

Quiroga, Rivera y la formación del canon mundonovista

MIGUEL GOMES*

I. *EL MUNDONOVISMO: UNA VANGUARDIA AMERICANA*

Los primeros treinta años del siglo XX se manifiestan en las letras hispano-americanas como un confuso, y por ello fascinante, encuentro de tiempos estéticos en conflicto. El modernismo recién oficializado por la veneración casi unánime hacia la figura de Rubén Darío a ambos lados del Atlántico aún no se saciaba totalmente de su oposición a la tradición académica, neoclásica y romántica a la vez. Por otra parte, las distintas facciones que lo integraban tendían cada vez más a radicalizarse y al menos dos de ellas, antes de 1910, eran ya reconocibles como incipientes movimientos autónomos, nacidos de la autocrítica modernista: José Santos Chocano ilustraba los extremos grandilocuentes a los que podía llegar la primera, de temática nacionalista y formas cercanas a la oratoria, desdeñadoras de los escapismos y el exotismo cosmopolita –no podría decirse, sin embargo, que su visión de la tierra propia no estuviese teñida de un exotismo introspectivo–; Julio Herrera y Reissig o Leopoldo Lugones –hasta la polémica acerca de plagios que empañó sus nombres demuestra la nitidez con que se observó en ellos un

MIGUEL GOMES: Profesor de The University of Connecticut-Storrs. Crítico y ensayista.

lenguaje común¹— son los paradigmas de la segunda actitud, que produjo lo que se ha llegado a denominar una “poesía pura” (Jiménez, 375-6), heredera del “torremarfilismo” modernista, aunque cada vez menos exquisita y cada vez más concentrada en la exploración verbal, el experimentalismo. Por supuesto, también existía otro sector todavía cercano al modernismo canónico en sus medios expresivos, pero en busca de nuevas materias y perspectivas ideológicas, pues ya las sensaciones extremas, la imaginería parisina, las neurosis o el heroísmo patriótico que configuraron un modelo en obras como las de Silva, Gutiérrez Nájera, Darío, Martí o Díaz Rodríguez “pertenecían” a esos autores consagrados: se trata del “posmodernismo”, patrón revisionista de escritores que, pese a sus parodias, no hacen explícita su separación del modernismo y su reagrupación en nuevos programas estéticos colectivos (Jiménez, 18).

Ahora bien, la ruptura combativa con la poética dominante en el continente a fines del siglo XIX y principios del XX la llevarán a cabo escritores de espíritu afín al de las vanguardias europeas. José Juan Tablada, al introducir, por ejemplo, el *haikai* en lengua española, advierte que su intención es la de propiciar una “reacción contra la zarrapastrosa retórica” —así lo dice el prólogo a *El jarro de flores* (1922), donde se reflexiona acerca de una iniciativa emprendida previamente en *Un día...* (1919), libro que divide en dos, abruptamente, la carrera del poeta, antes, modernista poco memorable (Sucre, *Antología* 1: 179). Vanguardista precoz, Tablada no oculta las huellas de Apollinaire o Marinetti en su lírica, que abunda en caligramas y, no menos, en reminiscencias del progreso material y las modas norteamericanas o europeas que lo acompañan. Unas veces, la *maniera* se hace patente con gran sentido de prosaico humor, también en deuda con la vertiente modernista de Herrera y Reissig o Lugones:

¹Rufino Blanco-Fombona, el mayor polemista de la época, la suscitó, al acusar a Lugones de copiar al uruguayo. Por supuesto, hemos de entender la acusación como otra de las manifestaciones de la imaginación y las pasiones de Blanco-Fombona, que no siempre se tradujeron en literatura, sino en enfrentamientos personales e, incluso, fragorosos intercambios de chismes (Lugones, 68-9).

Loro idéntico al de mi abuela,
funambulesca voz de la cocina
del corredor y de la azotehuela [...].

¡Mas de civilización un tesoro
hay en la voz
de este super-loro
de 1922!

Finge del aeroplano el ron-ron
y la estridencia del klaxón...

(“El loro. Tríptico sentimental”)

En otras ocasiones, no obstante, la imitación deja de ser pasiva y se convierte en asimilación. Eso sucede cuando el experimento verbal se recontextualiza totalmente en términos hispánicos; por ejemplo, al aprovechar la entronización de los “nocturnos” modernistas para lograr un efecto de contraste que en “Nocturno alterno”, incluso, encarna en una duplicidad discursiva rastreable en varios estratos (gráficos, estilísticos, simbólicos: Nueva York, no se olvide, había sido rebajada por el Darío de *Los raros* a la condición de “capital del cheque”; José Asunción Silva, por otra parte, era bogotano):

Neoyorquina noche dorada
 fríos muros de cal moruna
Rectors champaña fox-trot
 Casas mudas y fuertes rejas
Y volviendo la mirada
 Sobre las silenciosas tejas
El alma petrificada
 Los gatos blancos de la luna
Como la mujer de Loth

 Y sin embargo
 ¡es una
 misma
 en Nueva York
 y en Bogotá
 LA LUNA...!

Innovación no como simple adopción de modas foráneas sino como instrumento de combate contra los problemas que planteaba la tradición propia. La ambigüedad de Tablada se resolverá más claramente en otros autores. Un exponente de esa nacionalización de las vanguardias que, como veremos, llegarán a ser nacionalistas sin tapujos, se da en Alfonsina Storni. El modernismo de su obra inicial es innegable; también lo es su paulatino deseo de ruptura, que cristaliza en libros como *Mundo de siete pozos* (1937) en una tardía adopción, aún incómoda, de la parafernalia futurista, con profusión de “ecuaciones”, “fox-trots”, “velocidad” y “máquinas voladoras”. Finalmente, en *Mascarilla y trébol* (1938) la escisión estética se concretará en una atención a lo americano –reléase la serie de piezas que dedica al Río de la Plata, el “Danzón porteño” o el “Sol de América”– que va de la mano con “Ultrateléfono”, “Aeroplano en un espejo”, “Mar de pantalla” o “Dibujos animados”, textos donde se capta el impacto de la industrialización, el tecnologismo desbordado y las nuevas artes en el universo individual. ¿Dónde se aprecia mejor la mencionada ruptura? En las explicaciones preliminares que acompañan al poemario:

...alguna parte de este volumen necesita de la colaboración imaginativa, en cierto modo creadora, del que lo transita [...]. ¿Acaso la sensibilidad y la cultura medias del público no están pidiendo eso? [...]. Los movimientos vanguardistas en arte y política se apoyan en el hecho social de esta colaboración. [...]. Distracción sería señalar el temperamento de estos antisonetos de postura literaria: me han brotado vitalmente en contenido y forma... (383-4).

“Antisonetos”: ha de interpretarse que la norma invertida era la que conoció Storni en su juventud, llena de cisnes, crepúsculos, nocturnos, golondrinas, ensueños y flores del mal. El “hecho social” aludido por la escritora, asimismo, es una cuestión medular para entender las transformaciones estéticas que se perciben en Hispanoamérica. Ya se ha sugerido, en distintas ocasiones, que la vanguardia europea llegó a un callejón sin salida, pues, si al principio el término *Avant-garde* designaba un proyecto tanto artístico como político, literalmente revolucionario, pronto la equivalencia se derrumbará, sea por la burocratización fascista de sujetos como Marinetti, sea por la respuesta que las revoluciones ya institucionalizadas dan a los

intelectuales –no está de más recordar el suicidio de Maiakovski y la persecución del futurismo o el formalismo (Sucre, *Antología* 1: 297-8). Ahora bien, en Hispanoamérica la clave americanista resolverá la oposición experimentada por la vanguardia europea; quienes en el Nuevo Mundo empezaron a identificarse como vanguardistas o comenzaron por identificarse como tales, sin romper consigo mismos, terminan concibiéndose como escritores de la tierra, angustiados por sus conflictos irresueltos, deseosos de convertir el principio de lo nuevo por lo nuevo, que permeaba el pensamiento poético del otro lado del Atlántico, en progreso nacional. Tengamos en cuenta durante las próximas páginas las palabras del venezolano Henrique Soublette en 1910, a la hora de exigir una naturalización de las influencias venidas de Europa: “Entreténganse los futuristas del Mediterráneo en quemar museos y aporrear mujeres; nosotros aquí tenemos algo más serio y más grande que hacer: *desmontar una selva de millón y medio de kilómetros cuadrados*” (Osorio, 28).

