

Horacio Quiroga, ¿primer escritor rioplatense de vanguardia?

El surgimiento de los movimientos de vanguardia en América latina, como tantos otros procesos histórico-literarios, requiere una explicación desde nuestra propia dinámica interna y no la simplificación reduccionista, mecánica, que se halla en los manuales historiográficos más corrientes, para los cuales sólo reproducimos epigonalmente lo que generan las metrópolis.

Aun si aceptamos tal enfoque, la vanguardia rioplatense de los años veinte no es reductible a la europea. En todo caso, quienes aceptaron ser apenas réplica (de Torre, González Lanuza, los primeros libros de Bernárdez) del futurismo italiano o del ultraísmo español, carecen hoy día de mayor interés frente a los que trazaron nuevos derroteros partiendo de la incitación externa.

Es el caso de Jorge L. Borges, cuyo criollismo poético (desde *Fervor de Buenos Aires*, 1923) y teórico (desde algunas notas para *Proa y Martín Fierro*, de 1924) significaba en todo caso una nueva etapa para la poética nativista que por lo menos desde la década del ochenta venían desplegando ciertos intelectuales nacionalistas, como Joaquín V. González.

Pero, sobre todo, un grupo de escritores adoptaba posiciones verdaderamente originales, sin que ningún manifiesto común los nucleara. Roberto Arlt era uno de ellos y, según expliqué en una breve nota para esta misma publicación¹, su narrativa de corte expresionista tenía equivalentes en la poesía de Nicolás Olivari (*La musa de la mala pata*, 1926) y en algunas otras expresiones artísticas de proyección popular.

Una de esas expresiones era el teatro de Armando Discépolo, sus exitosos grotescos de esos mismos años: *Mateo* (1923) y *Babilonia* (1925) en el Teatro

¹ Romano, Eduardo, «Arlt y la vanguardia argentina» en Cuadernos hispanoamericanos, Madrid, 373, julio 1981, págs. 143-149.

Nacional; *Stéfano* (1928) en el Cómic. Otra, las primeras letras tangueras de su hermano Enrique Santos Discépolo: «Quevachaché», tras un estreno fallido en Montevideo (1926), porque sus versos no se ajustaban a las convenciones vigentes para ese tipo de canción, lo cantó Tita Merello en una revista del teatro Apolo, en Buenos Aires, y Carlos Gardel le dio su espalda al grabarlo para el sello Odeón, con acompañamiento de guitarras, a fines de 1927.

Dicha tendencia expresionista, me pregunto, ¿carecía de antecedentes en la región? Hasta ahora, sólo en el caso de la literatura teatral pueden señalarse indagaciones al respecto, motivadas por la escritura precursora de Carlos Mauricio Pacheco, cuyas primeras piezas, con rasgos propios del grotesco —considero a esta modalidad una variante de la fórmula estética expresionista—, se remontan a principios de siglo: *Los tristes o gente oscura* (1906), *Los disfrazados* (1908), etc.

En el campo de la narrativa, puedo consignar el hecho sintomático de que Ricardo Güiraldes titulara *Aventuras grotescas* una parte de sus *Cuentos de muerte y de sangre* (1915). Los cuatro textos allí incluidos tematizan la sexualidad, apelando en general a un narrador distanciado por su ironía (*Arrabalera*) o por su condición de aventurero mundano (*Máscaras y Ferroviaria*). Distinto es el caso de *Sexto*, donde quien cuenta toma partido por el despertar sensual de los niños y contra los prejuicios censores del cura.

Tal vez la tácita asociación entre grotesco y sensualidad sea lo más llamativo en Güiraldes, quien, por otra parte, reconocía haber arrojado al pozo de su estancia buena parte de los ejemplares de ese libro (y de *El cencerro de cristal*, también de 1915) por falta de lectores interesados; además, no olvidemos que tuvo empleado como secretario a Roberto Arlt durante un tiempo.

Y digo aquello pensando en que los estudiosos del expresionismo europeo —fundamentalmente alemán— atribuyen a esa tendencia un principio generador vinculable con el descubrimiento de lo otro en uno mismo (inconsciente freudiano). Así Walter Munsch afirma que al asomarse a «los abismos de la perversidad, del crimen, de la destrucción y de la enfermedad mental,» los expresionistas ahondaron «la estética de lo feo y de lo horrendo, de la disonancia y de la deformación hiriente»².

² Muschg, Walter, Von Trakl zu Brecht: Dichter des Expressionismus, Munich, 1961. Cito por la traducción La literatura expresionista alemana de Trakl a Brecht. Barcelona, Barral, 1972, pág. 19.

Horacio Quiroga, precursor

Para rastrear los diversos aspectos en que el uruguayo anticipó rasgos de la estética expresionista, es necesario desembarazarse previamente de esa tan banal cuanto arraigada dicotomía entre lo rural y lo urbano en

nuestras letras, cuya única justificación ancla en lo referencial y no tiene en cuenta para nada modalidades escriturarias.

Sólo entonces, como he tratado de demostrarlo en otro trabajo³, podemos ubicar de otra manera la narrativa quiroguiana. Algo que parece urgente realizar, pues los críticos que más lo revalidaron en un momento dado, hace aproximadamente treinta años, solía establecer un neto corte entre su etapa inicial, la del decadentismo modernista, y el descubrimiento posterior de la objetividad y de la selva.

Todavía en 1967, uno de los nuevos críticos rioplatenses insistía en leer la parábola de abandonar las ciudades para radicarse en Misiones como «una radicación en la tierra» motivada por «los mismos gérmenes que fructifican en *La Vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926) y *Doña Bárbara* (1929)»⁴. Contrariamente, la selva fue en todo caso la escenografía ideal para proyectar pulsiones que se manifestaban ya en sus primeros escritos.

