and flux -of capital, goods, services, technologies, ideas and people- became the mark of modernization” (12). Esta idea del movimiento y el flujo de capital, bienes, servicios, ideas y personas, se vuelve un tropo bastante importante en Quiroga en la medida que ironiza sobre las experiencias de los elementos de la sociedad que han quedado al margen de este progreso, y han ido a parar, casi accidentalmente,

como si fueran bolas de billar (la imagen es de *Los desterrados*), al lugar de todos estos cuentos:  
la frontera, en las periferias de la modernidad.

## CAPÍTULO 2

### EL LUGAR

#### 2.1. Unidad de tema y estructura en *Los desterrados*

Los cuentos reunidos en el volumen titulado *Los desterrados* (1926) componen un libro completo, unitario, en el cual Quiroga ha creado todo un microcosmos de personajes y acontecimientos nítidamente interrelacionados. Cada uno de estos cuentos no sólo tiene que ver el uno con el otro, sino que de alguna u otra forma todos se relacionan con los cambios que ocurrieron en la región (de Misiones, Argentina, en particular; pero también de Latinoamérica en general) a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, dentro de un proceso de modernización basado en la extracción de recursos naturales y la producción intensa de productos agrícolas. Este efecto de “frontera” que crea el espacio de *Los desterrados*, se complementa con alusiones a otras ficciones de Quiroga que éste había situado en ese mismo lugar, tal el caso, por ejemplo, de “Anaconda”, publicado en 1921.

Los textos son narrados en primera persona, todos por el mismo narrador, y esto contribuye también a darle unidad al conjunto. En el texto que abre el libro, “El regreso de Anaconda”, es el mismo narrador que cuenta el “mito de orígenes” de este universo de frontera, que será el escenario de las demás historias. A lo largo del libro, el narrador es heterodiegético, ya que no es uno de los personajes de la narración, a pesar de que tiene un conocimiento detallado de sus vivencias. Quizá una breve excepción a esto ocurre en el cuento “Van-Houten”, donde el narrador relata una conversación en tiempo presente con el socio de Van-Houten, cuando encuentran a este último muerto. Las historias en *Los desterrados* son contadas como anécdotas de experiencias que este testigo ha presenciado o de las que ha oído hablar en la

provincia de Misiones alrededor de los fines del siglo XIX y los principios del siglo XX. El narrador es un hombre del lugar, pero no participa como protagonista en ninguna de las historias. Las historias que cuenta tienen que ver con el trabajo físico peligroso, el pionerismo y la soledad de personajes, más bien taciturnos, con quienes quizá nadie habla mucho en el pueblo pero que esconden vivencias sumamente extrañas. Este narrador ha conocido personalmente o ha oído hablar de los protagonistas que describe y cuenta sobre ellos por lo “pintorescos” que son. Sin embargo, se mantiene a una distancia temporal y emocional de ellos y narra sus experiencias con un tono que revela mucho más una curiosidad y extrañeza ante sus personalidades y los acontecimientos raros que protagonizan, que una compasión por sus destinos trágicos. Los momentos en los cuales se oye más nítidamente la voz del narrador ocurren cuando éste interrumpe la trama del cuento para comentar sobre el contexto histórico en el cual se lleva a cabo la acción o, como en el caso de “El hombre muerto”, para considerar ideas filosóficas sobre la muerte.

El hecho de que todos los cuentos son narrados por el mismo narrador y comparten una unidad de tiempo y lugar, invita al lector a leer las hazañas de los personajes como anécdotas convergentes cuya rareza se debe no sólo a sus personalidades o rasgos de carácter, sino también al tiempo y lugar excepcionales donde ocurren. Escribe Quiroga:

Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente, aquéllos que a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados. Así Juan Brown, que habiendo ido por sólo unas horas a mirar las ruinas, se quedó 25 años allá; el doctor Else, a quien la destilación de naranjas llevó a confundir a su hija con una rata; el químico Rivet, que se extinguió como una lámpara, demasiado repleto de alcohol carburado; y tantos otros que gracias al efecto, reaccionaron del modo más imprevisible (626).

Considerando que los ejes principales de la colección son el exilio, la invención y la autodestrucción, las palabras “rumbos inesperados”, “reaccionaron” y “se extinguió” se vuelven de suma importancia aquí. Este pasaje, que introduce el cuento homónimo “Los desterrados”, segundo cuento del volumen, hace una síntesis de la unidad del libro. El narrador hace una breve sinopsis de las historias que se narran en otros cuentos del volumen. La presencia de este resumen sirve para concretar los motivos que surgieron en “El regreso de Anaconda”, primer cuento del volumen, y para darle cohesión al conjunto del libro. En la referencia a Juan Brown, se presenta la idea del vagabundeo sin rumbo y el exilio que se desarrolla alrededor de los personajes de la colección y que se ve primero con Anaconda y João Pedro. Esta idea también se lee claramente en la referencia del movimiento inesperado y contingente de las bolas de billar. Hay mención del experimento fracasado en forma de la destilación de naranjas, e incluso se puede detectar la profunda ironía del inventor primitivo con la yuxtaposición del título “doctor” y la referencia a su rol en el fracaso de un proceso de invención. También hay varias referencias aquí a la autodestrucción y la maquinización de la humanidad, tema que se desarrollará en “Van-Houten” y “Taucara-Mansión”. Esta sinopsis, hecha antes de emprender la narración de estos personajes “pintorescos”, cuyas vivencias suelen ser tan horrosas como inquietantes, pone al narrador en la posición de organizador de las historias. Es una invitación al lector a ver el lugar fronterizo tal como lo ve el narrador, dentro de un escenario único, con su propia estética, con propiedades intrínsecas, entre las que resalta un carácter periférico, que contribuye al comportamiento extraño de sus actores. Al usar la idea de lugar como punto de partida, como *incipit* de la narración, el narrador sugiere que en las regiones fronterizas existe cierta inestabilidad e imprevisibilidad, donde todavía no ha llegado el racionalismo y la lógica del

desarrollo, tan deseados a principios del siglo XX. Crea, con esta sinopsis, un lugar donde todos los acontecimientos extraños habrán de ocurrir.

El primer cuento de *Los desterrados*, “El regreso de Anaconda”, continúa la trama de Anaconda, personaje principal del cuento con el mismo nombre publicado por Quiroga en la colección *Anaconda*, de 1921. La acción gira alrededor del plan de Anaconda de cegar el río ante la creciente invasión del hombre. Ella y los demás animales se han visto forzados a esconderse de los hombres y salir de su hábitat natal. La primera escena los encuentra en plena sequía, inmóviles y desesperados al no tener agua. Anaconda, la más sabia de todos los animales de la selva, anuncia que pronto llegará una tormenta que causará un diluvio tan grande que toda la vegetación que arrastrará el diluvio consigo les proporcionará el material que ellos justo necesitan para inundar y anegar el río, y prevenir así el avance de los barcos a vapor de los humanos. Anaconda solicita la ayuda de todos los elementos de la selva y pronto, gracias al diluvio, todo el ambiente se pone en movimiento y ella es llevada por la corriente para atestiguar el éxito del “aparato” que inventó. Como ocurre en otros cuentos de la colección, el éxito del plan de Anaconda es efímero ya que con tanto movimiento se ha creado un tipo de reacción química: se fermentan los sargazos, las semillas de los camalotes se adhieren al material pegajoso que ha creado la fermentación y los camalotes abandonan su viaje para florecer. El plan fracasa y Anaconda, ahora débil y cansada también, pone sus huevos sobre una balsa al lado de un indio mensú casi muerto, que le había llamado la atención al final de su largo viaje río abajo. Los hombres invasores que van pasando en un vapor la miran, inmediatamente disparan y la matan.

El subtítulo de este primer cuento es “El ambiente”, y es la única vez, a pesar de que todos los demás cuentos tienen lugar en el mismo “ambiente”, que este espacio de frontera es

visto desde la perspectiva de un animal. Es como si “El regreso de Anaconda” fuera una especie de “mito de creación” irónico, para fundar el mismo lugar que luego se convertirá en un escenario bastante humano y hostil. Anaconda es la heroína de la colectividad animal que representa. Es la última esperanza para su supervivencia y forma una pareja muy improbable con el mensú, quien le permite poner huevos que simbolizan la esperanza de una nueva vida, la promesa de un renacimiento. Sin embargo, aquí se invierte la noción del mito como un gran acto heroico, como una epopeya llevada a cabo por un ancestro común, que ha de sentar las bases para el avance exitoso de la colectividad. El mensú muere y a Anaconda le disparan los hombres que ella tanto deseaba vencer. *El desenlace aquí literalmente invierte el mito de la creación* porque Anaconda fracasa en su plan, y todo a su alrededor y su sueño de armonía y tranquilidad quedan destruidos también. Lo que ha fundado este ancestro mítico entonces es lo opuesto del paraíso, lo opuesto de la creación. La destrucción, tema sobre el que obsesivamente volverán los cuentos que siguen después del gran silencio en que culmina “El regreso de Anaconda”, está bien sintetizada en el antepenúltimo párrafo del relato: “Vio de pronto ante sus ojos la selva natal en un viviente panorama, pero invertida: y transparentándose sobre ella, la cara sonriente del mensú” (624). Aquí la selva natal está invertida y distorsionada, está vista en el momento en el que Anaconda la alucina durante su agonía. La cara del mensú se ha vuelto transparente y no está realmente bosquejando una sonrisa, sino que la cara sonriente que el narrador describe es el ceño fruncido del mensú muerto visto desde la perspectiva de la cabeza caída de Anaconda. En esta escena de alucinación y muerte ha triunfado la destrucción, y las generaciones futuras, si nacen los huevos que han cubierto toda la balsa, nacerán precisamente de esta destrucción y fracaso, nacerán en este mundo invertido con el que culmina el cuento. Como una obertura musical que acaba, para que principie entonces la obra, después de este desenlace (el disparo de la pistola y el



golpe de la cabeza de Anaconda contra la madera de la balsa), queda un gran silencio que cierra esta primera pieza, pero que a la vez dejará resonar ecos que ligan este primer relato al resto de la colección, en cuyos cuentos reaparecerán muchos de los elementos y tensiones primero expuestos en “El regreso de Anaconda”.

Separados del “ambiente” de “El regreso de Anaconda”, y bajo el subtítulo “Los tipos”, se encuentran agrupados siete cuentos más: “Los desterrados”, “Van-Houten”, “Tacuara-Mansión”, “El hombre muerto”, “El techo de incienso”, “La cámara oscura” y “Los destiladores de naranja”. La frontera separa pero también sugiere relaciones y lazos que conectan las dos secciones del libro. Hay varios “elementos cruzados” además de esta división hecha por Quiroga en la colección que establecen una frontera entre el mundo animal/natural y el mundo de los tipos. El más obvio es la personificación de los animales en “El regreso de Anaconda”, una técnica retórica y una convención narrativa empleadas con bastante frecuencia por Quiroga, sobre todo, en sus “cuentos de la selva”, pero que no se encuentran en ninguno de los demás cuentos de *Los desterrados*. En este caso la personificación contribuye a un régimen inverosímil único, no encontrado en los demás cuentos del volumen, que da más peso y sustento a la idea de su función como mito irónico de creación. Es cierto que en este relato, al contrario de lo que ocurre en las fábulas de *Cuentos de la selva*, los animales no dialogan con los seres humanos ni tampoco organizan bailes ni fuman cigarrillos paraguayos tal como lo hacen los yacarés en “Las medias de los Flamencos”. Sin embargo, hasta cierto punto, “El regreso de Anaconda” tiene algunas reminiscencias con el resto de las fábulas de animales quiroguianas: los animales en “El regreso de Anaconda” hablan entre sí, se preocupan por el futuro de su hábitat, desarrollan un plan y

tratan de manipular sus alrededores para combatir al hombre invasor, muy al estilo de “La guerra de los yacarés”, un cuento de 1916.<sup>2</sup>

En el primer cuento de la sección “Los tipos”, “Los desterrados”, desaparece totalmente la personificación de animales, y aunque sí hay animales en estos cuentos, su forma ha cambiado completamente. A pesar de la presencia de animales domesticados y de algunas breves referencias a hormigas, mariposas y un lagarto, “Los tipos” carece del animal en el rol de protagonista, aunque la acción de cada cuento se lleva a cabo en el mismo lugar en las cercanías del Alto Paraná que le pertenecía originalmente a Anaconda. Se podría decir que la desaparición del mundo animal en *Los desterrados* empieza con la muerte de Anaconda y llega a su extremo cuando, al final del último cuento, los animales de carne y hueso han desaparecido de la trama y los únicos animales que aparecen lo hacen en forma de imágenes alucinadas por el personaje Else, como bichos típicamente considerados asquerosos y nocivos: un gigantesco ciempiés que se sube por entre sus rodillas, una multitud de víboras, “bestias innumerables” con “hocicos puntiagudos que aparecían y se ocultaban con velocidad vertiginosa” y por fin, una rata, que, en realidad, es una imagen distorsionada de su hija, a quien el médico ebrio acaba por matar (692). Es decir, puede rastrearse una trayectoria en el libro que empieza en la utopía de la naturaleza y termina en el infierno de la psicosis del hombre, en su bestiario interior. Los caballos y las mulas que aparecen en el cuento *Los desterrados* incluso ayudan a definir el mundo humano como tal, y no como un mundo animal. Los animales son ahora el ganado domesticado y las bestias de carga, o sea, animales convertidos en productos para la producción, el comercio o el consumo, amaestrados por el hombre mientras éste realiza la conquista la naturaleza (o sea, su destrucción)

---

<sup>2</sup> La publicación de “La guerra de los yacarés” (1916) (originalmente bajo el título “Los cocodrilos y la guerra”) precede a la publicación de “El regreso de Anaconda” (originalmente bajo el título “El regreso”) por once años, hecho que le da bastante tiempo a Quiroga de revivir esta fábula, modificándola para incluirla en *Los desterrados*.

y, en el caso de la región misionera, la administración de los obrajes y el proyecto de la extracción y transporte de bienes.