Fascinación, testimonio, denuncia o meditación: esas maneras de relacionarse con la “selva”, la “barbarie”, el “desierto” o como prefiera llamarse el espacio continental están presentes en dos escritores tempranamente canonizados de una tendencia poética a la que pronto el público y la crítica adscribirán a vanguardistas propiamente dichos como Güiraldes, Gallegos, Uslar Pietri o Carpentier, sintetizando así en un solo ideario la multiplicidad desconcertante de los disidentes del modernismo. Esos dos escritores tienen una trayectoria común y llegarán a ponerse en contacto personal, dejando constancia de la convergencia de sus respectivas obras. Me refiero a Horacio Quiroga y José Eustasio Rivera: con ellos madura el movimiento que, en aquel entonces, Francisco Contreras denomina “mundonovismo” y Manuel Ugarte o Mariano Picón-Salas “americanismo”; con ellos, igualmente, dicha tendencia encontrará puntos de referencia privilegiados (Morales, 56): recuérdense los homenajes que harán después un pensador de lo americano, Ezequiel Martínez Estrada, al “hermano Quiroga”, o los no menos evidentes de Gallegos a Rivera a la hora de rearticular en su doña Bárbara algunos de los rasgos distintivos de la turca Zoraida Ayram de *La vorágine*. Lo cierto es que, de la amistad de Quiroga y Rivera, nace un programa narrativo no tan tácito que será adoptado poco después en distintos puntos de América y cuya existencia queda manifiesta en las palabras del primero en 1928, con ocasión de la muerte del segundo:

No es comprensible una amistad como la nuestra, con tanta agua y tierra de por medio [...]. Este foco alimentábanlo, en él, una leal estimación confirmada desde la primera línea de su carta inicial; en mí, una admiración sin límites por el extraordinario poeta de *La vorágine*. Anoto ex-profeso la expresión “poeta”, pues *La vorágine* es eso [...]: un inmenso poema épico, donde la selva tropical, con su ambiente, su clima, sus tinieblas, sus ríos, sus industrias y sus miserias, vibra con un pulso épico no alcanzado jamás en la literatura americana. [...]. La pasión de los personajes, la pasión de la selva y de la acción misma laten con tan cruda vida que no es indispensable haber respirado nunca el vaho de la selva para sentirla remontar hasta las mismas narices. Se respira selva: [...] violencia, en efecto; violencia en el corazón y en el carácter [de Arturo Cova], en el ambiente, en la expresión, tal es el metal viril con que se ha forjado *La vorágine* [...]. En su última carta Rivera me hablaba de hacer aquí [en Argentina] una edición [de la novela]. Según sus deseos, yo debía prologar el libro. Ahora lo hago, grande y pobre amigo. Pero no como tú esperabas. (*Obras inéditas*, 7: 119-22).

Preferencias temáticas, estilísticas e ideológicas compartidas que arrancan, en ambos, de una negación de los principios artísticos que prevalecían antes de 1910: a continuación, intentaremos esbozar con mayor precisión los pormenores de ese afán rupturista. Para ello, hemos de reparar en dos tipos de signos: los programáticos, que quedan claros sea en “proclamas”, sea en la contradicción en la carrera tanto de Quiroga como de Rivera de referencias o temas personales previos, y los estructurales, menos obvios, pero más productivos a la hora de medir las consecuencias de un cambio de poéticas en estas figuras paradigmáticas de la narrativa de la tierra.

II. QUIROGA Y LA REACCION CONTRA EL MODERNISMO

Tanto interés ha tenido la negación quiroguiana de sus experiencias modernistas que incluso se ha mitologizado en cierta forma. En efecto, desde temprano se empezó a asociar el hecho literario a un acontecimiento biográfico: la muerte de Federico Ferrando a manos de Quiroga, su mejor amigo. En 1900, a su regreso de París, ambos participan en la fundación del Consistorio del Gay Saber, cenáculo que se proponía la difusión del

modernismo en Montevideo, tal como La Torre de los Panoramas, presidida por Julio Herrera y Reissig. Cupo a Quiroga el cargo de Pontífice y a Ferrando el de Arcediano. El Sacristán, el Campanero y los Monagos menores fueron, respectivamente, Julio Jauretche, Alberto Brignole, Asdrúbal Delgado y José María Fernández Saldaña. Pronto se hicieron célebres por sus extravagancias que, desde luego, suelen recordar a la crítica, aunque remotamente, la conducta posterior del dadaísmo y otras vanguardias, entre ellas, el surrealismo, por los “automatismos” de muchos de los textos producidos (Quiroga, *Obras inéditas y desconocidas* 8: 17-8). Lo cierto es que un día, en 1902, cuando examinaba una pistola con la que habría un duelo, debido a polémicas en la prensa, a Quiroga se le escapa un tiro que mata a Ferrando –quien, privado del habla, antes de morir, “hizo unos gestos con la mano, como disculpándolo” (8: 21)–; luego de ser puesto en libertad, por probarse que se trataba de un accidente, Quiroga parte de Uruguay, adonde no volverá más que esporádicamente, para radicarse en Argentina; el Consistorio, así, se disuelve. En 1904 el escritor publica el último libro que todavía delata claramente sus años modernistas –*El crimen del otro*–; pero ya éste es considerado por todos sus críticos como transición y búsqueda de un lenguaje nuevo.

No fue el primer Quiroga un modernista azaroso; por el contrario, fue todo un creyente. Hemos de ver su transformación ulterior, por eso, como consecuencia de una decisión de peso. Un repaso de sus escritos juveniles nos revela a un propagandista consciente y empeinado de la estética a la que se acoge, moderno en todo el sentido de la palabra: dispuesto a reformular la historia literaria en sus propios términos. Véase, para no ir muy lejos, la precisa declaración de principios en que inscribe sus elogios a Lugones, hacia 1899:

Ante todo es menester hacer una observación. Todo individuo tiene una manera de ver, de sentir y de pensar [...]. Cada uno lleva en sí un homenaje a una escuela literaria; cada cual absuelve y glorifica a un escritor siempre que éste exponga o analice lo que aquél piensa y ve [...]. [Pues bien, Lugones] es simbolista. Más que simbolista es modernista. Más que modernista es un genio... (8: 63-4).

La poesía, en verso o prosa, que escribió durante los días del Consistorio esgrime igualmente todos los *topoi* que identificaron al modernismo, desde las nebulosidades simbolistas del “lugar blando” (Gomes, 79ss):

Fue un pasaje de mi vida anterior, un éxodo de sueños-ensueños, que flotó, trémulo, llenando como en una carne de novia hostil y enferma la negligencia de mi inverosimilitud... (8: 203).

Hasta el erotismo, para la época, osado:

Tu pecado me atormenta
porque cuando no te veo
se me hace que te poseo
en una embestida lenta. (8: 163).

