

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-razo 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.*

entonces de la modernidad duró apenas cuatro meses y no colmó sus expectativas, aunque en los desplantes de su *Diario*, exhumado en 1949 por Rodríguez Monegal, hay mucho del que posa para desconcertar a los más ingenuos. Que prefiriera las competencias ciclísticas a las novedades edilicias o se negara a reverenciar todo lo reunido en el Louvre, cabe en cambio entre los juicios típicos de un Quiroga poco afecto a compartir lugares comunes y falsas idolatrías.

Más me interesa destacar, sin embargo, su versión de la Exposición Universal del 900 y en especial su manera de juzgar las pinturas expuestas en la misma, del estilo que califica algo imprecisamente como «impresionista-modernista-prerrafaelista». Las considera un vuelco decisivo respecto de lo que se entendiera por arte hasta entonces, a causa de su valentía para

...dar a las cosas colores que no tienen, pero se sienten, y son los únicos capaces de calmar nuestra ansia, simbolizando lo que no tiene colorido propio sino en nuestro interior y al ser pasado al lienzo miente a la naturaleza⁹.

Cuando enumera las razones que precipitaron la desaparición de la *Revista del Salto*, que publicaba con sus amigos y cofrades Brignole y Delgado, no olvida destacar la clara posición que adoptaron contra quienes opinaban que

Debe eliminarse de la literatura lo que no encierre una idea honesta, clara y precisa. No hay necesidad ninguna de enseñar las llagas de ciertos corazones ni el cieno de ciertas fantasías.¹⁰

Precisamente de eso último, que puede considerarse un verdadero lema expresionista, se ocuparon algunas narraciones suyas. Es cierto que las mismas fueron abriéndose paso lentamente entre los poemas y las notas críticas, pero existe sobre todo un texto de esa etapa inicial muy llamativo. Me refiero a «Episodio» (*Revista del Salto*, 24-I-1900), primer intento suyo de trabajar el procedimiento vanguardista de la metamorfosis.

Evoca el narrador una amistad durante cuyos primeros doce meses «mi carne tuvo el frío esponjado y contráctil de una larva presta a transformarse», la noche en que soñó —o creyó soñar— que el otro era «una larva o tumor que trepaba por mi piel» y la entrevista decisiva en que ambos sufren el mismo proceso hasta que «quedamos mirándonos, prendidos, delirantes, incrustados en la madera como dos enormes gusanos negros, encogidos y mirándonos».

Al prologar los escritos de esta época, Arturo Sergio Visca no pudo eludir la referencia a *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*, 1912) de Kafka, aunque se apresura allí a declarar que «no se puede estimar el salteño como precursor del checo»¹¹. En todo caso lo que convenía destacar era la ads-

⁹ Quiroga, Horacio. Desde París I, fechado en París 5-V-1900, publicado en *La Reforma, Salto*, 29-V-1900, y reproducido en *Obras inéditas y desconocidas de Horacio Quiroga, tomo VII Época modernista*, págs. 100-106.

¹⁰ Quiroga, Horacio. «Por qué no sale más la *Revista del Salto*,» 4-II-1900, en *Obras inéditas y desconocidas*, loc. cit., págs. 94-99.

¹¹ Visca, Arturo Sergio, Prólogo a *Obras inéditas y desconocidas, tomo VIII*, loc. cit., pág. 14.

cripción de ambos a un procedimiento clave del expresionismo y, desde allí, empezar la reubicación necesaria del uruguayo.

La iniciación profesional

Las anteriores sospechas van confirmándose con sus colaboraciones para el semanario argentino *El Gladiador*, que se inician el 11-III-1903 con *Rea Silvia*, y se prolongan a lo largo de ese año. De ese modo iniciaba Quiroga su radicación en la Argentina, luego de haber huido precipitadamente de Montevideo donde, en una acción «accidental», había dado muerte a su amigo Federico Ferrando (marzo de 1902), el cual estaba revisando un arma para batirse al día siguiente contra un periodista que lo agrediera verbalmente.

Al mismo tiempo que su colaboración permanente para un semanario ilustrado y de actualidades, el cual contaba además con firmas tan prestigiosas como las de Joaquín V. González, Roberto Payró y Francisco Grandmontagne; con las ilustraciones gráficas de Zavattaro, Eusevi, Fortuny, etc. Iniciaba así un adiestramiento profesional que más adelante consolidaría en *Caras y Caretas*, entre 1905 y 1912, y en *Fray Mocho* (1912- 1917).

La paidofilia del cuento revela huellas de la admiración por Dostoievsky (basta recordar al Stavroguin o al Svidrigailov de *Endemoniados*). Esa lectura y la de otros rusos (Gorky, Andreiev, Turgueniev), alemanes (Sudermann) o polacos (Sienkiewicz), atestiguan acerca de un Quiroga que iba a efectuar su síntesis personal entre tales formantes y Edgar Allan Poe.

El narrador-víctima piensa que aquella niña «nació para los más tormentosos debates de la pasión humana», que tiene una de esas almas fogosas «que en Rusia enloquecen a los escritores». Sus besos, supuestamente inocentes, lo perturban mucho, pero es durante una grave enfermedad cuando ella le arranca «el beso de más amor que haya dado en mi vida» y cuyo recuerdo no dejará de añorar nunca.

Entre las siguientes colaboraciones para el mismo semanario destacó *Idilio* (*Lía y Samuel*), por su ambientación suburbana —prueba de que Montevideo se estaba expandiendo— y por retomar en otra clave el juego de las metamorfosis: el atlético muchacho menosprecia a Lía hasta que pierde la vista y tal desnivel se invierte.