Como se dijo anteriormente, a lo largo de la colección encontramos temas, personajes y acontecimientos relacionados con el fracaso de la modernización en la región de Misiones. La intertextualidad y la intratextualidad que se revelan al leer y, sobre todo, al releer los distintos cuentos, son impactantes, considerando sobre todo el hecho de que éstos fueron escritos y publicados por Quiroga en un lapso de seis o siete años, a la par de muchos otros cuentos.<sup>3</sup> No sólo se ven a los mismos personajes con distinto grado de protagonismo en cuentos distintos, sino que se puede decir también que hay diferentes ‘versiones’ de un mismo personaje en distintos cuentos. Se podría incluso conjeturar que personajes distintos por nombre y por apariencia son en realidad manifestaciones de un mismo personaje primitivo, como ocurre con el caso de la anaconda, una versión en varios sentidos más primitiva y menos desarrollada de João Pedro, el protagonista de “Los desterrados”. También se podría argumentar, para dar un segundo ejemplo, que el doctor Else en “Los destiladores de naranja” es el mismo personaje de Van-Houten en “Van-Houten”, pero a partir de una caracterización más detallada e intensa. Orgaz de “El techo de incienso” es una versión menos extrema del Manco en “Los destiladores de naranja”. Al leer estos cuentos en su conjunto, se encuentran estas relaciones y por eso el lector se enfrenta con la obligación de dejar a un lado su concepción tradicional de personaje como individuos únicos e irrepetibles. La fusión de personajes aquí crea temáticas y presenta nuevas versiones del hombre moderno que lleva al lector a sacar los temas de *Los desterrados* más allá del lugar fronterizo de la selva amazónica y leer a sus personajes como nuevas identidades

---

<sup>3</sup> “Van-Houten” fue originalmente publicado bajo el título “En la cantera”, en diciembre de 1919; “El hombre muerto”, en junio de 1920; “Tacuara Mansión”, en agosto del mismo año, “La cámara oscura”, en diciembre también de 1920, “El techo de incienso”, en febrero de 1922; “Los destiladores de naranja”, en noviembre en 1923; “El regreso de Anaconda” (originalmente publicado bajo el título sólo de “El regreso”), en febrero de 1925; y “Los desterrados” (originalmente titulado “Los proscriptos”), en julio de 1925.

problemáticas que han sido creadas por el proceso modernizador mismo, en un lugar marginal, de frontera.

Los cuentos protagonizados por ‘los tipos’, aunque ambientados todos en el escenario de la selva amazónica de la región de Misiones (lugar alejado de la ciudad, centro simbólico de la civilización para la tradición liberal representada por Domingo Faustino Sarmiento), pero más específicamente en Iviraromí, un pueblo de frontera, giran alrededor de raras hazañas muy estrechamente ligadas con la lucha del hombre no contra la naturaleza, sino contra la posición precaria dentro de la modernidad que él mismo ha creado. La frontera, entonces, es doble: el espacio de frontera no se establece sólo en función del límite con la naturaleza sino también respecto de la modernidad. El exilio, la nostalgia hacia un pasado que ya no está y la idea del hombre ‘proscrito’ que ya no cabe dentro del nuevo mundo moderno, perdido en el constante movimiento de la modernidad se lee en la trayectoria de João Pedro y Tirafofo, los protagonistas del relato “Los proscritos”. En el personaje de Orgaz de “El techo del incienso”, cuya obsesión con la construcción de su techo lo lleva a ignorar sus deberes como encargado del registro civil del pueblo, Quiroga muestra la obsesión moderna con el consumo excesivo, el gasto y la constante búsqueda ansiosa de una utopía moderna que se muestra elusiva. Juan Brown, que contribuye a la muerte de Santiago Rivet mientras ambos consumen alcohol carburado, y Van-Houten, que destruye su cuerpo pieza por pieza hasta convertirse en un surtidor, son algunos de los personajes que representan distintos tipos de destrucción, a la vez física y psíquica, que han resultado del proyecto modernizador o de las ansias de modernización en lugares alejados de los grandes centros urbanos. En *Los desterrados*, los hombres que practican diferentes métodos de autodestrucción (una autodestrucción obcecada y metódica) son los subdesarrollados, los desechos de la modernización, los hombres ya obsoletos cuyo único destino es la muerte.

## 2.2 Dicotomías de la modernización: el rol de “El regreso de Anaconda”

Que el cuento inaugural de *Los desterrados*, “El regreso de Anaconda”, sea el único cuento de la colección cuyo protagonista es un animal personificado podría causar cierta duda sobre el propósito de su inclusión dentro del microcosmo ficticio antropomórfico que crea Quiroga en el resto de la colección. Como ya mencioné, separando esta pieza aún más del resto de la colección, Quiroga decide subtitularla “El ambiente”. “El regreso de Anaconda” queda en la otra parte, del otro lado de los demás cuentos, ya que agrupa bajo el subtítulo “Los tipos” todos los cuentos protagonizados por seres humanos. Observa Pablo Rocca, en su noticia preliminar a *Los desterrados*, que debido a la división temática que implican los subtítulos, “El regreso de Anaconda” cumple una función introductoria al resto de la colección, fundamentalmente, porque sienta las bases del ambiente misionero que servirá de escenario para todos los demás cuentos:

El primero de todos («El regreso de Anaconda») constituye una segunda parte, ya anunciada desde el cuento que había dado nombre al volumen de 1921.

Por sus características, únicas incluso en el conjunto de la obra de su autor, Quiroga lo separa del resto, ubicándolo a modo de introducción al volumen, en la sección que denominó «El ambiente». El relato contiene claves fundamentales para acceder a una interpretación del conjunto del libro, y cumple una función estética por demás evidente y explícita en el subtítulo que el autor dio a su obra. Los restantes cuentos están indisolublemente unidos a ese ambiente y vertebrados por la indagatoria, concreta y directa, de esos «tipos» del subtítulo, con los que Quiroga convive desde las ya lejanas vacaciones de 1906 (606).

Se sabe que el ambiente al cual se refiere aquí Rocca es el lugar geográfico: la provincia de Misiones, su clima extremo y sus alrededores atravesados por el Río Paraná y sus tributarios, donde Quiroga vivió siete años entre 1908 a 1915. A primera vista, a diferencia de los demás cuentos en *Los desterrados*, “El regreso de Anaconda” parece seguir la temática de la dicotomía ‘la naturaleza hostil versus el hombre invasor’, emblemática de numerosos cuentos de Quiroga

como son, de una manera bastante mórbida, “La miel silvestre” en *Cuentos de amor locura y muerte* (1917), “Anaconda”, que integra la colección de cuentos homónima, y “La guerra de los yacarés”, *Cuentos de la selva* (1918). El protagonista, Anaconda, sigue la trama del relato “Anaconda” y ahora encabeza una gran lucha con la ayuda de todos los elementos de la naturaleza misionera contra la creciente presencia invasora del ser humano, su tecnología y su fuerza destructora.

En su libro *Identity and Modernity in Latin America*, Jorge Larrain considera ambos libros, *Cuentos de la selva* y *Anaconda*, como obras realista/naturalistas, y las asocia con *La Vorágine* (1924) del colombiano Eustasio Rivera, diciendo que estas obras intentan subrayar “the struggle of human beings against a hostile and savage nature, mostly represented by the tropical jungle” (95). Larrain observa que este ser humano invasor (tal como aparecen en “La miel silvestre” y “Anaconda”) es producto de la generación de pensadores positivistas encabezada por figuras como Sarmiento, quienes proponen como héroe y modelo para una nueva nación latinoamericana al hombre europeo “civilizado”, cuya influencia pedagógica y científica sobre la naturaleza inherentemente “bárbara” del habitante rural latinoamericano traerá el progreso a estos espacios salvajes. Sin embargo, es mi hipótesis que la función de “El regreso de Anaconda” en realidad no es trabajar con la dicotomía hombre versus naturaleza o naturaleza versus cultura, sino de proponer otra dialéctica: el hombre distorsionado por el avance de un proyecto modernizador en el que se destruye a sí mismo mientras produce. Leer sólo la dicotomía hombre/naturaleza que estaba en boga durante el siglo diecinueve en estos cuentos escritos alrededor de los 1920s es simplificar demasiado el asunto. Aunque hay diferencias importantes entre “El ambiente” y “Los tipos”, “El regreso de Anaconda”, tal como he señalado arriba, debe ser visto no sólo como una simple pieza introductoria que ayuda a establecer y crear el ambiente,

sino como una gran obertura al resto del volumen en la cual nacen todos los demás temas desarrollados en los cuentos agrupados en “Los tipos”.

En “El regreso de Anaconda”, ‘el progreso’ ya ha llegado en forma de especuladores, pioneros y científicos. Muchos de los agentes de este proyecto son inmigrantes europeos descritos como sucios, de pocas palabras y extraños. Los habitantes nativos de la región misionera apenas tienen una voz en estos cuentos porque ya han sido ‘civilizados’, o sea, han sido forzados a tomar su nuevo puesto en la gran máquina modernizadora como mensús explotados. En “Los tipos” el ser humano ‘civilizador’ ha triunfado en su plan de integrar a los humanos “salvajes” al proyecto nacional en la forma de un trabajo semi-esclavizado. A diferencia de esto, en los cuentos misioneros que no se incluyen en *Los desterrados*, sí se muestra todavía la lucha entre el hombre y la naturaleza, y la naturaleza no cae rendida tan fácilmente. Para dar un ejemplo, en “La miel silvestre”, al personaje Gabriel Benincasa, un “muchacho pacífico, gordinflón y de cara rosada”, pronto se le hace saber que su presencia no es para nada bienvenida en la selva cuando su cuerpo aparece completamente devorado hasta el esqueleto por hormigas carnívoras. Como ocurre en el famoso final de *La vorágine*, casi literalmente, a Gabriel Benincasa se lo “come” la selva. También, la trama de “Anaconda”, contada desde la perspectiva de las serpientes de la selva, todavía demuestra esta lucha ya que el único elemento que queda en la selva que podría presentar algún desafío contra el proyecto civilizador encabezado por los seres humanos ya no es el “nativo salvaje”, sino que son los peligros de una naturaleza todavía no completamente dominada, naturaleza que aquí asume la forma de la serpiente venenosa. Así que mientras que para los positivistas del siglo pasado la lucha hacia el progreso se lleva a cabo contra el hombre salvaje, y en *Cuentos de la selva* y *Anaconda* se detecta una lucha entre el hombre y la naturaleza, en *Los desterrados* el animal

cede como personaje principal al hombre moderno. La lucha que se arma ahora después de que se cuenta el mito de creación de este lugar, que como ya vimos se trata en realidad de un mito de destrucción, es la lucha del hombre aniquilándose a sí mismo en los márgenes de la modernidad.