Incluso, en un ensayo de 1905 sobre *Los crepúsculos del jardín*, todavía defiende la desconfianza ante innovacionismos furibundos y alaba el empleo consciente de tópicos: Lugones, modernista cabal, poco amigo de la sorpresa por la sorpresa, ama “el justo y no fácil lugar común” (7: 24). Ahora bien, una prueba de que su alejamiento del modernismo no es el resultado de una madurez que rechaza la combatividad moderna la tendremos en diversas alusiones registradas en sus cuentos y ensayos posteriores. En 1925, por ejemplo, al referirse a su desvinculación de Herrera y Reissig, señala como principal factor que “nuestro modo de sentir en arte había variado” (7: 75). Si en su juventud participó en una orden religiosa y fue, nada más y nada menos, “pontífice” de ella, cuando en 1927 se vea en la necesidad de hacer explícitas sus nuevas creencias recurrirá también a la imaginería religiosa: ¿qué se percibe, si no, en el celeberrimo “Decálogo del perfecto cuentista”? Pero el gesto será ahora radicalmente distinto. Quiroga vapulea en su escrito de madurez el cromatismo, el impresionismo y la voluntaria vaguedad estilística de los modernistas: “No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable”. Por otra parte, el “Decálogo” se vincula, en cierto modo –por oposición–, a un texto del Consistorio escrito con la letra del Campanero: “Los diez mandamientos de nuestra ley”:

- 1º Amar el yo sobre todas las cosas.
- 2º Gustar el placer donde quiera que lo encontremos.
- 3º Satisfacer todos los deseos que pudieran ocurrírsenos.
- 4º No creer en el pecado.

- 5º Fornicar eternamente, así en el pensamiento como en la obra.
- 6º Procurarse dinero por cualquier medio.
- 7º Desterrar para siempre jamás prejuicios inútiles.
- 8º No adular en vano.
- 9º Cambiar de ideas, si esto puede parecer conveniente o agradable.
- 10º Mantener el secreto. (8: 155)

Repárese en la exaltación yoísta, sensual y ecléctica del modernismo que, pese al tono jocoso de Brignole o los otros miembros del Consistorio que hayan podido haber participado en la redacción de los mandamientos, era puesta seriamente en práctica una y otra vez. ¿No son su contrario absoluto en el “Decálogo” quiroguiano el misticismo, la “fe ciega” en el oficio y la gravedad, sostenida pese a la risueña parodia bíblica? Consideremos también que la creencia en los maestros, predicada en el primer mandamiento de 1927, así como la paciencia con que se ha de obtener la “personalidad”, acudiendo a la “imitación” si fuese necesario –mandamiento tercero–, son la antítesis del “yo”, tan destacado y amado por el Consistorio.

Hacia el final de su carrera, Quiroga trazará más definitivamente la evolución de su pensamiento estético. Víctima de los ataques de las nuevas generaciones de escritores que, pese a todo, ensalzaban a Güiraldes, un escritor que, irónicamente, es reconocido ya entonces como narrador “de la tierra”, Quiroga publicará un texto titulado “Ante el tribunal” (1931). Nótese que el escritor afirma que las cualidades literarias que se dudan en él son justamente las que ha perseguido, afinidad con las vanguardias que él mismo, con sutileza, sugiere:

De nada me han de servir mis heridas aún frescas de la lucha, cuando batallé contra otro pasado y otros yerros con saña igual a la que se ejerce hoy conmigo. Durante veinticinco años he luchado por conquistar, en la medida de mis fuerzas, cuanto hoy se me niega. (7: 135).

Completará esa idea el hecho de que exponga oblicuamente que el enemigo de los vanguardistas –recuérdese: Darío y el modernismo en general– fue la misma fuerza contra la cual Quiroga había reaccionado y contra la cual ha trabajado sin cesar:

¿Pero qué esperanzas de absolución puedo acariciar, si convaleciente todavía de mi largo batallar contra la retórica, el adocenamiento, la

cursilería y la mala fe artística, apenas se me concede en esta lotería cuya ganancia se han repartido de antemano los jóvenes, un minúsculo premio por aproximación? [...]. He de exponer ante el fiscal acusador las mismas causales por las que condené a los pasatistas de mi época cuando yo era joven [...]. Combatí entonces porque se viera en el arte una tarea seria y no vana...

Desde luego que las acusaciones contra el modernismo no son objetivas y de “pasatistas” no se podría tachar a varios de sus principales exponentes. Con todo, ese tipo de argumento es, no se pierda de vista, autolegitimador y obedece a una voluntad de historia muy particular, que en la primera cita se refleja en la frase “otro pasado”, significativamente preferida por Quiroga a “el pasado”, más común.

Todas las muestras anteriores pueden hacernos creer que el antimodernismo del autor que nos ocupa sólo es inteligible en la esfera de la ideología literaria. Existen motivos para pensar, sin embargo, que su parentesco con la vanguardia, por él alegado, se constata de manera más raigal en su escritura. Aquí me limitaré a analizar dos elementos que considero suficientes para relativizar el empobrecedor mote de “naturalista” con que frecuentemente se caracteriza al Quiroga que rompió con el modernismo; con esa clasificación, no menos, se insinúa en él una esencia decimonónica no acorde con su tiempo cronológico –que, según se supone, pertenece cabalmente a los vanguardistas, verdaderos hombres de la época. Su naturalismo residual convive con preferencias estéticas que lo alteran profundamente y lo hacen escasamente comparable al de Zola o sus seguidores inmediatos.

El primero de esos elementos ya ha sido reconocido por Naomi Lindstrom en su valioso estudio sobre los ecos del expresionismo alemán en Argentina: “Los escritos de Quiroga, como los de Arlt, han sido considerados crudos, violentos y naturalistas de una manera un tanto peculiar. Puesto que ya se presta más atención crítica a las deformaciones intencionales, sofisticadas modalidades narrativas e ingredientes deliberadamente estilizados en la obra quiroguiana, el autor uruguayo podría llegar a considerarse un expresionista latinoamericano” (84). En efecto, si tomamos en cuenta que los expresionistas practicaron sistemáticamente el irracionalismo, el fragmentarismo como medio de forjar una cosmovisión caótica y el retrato, sobre todo, de seres física o espiritualmente sometidos a fuerzas extremas,

la relación de Quiroga con aquel movimiento no ha de parecernos improbable, por la prominencia del horror en sus textos, la naturaleza casi siempre breve de éstos –en contraste con un universo mayor que forjan intermitentemente, “macrofigura”, como la ha denominado Leonidas Morales (19ss)– y por las experiencias brutales a que sus personajes son sometidos. El Río de la Plata, por otra parte, como lo ha demostrado Lindstrom, es quizá la región americana donde se encuentran más rastros del arte germánico de principios de siglo.

El segundo elemento oriundo de las vanguardias es el aporte futurista, tal como fue mejor asimilado en Hispanoamérica; siguiendo la sugerencia de Soublotte, puesto al servicio del contexto autóctono, donde, más que destruir las contadas guaridas del pasado –los museos–, hacía falta enfrentarse a los vivos vestigios genesíacos del Nuevo Mundo, el orbe selvático, bárbaro, con el fin de incorporarlos a la modernidad. Quiroga no es un denodado civilizador al estilo del Santos Luzardo galleguiano, pero sus cuentos misioneros no dejan de registrar la tensión del mundo natural y la sociedad occidental. En palabras lúcidas de Leonidas Morales, el estado de la naturaleza en la narrativa a la que nos referimos “exhibe una condición por completo inédita [en las letras continentales]: es un estado esencialmente *ominoso*, incluida su belleza. La naturaleza, aquí, no sostiene ni garantiza vida. Allí donde se muestra, oímos el latido sordo de una amenaza. Sin saberlo, el personaje habita en ella como en la antesala de su muerte” (37). ¿Cómo justifica el crítico tal hecho? Precisamente por los avances en el Río de la Plata de aquel entonces tanto de la modernidad capitalista como de la industrialización: la *imago mundi* quiroguiana incorpora los roces entre el progreso vertiginoso hacia un futuro anhelado por casi todos y los componentes antediluvianos de la región, que resistían el racionalismo y el orden venidos de la ciudad.