Sintetizo en lo que sigue tal progresión, al mismo tiempo que subrayo en esos componentes su condición definidamente expresionista. Y comienzo por establecer que ese ejercicio evidencia cómo, al releer y reubicar textos y autores, van apareciendo los modos distintivos o rediseñando las trayectorias de ciertos movimientos europeos. En esa suerte de palimpsesto reside, creo, el margen de autonomía para los pueblos —y sus artistas— que arriban tardía y periféricamente al devenir de la humanidad.

Un primer tramo, el que va de su colaboración inicial («Para ciclistas», *La Reforma*, Salto, n.º 27, 3-XII-1897) hasta *Los arrecifes de coral* (1901), lo muestra básicamente atento al decadentismo francés en cuanto exploración que partía del naturalismo zoliano para aventurarse por zonas inhólladas aún para la literatura. Lo que inicia el Huysmans de *A Rebours*, a través de la sensibilidad abúlica de Des Esseintes, y continúan en seguida Villiers de l'Isle Adam, Jean Lorrain, Catulle Mendès, etc.

Algo que había repercutido en nuestro modernismo, pero con notorias restricciones. Rubén Darío las explicita en varios pasajes de *Los raros*, esa galería de escritores iconoclastas, malditos, inasimilables al sistema literario oficial, que había ido dibujando en las páginas del periódico *La Nación*. Al tener que dar cuenta del erotismo, aclara que es «un terreno difícilísimo y desconocido, antinatural, prohibido, peligroso»⁵; a pesar de defender al conde de Lautréamont y a otros que admira, contra el calificativo de «degenerados» que les endilgara Max Nordau, precave a los jóvenes acerca de lo riesgoso que resulta leerlos.

El nicaragüense asume esa dimensión sólo amparado por las máscaras de lo exótico, como ha señalado la crítica desde Pedro Salinas⁶ hasta Ángel Rama⁷; luego de someterlo a un trabajo de estilización muy sutil. Lo que le permite reescribir la unión de Leda con el cisne como «una gloria

³ Romano, Eduardo, «Trayectoria inicial de Horacio Quiroga: del bosque interior a la selva misionera» en la edición crítica de los Cuentos que editará próximamente la colección Archivos, coordinada por Jorge Lafforgue.

⁴ Rodríguez Monegal, Emir, Genio y figura de Horacio Quiroga, Buenos Aires, Edeba, 1967, pág. 12.

⁵ Darío, Rubén, *Los raros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, pág. 107.

⁶ Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1948.

⁷ Rama, Ángel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

de luz y de armonía», así como rechazar, en *A los poetas risueños*, «los versos de sombra» o «la canción confusa», rehuir «la fiera máscara de la fatal Medusa» que, entiendo, lo asusta por sus potencialidades inconscientes.

Menos audaz, más comprometido con la clase dirigente, Leopoldo Lugones consigue, sin embargo, entusiasmar al joven Quiroga con su «Oda a la desnudez», que lee a fines de 1898. Busca imitarla con un poema como «Helénica» (*Gil Blas*, Salto, 13-XI-1898), pero ya en *Noche de amor*, aparecida en *Revista del Salto* un año después, el paradigma antiguo resulta, en el final, pospuesto:

Dame tu cuerpo. Mi perdón de macho
Velará la extinción de tu pureza,
Como un fauno potente y pensativo
Sobre el derrumbe de una estatua griega.

Y se podría cerrar dicha transformación con la «larga epístola-historia en verso» que le remite desde Buenos Aires a José María Delgado en junio de 1903, y de cuya crudeza para abordar lo sexual dan cuenta estos pocos versos:

Después vino la infancia con sus descomposturas,
despertando con ella las vocaciones puras.
Todas las criaturas que jugaban conmigo
llevaban de mis dedos la marca en el ombligo;
si bien algunas veces —y éstas no fueron pocas—
ponía mi hombradía ya sólida en sus bocas⁸.

Otro indicador valioso reside en los artículos publicados por Quiroga en la misma época. *Convencionalismos* (*Revista social*, Salto, 29-IX-1898) porque lo muestra cuestionando la moral vigente que censura el abrazo público entre amantes, mientras permite el del baile, aunque sea entre desconocidos; *Aspectos del modernismo* (*Revista del Salto*, 9-X-1899) porque, aparte de defender del calificativo de degeneración al movimiento, predice que el «sentido refinado» de los artistas «pronto será el de la masa mediana», anticipando su tarea en los semanarios de gran tiraje (*El Gladiador*, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, etc.).

En *Veníamos del teatro* (*Revista del Salto*, 4-XII-1899), toma partido por «el absurdo sobre lo preciso, el zig-zag sobre la recta, el desacorde sobre la belleza esperada», y privilegia en materia estética «la percepción del *au delà*»; *Sadismo-Masochismo* (*Revista del Salto*, 3-1-1900), escrito en colaboración con su amigo Brignole, establece un nexo entre lo reprimido y las fieras que será decisivo para comprender ciertos aspectos de su narrativa posterior, así como trasunta un particular interés por los avances de la psicología profunda.

Pero sobre todo en dos artículos que envía desde París halla un testimonio inestimable. Como se sabe, su experiencia en la ciudad emblema por

⁸ Cartas inéditas de Horacio Quiroga. *Prólogo de Mercedes Ramírez de Rosiello. Ordenación y notas de Roberto Ibáñez. Montevideo, Instituto Nacional de Investigación y Archivos Literarios, tomo II, 1959, pág. 54.*