### 2.3 Sobre la validez de una lectura eco-crítica

En su artículo “An Ecocritical Approach to Horacio Quiroga’s ‘Anaconda’ and ‘Regreso de Anaconda’”, Bridgette Gunnels aplica esta dicotomía al leer los dos textos. Apoyándose en que Quiroga hace uso de la personificación de animales en los dos textos, Gunnels le atribuye a una sensibilidad especial hacia los derechos de los animales y las consecuencias negativas que han tenido los seres humanos sobre los animales y la naturaleza. Ella ve en estas obras “various inter-relationships between animals and other animals, humans and animals, and humans and other humans”, y lee en estas relaciones “a mixture of views that gives the readers a glimpse into Quiroga’s concept of the minds of animals, and their reactions to human presence in their world” (94). La obra de Quiroga, según la hipótesis de Gunnels, es “a fictional mediation between the detrimental effects an encroaching human presence and on the animal world as personified in Quiroga’s two sister tales, “Anaconda” and “Regreso de Anaconda” (94). Ella concluye que con ambos, “Anaconda” y “El regreso de Anaconda,” Quiroga “masterfully de-centers the human being while emphasizing the both the humanity and animalism of the non-human inhabitants of Misiones as well as the human beings” (99).

Ahora bien, que un escritor haya utilizado la técnica de la personificación de animales no quiere decir automáticamente que lo hace con el propósito de revelar una visión propia de la mentalidad del animal. De hecho, es más común que lo que un escritor logra hacer al personificar a un protagonista animal es precisamente lo opuesto: encontrar una manera creativa e interesante



de intentar entender mejor la naturaleza del ser humano y a la vez captar la atención de un público más amplio.<sup>4</sup> Las fábulas y otros relatos en que se personifican animales suelen conducir a las mediaciones interpretativas de la alegoría antes que a una supuesta “psicología” animal. La fábula tiene el efecto de invitar al lector a hacer interpretaciones de las acciones literales de los personajes en otros términos precisamente porque los personajes son animales cuyas experiencias invitan a hacer una lectura de tipo alegórico. Según las propias palabras de Quiroga, el hombre no tiene la obligación de ser el defensor del animal.

Aunque es interesante leer en la obra de Quiroga la eco-crítica y la teoría de los derechos de los animales, en el caso del análisis de “El regreso de Anaconda”, esta aplicación es equivocada ya que leerlo en su sentido literal limita bastante la posibilidad de múltiples interpretaciones del cuento y deja completamente fuera a los demás cuentos de la colección. Particularmente en el desenlace del cuento, Gunnels ve un intento por parte de Quiroga de demostrar lo imprescindible que es buscar un equilibrio entre el hombre y la naturaleza en forma de la muerte mutua de Anaconda y el mensú en la escena final del relato:

The death of the snake is intertwined with the death of the man, as well as the potential birth of many descendants of the boas. The natural cycle of life and death is highlighted as transcending that of wars between the natural world and the human world. Anaconda’s life story embodies ecocritical principles that not only initiate the questioning of cultural superiority over the natural world, but also seek to illustrate the immense importance of natural balance between these two facets of life on earth (101).

Como se ha dicho anteriormente, esta dicotomía entre el hombre y la naturaleza es leída con mucha frecuencia por los críticos de las obras quiroguianas, y por eso, es tentador llegar a

---

<sup>4</sup> Aquí me refiero al género de la fábula y de los relatos para niños. Basta recordar que en 1918, Quiroga junta ocho cuentos que antes habían sido publicados en varias revistas argentinas con el subtítulo “Los cuentos de mis hijos”, y los publica bajo el título *Cuentos de la selva para niños*. En este volumen se encuentra el susodicho “La guerra de los yacarés”, cuya trama es similar a la de “El regreso de Anaconda”, donde los yacarés, bajo el liderazgo del más sabio Surubí, desarrollan un plan para vencer al hombre invasor y reconquistar la paz y el silencio de su hábitat. (*Todos los cuentos* 1071)

una obra como “El regreso de Anaconda” ya con esta dicotomía en mente, como un rasgo predeterminado: la expectativa es encontrarnos, nuevamente, con un cuento quiroguiano protagonizado por un animal y como tal, el tema tiene que ser el ser humano versus la naturaleza. Tal lectura de “El regreso de Anaconda” es equivocada porque en este cuento, como ocurre con todos los otros relatos reunidos en *Los desterrados*, así como la lucha entre “la civilización y la barbarie” han terminado ya en “La miel silvestre” y “Anaconda”, la lucha entre el hombre y la naturaleza ha concluido ya antes de las primeras líneas de la narración de “El regreso de Anaconda”. Es precisamente en “El regreso de Anaconda” donde se exhibe el tema central que unirá todos los textos de *Los desterrados*: la lucha del hombre modernizado contra sí mismo, la inmanente autodestrucción implícita en la modernización.

## CAPÍTULO 3

### “EL REGRESO DE ANACONDA”: LA GRAN OBERTURA

#### 3.1 Anaconda como prototipo

Un análisis de las características de la protagonista de “El regreso de Anaconda” revela que el rol de Anaconda en esta colección es, fundamentalmente, el de ser el “prototipo” de todos los “tipos” que aparecen en *Los desterrados*. En la Anaconda los personajes del libro no encuentran su antítesis sino una cifra o clave de sí mismos. Ella es la primera “desterrada” en serie de cuentos donde casi todos los actores están viviendo, de alguna forma u otra, en exilio. Su función es mucho más que la de una mera encarnación de la naturaleza. Anaconda también es la primera inventora primitiva. Inventar es una actividad considerada sumamente humana, y aquí Anaconda es presentada como la hija del proceso vertiginoso de una modernización desigual y, en ese sentido un verdadero prototipo para algunos personajes “inventores” que ha hemos mencionado aquí, tales como Orgaz en *El techo de incienso* y el Manco en *Los destiladores de naranja*. Anaconda también es la primera versión que se verá luego desarrollada en los personajes o el personaje doble Van-Houten / Doctor Else, es decir la de héroes que van inexorablemente hacia una autodestrucción, facilitada por los nuevos avances tecnológicos en esa zona de frontera que elige Quiroga para sus ficciones.

Quiroga le otorga al primer relato de *Los desterrados* una posición y un valor estratégicos, que nos invita y nos permite leer cómo el personaje de Anaconda está en “Los desterrados” y cómo todos estos ‘desterrados’, a su vez, se originan y no dejan de enviar nunca a Anaconda. En “Los desterrados”, “El techo de incienso”, “Tacuara Mansión”, “Los destiladores de naranja” y los demás cuentos de *Los desterrados*, no sólo se encuentran vestigios del

personaje de Anaconda, sino que reaparecen las mismas descripciones de ambiente. En el cuento “Los desterrados”, los camalotes entre los cuales se esconde João Pedro bien podrían ser los mismos que forman parte del plan de Anaconda para cegar el río. Incluso, en “El techo de incienso”, Orgaz, en tránsito rumbo a Posadas (la ciudad capital de la provincia de Misiones), se sorprende al ver que “una fimbria de palitos burbujeantes se adhería a la playa” (Quiroga 668) (igual que lo que pasa en “El regreso de Anaconda”) y de que el Paraná haya crecido tanto debido a un gran diluvio muy parecido al que se narra en “El regreso de Anaconda”.

Así como en una pieza musical se oyen en distintos lugares de la partitura diferentes variaciones del mismo *motif*, de un modo análogo se duplican estos motivos en los cuentos incluidos en “Los tipos”, y se crea una secuencia, no sólo de “claves” y temas, sino también de tonos e imágenes sensoriales, que en realidad son establecidos originalmente en la narración de “El regreso de Anaconda”. Por ejemplo, la idea de la completa falta de esperanza, enfrentada primero por Anaconda al no poder escapar el avance de la modernización, es verbalizada en otros cuentos haciendo uso de descripciones casi idénticas. Basta comparar las descripciones del ambiente caluroso en “El regreso de Anaconda” y en “El hombre muerto”. Las descripciones de la sequía en “El regreso de Anaconda” y el calor insoportable del mediodía en “El hombre muerto”, que crean una pesada sensación de inmovilidad y estancamiento, le sirven retóricamente a Quiroga para atrapar a sus personajes en un lugar donde no hay ninguna esperanza de que cambie el rumbo de su destino fatal. Bajo el sol opresivo, en ambos cuentos todo queda estancado, y hasta el tiempo mismo parece no poder avanzar. (En “El hombre muerto”, el estancamiento del tiempo y la inevitabilidad de la muerte son dos temas centrales, que han sido estudiados como ejemplos maestros de narración en el género del cuento). La inmovilidad se acentúa con la repetición: cuando el lector llega a “El hombre muerto”, ya ha

leído estas mismas descripciones en “El regreso de Anaconda”. Así, aprende a identificar las sequías en Quiroga como una señal de la falta total de esperanza y como un ritmo específico en la narración.

En “El regreso de Anaconda” estas descripciones crean un espacio de extrema desesperación, donde toda señal de agua e incluso de rocío mismo (símbolo de la esperanza) ha sido excluida. La sequía es imposible de superar y Anaconda ha sido “desterrada” a ella. Las descripciones del ambiente seco y caliente en “El regreso de Anaconda” equivalen al calor insoportable que se sentiría en medio de las llamas de un fuego literal. Esas descripciones incorporan referencias a objetos rojos y amarillos para acompañar las imágenes con colores que connotan un sol ardiente. De esta descripción inevitablemente surge la imagen de un infierno (una de cuyas características más emblemáticas es la perpetuidad), tanto por el calor que connotan los elementos descritos como por el sentido de desesperanza. La dureza del suelo subraya aún más el sentido de desesperanza que siente Anaconda frente a la imposibilidad de cambiar su situación y sobrevivir si pierde por siempre el río y se queda para siempre en este espacio infernal:

Desde dos meses atrás no tronaba la lluvia sobre las polvorientas hojas. El rocío mismo, vida y consuelo de la flora abrasada, había desaparecido. Noche a noche, de un crepúsculo a otro, el país continuaba desecándose como si todo él fuera un horno. De lo que había sido cauce de umbríos y arroyos sólo quedaban piedras lisas y quemantes; y los esteros densísimos de agua negra y camalotes, hallábanse convertidos en páramos de arcilla surcada de rastros durísimos que entrecubría un red de filamentos deshilachados como estopa, y que era cuanto quedaba de la gran flota acuática. A toda la vera del bosque, los cactus, enhiestos como candelabros, aparecían ahora doblados a tierra, con sus brazos caídos hacia la extrema sequedad del suelo, tan duro que resonaba al menor choque. (Quiroga 610)

La función de tales descripciones en éste y los demás relatos del clima de Misiones y del ambiente natural va mucho más allá de una simple ambientación. Las imágenes utilizadas en

ellas crean toda una secuencia de elementos en común entre los distintos cuentos que tiene el efecto de multiplicar con la lectura de cada cuento las posibles interpretaciones de la obra. En el léxico e imágenes usados y, específicamente, en cómo se yuxtaponen estas con los distintos acontecimientos de la trama de “El regreso de Anaconda”, Quiroga ha creado una técnica eficaz y compleja para unir los temas y conflictos que se exhiben en la colección.

Puede verse una constancia de esta voluntad organizadora que rige el volumen en el orden cronológico en que fueron publicados los relatos. Este orden contribuye a fortalecer la hipótesis de que Quiroga escribió “El regreso de Anaconda” con la intención de crear un espacio narrativo dentro del cual se pudieran vislumbrar temas que iría desarrollando luego como variaciones en los cuentos recopilados posteriormente bajo el subtítulo “Los tipos”. Según el minucioso anexo bibliográfico compilado por Jorge Lafforgue en *Todos los cuentos*, “El regreso” no fue publicado hasta febrero de 1925 (título original que Quiroga luego cambiará a “El regreso de Anaconda” para su publicación en *Los desterrados* en 1926) y parece haber sido escrito antes de todos los demás cuentos que componen *Los desterrados*. (1455) La única excepción a esto, es el cuento “Los desterrados” (originalmente publicado bajo el título “Los proscriptos” en julio del 1925). Este hecho parece apoyar aún más el posicionamiento estratégico e introductorio de este primer cuento: es el texto que encuadra a los demás; fue el primero que escribió y uno de los últimos que publicó. Es posible entrever que, al querer convertir los seis últimos cuentos de *Los desterrados* en una unidad ficticia coherente sobre los problemas ocasionados por el avance incesante de la modernización, Quiroga haya creado “El regreso de Anaconda” como su gran obertura, y que después haya contemplado la necesidad de crear una sola pieza más (“Los proscriptos”), que facilitara una transición menos abrupta entre el último

grito animal de la selva y la gran sinfonía de autodestrucción del hombre moderno que comienza en el cuento “Van-Houten”.