El futurismo, desde el conocido manifiesto inaugural de 1909, se caracterizó paradójicamente por gustos fetichistas: en las máquinas inventadas recientemente vio encarnaciones de la desbocada carrera del hombre hacia la innovación constante a que nos ha acostumbrado el industrialismo a partir del siglo XIX. No fueron los futuristas, con todo, cultivadores de la ciencia ficción, que resulta, obviamente, más ficción que ciencia; las máquinas de Marinetti querían poblar un tiempo palpable, la “velocidad”, y entronizar una presente realidad vertiginosa que los autorizaba contra un pretérito lleno de ensueños humanistas. Hacia la poesía, nos decía el

manifiesto, tenía una misión: “cantar al hombre que maneja el volante, cuyo eje ideal atraviesa la tierra” y dirigir un “asalto violento contra las fuerzas desconocidas para obligarlas a doblegarse ante el hombre”. La ciencia ficción, y más como se empezó a practicar en Hispanoamérica, es básicamente un reconocimiento de lo maravilloso, la capacidad humana de desprender de realidades prosaicas –la técnica, la ciencia– conclusiones metafísicas o placer irracional: los modernistas, en su empeño de depurar el positivismo en unos casos y, en otros, de demolerlo, fueron los que más bríos dieron a tal subgénero narrativo. Un libro como *Las fuerzas extrañas* (1906), de Lugones, ya dice con su título que la fascinación por los aparatos, patente, por ejemplo, en “La fuerza omega”, dista mucho de la predicada por Marinetti y sus secuaces. Incluso el científico del relato mencionado probablemente se autodestruye, para que nadie sepa usar su peligrosísimo invento.

Quiroga, como los futuristas, mostró gran predilección por las máquinas y como ellos, a pesar incluso de su admiración por Lugones, a quien alude en algún momento, no cayó –al menos en los cuentos que decidió recoger en volumen después de romper con el modernismo– en la ficcionalización de la ciencia o la tecnología. Cuando sus relatos tejidos en torno a máquinas o a hechos científicos tocan lo fantástico, lo sobrenatural funciona en planos afectivos o se traduce en imaginerías folklóricas: fantasmas, vampiros, o sea, manifestaciones de arquetipos psíquicos que existen en la tradición independientemente del avance tecnológico y relacionados con temas no modernos como el amor, el ansia de inmortalidad o la muerte. En todo caso, para diferenciar de los tics modernistas la aparición de máquinas en los cuentos quiroguianos basta pensar en los inventos recientes que privilegió el narrador: la cámara fotográfica y la cámara y el proyector cinematográficos, considerados ya a principios de siglo pruebas evidentes de que el arte no estaba reñido con la ciencia moderna y, por lo tanto, incómodos obstáculos para ciertas dicotomías de corte arielista no desusadas en el modernismo.

Los textos a los que he aludido son “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919, incluido en el volumen *Anaconda*), “La cámara oscura” (1920, en *Los desterrados*), “El espectro” (1921), en *El desierto*), “El puritano” (1926) y “El vampiro” (1927, ambos en *Más allá*). Los escritores hispánicos afectados más vivamente por el futurismo no dejaron de mencionar el cinematógrafo –más que la fotografía– cuando quisieron retratar la novedad del mundo en que les había tocado vivir. Carlos Oquendo de Amat, para nombrar un solo

caso extremadamente representativo, llega hasta a organizar cinematográficamente su único libro, *5 metros de poemas* (1927): de hecho, hay un “intermedio” en él y, además de copiosas menciones de “películas deportivas pasadas dos veces”, un Rodolfo Valentino que “hace crecer el cabello” o una Mary Pickford que “sube por la mirada”, tenemos la sección titulada “Film de los paisajes” y señoritas cuyos ojos son “receptivos de celuloide”. Quiroga, por su parte, fue un apasionado del cine; desde 1919 se dedicó incluso a la crítica, con la columna “Los estrenos cinematográficos” en *Caras y caretas*, en la que, solamente ese año, llegó a publicar treinta colaboraciones. Aún en 1927 escribía sobre películas. La función rupturista que atribuía el autor al cine queda muy bien establecida, en el caso específico de sus cuentos, con “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”. La intervención de lo fílmico en la narración, de hecho, no se reduce a la aparición de personajes de viciosa afición a la pantalla y a la de famosos actores como Lon Chaney, sino que se eleva a verdadero principio codificador de un metalenguaje: literatura que reflexiona sobre estética y sugiere “yerros” en ciertas inclinaciones artísticas. ¿A qué me refiero concretamente? Guillermo Grant, narrador protagonista —que reaparecerá en otras piezas dedicadas por Quiroga al tema del cine—, pertenece al grupo de “los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella” y acepta su incurable “frivolidad” de mirón, es decir, sujeto para el que la imagen, la superficie, es determinante. Burócrata, lleva una vida gris que justifica su inclinación al ensueño y a ir de amor en amor con la misma facilidad con que lo hacía la voz del poema “Para un menú” de Manuel Gutiérrez Nájera. Planea en cierta ocasión una treta para llevar a cabo sus sueños. Hace imprimir unos cuantos ejemplares de una revista repleta de fotos de Dorothy Phillips, actriz de Hollywood; se marcha a los Estados Unidos y seduce a ésta haciéndola creer que es un rico estanciero suramericano y que en Argentina se la idolatra. Ella se entera del engaño, pero acepta irse con él de todas maneras, porque se ha enamorado. Aquí, precisamente, despierta Grant, que decide, al menos, transcribir lo soñado y enviárselo a la diva. Emma Susana Spératti-Piñero, en un certero artículo en que califica a Quiroga de “precursor de la relación cine-literatura en la América hispánica”, considera “ingenua” la historia (1940). La ingenuidad, no obstante, debería reconocerse más en el personaje que en el cuento que es, acaso, una sátira antimodernista feroz, pero sutil a la vez —y de ahí, a mi ver, sus dimensiones metalingüísticas. Una de las disquisiciones de Grant se encarga

de componer un marco general donde hemos de entender la revolución cinematográfica, que ha desplazado de su sitio a las viejas artes –aquellas veneradas por los coloristas del modernismo:

Siendo como soy se comprende muy bien que el advenimiento del cinematógrafo haya sido para mí el comienzo de una nueva era [...]. Los pintores odian el cinematógrafo porque dicen que en éste la luz vibra infinitamente más que en sus cuadros. Lo ideal, para los pobres artistas, sería pintar cuadros *cinematográficos*...

En “El puritano” se reiterará en boca de otro narrador la idea de Grant, lo que puede permitir que sospechemos un punto de vista no estrictamente ficticio, sino proveniente de una inteligencia común autorial y propagandista:

Los talleres del cinematógrafo, esos estudios a cuyo rededor millones de rostros giran en una órbita de curiosidad nunca saciada y de ensueño jamás satisfecho, han heredado del muerto taller de pintura su leyenda de fastuosas orgías sobre el altar del arte.

De regreso a “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, veremos cómo esa derrota del arte purismo tradicional por un medio más moderno y tan ligado a la ciencia se hace absoluta en el ridículo destino de Grant, espíritu aún modernista pese a su urgencia por estar al día. El mismo, no sin ironía, se describe, demostrando una escisión neurótica en su personalidad, como “provisto de esta sensibilidad un poco anormal”, digna, sin duda, de los grandes héroes enfermizos que la narrativa del modernismo hereda del decadentismo francés y sitúa en la circunstancia latinoamericana, donde el debate entre la realidad y el ideal se hace mucho más crudo, por no decir brutal (Lydia Hazera, 70ss). A cierta altura del relato, la tensión metaliteraria que se percibe tan sólo soterrada en los razonamientos del narrador cristaliza en un diálogo en el que intervienen Dorothy Phillips y sus amigos de Hollywood que, como en el *Quijote* hicieron el cura y el barbero, emprenden aquí una verdadera quema de libros, sólo que ahora, hispanoamericanos y, por la descripción, evidentemente modernistas:

—¿Usted es escritor? —tornó Stowell.

—No —repuse.

—Es lástima, porque sus observaciones tendrían mucho valor para nosotros, viniendo de tan lejos y de otra raza.