### 3.2 Anaconda: la primera desterrada

Como se ha dicho anteriormente, Anaconda es la primera “desterrada” de la colección. Se ve su situación desesperada en un lugar extraño y hostil en la escena de sequía extrema que explica el motivo de la improbable reunión pacífica entre Anaconda y las demás criaturas de la selva. En las descripciones que hace Quiroga de las sequías extremas en “El regreso de Anaconda” aparece siempre un calor insoportable producido por un sol que quema y hasta inmoviliza todo a su alrededor. La sensación de inmovilidad, analizada en el apartado anterior, subraya el estado de exilio en el que se encuentra Anaconda, ya que contrasta cabalmente con la naturaleza de esta criatura: la característica que mejor define a Anaconda, y de la que más ha gozado en su vida hasta el momento de la sequía, ha sido su gran capacidad para moverse<sup>5</sup>. En el exilio ella está completamente atrapada, quieta. En el contexto de la sequía ella aparece apartada, exiliada de su ambiente y desprovista de sus medios para moverse. Lo que limita aún más el movimiento de Anaconda es la imposibilidad de regresar a su tierra natal, cifra misma de la idea de exilio, la imposibilidad de “volver”:

Por las particularidades de su vida vagabunda, Anaconda, de haberlo querido, no hubiera sentido mayormente los efectos de la sequía. Más allá de la laguna y sus bañados enjutos, hacia el sol naciente, estaba el gran río natal, el Parahyba refrescante, que podía alcanzar en media jornada.

---

<sup>5</sup> Véase cómo aparece por primera vez Anaconda en el relato “Anaconda”, escena en la que Quiroga enfatiza la importancia que tiene para el animal el movimiento libre y la felicidad que le provoca el agua al animal y a sus ancestros: “Anaconda no es, sin embargo, hija de la región. Vagabundeando en las aguas espumosas del Paraná había llegado hasta allí con una gran creciente, y continuaba en la región muy contenta del país, en buena relación con todos, y en particular con la Ñacatiná, con quién había trabado viva amistad. Era, por lo demás, aquel ejemplar una joven anaconda que distaba aún mucho de alcanzar a los diez metros de sus felices abuelos. Pero los dos metros cincuenta que medía ya valían por el doble, si se considera la fuerza de este magnífico boa, que por divertirse al crepúsculo atraviesa al Amazonas entero con la mitad del cuerpo erguido fuera del agua” (346).

Pero ya no iba el boa a su río. Antes, hasta donde alcanzaba la memoria de sus antepasados, el río había sido suyo. Aguas, cachoeras, lobos, tormentas y soledad, todo le pertenecía.

Ahora, no. Un hombre, primero, con su miserable ansia de ver, tocar y cortar, había emergido tras del cabo de arena con su larga piragua. Luego otros hombres, con otros más cada vez más frecuentes. Y todos ellos sucios de olor, sucios de machetes y quemazones incesantes. Y siempre remontado el río, desde el Sur... (Quiroga 610).

Con esta referencia a la memoria colectiva de los antepasados de Anaconda, Quiroga le atribuye características humanas. Podemos pensar que, a través de la experiencia de la serpiente, el relato evoca la memoria de la extinción y el destierro de colectividades humanas, tales como las víctimas de la diáspora africana (que no por coincidencia tienen un rol protagónico en el cuento “Los desterrados,” el siguiente cuento en la colección), y la subyugación de los grupos indígenas de las Américas, exiliados o desterrados éstos en su propia tierra. Anaconda está atrapada en un lugar donde la única huella de una vida antigua ya perdida para siempre se encuentra en la nostalgia de su memoria y la memoria colectiva de sus antepasados. También, la enumeración de pertenencias de la anaconda (“aguas, cachoeras, lobos, tormentas...”) puede ser vista como un inventario ya obsoleto de armas de guerra, que antes se hubieran podido emplear contra el ser humano que invadía su tierra. La descripción de la extrema sequía de un hábitat totalmente inapropiado para la prosperidad de Anaconda, junto con la descripción de la presencia del hombre invasor, se combinan para establecer el sentido de destierro generalizado que siente Anaconda.

Aquí, entonces, se ve que el conflicto binario hombre/naturaleza que se desarrolló en el anterior cuento “Anaconda”, de 1921, en el cual todavía se percibía cierta esperanza de un futuro acuerdo entre Anaconda y los científicos, se ha transformado debido al “diluvio” hacia la región de nuevos seres humanos descritos como “sucios de machetes y quemazones incesantes”. Las características estrechamente relacionadas con el trabajo y el pionerismo de este nuevo ser no



son representativos del hombre nativo o del explorador que antes buscaba refugiarse en lo salvaje de la naturaleza quizá para conocer, describir y estudiar la flora y la fauna de la región, como es el caso de los viajeros científicos que llegaron a la región a principios del siglo XIX. Mientras avanza la modernización, otro tipo de hombre viene a invadir: el hombre moderno europeo, poseído de un fervor de pionero, quien lleva consigo no sólo una curiosidad ni tampoco una simple sed por la aventura, sino una codicia sucia y apestosa por el dinero, una representación que puede leerse en términos de un capitalismo del subdesarrollo, en el que dominan el rápido enriquecimiento y las industrias extractivas. Anaconda siente una atracción inexplicable hacia el indio mensú que ella encuentra agonizando al final del cuento y, en detrimento del futuro de su especie, pone sus huevos (que a lo mejor se pudrirán sin poder desarrollarse dentro de ella misma) en el cuerpo todavía cálido del indio. Así, este último combatiente animal contra el hombre pierde, y muere al lado de otra víctima del hombre moderno.

Una posible interpretación de esta especie de “mito de fertilidad” que cierra el cuento consistiría precisamente en ligarlo a la atracción que sentían muchos sectores de las sociedades latinoamericanas hacia la modernización europea y norteamericana. Como he señalado antes, muchos textos modernistas trabajaban directamente con el tema de la utopía moderna, encarnada en sus visiones de Estados Unidos y Europa. La ironía de la modernización como el sueño de una utopía cuya concreción real deja mucho que desear, se revela a lo largo de toda la colección de cuentos y culmina en “Los destiladores de naranja”, en el que se combinan todos los elementos del proyecto modernizador para crear un desenlace horrible. El mito de la modernidad, entonces, se vuelve extraño y distorsionado en su viaje por estos lugares periféricos, donde todo se torna en vértigo, muerte y destrucción.

### 3.3 Del exilio geográfico al exilio como identidad perpetua: João Pedro y Tirafofo

La idea central que une “El regreso de Anaconda” con el siguiente cuento de la colección, “Los proscriptos”, es la imposibilidad del regreso a los orígenes. Lo irónico de “Los proscriptos” es que los protagonistas habrían partido primero de Brasil huyendo de la esclavitud, pero después de vivir en el infierno modernizador de la frontera, han acabado por añorar una vuelta a los orígenes, a su pasado. Aunque el tema de la imposibilidad de la vuelta a los orígenes aparece también en otros cuentos de la colección, lo que se desarrolla en estos dos primeros cuentos es la lucha de los personajes más marginados de este espacio, que han ido a vivir a la región fronteriza no por su propio fervor pionero en busca de una fortuna, sino por su necesidad de tratar de sobrevivir en un nuevo mundo sumamente hostil hacia ellos. Su muerte prepara el camino para los personajes del resto de la colección, que después de la total extinción de elementos nativos, convierten sus alrededores en un escenario para su propia autodestrucción. En este sentido, Anaconda, João Pedro y Tirafofo son los vestigios de un mundo antiguo, virgen e incontaminado por la modernización. De hecho, en la narración de estos dos cuentos se ve la repetición de algunos motivos particulares, especialmente el de la utopía inalcanzable de los orígenes:

Por las particularidades de su vida vagabunda, Anaconda, de haberlo querido, no hubiera sentido mayormente los efectos de la sequía. Más allá de la laguna y sus bañados enjutos, hacia el sol naciente, estaba el gran río natal, el Parahyba refrescante, que podía alcanzar en media jornada.

Pero ya no iba el boa a su río. Antes, hasta donde alcanzaba la memoria de sus antepasados, el río había sido suyo. Aguas, cachoeras, lobos, tormentas y soledad, todo le pertenecía. (Quiroga 610)

El narrador que ha creado Quiroga hace los mismos comentarios al referirse a la identidad de João Pedro y Tirafofo, a quienes también caracteriza como representantes de un pasado perdido

en este lugar que se ha transformado al punto de haberse vuelto extraño para los protagonistas. Para João Pedro y Tirafogo, debido al gran cambio de la explotación de la tierra que se está llevando a cabo incluso en regiones fronterizas como Misiones, este regreso se ha vuelto una utopía ya imposible de realizar. En ambos cuentos aparecen descripciones similares que refieren a un pasado inexorablemente perdido, que ha sido destruido por la línea de avance a la modernización. Este pasado ahora es sólo una memoria remota, un concepto lejano a una realidad que nunca volverá a ser igual ni para Anaconda ni para João Pedro y Tirafogo.

Entonces, los primeros “desterrados” humanos que aparecen en la colección son dos hombres negros brasileños que han huido de la esclavitud hacia la región misionera, exiliados hacia otra forma menos institucionalizada pero no menos severa de esclavitud, trabajando codo a codo con los indios mensús. La introducción de “Los desterrados” se refiere a este momento como “los tiempos heroicos del obraje y la yerba mate”, pero mientras se desarrolla la narración, se entiende cuán irónica es en realidad esa descripción. (627) No hay nada “heroico” en la experiencia de estos dos trabajadores cuya existencia consiste en esconderse y matar para sobrevivir. La problemática que presenta la trayectoria de vida de João Pedro y Tirafogo es parecida al conflicto en “El regreso de Anaconda”. Estas víctimas (ahora de la diáspora africana) van vagabundeando por la vida en un ambiente siempre hostil con ellos. João Pedro y Tirafogo se cuentan entre los “otros peones prófugos” que, como comenta el narrador “llevaban una vida casi independiente, de día en el monte, y de noche en los caminos” (629). Tienen que mantenerse escondidos de los estancieros, en las márgenes oscuras de la tierra, como si fueran animales. Lo irónico es que estos personajes son, después de Anaconda, los personajes más propiamente ‘nativos’ de la región y, por ende, son exiliados (o proscritos, como indica el título original del relato) en la propia tierra que habitan. Esta idea se apoya en el relato cuando, antes de contar las

vivencias de Tirafofo, el narrador expresa su propia visión sobre la historia de estos exiliados (de una manera análoga a cómo el narrador describe la herencia de Anaconda, aludiendo a ella como la antigua dueña del Paranahyba):

El otro tipo pintoresco que alcanzó hasta nosotros, era también brasileño, como lo fueron **casi todos los primeros pobladores de Misiones**. Se le conoció siempre por Tirafofo, sin que nadie haya sabido de él nombre otro alguno, ni aun la policía, cuyo dintel por otro lado nunca llegó a pisar. (630) (El énfasis es mío.)

Estos hombres marginados no pertenecen a ningún lugar en el mundo, mucho menos en el nuevo mundo modernizado donde son tenidos por salvajes, tienen que vivir una vida nómada y son vistos como animales perseguidos y eventualmente “cazados” por el hombre blanco.

Nuevamente, tenemos un *motif* que comparten “El regreso de Anaconda” y “Los desterrados”: los exiliados marginados vistos desde la perspectiva de los agentes del proyecto modernizador como objetos monstruosos que estorban la concreción de ese proyecto. En “El regreso de Anaconda”, aún en el estado delicado y vulnerable en que se encuentra la serpiente, casi muerta en el embalse después de haber puesto sus huevos, ella es vista como un monstruo por el hombre:

-¡Allá! –alzóse de pronto una voz en el vaporcito.- ¡En aquel embalsado! ¡Una enorme víbora!

-¡Qué monstruo! –gritó otra voz. -¡Y fíjense! ¡Hay un rancho caído! Seguramente ha matado a su habitante.

-¡O lo ha devorado vivo! Estos monstruos no perdonan a nadie. Vamos a vengar al desgraciado con una buena pala.

-¡Por Dios, no nos acerquemos! –clamó él que había hablado. –El monstruo debe de estar furioso. Es capaz de lanzarse contra nosotros en cuanto nos vea. ¿Está seguro de su puntería desde aquí?