—Es lo que pensaba —apoyó la Phillips—. La literatura de ustedes se vería muy reanimada con un poco de parsimonia en la expresión.

—Y en las ideas —dijo Burns—. Esto no hay allá. Dolly es muy fuerte en este sector.

—¿Y usted no escribe? —me volví a ella.

—No; leo cuantas veces tengo tiempo... Conozco bastante, para ser mujer, lo que se escribe en Sud América. Mi abuela era de Tejas. Leo el español, pero no puedo hablarlo.

—¿Y le gusta?

—¿Qué?

—La literatura latina de América.

Se sonrió.

—¿Sinceramente? No.

—¿Y la de Argentina?

—¿En particular? No sé... Es tan parecido todo... ¡tan mexicano!

—¡Bien Dolly! —reforzó Burns—. En el Arizona, que es México, desde los mestizos hasta su mismo infierno, hay crótalos. Pero en el resto hay sinsontes, y pálidas desposadas y declamación en todo. Y el resto, ¡falso! Nunca vi cosa que sea distinta en la América de ustedes.

¡Salud, Grant!

—No hay de qué. Nosotros decimos, en cambio, que aquí [en los EE.UU.] no hay sino máquinas.

La respuesta final del molesto Grant es una apropiación obvia de los discursos maniqueístas del arielismo: la “máquina” es el materialismo, la nordomanía. Sin quererlo, el protagonista justifica así el modernismo todavía omnipresente al que alude Burns en nombre, no hay para qué dudarlo, del autor: las coincidencias entre el diálogo ficticio y los discursos ensayísticos de éste son demasiadas.

Ahora bien, si, como resulta evidente, es cierto que Quiroga ha reflexionado cuidadosamente acerca del papel de las máquinas en el arte moderno, las sugerencias de la tropología futurista se han insertado en una totalidad estética mucho menos simplista que la marinettiana; la del uruguayo se

vincula estrechamente a los problemas planteados al quehacer artístico por la nacionalidad o, mejor dicho, por la identidad latinoamericana. La tensión de lo foráneo y lo autóctono, representada de diversas maneras y con soluciones disímiles, se repetirá persistentemente en los mundonovistas que vendrán después de Quiroga –los cantores “épicas” de América, como habría dicho él. En *La vorágine*, por ejemplo comprobaremos la participación de un extranjero, ni más ni menos, fotógrafo, que denunciará el esclavismo primitivo de la economía del caucho. En *Doña Bárbara*, el extranjero, aunque venga del país más “civilizado” del orbe, resulta ser socio perfecto de la cacica del Arauca, demostrando la resbaladiza índole de la dicotomía civilización-barbarie.

De vuelta a Quiroga, en “El vampiro” encontramos una dialéctica de espacios, por su discreción, mucho más atractiva intelectual y artísticamente. Uno de los personajes, Rosales, de gustos exquisitos y cosmopolitas, un decadente casi al pie de la letra, ha de viajar desde Suramérica hasta Hollywood, suponiendo que el asesinato de una actriz de cine hará posible que el amado espectro de ésta, salido del celuloide en Buenos Aires, se haga real: ¿qué mejor metáfora del capitalismo dependiente típico de las naciones hispanoamericanas, ansiosas de incorporarse al mundo moderno que está en otra parte? El hecho de que, incluso después del asesinato de la mujer original, el duplicado argentino se convierta en fuerza aniquiladora de su admirador, podría probar la densidad conceptual de la meditación quiroguiana en torno al destino continental: si Misiones desempeña el papel de provincia con respecto a Buenos Aires, esa misma capital aparentemente progresista se recategoriza como provincia de los distantes centros de poder internacional –las fuerzas oscuras, inhumanas, irracionales que en los cuentos misioneros tienen la selva como escenario, pueden desplazarse perfectamente a la urbe cuando se percibe que la “civilización” está allí sólo como importación y es, por lo tanto, postiza.

Sea finalmente comprobable o no tal hipótesis interpretativa, uno de los aspectos de “El vampiro” que no podríamos pasar por alto en estas páginas es el concerniente a sus alusiones al modernismo. Como ya lo he adelantado, Rosales, verdadero espíritu aristocrático, recuerda muchas figuras que pueblan la poesía y la narrativa de aquel movimiento. Pero dicha suposición parece confirmarse cuando descubrimos por sus propias palabras que una de las cuestiones éticas centrales de su turbadora historia se vincula al acto de crear:

- ...¿Sabe usted, señor Grant, qué ha faltado a mi obra?
- Una finalidad –murmuré–, que usted creyó divina.
- Usted lo ha dicho. Yo partí del entusiasmo de una sala a oscuras por una alucinación en movimiento. Yo vi algo más que un engaño en el hondo latido de pasión que agita a los hombres ante una amplia y helada fotografía [...]. Yo creé estérilmente, y este es el error que cometí [...]. Si por amor yo hubiera matado [a la actriz original], mi criatura palpitaría hoy de vida en el diván. Maté para crear, sin amor; y obtuve la vida en su raíz brutal: un esqueleto.

Esa falta de sinceridad o “vida”, ese pasatiempo artepurista –creer que el arte substituye a otros valores más importantes–, ¿no es una de las equívocas que censuran textos como el “Decálogo” o “Ante el tribunal”?

En “La cámara oscura”, la máquina también tendrá asociaciones siniestras: el fotógrafo protagonista se obsesiona con las imágenes de un muerto y su entierro; mientras las revela, a solas, llega al extremo de sentir que se grababan “en la placa sensible de mi horror”. ¿Cómo concluye la narración? Con un pasaje curioso en el contexto quiroguiano, pues, si como hemos comentado ya, lo normal en sus cuentos es el presentimiento de una naturaleza americana amenazadora, aquí, opuesta al cuarto oscuro y al moderno rito fotográfico, de los que casi termina huyendo el fotógrafo, se nos describirá la tierra de Misiones con optimismo religioso:

Al salir la noche libre me dio la impresión de un amanecer cargado de motivos de vida y de esperanzas que había olvidado. A dos pasos de mí, los bananos cargados de flores dejaban caer sobre la tierra las gotas de sus grandes hojas pesadas de humedad. Más lejos, tras el puente, la mandioca ardida se erguía por fin eréctil, perlada de rocío [...]. Una vaga niebla [...] se alzaba sobre el bosque, para confundirse allá abajo con los espesos vapores que ascendían del Paraná tibio. Todo esto me era bien conocido, pues era mi vida real. Y caminando de un lado a otro, esperé tranquilo el día para recomenzarla.

Esa reconciliación con el entorno, por supuesto, no deja de ser excepcional, un breve paréntesis en un mundo gobernado por parásitos mayúsculos (“El almohadón de plumas”), ejércitos de hormigas arrasadoras (“La miel silvestre”), serpientes venenosas (“A la deriva”), machetes o alambres de púa

(“El hombre muerto”) que, más que defender a los seres humanos civilizando y organizando socialmente a la naturaleza, suelen arrancarles los ojos o emboscarlos, como si con vida propia se hubieran rebelado contra sus creadores². Lo más sugerente, sin embargo, no es la excepcionalidad de tal visión en la obra del autor uruguayo, sino la remisión sutilísima al modernismo: por una parte, por describirse de pronto el paisaje en los términos idealizados de medias tintas, “tibieza” y “nieblas” tan típico del simbolismo; por otra, por la “vida” y las “esperanzas” típicamente darianas que anhela el personaje –categorías modernistas, sí, pero del modernismo del cual saldrán buena parte de las preferencias estéticas mundonovistas, apegadas a la vocación del espacio nacional y entusiasmadas ante la perspectiva de un posible acuerdo con la sociedad o la geografía circundantes.