-Veremos... No cuesta nada probar un primer tiro... (623)

En Iberá, João Pedro trabaja por un mes en una estancia de un extranjero europeo, que cuando se dirige al brasileño nunca lo llama por otro nombre que no sea “negro”, “moreno” y hasta “macado”. Desde la perspectiva de su patrón que disfruta de contratar a hombres negros para luego matarlos con su revólver, él es también este monstruo que hay que matar:

-Ahí va tu sueldo, macado –gritaba el estanciero al galope. Y la cúspide del tacurú volaba en pedazos (642).

Como demuestra la trayectoria también de Anaconda, João Pedro tiene que lidiar con su enemigo para sobrevivir. Mientras en “El regreso de Anaconda”, Anaconda es asesinada por este enemigo, João Pedro y Tirafofo matan a machetazos a varios extranjeros, y João Pedro logra finalmente ganar el duelo contra el estanciero que lo persigue. A pesar de su nueva realidad, tal como lo hace Anaconda pero de una manera mucho más violenta, ambos João Pedro y Tirafofo parecen haber tratado de desafiar la imposibilidad de encontrar su utopía y la primera parte de la historia los encuentra, todavía jóvenes, matando a los que tratan de aprovecharse de ellos con un odio intenso. Tal como es el caso de Anaconda, los dos brasileños desafían y vengan su propia posición como marginados en un lugar que sienten mucho más suyo que de los demás habitantes de Misiones. El lector se impresiona con el grado de violencia que el narrador asocia con João Pedro y Tirafofo, cuando el primero expresa su odio por todo ser europeo y el segundo se burla de la ley y su inhabilidad para detenerlo.

De esta manera, se puede identificar una intensificación o una especie de *crescendo* entre “El regreso de Anaconda” y “Los desterrados”, relatos que comparten elementos bastante parecidos, aunque la primera exiliada cae víctima de una guerra desigual y los segundos exiliados se defienden hasta cierto punto, en una lucha de clases también desigual. Sin embargo, como el propósito de estos dos cuentos es mostrar la extinción final de los elementos antiguos de

la región debido a la invasión del proyecto modernizador, al final de “Los desterrados”, incluso João Pedro y Tirafofo terminan completamente vencidos “en un país totalmente transformado”

(631). Cuenta el narrador:

Las costumbres, en efecto; la población y el aspecto mismo del país, distaban, como la realidad de un sueño, de los primeros tiempos vírgenes, cuando no había límite para la extensión de los rozados, y éstos se efectuaban entre y para todos, por el sistema cooperativo. No se conocía entonces la moneda, ni el Código Rural, ni las tranqueras con candado, ni los breeches. Desde el Periquí al Paraná, todo era Brasil y lengua materna, - hasta con los francés de Posadas. Ahora el país era distinto, nuevo, extraño y difícil. Y ellos, Tirafofo y Joao Pedro, estaban y muy viejos para reconocerse en él (631-632).

Al igual que hay alusiones al proceso de la modernización en “El regreso de Anaconda”, el narrador aquí es bastante explícito sobre la llegada de la modernización en “Los desterrados” (“moneda”, “código rural”, “tranqueras”, son todos marcadores del proceso modernizador a fines del siglo XIX) y se detiene en describir cómo ha cambiado la región debido a este proceso.

Irónicamente, João Pedro y Tirafofo al final del cuento terminan hasta añorando el pasado de su tierra natal donde la esclavitud no es abolida oficialmente hasta 1888. Extrañan un lugar ya desaparecido, similar al suelo natal que extraña Anaconda, donde todavía no había llegado el proyecto modernizador en forma de la apropiación por el estado de la tierras antes comunales para el fin de la explotación, la especulación y la agricultura. En el texto citado arriba, Quiroga contrasta referencias a lo virgen, la falta de límite y la ausencia del Estado con los elementos completamente opuestos a este pasado: las tranqueras, los candados, la moneda y el Código Rural. En su estudio, “Quiroga: El fracaso del dandy, el fracaso del aventurero”, Graciela Montaldo justamente comenta sobre los efectos irónicos del proyecto modernizador del Estado mostrados en las vivencias de João Pedro y Tirafofo:

De la extensión sin límites, sin propiedad, a la ley del Estado: es la frontera entre la modernización finisecular y el país premoderno. El problema central del relato, sin embargo, no se plantea con el cambio en sí mismo; a fin de cuentas, los peones no tienen

opción sobre la historia, sino únicamente experiencia de ella (en los relatos de Quiroga). Lo importante de este cambio modernizador es que *no moderniza* esa zona de antemano excluida por esa misma modernización; sin embargo la ley del Estado, debe penetrar en la selva, hacerse oír aun entre los despojados (244),

En “Los desterrados” el concepto del exilio geográfico, que ya había sido introducido en “El regreso de Anaconda”, se transforma en las vivencias de João Pedro y Tirafofo. En vez de significar el mero estado de estar geográficamente lejos de un lugar al cual no se puede regresar, el exilio aquí se ha convertido en una identidad misma para los protagonistas. La modernización ha creado una identidad peculiar, representada por João Pedro y Tirafofo en “Los desterrados”, como el prófugo perpetuo, el eterno exiliado de esta modernización. Demuestra el cuento que, por dondequiera que vayan, el mundo ha cambiado tanto que a pesar de que estos hombres hayan huido de la esclavitud de una región, llegan a otra infectada tanto por el fervor del desarrollo económico que estos hombres marginados se convierten en esclavos nuevamente. No son libres en ningún lugar. Su destino es ser explotados, perseguidos y marginados; monstruos, extranjeros de la modernización dondequiera que vayan. Igual que Anaconda, su único escape de este perpetuo destierro es la muerte, hecho que se demuestra en la última escena del relato. Ya viejos es en el umbral de la muerte donde encuentran la paz (similar a la que experimenta Anaconda antes de morir) mientras van físicamente hacia Brasil e imaginariamente hacia las memorias de su pasado, tal vez hacia la infancia, el único lugar donde su utopía existe.

## CAPITULO CUATRO

### INVENCION

#### 4.1 “El techo de incienso” y el concepto de “gasto”

El técnico primitivo, en tanto *motif*, es esencial para un entendimiento profundo de *Los desterrados* como el nuevo escenario de autodestrucción que significa la modernidad para el hombre. La génesis o aparición de este motivo, como vimos antes que ocurría con el de la añoranza del exiliado, se encuentra ya en la obertura que es “El regreso de Anaconda”. El plan de la anaconda puede ser visto como una primera versión de los demás experimentos riesgosos a lo largo de la colección. Como ocurre con los otros inventos que narra Quiroga en *Los desterrados*, el plan de Anaconda se caracteriza por la imperfección de sus partes, por una ciega esperanza de triunfo y por el hecho de que la falta de material apropiado para la invención lleva al fracaso en la forma de una inundación (en el caso de “El regreso de Anaconda,” una inundación literal) de materia obsoleta e ineficaz. La anaconda como ingeniera, la primera ‘primitiva de la técnica’, crea otro “motivo” que se completará con el personaje del manco en el *finale* del libro, el cuento “Los destiladores de naranjas”.

Quiroga escribió en una época de rápida tecnologización y también de profesionalización de la escritura en América Latina. Sobre ese periodo en la vertiginosa producción de Quiroga, Jorge B. Rivera observa que entre 1897 a 1939 (el año de su muerte), “se registran unos 416 títulos de colaboraciones quiroguianas reconocibles en diarios, periódicos y revistas argentinas y uruguayas, lo que equivale a lo largo de cuarenta años a un promedio anual de 10,4 textos” (Quiroga 1259). El tipo de información que exigía el lector de publicaciones periódicas como el



diario *La Nación* y la revista *Caras y Caretas* refleja un deseo y un gusto por saber sobre las nuevas invenciones, los avances científicos y pseudocientíficos de la era, y los acontecimientos internacionales que tenían que ver con las hazañas y los héroes tecnológicos de una sociedad modernizada.<sup>6</sup>

Los artículos en la revista *Caras y Caretas* proveían información sobre viajes inaugurales de todo tipo de medios de transporte, expediciones a lugares distantes de las urbes rioplatenses (Buenos Aires, Montevideo), ya sea el viaje a Iguazú del vapor *Iberá* o a la llegada de *Le Français* a la Antártida<sup>7</sup>. Haciendo una especie de *pot-pourri* con los grandes avances tecnológicos y con inventos de uso diario, estos artículos incluían anuncios para la compra de elixires para la mala digestión y la embriaguez, nuevos modelos de dientes postizos o lentes, y todo tipo de invenciones nuevas (máquinas de coser, velas eléctricas, fonógrafos, estufas, bicicletas de motor estadounidenses). La revista también incluía diagramas, esquemas y fotografías de todo tipo de máquina: fotos y bosquejos de los interiores de vapores, motores de automóviles y cualquier artefacto recién inventado. En una curiosa sección de la revista, titulada “Neurología”, hay una foto que llama la atención al considerar los temas tratados en la obra “La cámara oscura” (1920) de Quiroga. Acompañando el artículo “El último guerrero de la Independencia” que cuenta sobre la muerte de un tal Felipe Díaz a la avanzada edad de 136 años, la foto muestra al Señor Díaz, ya difunto en el ataúd antes de ser enterrado en un cementerio militar.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> En *The Technical Imagination*, Beatriz Sarlo subraya que en Argentina se formaron organizaciones de inventores que contrastaban con el inventor casero, en cuya imaginación se despertaba la esperanza de enriquecerse vendiendo la próxima gran invención, cuando, en realidad, su falta de conocimiento sobre las ciencias y la ingeniería lo mantenía bastante lejos de las posibilidades efectivas de innovación.

<sup>7</sup> <http://www.histarmar.com.ar/ArchivoFotosGral/ArchivoCarasyCaretas.htm>

<sup>8</sup> *Caras y Caretas*, Volumen 3, Número 144, Año IV, 6 de julio del 1901

La revista estadounidense *Scientific American*, fundada en 1845, también refleja el interés público por los nuevos avances científicos. Aunque Quiroga no contribuyó a esta revista, no sorprendería que la leyera con avidez debido a su propio interés en la ciencia, la experimentación y la invención caseras, porque el material de sus lecturas y también de sus escritos mejor se entiende en términos de publicaciones de divulgación para un voraz público amateur. Entre algunos de los artículos que se destacan de esta revista está uno que informa sobre la “International Alcohol Exposition of Lighting and Heating Apparatus”, llevada a cabo en París en 1902 y que discute el uso del alcohol carburado en las lámparas<sup>9</sup>. Hay artículos que tratan de la siembra de algodón y la producción del carbón. Bajo el título “Trade Suggestions from the United States Consul”, se publica información sobre el intercambio de bienes en el mercado mundial y las distintas aperturas recientes en los mercados extranjeros. Igual que sería el caso con *Caras y Caretas*, un científico/inventor *amateur* que leyese esta publicación con un gran deseo de “saber hacer”, habría de sentir un optimismo ante la esperanza de que existieran posibilidades infinitas para el avance tecnológico del ser humano, un avance en el cual él mismo podía participar.

El sueño y las esperanzas del inventor argentino es descrito por Beatriz Sarlo en “Inventors: Technology and Mythmaking”, al mismo tiempo que señala la improbabilidad de que estos inventores primitivos tuvieran alguna vez éxito:

At the same time, the inventor was seeking several things that had no direct connection with scientific activity; by contrast with the researcher who remained unknown in his lifetime, the inventor wanted recognition, fame, and wealth. These desires went hand in hand with technological invention, which had links not just with the practical world but with financial success and upward social mobility. The typology of the inventor included, very fundamentally in Argentina, the amateur of humble origins. The Argentine inventors

---

<sup>9</sup> *Scientific American Supplement*, Vol 54. Este artículo se relaciona con la hipótesis que se presenta en el cuento de *Los desterrados*, “Taucara-Mansión”, donde Rivet y John Brown ingieren precisamente este tipo de alcohol en un duelo de consumo alcohólico. El fervor técnico en la ficción de Quiroga es compartida por un creciente público lector de revistas de divulgación científica y tecnológica.

were not invention-lab employees like those in North America, where veritable innovation factories had sprung up; they were enthusiasts of the new, competing in extremely precarious technological conditions and in an environment swarming with autodidacts (81).