III. LA VORAGINE O LA DEVORACION RITUAL DEL PASADO LITERARIO

La trayectoria de José Eustasio Rivera será semejante a la de su amigo epistolar uruguayo. Ambos, pese al refinamiento de las vivencias urbanas, serán atraídos por la jungla americana –en una carta, Quiroga llega a hablar incluso de parentescos: “Tremenda sorpresa experimenté al descubrir en usted a un hermano con gustos tan similares acerca de la naturaleza” (Ordóñez Vila, 77). Ambos trabajan para sus respectivos gobiernos y se familiarizan con la vida más o menos inhóspita de las fronteras. Ambos comienzan como poetas pero acaban consagrándose como narradores. Asimismo, empiezan los dos a escribir bajo la influencia poderosa del modernismo para después negarla entregándose a la redacción de “epopeyas” americanas.

Una lectura siquiera rasante del conjunto de sonetos *Tierra de promisión* (1921) –algunas de cuyas piezas datan de un decenio antes– captará de inmediato la estética modernista aún en acción y, ciertamente, vigorosa,

²La prosopopeya que domina las primeras oraciones de “El hombre muerto” –“El hombre y su machete acababan de limpiar la quinta calle del bananal. Faltábanles aún dos calles...”– autoriza plenamente esta lectura que, de paso, afianzaría la tesis de Lindstrom que ya hemos comentado: la rebelión de las cosas es un motivo persistente del expresionismo germánico y fue plasmado en casi todas las artes –pintura, literatura, teatro y cine.

pues ya cuando en diversos puntos del continente se revisaban e ironizaban los tópicos del movimiento, en Rivera éstos salen al paso tratados con no poca pureza y, a veces, ingenuidad. “Se llamaba Riguey”, en la tradición de Díaz Mirón, Herrera y Reissig o Agustini, se regodea en aspectos escandalosos de la sexualidad tratando de añadir el máximo de sofisticación a las trajinadas imágenes de parnasianos y decadentes. Desde luego, ha de medirse lo modernista del gesto en una sociedad tan conservadora como la bogotana de la época:

Por saciar los ardores de mi sangre liviana
y alegar la penumbra del vetusto caney,
un indio malicioso me ha traído una indiana
de senos florecidos, que se llama Riguey.
Sueltan sus desnudeces ondas de mejorana;
siempre el rostro me oculta por atávica ley,
y al sentir mis caricias apremiantes, se afana
por clavarme las uñas de rosado carey.
Hace luna. La fuente habla del himeneo.
La indiecita solloza, presa de mi deseo,
y los hombros me muerde con salvaje crueldad.
Pobre... Ya me agasaja. Es mi lecho un andamio
más la brisa y la noche cantan mi epitalamio
y la montaña púber huele a virginidad.

Varios sonetos insistirán en ese tipo de lugares comunes, lo unirán a la *imago* tan prestigiosa como exótica (“Cleopatra”) o lo mitigarán con un sentimentalismo que recuerda al de Gutiérrez Nájera treinta años antes, debatiéndose entre la cursilería del legado romántico hispánico y los primeros influjos del simbolismo. En *Tierra de promisión*, la nota más peculiar la da, no obstante, el acatamiento de la convocatoria nacionalista de Chocano, aunque sin la grandilocuencia y la aspereza bombástica que la caracterizaban. Un poema como el siguiente, de hecho, supone la conciliación de temas americanistas con la tersura ornamental de poetas franceses admirados por el modernismo de tendencia cosmopolita:

Cuando ya su piragua los raudales remonta,
brinca el indio, y entrando por la selva malsana,

lleva al pecho un carrizo con veneno de iguana
y el carcaj en el hombro con venablos de chonta.
Solitario, de noche, los jarales trasmonta;
rinde boas horrendos con la recia macana,
y, cayendo al salado, por la trocha cercana
oye ruidos de pasos... y al acecho se apronta.
Ante el ágil relámpago de una piel de pantera,
ve vibrar en lo oscuro, cual sonoro cordaje,
los tupidos bejucos de feroz madriguera;
y al sentir que una zarpa las achiras descombra,
lanza el dardo, y en medio de la brega salvaje
¡surge el pávido anuncio de un silbido en la sombra!

Cuando en 1924 aparezca *La vorágine*, el vuelco en la poética de Rivera se hará total. La denuncia de los exabruptos de la explotación cauchera, que proviene de las experiencias directas del autor en la selva como parte de una comisión encargada de demarcar el sur de la frontera entre Colombia y Venezuela, afectará hasta cierto punto a la plasmación textual de la naturaleza americana y dotará sus estilizaciones de un tono muy diferente. Entiéndase bien: no sugiero que la novela suponga un olvido total de lo aprendido por el escritor durante sus años modernistas; en literatura, pocas son las cosas que se pierden en la carrera de un individuo –mejor sería decir que se transforman, suponiendo la alteración de la escala de valores en un sujeto implica casi siempre la resemantización de sus estrategias formales y no un cambio total de dicho repertorio. En otras palabras: nos toparemos en *La vorágine*, todavía, con extensos pasajes dominados, muy al gusto modernista, por los procedimientos del poema en prosa –para no ir muy lejos, el conocidísimo comienzo de la segunda parte–; nos toparemos con intertextualidades muy caras al modernismo –alusiones a Nietzsche (Loveluck, ed. 139) o a la dualidad que Rodó concretó en la dicotomía de Ariel y Caliban (138)–; aún más, el narrador protagonista, con su conducta maníaco-depresiva, su satanismo extemporáneo y su yoísmo exacerbado, encaja perfectamente en la tradición modernista de José Asunción Silva, Julián del Casal, Manuel Díaz Rodríguez o Pedro César Dominici: estamos ante un tipo de personaje “patológico”, catalogado, muy certeramente por Luis Eyzaguirre en un trabajo imprescindible, de “vagabundo-romántico” (46-65), especie de héroe de origen europeo y frecuente en el romanticismo

francés, alemán e inglés, pero en Hispanoamérica nacionalizado y definitivamente arraigado sólo por los escritores que simpatizaron con el decadentismo finisecular. Lo que importa apuntar es que, si bien perduran tales componentes del horizonte estético del Rivera juvenil, ahora significan algo totalmente distinto: gracias al marco elaborado por el narrador-editor, que firma “José Eustasio Rivera” en el Prólogo para distanciarse de un Arturo Cova que se encuentra, sin embargo, en el mismo plano fenomenológico ficticio, el protagonista vagabundo-romántico, “devorado por la selva” americana, finalmente deja testimonio de sus fracasos y autoriza así una moral que sea contraria a la suya. ¿Cuál será? No es difícil entrever en ella el vitalismo mundonovista que, como ya lo hemos constatado, tanto entusiasmaría a Horacio Quiroga:

Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero. Erraría quien imaginara que mi lápiz se mueve con deseos de notoriedad [...]. No ambiciono otro fin que el de emocionar a Ramiro Estévez con el breviario de mis aventuras [...] a ver si aprende a apreciar en mí lo que en él regateó el destino, y logra estimularse para la acción... (175).

Cova, arrepentido, se distancia de sí mismo. Rivera, el “editor” de su manuscrito, que lo hace pasar por los cedazos a los que tanto recurrirían posteriormente los demás mundonovistas—ha subrayado “los provincialismos de más carácter”(3)—, hará hasta cierto punto algo semejante, fabulará al “otro” que fue el mismo y se erigirá dentro de su texto—en el marco exterior y por ello el más abarcador de la obra— en personalidad literaria madura, fruto de un desdoblamiento autocrítico. Un “yo” modernista se supedita a un “yo” que rompe con el modernismo pero lo usa para demostrar sus creencias: el fracaso de los intelectuales cosmopolitas y escapistas ante la temible, inmensa selva que había que “desmontar”.

El artilugio metanarrativo, aunque admirable, no será el único signo de una voluntad histórica en *La vorágine*. Aquí y allá captaremos en la voz de Cova, cada vez más desdeñosa de su simpleza inicial, los rastros de la ruptura con sus orígenes poéticos. Si todavía en el llano, por ejemplo, la cosmovisión del personaje está en deuda clara con el rubenismo, y se muestra proclive a

describir en el entorno el lugar blando e impreciso simbolista, espacio apto para el idealismo y los itinerarios espirituales:

Al descender el barranco que nos separaba de la curiara, torné la cabeza hacia el límite de los llanos, perdidos en una nébula dulce, donde las palmeras me despedían. Aquellas inmensidades me hirieron y, no obstante, quería abrazarlas [...]. En la atmósfera sempiterna por donde ascienda mi espíritu aleteando, estarán presentes las medias tintas de esos crepúsculos cariñosos, que, con sus pinceladas de ópalo y rosa, me indicaron ya sobre el cielo amigo la senda que sigue el alma hacia la suprema constelación(79).

Cuando Cova se adentre en la jungla ese ámbito feliz se trastocará y se convertirá en lo opuesto, lo que Rafael Gutiérrez Girardot bien ha calificado de *locus terribilis* (Ordóñez Vila, 233-5): “la curiara, como un ataúd flotante, siguió agua abajo a la hora en que la tarde alarga las sombras”. La lobreguez y la asfixia de este nuevo paraje desafiará al modernista venido de la ciudad hasta el extremo de convencerlo de la ineptitud de sus creencias y hábitos antiguos; aunque Cova se refiera en general a un espíritu “romántico” del que desea apartarse, hemos de entender la expresión no literalmente, sino, más bien, como sinécdoque: siglo XIX o viejas costumbres literarias. De hecho, sus ataques no van contra el movimiento específico al que habían pertenecido Sarmiento, Echeverría o Isaacs; se dirigen contra algo mucho más cercano, cifra, sin embargo, de todo el pasado estético —el delicado modernismo a lo Darío o Gutiérrez Nájera—, como lo prueban abiertamente las siguientes disquisiciones y alusiones:

Por primera vez, en todo su horror, se ensanchó ante mí la selva inhumana [...]. ¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? [...] ¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los responsos de sapos hidrónicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga; la liana maligna cuya pelusa enceguece a los animales; la

pringamosa que inflama la piel, la pepa del curujú que parece irisado globo y sólo contiene ceniza cáustica, la uva purgante, el corozo amargo(142).

El rupturismo de Rivera, tal como se plasma en *La vorágine*, por supuesto, se sustenta también en un lenguaje plenamente de vanguardia entreverado en la elocución modernista que, ni más ni menos, se esgrime contra el modernismo. Y, tal como sucedía en las empresas del “hermano” Quiroga, no me parece desacertado destacar las huellas del futurismo y el expresionismo, independizadas ya, claro está, de los restringidos avatares asociables a los cenáculos y camarillas originales.

He mencionado anteriormente la figura importantísima del fotógrafo, que aparece en el relato de Clemente Silva como “explorador y naturalista” francés. Su máquina fotográfica funciona, precisamente, como arma de combate contra la barbarie cauchera: “estos crímenes que avergüenzan a la especie humana”, decía el extranjero, retratando mutilaciones y cicatrices, “deben ser conocidos en todo el mundo [Londres, París, Lima] para que los gobiernos se apresuren a remediarlos”(123). El fotógrafo, con todo, no sobrevive a las medidas preventivas de los señores del caucho, que lo sepultan para siempre en la espesura.

Pero junto con esa cámara dispuesta en el andamio argumental de la novela, encontraremos más elementos del mundo moderno asimilados por la narración misma. El largamente pospuesto clímax de la historia de Cova, su enfrentamiento final con el desalmado Narciso Barrera en una lucha mano a mano en el río Yurubaxí, concluye con una estampa que asombra por su variedad de imágenes amalgamadas con diestros trazos macabros, sarcásticamente folklóricos y, a la vez, tecnológicos:

¡Entonces presencié el espectáculo más terrible, más pavoroso, más detestable: millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y de centelleos, y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco, con la celeridad de la pollada hambrienta que le quita granos a una mazorca. Burbujeaba la onda en hervor dantesco, sanguinosa, turbida, trágica; y, cual se ve sobre el negativo la armazón del cuerpo radiografiado, fue emergiendo en la móvil lámina el esqueleto mondo, blancuzco [...] y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia!(200).

En ese tipo de momentos tremebundos afloran los horrores expresionistas de la escritura de Rivera que, como la quiroguiana, se vale de la violencia de una naturaleza perennemente antropomorfizada como enemigo al acecho o receptora de las proyecciones de los hombres, que la desfiguran para que abarque los horrores que contiene el alma humana. Son demasiados y obvios los pasajes que podríamos recordar para justificar la equiparación de *La vorágine* y los proyectos expresionistas que se desarrollaban en Europa desde antes de 1910 y que, como se ha dicho, hablaban de la “desesperación del hombre a merced de fuerzas sobrecogedoras” y veían la luz del día con “presagios de catástrofe”, apreciando la genialidad en quienes deformaban el entorno con sus “proyecciones” anímicas antes que simplemente reproducirlo en la obra de arte (Dube, 70-1, 87-9 *passim*). Desde los gallos de “tesón homicida” a los que se refiere Cova(56) hasta las invasiones de hormigas omnívoras e insaciables –parientes de las que los lectores habían visto en acción en “La miel silvestre”– o el admitido “desvío mental” que hace al narrador oír la voz de la arena suplicante del río(99), todo se resuelve expresionistamente en la novela.

Lo anterior es fundamental para comprender la hondura que se interpone entre este libro de Rivera y el de versos. Los sonetos de *Tierra de promisión* son, como corresponde a un discurso inscrito en el modernismo, predominantemente impresionistas: la voz lírica se esfuerza en fijar verbalmente un flujo fenoménico que va del exterior al interior, del entorno a la mente, pasando por los sentidos. Tómese, por ejemplo, una pieza de tema afín a *La vorágine* y se comprobará de inmediato la persistente articulación sensorial que comprende lo visual, lo auditivo y lo olfativo, despojados de toda tensión anímica por parte del hablante, aparentemente pasivo ante el universo que lo invade:

La selva de anchas cúpulas, al sinfónico giro
de los vientos, preludia sus grandiosos maitines;
y al gemir de dos ramas como fines violines
lanza la móvil fronda su profundo suspiro.
Mansas voces se arrullan en oculto retiro;
los cañales conciertan moribundos flautines,
y al mecerse del cámbulo florecido en carmines
entra por las marañas una luz de safiro.
Curvada en el espasmo musical, la palmera
vibra sus abanicos en el aura ligera;

mas de pronto ¡un gran trémolo de orquestados concientos
rompe las vainilleras!... y con grave arrogancia,
el follaje embriagado con su propia fragancia,
como un león, revuelve la melena en los vientos.

Compárese ahora ese espacio caracterizable como impersonal, pese a lo caprichoso del cuadro, con la mayoría de las descripciones que hace Cova de la selva, regidas todas por una subjetividad que se ha propuesto instalarse afuera para suplantar el universo referencial y transformarlo en medida del *pathos* narrativo:

Mientras proseguíamos silenciosos principió a lamentarse la tierra por el hundimiento del sol, cuya vislumbre palidecía sobre las playas. Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, consustanciado a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbra todas las cosas. Sobre el panorama crepuscular fuese ampliando mi desconsuelo, como la noche, y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros... (80).