Una de las observaciones más lúcidas de Sarlo en su ensayo “Quiroga y la hipótesis técnico-científica”, sobre la representación literaria del experimento en la obra de Quiroga, es encontrar en el tipo que ella llama el ‘pionero técnico’ un gusto o un placer casi obsesivo por el riesgo mismo de experimentar. Esta obsesión lo lleva más allá de experimentar sólo por su aprecio hacia la ciencia y la tecnología. Como lo presenta Quiroga en relatos como “El techo de incienso” y “Los destiladores de naranja”, es el proceso de experimentar en sí mismo lo que provoca en el hombre quiroguiano una sensación de éxtasis y suspenso, ligado al hecho de ignorar el desenlace de su experimento. En la experimentación llevada a cabo en estos dos cuentos se invierte el concepto de control y eficacia normalmente asociado con la invención, y domina en cambio el gasto completamente inútil, la relativa imprevisibilidad y el descontrol. Al hacer la conexión entre Quiroga mismo y la obra literaria que ha creado, Sarlo señala que:

...en el fervor del pionero tecnológico hay algo de jugador comprometido en apuestas cuyo desenlace no domina, aunque crea poseer el saber, en este caso técnico, del juego; está también la distancia irónica del dandy, que Quiroga había sido, en ese gusto por el riesgo económico en la aventura que el buen sentido burgués considera alocada. (En Quiroga 1276-77).

#### 4.2 “El techo de incienso” y el experimento como alegoría

La obsesión con la falta de dominio sobre el desenlace se presenta en la situación ridícula en la que se ve Orgaz en “El techo de incienso”. Aquí, Orgaz, el jefe del Registro Civil de San Ignacio, construye una casa de madera y usa tablas de incienso para el techo. Comenta el narrador:

El dispositivo es excelente si se usa de tablillas secas y barreneadas de antemano. Pero cuando Orgaz montó el techo la madera era recién rajada, y el hombre la afirmó a clavo limpio; con lo cual las tejas de incienso se abrieron y arquearon en su extremidad libre hacia arriba, hasta dar un aspecto de erizo al techo del bungalow. Cuando llovía, Orgaz cambiaba ocho o diez veces de lugar su cama, y sus muebles tenían regueros blancuzcos de agua (660).

Como luego el narrador señala que Orgaz pasa cuatro años enteros arreglando y reconstruyendo su techo en detrimento de sus responsabilidades como empleado responsable del Registro Civil y en detrimento también de cualquier actividad productiva que éste podría haber hecho, es obvio que lo que se exhibe en “El techo de incienso” no es solamente un gusto por la carpintería, el *bricolage* y la experimentación con materiales, sino la obcecación excesiva, anormal, que tiene a Orgaz en un estado eterno de ejercer una actividad inútil para postergar indefinidamente el cumplimiento de sus deberes oficiales. El narrador describe, después de dar una larga lista de materiales que había probado Orgaz para arreglar su techo (cuñas de madera, yeso, portland, cola al bicromato, aserrín alquitranado y arpillera-bleck), que el proceso de experimentación con materiales de Orgaz era representativo de la “lucha constante entre la pobreza de recursos y un hombre que quería conquistar el más viejo ideal de la especie humana: un techo que lo resguarde del agua”.

Se puede leer en este experimento que fracasa incesantemente una alegoría sobre los efectos de la relación neocolonial que mantenía a Latinoamérica al servicio de los Estados Unidos y Europa. El ‘experimento’ de Latinoamérica consistía de todo ‘material’ (léase estrategias para desarrollarse) menos de uno que lo sacara efectivamente de su estatus de región periférica al servicio de los poderes neocoloniales. En esta lista de estrategias están: la creciente dependencia económica en forma de préstamos de acreedores estadounidenses y europeos, el combate ineficaz de la intervención militar de Europa y los Estados Unidos (a pesar de la Doctrina Drago de 1902 cuya respuesta estadounidense fue el Corolario Roosevelt a la Doctrina

Monroe de 1904) y el mantenimiento de una oligarquía latinoamericana que actuaba al servicio de los intereses de la metrópoli en detrimento del desarrollo prolongado y sostenible de las economías locales. En lugar del progreso, había un constante fuga descontrolada (representada en muchas partes de *Los desterrados* con inundaciones y tormentas). En el caso particular de Argentina, en nombre del desarrollo económico, ambos los Estados Unidos y Europa participaban como inversionistas en la transformación de la producción de ganado y cereales para la exportación internacional, contribuyendo a la transformación de regiones rurales en escenarios para la explotación comercial de la producción agrícola (Halperín Donghi 158-172). A pesar de estos constantes ajustes de la economía latinoamericana en nombre del desarrollo económico, no se registró un progreso económico y social efectivo. Como Tulio Halperín Donghi señala: “In the first quarter of the twentieth century, the primary export economies of the region underwent explosive growth that, in some cases, left behind little more than a trail of social devastation comparable to the aftermath of a natural catastrophe” (158).

En “El techo de incienso”, Orgaz, extranjero en San Ignacio pero, a la vez, jefe de su Registro Civil, actúa en oposición directa a los intereses del pueblo que él supuestamente representa. Su oficina está ubicada tan lejos del pueblo que sus habitantes se habían quejado de él por un año entero. Al describir la relación entre Orgaz y el resto del pueblo, el narrador la compara con una barrera de hielo. Como se ha visto en el análisis del período neocolonial durante las primeras décadas del siglo XX y su inhabilidad para crear una región capaz de defenderse contra la explotación, en este relato, mientras Orgaz ignora por completo sus verdaderos deberes como representante del Estado, se obsesiona con tapar los agujeros por donde perpetuamente se filtra el agua, filtraciones que él mismo ha causado por la precariedad de las

soluciones que ha inventado para frenarla. En la construcción y la modificación de su techo hay un desplazamiento de energía y recursos en total desacuerdo con los intereses del pueblo.

En la evasión total por parte de Orgaz de sus deberes oficiales y su obsesión por un experimento que siempre fracasa, se presenta una situación alegórica a la historia de la posición que los sectores oligárquicos de países de Latinoamérica tomaron en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras décadas de XX. Al ocuparse por sus propios intereses económicos en nombre del desarrollo económico nacional se creó un sistema comercial moderno en detrimento del progreso de grandes masas de la población. Irónicamente, en un mercado tan fluido donde se experimenta un alto grado de movimiento de capital y mercancías, una gran porción de la población de los países que facilitaban esta fluidez nunca progresó. Una posible interpretación del hecho de que Orgaz, en “El techo de incienso”, se obsesione con el constante movimiento de recursos mientras mira un agujero en su techo y lo arregla sólo para volver a crear otro agujero en otra parte del techo es la idea de que mientras Orgaz y su propiedad personal está en constante movimiento, hay un estancamiento total en el desarrollo del pueblo. En el relato, el conflicto se presenta cuando se revela que no hay ningún comprobante ‘oficial’ del desarrollo del pueblo. Los habitantes de San Ignacio pasan una y otra vez buscando a Orgaz para registrar los nacimientos, matrimonios, fallecimientos (o sea, el progreso natural de la vida), pero donde debería quedar una constancia de su existencia, donde deberían quedar registrados los datos vitales de los pobladores en los libros oficiales del Estado, hay páginas en blanco. No hay posibilidad de estadísticas. Orgaz las evita a toda costa y así convierte al pueblo entero en una vasta zona irrepresentable, anónima. En cambio, gasta sus pocos recursos y energía en un proyecto que, en realidad, tiene el efecto de causar agujeros infinitos en el techo, siendo el techo justamente el objeto que simboliza la protección más básica que puede tener el ser humano.

Estos agujeros imposibles de tapar pueden ser leídos a nivel alegórico como espacios vacíos dejados en la economía local por la explotación comercial. A pesar del constante movimiento del representante del Estado en forma de un experimento continuo (léase el desarrollo del proyecto modernizador), el pueblo que Orgaz representa, por culpa de Orgaz mismo, queda sin avanzar, sin registros a partir de los cuales hacerlo progresar, hecho mostrado por las hojas en blanco dentro de los veinticuatro libros del Registro Civil y por el fracaso de este “hombre de cultura” para frenar la filtración incesante del techo.

El ‘pionero técnico’ se encuentra en la obra de Quiroga ocupado con la búsqueda de nuevas innovaciones tecnológicas tras la manipulación exageradamente tediosa y constantemente modificada de materiales de segunda mano, siempre imperfectos. Nota Sarlo que estos tipos, como se acaba de ver en el personaje de Orgaz en “El techo de incienso”, son primitivos de la técnica porque, a pesar de su ética de trabajo y de su habilidad para manipular materiales y crear artesanía con sus manos, están siempre en los márgenes de un desarrollo tecnológico eficaz. Sufren de la escasez de recursos y, muchas veces, el material que usan es de baja calidad. A causa de esta posición periférica respecto de los centros tecnológicos, estos pseudo-inventores quedan atrapados en la frontera entre su vocación artesanal y su obsesión por querer llevar a cabo una hazaña tecnológica que los llevaría al enriquecimiento. La ironía que se presenta en los inventores y los experimentos de *Los desterrados* es que, en la mayoría de los casos, el experimento lleva a estos inventores al fracaso, o como en el caso del Manco en “Los destiladores de naranja”, estos personajes están ‘inventando’ algo que, en realidad, ya ha sido inventado antes. Los pioneros técnicos en Quiroga, como dice Sarlo en su descripción del Manco, quien experimenta con la destilación de naranjas, están en un “mundo limitado por la pobreza y la ignorancia donde el Manco es, literalmente, el loco de los inventos, que oscila entre

la duplicación de un procedimiento conocido (destilar alcohol de naranjas, por ejemplo) y la quimera de una obra barroca en su complicación inútil” (1284).

#### 4.3 Anaconda: la primera inventora primitiva

Se encuentran rasgos del “primitivo de la técnica” y del “inventor fracasado” en la obertura misma del libro, en el plan de Anaconda, ya que en el personaje de la anaconda se detecta un placer similar por el proceso mismo, sus modificaciones y sus intentos de evitar el fracaso, al mismo tiempo que, como les ocurre a los otros personajes inventores de *Los desterrados*, es patente la pobreza y la inadecuación de los recursos utilizados en su experimento. Está presente en “El regreso de Anaconda” el mismo mundo limitado al que se refiere Sarlo: la falta de algún arma que realmente pueda servir de defensa eficiente contra el avance del hombre. A lo largo del “experimento” de ingeniería que hace la serpiente contra el hombre, la anaconda misma se convierte en “el loco de los inventos”, que emplea piezas de segunda mano (tucanes que no vuelan en vez de aves veloces; camalotes en vez de madera para construir balsas) y se caracteriza por una esperanza ciega que la lleva (incluso literalmente, la “lleva” arrastrada por el río) a caer en las manos del hombre que le dará muerte. Mientras ella lleva a cabo su plan de recuperar el silencio del pasado añorado, igual que el hombre que invade, convierte paradójicamente el silencio de la naturaleza en el ruido constante de la construcción de su dique. La anaconda se convierte en la primera ‘pseudo ingeniera’ de toda la colección, cuya falta de experiencia y su distancia respecto del acceso a la tecnología apropiada, la conduce a un gasto de energía exagerado y, consecuentemente, al inevitable fracaso de todo su proyecto.

Ahora bien, el plan de Anaconda tiene las características típicas de un proyecto de ingeniería, un proceso que puede ser entendido como el intento de manipular materiales, basado



en un conocimiento de las propiedades de estos materiales y que implica una educación formal, o por lo menos libresco, para poder controlar eficazmente los alrededores. Sin embargo hay un problema que Anaconda no puede superar: es un animal que quizá se puede defender contra un hombre, pero que es completamente incapaz de combatir el gran proyecto modernizador y la línea de los avances tecnológicos que pretenden cambiar la humanidad. El ‘saber’ de la anaconda es un saber natural y, por supuesto, nada libresco. Ella conoce los cambios climatológicos del lugar, ha visto al hombre y su tecnología, y sabe que hay que temer su “miserable ansia de ver, tocar y cortar” (610). Ella lo huele y siente asco. Cuenta con la memoria de dos o tres crecidas en la región y su buen sentido de olfato como base de la hipótesis de su experimento. No sólo recuerda los fenómenos climatológicos sino que también, como si ella fuera un ser humano, recuerda las fechas de cada uno. Sin embargo, al fin de cuentas, ella no es una ingeniera y ante la tarea imposible de vencer al hombre, basándose en su conocimiento natural, no le queda más a ella que apostar a favor de que ocurra otro diluvio que le permita llevar a cabo la construcción de un dique que frene por siempre el avance del hombre. De hecho, como el manco que se entusiasma por su trabajo dedicando meses de esfuerzo a pesar de que ni siquiera tiene dos brazos con que trabajar, cuando sus pronósticos son cuestionados por los demás animales de la selva, ella se entusiasma y alcanza la cima emocional de todo el cuento:

Aliados, somos toda la zona tropical. ¡Lancémosla contra el hombre, hermanos! ¡Él todo lo destruye! ¡Nada hay que no corte y ensucie! ¡Echemos por el río nuestra zona entera, con sus lluvias, su fauna, sus camalotes, sus fiebres y sus víboras! ¡Lancemos el bosque por el río, hasta cegar! ¡Arranquémonos todos, desarraiguémonos a muerte, si es preciso, pero lancemos el trópico aguas abajo! (613)

Enfatizando este fervor por construir la perfecta máquina de defensa sin saber muy bien cómo es la realidad del material que usa en su construcción, Quiroga hace referencia a Pedro el Ermitaño, para comparar a la serpiente al líder épico pero fracasado de las cruzadas. Aquí la

sabiduría de la Anaconda es una fe patética (un “*pipe dream*”) que la convierte en un héroe trágico que encabeza un proceso destinado a fracasar. Para saber cuándo empieza a llover en la distante cuenca del Paraguay, Anaconda ocupará el servicio de pájaros mensajeros (el material); cualquiera que tenga la habilidad de volar rápido (“en tres volidos”) para traer noticias a los demás animales (612). Irónicamente, los únicos pájaros a su disposición son unos tucanes que se caracterizan precisamente por su incapacidad para volar bien, como ellos mismos lo confiesan: “–Nosotros no somos pájaros cualesquiera –dijeron los tucanes, – y vendremos en cien volidos, porque volamos muy mal” (612).

Otro ingrediente imprescindible pero en última instancia inadecuado para el éxito del plan de guerra son los camalotes, en una nueva ironía (dado su físico suave y delgado), formarán el dique. Como es previsible para el lector, el plan fracasa debido a que ocurre cierta versión primitiva de reacción química: una fermentación inesperada ocasionada por la temperatura de las aguas y la falta de control que ejerce la anaconda sobre el ímpetu incontenible de su experimento:

Más abajo todavía, los grandes embalsados rompíanse aquí y allá, sin fuerzas para vencer los remansos, e iban a gestar en las profundas ensenadas su ensueño de fecundidad. Embriagados por el vaivén y la dulzura del ambiente, los camalotes cedían dóciles a las contracorrientes de la costa, remontaban suavemente el Paraná en dos grandes curvas, y paralizábanse por fin a lo largo de la playa a florecer.” (622)

Aquí la anaconda misma se pierde en la “embriaguez” que causa el ambiente fermentado, una alusión a los efectos potentes del alcohol. Este mismo motivo de la embriaguez se desarrolla notoriamente en otros relatos, y constituye otro de los ejes centrales del volumen de cuentos. Tal como la obsesión del gasto innecesario en “El techo de incienso” representa a cierto sector de la sociedad moderna, la embriaguez representa una falta de control que ejerce la sociedad sobre el mismo proceso de modernización que ha creado. Hasta cierto punto, la humanidad se encuentra

embriagada por las grandes hazañas tecnológicas y la posibilidad que ve a sus alrededores de un constante mejoramiento de la vida, que la llevaría al lugar utópico de una perfecta comodidad. El deseo de un consumo excesivo genera la producción excesiva que fomenta el deseo de acumular más y más. La acumulación excesiva requiere la invasión de nuevos espacios para expandir la producción. Los pequeños esfuerzos de Anaconda para “tapar” el acceso de esta fuerza descontrolada rápidamente se vuelven inútiles mientras los mismos elementos que ella había solicitado para combatirla se embriagan y se pierden en el goce del proceso mismo.

#### 4.4 El inventor se vuelve máquina

Una reacción química similar ocurre en “Los destiladores de naranja”, causando una gran pérdida de control a varios personajes del cuento. El manco en “Los destiladores de naranjas” es presentado por el narrador como un personaje raro, entrañable pero caricaturesco, que sería un fácil objeto de burla. Para realizar sus inventos se vale de la información completamente anacrónica de una vieja enciclopedia, su soldador, un optimismo ciego y una completa falta de capital:

El manco no tenía más material mecánico que cinco o seis herramientas esenciales, fuera de su soldador. Las piezas todas de sus máquinas salían de la casa del uno, del galpón del otro, -como las palas de su rueda Pelton, para cuya confección utilizó todos los cucharones viejos de la localidad. Tenía que trotar sin descanso tras de un metro de caño o una drapa oxidada de cinc, que él, con su solo brazo y ayudado del muñón, cortaba, torcía, retorcía y soldaba con su enérgica fe de optimista (684).

Tal como mencioné al discutir la estructura de *Los desterrados*, con el personaje del Manco en “Los destiladores de naranja”, se encuentra una versión más intensa de la inventora primitiva que es Anaconda y del inventor primitivo que se vio en el personaje de Orgaz en “El techo de incienso”. En “El regreso de Anaconda” el experimento se lleva a cabo en nombre de la

supervivencia de la colectividad; todo lo que hace Orgaz, en cambio, contradice los intereses del pueblo. En “Los destiladores de naranjas” el experimento parece llevarse a cabo por el singular motivo de poner una máquina en movimiento. La invención alcanza así su mayor punto de autonomía: inventar una máquina por el puro goce de verla funcionar.

Ahora, el conocimiento de prácticas obsoletas, la escasez de materiales y los procesos poco sistemáticos se combinan dando como resultado un experimento ridículo, que Quiroga satiriza con descripciones como la siguiente:

Pero lo más ingenioso de su nueva industria era la prensa para extraer el jugo de naranja. Constituía un barril perforado con clavos de tres pulgadas que giraban alrededor de un eje horizontal de madera. Dentro de este erizo, las naranjas rodaban, tropezaban con los clavos y se deshacían brindando; hasta que transformadas en una pulpa amarilla sobrenadada de aceite, iba a la caldera (684).

Se puede interpretar el optimismo que expresa el Manco a pesar de la pobreza de su material y el fracaso de sus inventos como un tipo de fe ciega que ha adoptado la humanidad en el progreso que, por ser progreso, tiene que ser positivo. A lo largo del cuento el lema que repite el Manco es “¿Qué me falta?”, cuando, en realidad, el narrador siempre enfatiza que le falta todo: dinero, conocimiento científico, acceso a materia útil, éxito. Para empezar, le falta incluso un brazo entero. Aquí, este personaje optimista, asociado con la alegría y la fe, se ha dejado llevar tanto por el fervor del proceso mismo del experimento que no se preocupa tanto por las consecuencias de su experimentación, sino por el magnetismo del éxito. El lugar en que se encuentran, Iviraromí, un pueblo de frontera que se caracteriza por su lejanía y marginalidad respecto de las grandes ciudades y la escasez de recursos, hace más irónico aún su optimismo, mientras sus ideas son descritas como ilusiones. Comenta el narrador:

Sus inventos, cierto es, no prosperaban por la falta de esos miserables pesos. Y bien se sabe que es más fácil hallar en Iviraromí un brazo de más, que diez pesos prestados. Pero

el hombre no perdía jamás su optimismo, y de sus contrastes brotaban, más locas aún, nuevas ilusiones para nuevas industrias (684).

Además de ver en el manco la noción de fe ciega en el progreso y la industria, hay también un sentido de locura y descontrol que se manifiesta en este personaje. Hay un gran número de descripciones en el cuento que demuestran el trabajo extremo del manco y cómo su cuerpo aguanta hora tras hora de labor física, con la esperanza de que tenga éxito su perseverancia. El manco tiene tanta fe en la máquina que construye que él mismo, otra “pieza imperfecta” en el lugar fronterizo de la selva misionera, también se convierte en una máquina:

Una vez aclimatada la levadura de Borgoña, el manco y Malaquíás procedieron a llenar las cubas. El negro partía las naranjas de un tajo de machete, y el manco las estrujaba entre sus dedos de hierro; todo con la misma velocidad y el mismo ritmo, como si machete y mano estuvieran unidos por la misma biela (689).

Estos elementos típicos del inventor primitivo ligan al manco en “Los destiladores de naranja” a Anaconda y a Orgaz, y permiten perfilar un tema recurrente: la idea de que la experimentación, la invención, el consumo y el deseo de progresar pueden llevar a sus personajes a experimentar consecuencias trágicas, irónicas o ridículas. Es en conexión con la idea de la autodestrucción que se verá cómo este motivo del “inventor primitivo” se desplaza de lo irónico y ridículo al horror absoluto.

## CAPÍTULO CINCO

### LA AUTODESTRUCCIÓN

#### 5.1 “Van-Houten”: del sueño a la distopía

En el motivo de la autodestrucción en *Los desterrados*, Quiroga ha encontrado un tópico bastante irónico para concluir su gran sinfonía moderna. La idea del progreso, lema de la modernización, implica el movimiento constante, el desarrollo positivo hacia algún tipo de mejoramiento en la vida. Como se ve en “Van-Houten”, “Tacuara-Mansión” y “Los destiladores de naranja”, todos los personajes en *Los desterrados* parecen estar en constante movimiento: Van-Houten, como participante en un proyecto de extracción minera; Juan Brown y Rivet en el rápido consumo del alcohol; y el Manco tratando de armar y operar su máquina destiladora de naranjas. Sin embargo, todo este movimiento los conduce directamente a la destrucción y a la muerte en vez de al éxito de sus proyectos. Esta idea es clave puesto que es en el *motif* de la autodestrucción donde alcanza su clímax el libro *Los desterrados* en su conjunto, especialmente en el momento en que el Doctor Else, alucinado por el alcohol, mata a su propia hija que ha venido a visitarlo y cuidarlo.

Es interesante ver en estos tres cuentos cómo ha cambiado drásticamente la idea del exilio comparada con la visión de él desarrollada primero en “El regreso de Anaconda”. En “Van-Houten,” “Taucara-Mansión” y “Los destiladores de naranja”, hay una inversión del deseo por el suelo natal que experimentan Anaconda y los desterrados brasileños. El lugar que se añora ahora es la muerte. Un perfecto ejemplo de esta nueva utopía negativa se desarrolla en la

trayectoria de Van-Houten. Van-Houten es uno de los “ex hombres” a los cuales se refiere el narrador cuando describe a aquellos que han aparecido en Iviraromí como si salieran de la nada, y han llegado hasta allí para vivir, o mejor dicho, para morir en la selva misionera. Los ex hombres son los desechos de la sociedad. La mayoría de estos “tipos” son de origen europeo y se desconoce exactamente cómo y por qué han llegado a vivir a Misiones. Son solitarios, toman mucho alcohol, trabajan duro y no parecen tener miedo a nada. Comparten un gusto por acercarse lo más que puedan a la muerte ya que no tienen absolutamente nada que perder. Es esta característica justamente la que parece atraer al narrador hacia Van-Houten al descubrir en él “el hombre más desinteresado del mundo, no preocupándose en absoluto de que le devolvieran el dinero prestado, o de que una súbita crecida del Paraná le llevara sus pocas vacas. Escupía, y eso era todo”.

Van-Houten aparece metaforizado como una máquina, como la ruina de una máquina. Van-Houten se parece a algún tipo de herramienta de trabajo cuyas partes se están cayendo. A lo largo del cuento se hacen varias referencias a su “dureza”, ya sea referida a su personalidad, a su cuerpo o a los materiales con los que trabaja. Ha sobrevivido varios accidentes peligrosos en las minas cuando se le caen piedras o experimenta con una nueva pólvora de dinamita que se revienta en su cara. El narrador comenta que los que lo conocen se refieren a él con el apodo “lo-que-queda-de-Van-Houten”, ya que perdió un ojo, una oreja y tres dedos en estos accidentes. Se va revelando que, paradójicamente, lo que parece dar vida a este hombre mitad muerto es el acercamiento a la muerte. Con este personaje se ve cómo se presenta el concepto del trabajo en este lugar periférico a la modernidad. El trabajo es duro, el dinero escaso y los hombres se mimetizan con las máquinas. La descripción extraña y mórbida en el último pasaje del cuento subraya esta idea. Después de enterarnos de que Van-Houten había ocasionado su propia muerte,

ahogándose por haber desafiado las corrientes del Paraná completamente borracho, el narrador contempla su cadáver, que sus compañeros habían acostado boca arriba a la orilla del río:

Continué mi viaje. Desde el río en tinieblas vi brillar todavía por largo rato la ventana iluminada, tan baja que parecía parpadear sobre la misma agua. Después la distancia la apagó. Pero pasó un tiempo antes que dejara de ver a Van-Houten tendido en la playa y convertido en un surtidor, bajo el pie de su socio que le pisaba el vientre (644).