La proyección expresionista que hace Cova, por el símil del lente, no puede dejar de recordarnos la fotografía –nótese que hay también una “ampliación”–, pero, sobre todo, despierta reminiscencias del cine por el fundido con que concluye el párrafo: imágenes disueltas en oscuridad. También, en otra oportunidad, el narrador planteará el funcionamiento de su mente en los siguientes términos, muy precisos tropológicamente: “Mi cerebro ardía [...]. Una frase, una sola frase zumbaba frenética en mis oídos, proyectando en mis ojos imágenes lúcidas: ‘Entre ella y la otra le cortaron la cara al pobre Barrera’ [...]. Bailaba ante mis retinas la mueca de un rostro herido” (189). No nos sorprenda la intromisión cinematográfica. Después de todo, *La vorágine*, siendo incluso “epopeya” de la selva y su primitivismo, nos advierte que la modernidad ha clavado en el corazón de la naturaleza feroz y aún por explorar ciudades como Iquitos o Manaos: a cierta altura, el relato de Clemente Silva explica que la madona Zoraida Ayram, encarnación de los instintos devoradores amazónicos, “anoche estuvo en el cine” (136). Y acaso ¿no se encargará Cova de sugerir persistentemente el parecido del entorno con un arte puesto ante los ojos de todos?:

...fuimos parcos en el comer, por la exaltación del ánimo, agravada con la novedad del espectáculo próximo(31).

Oscurecióse el ámbito que nos separaba de las palmeras, y sólo veíamos una [...] que zumbaba al chispear como una yesca bajo el relámpago [...], y era bello y aterrador el espectáculo...(65).

¿Cómo iría a quedar mi rostro? ¿Repetiría el espectáculo de Millán?(91).

La visión frenética del naufragio me sacudió con una ráfaga de belleza. El espectáculo fue magnífico...(102).

Pese a que sea difícilísimo de probar la difusión en Colombia de la literatura expresionista germánica por aquellas fechas –a diferencia de lo que ocurre con la región rioplatense–, creo que la clave de la comunidad de técnicas entre aquel movimiento y el mundonovismo de *La vorágine* podría estar en el cine, que se añadiría al impacto experimentado por el novelista al leer a Quiroga: se sabe, por ejemplo, que una de las ambiciones de Rivera fue llevar su obra maestra a la pantalla, cosa que intentó sin mucho éxito al marchar a Nueva York –la muerte impediría la realización del proyecto (Loveluck, ed. 284). Lo cierto es que los años que anteceden a la primera edición del libro son los del triunfo y el rápido prestigio internacional del cine expresionista, que tiene en *El gabinete del doctor Caligari* (1919) la primera síntesis de preferencias estéticas ya frecuentadas por otras películas desde 1913, por lo menos. Locura, horror, violencia, espacios alucinantes, amenazas sobrehumanas que adquieren la forma de monstruos o vampiros: todo eso abunda tanto en la filmografía del expresionismo como en las páginas de *La vorágine*³. En el caso de Quiroga no es difícil probar el influjo

³Heredadas del modernismo, las alusiones al vampirismo o sus menciones cambiarán en manos de los mundonovistas. Sin dejar de relacionarse con la sexualidad fatal, los vampiros de Quiroga suelen concretarse en seres naturales (como sucede en “El almohadón de plumas”) o mantienen vínculos con el cine, que probablemente estimula su supervivencia literaria desde la aparición del *Nosferatu* de Murnau –lo cual es más que probable en “El vampiro”, como apunta Speratti-Piñero (1246). En el caso de Rivera, la selva toda parece dispuesta a extraer la sangre de los hombres que osan penetrar en ella: “el hambre nos desvelaba como un vampiro” (78); “a los zancudos se sumaron los vampiros, todas las noches agobiaban los mosquiteros, rechinando” (97); en la leyenda de la indiecita Mapiripana tenemos un personaje vampiro (98); los caudillos caucheros tienen sed de sangre (181) y la madona Zoraida Ayram “succiona” con sus besos el vigor físico de Cova (182).

del cine expresionista, sobre todo si se toma en cuenta que un cuento como “El espectro”, que ya hemos tenido oportunidad de mencionar, podría haber desarrollado sugerencias fantásticas que figuraban en películas de dicha tendencia estética; el mejor ejemplo es *El Golem* (1920) de Paul Wegener: en ésta, un rabino con poderes mágicos proyecta en la pared de un palacio, para entretener a un grupo de nobles, una especie de *film* sobrenatural con escenas veterotestamentarias. Al aparecer Moisés en la visión, el público, antisemita, estalla en carcajadas, lo que ocasiona que el indignado profeta se acerque a la fabulosa pantalla, en un primer plano más y más amenazador, hasta casi “salirse” del mundo imaginal en que se encuentra para entrar al palacio. Acto seguido, la proyección concluye y el edificio empieza a tambalearse, para exterminar a los infieles. Poco más o menos lo mismo sucedía en el relato quiroguiano, donde la figura de un actor fallecido contemplaba “monstruosamente”, en primer plano, a su mujer y a su mejor amigo en una sala de espectáculos; el muerto, como buen marido celoso, “sale” de la película para cobrar venganza por la infidelidad.

En el caso específico de Rivera, para completar una propuesta acerca de la orientación fílmica de su narración, sólo haría falta recordar que Louis Giannetti ha señalado que el estilo expresionista en cine se constata principalmente a través de factores como trama y actuación truculentas; fragmentarismo de secuencias y montaje; gran diversidad de tomas; ángulos fotográficos extremados y uso de lentes deformadoras (413-22): en *La vorágine*, ¿no corresponden esos elementos técnicos, respectivamente, a la violencia de la historia y la patología de Cova; los episodios novelescos constantemente interrumpidos; la variedad de narradores que se turnan y superponen –“Rivera”, Cova, Helí Mesa, Silva, Ramiro Estévez–; y, finalmente, la demencia satánica de Cova aunada a las alucinaciones que le provoca el beriberi, que impiden, sin duda, la captación realista u objetiva de los eventos?

Si, como hemos apreciado, la selva modernista de *Tierra de promisión* estaba regida por la música –retumba en ella una verdadera orquesta sinfónica, presentada con sumo cuidado–, la selva del mundonovismo lleva la impronta de artes menos tradicionales e innegablemente de la vanguardia. La labor de Quiroga y la de Rivera es manifestación radical de un movimiento hispanoamericano que, ansioso de hacerse de un tiempo estético propio, recurría a los más variados medios y se atrevía a experimentar con las

aportaciones de lenguajes novedosos, desconocidos hasta hacía muy poco para la literatura.

OBRAS CITADAS

- DUBE, WOLF-DIETER. *Expressionists and Expressionism*. J. Emmons, tr. Geneva: Skira, 1983.
- EYZAGUIRRE, LUIS. *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- GIANNETTI, LOUIS. *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice Hall, 1982.
- GOMES, MIGUEL. *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX*. Providence, R.I.: Inti, 1996.
- HAZERA, LYDIA. "The Spanish American Modernist Novel and the Psychology of the Artistic Personality". *Hispanic Journal* 1 (1986): 69-83.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO, ed. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1989.
- LINDSTROM, NAOMI. *Literary Expressionism in Argentina*. Tempe: Arizona State University, 1977.
- LUGONES, LEOPOLDO. *Lunario sentimental*. Jesús Benítez, ed. Madrid: Cátedra, 1988.
- MORALES, LEONIDAS. *Figuras literarias, rupturas culturales*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1993.
- OQUENDON DE AMAT, CARLOS. *5 metros de poemas*. 1927. Edición facsímil. Lima: Petróleos del Perú, 1980.
- QUIROGA, HORACIO. *Cuentos completos*. Alfonso Llambías de Azevedo, ed. [Montevideo]: Ediciones de la Plaza, 1987.
- _____. *Obras inéditas y desconocidas*. 8 vols. A. Rama, J. Rufinelli et al., eds. Montevideo: Arca, 1967.
- ORDÓÑEZ VILA, MONTSERRAT, ed. *La vorágine: textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial, 1987.
- OSORIO, NELSON, ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- RIVERA, JOSÉ EUSTASIO. *La vorágine*. J. Loveluck, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- _____. *Obras completas*. Medellín: Ediciones Académicas, 1963. Speratti-Piñero, Emma Susana. "Horacio Quiroga, precursor de la relación cine-literatura en la América española". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2 (1988): 1239-49.
- STORNI, ALFONSINA. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1964.
- SUCRE, GUILLERMO, ed. *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*. 2 vols. Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.