Observamos aquí la transformación entre Van-Houten, hombre/herramienta usada y rota por donde goteaba de vez en cuando agua (el hábito de escupir que lo caracterizaba) y Van-Houten, muerto/máquina. O sea, el ex hombre, llevado por la corriente del río hacia la muerte que tanto deseaba, termina convertido en una máquina en forma de surtidor que vierte agua cuando su compañero lo pisa. La imagen invierte el sueño utópico de los dos cuentos anteriores: la esperanza de salvación por el éxito en la invención de una máquina se ha transformado, pesadillescamente, en el hombre convertido en máquina, como final de la travesía del exiliado y como imagen de la muerte misma.

### 5.2 “Los destiladores de naranja”: gran *finale* para una sinfonía

En el último cuento de la colección, “Los destiladores de naranja”, el desenlace de toda la obra, todos los elementos que han ido caracterizando este lugar periférico de frontera se intensifican para combinarse en uno de los cuentos más horribles que ha escrito Quiroga. Aquí, a mi parecer más que en ningún otro cuento, se combinan elementos de los tres ejes centrales de *Los desterrados* como conjunto. En el doctor Else, encontramos el perfecto “ex hombre” como tipo del lugar. Else es un hombre viejo y acabado, que había llegado a la frontera como parte integral del proyecto modernizador de Paraguay:

Hacia 1800, el gobierno del Paraguay contrató a un buen número de sabios europeos, profesores de universidad, los menos, e industriales, los más. Para organizar sus



hospitales, el Paraguay solicitó los servicios del doctor Else, joven y brillante biólogo sueco que en aquel país nuevo halló ancho campo para sus grandes fuerzas de acción. Dotó en cinco años a los hospitales y sus laboratorios de una organización que en veinte años no hubieran conseguido otros tantos profesionales. Luego, sus bríos se aduermen. El ilustre sabio paga al país tropical el pesado tributo que quema como en alcohol la actividad de tantos extranjeros, y el derrumbe no se detiene ya (682).

Este ex hombre europeo también ha sido gastado y destrozado por el proyecto modernizador latinoamericano, esta vez, a causa de una especie de “*burn-out*” intelectual. En el doctor Else, entonces, se condensa el fracaso de la modernización. El Paraguay, al importar personas, conocimientos e ideas europeas parece haber absorbido todo lo que había de útil en el doctor Else, quien también como Van-Houten ha quedado como un despojo, un objeto desecho, una ruina. Como obedeciendo a una reacción química de atracción, Else aparece en Iviraromí justo cuando al Manco, el loco inventor primitivo, se le ocurre la idea de la destilación alcohólica de naranjas. El exilio, la invención primitiva y la pulsión de muerte y autodestrucción se congregan en este relato para culminar en una escena final horrorosa. Else supervisa el arduo proceso de la destilación que lleva a cabo el Manco con su herramienta chafa y obsoleta desde una distancia que le permite asegurar que todo vaya bien, pero sin participar. Es sólo cuando el Manco sabe que ha funcionado por fin su experimento que Else, obsesionado por el alcohol (nuevamente, producto de otra fermentación, como se ha visto anteriormente en “El regreso de Anaconda” y “El techo de incienso”), no puede controlar su deseo de emborracharse e ingiere todo el licor destilado. Pasa día y noche tomando hasta que este mundo vertiginoso toma el control de todo su ser, invade su mente y le hace perder la razón.

Las alusiones a la relación neocolonial metrópoli-periferia se perciben claramente a lo largo del relato. El desenlace congrega todos los elementos de esta visión en el mismo plano para ver, como en un laboratorio químico, lo que termina por producir su combinación. Como acabo de mencionar, en el doctor Else puede verse la representación de las ideas europeas ya gastadas,

en el Manco se ve el optimismo ciego en un proceso periférico obsoleto, y en la hija de doctor Else, quien trabaja de maestra de una escuela normal y que viene a visitar a su padre sólo dos veces al año, hay una representación de la educación estatal. En las últimas escenas del cuento, incluso en la descripción del alambique en el que Else “supervisa” la destilación de las naranjas, la colección de cuentos *Los desterrados* alcanza su clímax, el momento en el que reaparecen intensamente los motivos que Quiroga ha desarrollado en los cuentos anteriores:

Else quitó uno por uno los tapones de algodón de los barriles, y aspiró con la nariz en el agujero el delicioso perfume del vino naranja en formación, perfume cuya penetrante frescura no se halla en caldo otro alguno de fruta. El médico levantó luego la vista a las paredes, al revestimiento amarillo de erizo, a la cañería de víbora que se desarrollaba oscureciéndose entre las pajas en un vaho de aire vibrante, –y sonrió un momento con pesadez. Pero desde entonces no se apartó de alrededor de la fábrica (690).

Este fragmento envía a la cañería de víbora que ingenia Anaconda y también al techo de incienso de Orgaz en el revestimiento amarillo de erizo en las paredes de la fábrica. El consumo descontrolado del doctor Else evoca los temas antes desarrollados alrededor del consumo excesivo y ahora se intensifican drásticamente puesto que el experimento se realiza en el propio cuerpo del personaje. La descripción del alambique está perspectivada desde la visión primero expectante y luego ebria del doctor Else, quien percibe imágenes de bichos asquerosos y monstruosos cuyo aspecto horripilante contrasta con la tranquilidad utópica del suelo natal de Anaconda. Hasta las buenas intenciones de la hija resultan en vano ya que llega demasiado tarde para frenar el rápido avance de la autodestrucción de su padre. Irónicamente, a diferencia del fracaso del experimento original de Anaconda, la combinación de estos elementos cataliza en una reacción sumamente eficaz pero mortífera, que acaba con la destrucción violenta del ser humano.

## CONCLUSIÓN

Es cierto que los cuentos analizados aquí valen por sí mismos como entidades independientes de su compilación en *Los desterrados*. “El regreso de Anaconda” representa la lucha del mundo animal contra la invasión del hombre y es también un buen ejemplo de la personificación de animales tan emblemática de la ficción de Quiroga. “El techo de incienso” ha sido considerado de especial interés para aquellos críticos que han visto en la obra de Quiroga un espejo de las vivencias de su autor en este paraíso terrenal que Misiones llegó a ser para este escritor excéntrico. Estudiado como un ejemplo maestro de la ejecución pulidísima del cuento, “El hombre muerto” lo instala a Quiroga como el padre del cuento latinoamericano. En “Los destiladores de naranja” tenemos un perfecto cuento de horror cuya trama ofrece un compendio de los temas tardorrománticos predilectos del escritor uruguayo (gran admirador del norteamericano Edgar Allen Poe): la intoxicación, la alucinación, la locura y la muerte.

Como se ha visto tras el análisis de *Los desterrados*, considerar los cuentos en su conjunto abre un abanico de nuevas posibilidades para la interpretación de cada uno de ellos. Considero los temas del exilio, la invención y la autodestrucción, y cómo éstos se relacionan con el proyecto de la modernización visto desde los márgenes de Argentina, como las claves de interpretación más significativas dentro de las posibilidades de lectura que el volumen ofrece. Este libro, leído en su conjunto, dibuja un espacio imaginario donde Quiroga ha desarrollado una visión intensa de los efectos del avance de línea del progreso, el desarrollo y la tecnología.

Mientras “El regreso de Anaconda” trabaja con el tema de la lucha entre la naturaleza y el progreso del hombre, sólo al leerlo como una obertura que prepara el camino para los demás cuentos de “Los tipos”, se puede ver que esta lucha es, de hecho, la última batalla, ya que habrá

de notarse a partir de aquí la completa ausencia del animal personificado y la centralidad del hombre en las tramas de los relatos que siguen. Al considerar “El regreso de Anaconda” como la obertura donde Quiroga desarrolla temas que recién luego habrá de examinar desde otras diferentes perspectivas, algunas variaciones de los temas predilectos de Quiroga cobran nuevos e inusitados sentidos. Anaconda, leída como la primera desterrada del volumen, comparte muchas características que reaparecen luego en los personajes de João Pedro y Tirafogo (líder, proscrito, víctima de un diáspora, vagabundo perpetuo). Estos tres personajes se vuelven emblemáticos de la experiencia del extrañamiento y la imposibilidad del retorno a la vida pre-moderna que han producido los cambios drásticos en la sociedad moderna.

Las complejas relaciones y tensiones entre la tecnología y la creación artística modernista y tardomodernista, que ha estudiado Julio Ramos a partir de las crónicas estadounidenses de José Martí, también cobran un significado inquietante en *Los desterrados*, fundamentalmente en lo que concierne al tema del inventor primitivo. De nuevo, con Anaconda como prototipo de esta figura, se detecta el proceso gradual de una metamorfosis hombre/máquina que ilustra cómo el progreso tecnológico puede ocasionar una *regresión*, cuando el inventor se convierte en esclavo de su propio experimento. En el análisis de “Van-Houten” se ve la destrucción del hombre marginado en nombre de la extracción de material, y en “El techo de incienso” puede leerse una alegoría que representa un desplazamiento de la inversión productiva en la población por el consumo y el gasto de un material, puesto al servicio de un experimento inútil, destinado a fracasar.

En “Los destiladores de naranja” el tema de la autodestrucción, ya analizado en “Van-Houten”, se combina con la figura del inventor primitivo y el exiliado para presentar el destino o

la trayectoria vertiginosa de todos estos personajes, estas “bolas de billar”, como dice el narrador en su breve prefacio a “Los tipos”, que han ido a parar a la frontera. En esta combinación de elementos se funden los típicos motivos de la ficción quiroguiana (locura, enfermedad, muerte) con la visión invertida del progreso en el cual el hombre, pieza obsoleta de la nueva realidad moderna, se envenena a sí mismo, asesina a su propia hija y se convierte en víctima de un mundo precario y pesadillesco, que él mismo ha inventado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Gunnels, B. W. "An Ecocritical Approach to Horacio Quiroga's 'Anaconda' and 'Regreso De Anaconda'." *MOSAIC -WINNIPEG-* 39.4 (2006): 93-110. Print.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga; una obra de experiencia y riesgo. Cronología: Oscar Masotta Y Jorge Lafforgue. Bibliografía: Horacio J. Becco.* Colección Ensayo Y Testimonio: 6: Montevideo, Arca, 1967. Print.
- Jrade, Cathy Login. "Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature". 1998. Book. 193p. University of Texas Press. <<http://proxy-remote.galib.uga.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=44688&site=eds-live>>.
- Larraín, Jorge. *Identity and Modernity in Latin America / Jorge Larrain.* Oxford : Polity ; Malden, MA : Blackwell, 2000. Print.
- Montaldo, Graciela. "Quiroga: El fracaso del dandy, el fracaso del aventurero." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 23.1-2 (1998): 11. Print.
- Moya, Jose C. *Cousins and Strangers : Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930 / Jose C. Moya.* Berkeley : University of California Press, 1998. Print.
- Quiroga, Horacio, Napoleón Baccino Ponce de León, and Jorge Raúl Lafforgue. *Todos Los Cuentos / Horacio Quiroga.* Colección Archivos: 26: Nanterre, France : ALLCA XX, Université Paris X, Centre de recherches latino-américaines, 1993. Print.
- Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo / Angel Rama.* [Montevideo] : Fundación Angel Rama : Distribuido por Arca Editorial, 1985. Print.

- Ramos, Julio, John D. Blanco, and José David Saldívar. *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Post-Contemporary Interventions (Pci). Durham, NC: Duke UP, 2001. Print.
- Rocca, Pablo. *Horacio Quiroga, el escritor y el mito : Revisiones / Pablo Rocca*. Montevideo : Ediciones de la Banda Oriental, 2007. Print.
- Rodés de Clérico, María E., Ramón Bordoli, and Horacio Quiroga. *Horacio Quiroga : antología, estudio crítico y notas / María E. Rodés De Clérico, Ramón Bordoli Dolci*. Documentos Literarios: Montevideo : Arca, 1977. Print.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Genio Y Figura De Horacio Quiroga*. (Colección Genio Y Figura 14). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967. Print.
- Sarlo, Beatriz. *The Technical Imagination : Argentine Culture's Modern Dreams / Beatriz Sarlo; Translated by Xavier Callahan*. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 2008. Print.
- Seluja, Antonio. *El modernismo literario en el Río De La Plata*. Montevideo: 1965. Print.