En *La verdad sobre el haschich*, bajo su nombre, relata que tras haber recurrido al opio, éter o cloroformo por curiosidad, o por razones de salud, decide hacer su experiencia con la *cannabis indica*. Un amigo farmacéutico le permite conseguirla y otro, estudiante de medicina (Brignole), controla la prueba.

Durante la misma, siente que todo se transforma y «una animalidad fantástica con el predominio absoluto del color verde» lo acechaba. Incluso el amigo «me atormentó con su presencia, transformado en un leopardo verde». Libera un paisaje y unos temores suficientes como para probar que Quiroga no descubriría en la selva sino aquello mismo que lo obsesionaba.

«La justa proporción de las cosas» nos ofrece el caso de un pacífico corredor de bolsa enloquecido por la multiplicación y los percances del tránsito ciudadano, por detrás del cual adivinamos el conocimiento de un texto como *The Man of the Crowd*, de Poe, temprana reflexión acerca del modo como transfiguraban las metrópolis modernas la mentalidad humana.

No olvidemos, además, que *Tales of the Arabesque and Grottesque* tituló el norteamericano un volumen que recopilaba sus narraciones y que las mismas eran herederas del romanticismo gótico inglés, con sus escenarios truculentos, fantasmagóricos, y su propensión al horror. Quiroga lo homenajeó con *El tonel de amontillado*, en su primer libro, donde reescribe el desenlace de esa historia, pero es *El crimen del otro* (Buenos Aires, Spine-lli, 1904) el que evidencia una mayor deuda con dicho escritor.

En el cuento que da nombre al conjunto, y que es una nueva reescritura de *The Cask of Amontillado*, así lo reconoce el narrador. No ignoro que en tal preferencia debía contar mucho la ambientación carnavalesca del modelo, tan reiterada por la estética expresionista. Pero, en este caso, Quiroga introduce un sutil efecto de trasposiciones y una equívoca relación entre ambos actores masculinos. Tanto, que el narrador nos advierte: Fortunato «me devoraba constantemente con los ojos».

Tal contaminación recrudece con *Historia de Estilicón*. Si se puede considerar al mismo una expansión provocada por *The murders of the rue Morgue*, Quiroga explora zonas que Poe no transitó. El relato de las tortuosas y ambivalente relaciones entre el orangután, el criado Dimitri (nombre adoptado indudablemente de los autores rusos que frecuentaba, sobre todo en las traducciones francesas del *Mercure de France*) y Teodora, de las cuales el narrador-escritor no permanece ajeno, así lo demuestra.

Estamos ya en el ámbito de lo criminal, perverso, destructivo y enfermizo que Musch atribuía, según la cita del comienzo, a la literatura expresionista. Pero con el audaz atractivo de que cuenta alguien que se reconoce escritor, dato a partir del cual Quiroga incluye una dosis autobiográfica en el texto que lo torna más inquietante.

Ante ese simio enviado por un amigo del patrón desde «los bosques del Africa occidental», Dimitri advierte que nada tiene en común con la «fauna extremadamente fácil de las estepas», pues se trata de un «oscuro animal complicado, en cuyos dientes creía aún ver trozos de cortezas roídas quién sabe en qué tenebrosa profundidad de la selva». Queda claro, ahí, que la

selva tropical está asociada para este autor con la oscuridad de los impulsos eróticos encubiertos o desplazados.

Cuando la feroz pasión del orangután elimina a Dimitri y reduce a un lastimoso estado a Teodora, el patrón reconoce que «la angustia del bosque natal pesaba sobre mí», aludiendo oblicuamente a dichas fuerzas larvadas. El desenlace, tras la inevitable muerte de la muchacha, retrotraída a un nivel subhumano de animalidad, sorprende al nada impasible testigo y a Estilicón unidos por su vínculo cómplice. Aquél incluso vaticina que el otro no podrá sobrevivir mucho a los recuerdos del pasado.

Es decir que, a lo largo de esta historia, el animal vivió experiencias y sentimientos humanos, mientras que Dimitri y Teodora se animalizaban. Desde ahí podemos medir hasta dónde ha llevado Quiroga el procedimiento literario de la metamorfosis, desafiando de paso barreras institucionalizadas entre el ámbito animal y el humano.

Un relato escrito en 1905, aunque no publicado hasta tres años después (en 1908, junto con la novela *Historia de un amor turbio*), cierra esta etapa decisiva. Se trata de *Los perseguidos* y tiene la particularidad de retomar algunos de esos rasgos inquietantes ya comentados, en clave autobiográfica: la acción comienza una velada invernal en casa de Lugones y la cuenta un tal Quiroga.

Conversan con un tercero, llamado Díaz Vélez, de cosas banales, hasta que la charla recae en el «ardiente tema» de la locura, y aquél refiere como ajenos sus temores persecutorios. Pero en un momento dado el narrador advierte que Díaz Vélez lo observa «con la actitud equívoca de un felino» y se promete someterlo, en el futuro, a una experiencia persecutoria.

La advertencia del Lugones actuante de este relato («¡Tenga cuidado! Los perseguidos comienzan adorando a sus futuras víctimas») lo deja profilácticamente fuera del asunto. Y tal vez pueda verse allí un acto simbólico: el año anterior, el Lugones prestigioso intelectual argentino había saludado desde sus columnas en *La Nación* al autor de *El crimen del otro* como a un prosista que ponía fin a los amaneramientos del modernismo tardío, al afirmar:

Esa prosa va derecha a la sencillez sin artificio, que es condición esencial de claridad; refrena los chapuzones en procura de la transparencia fundamental (...) Comprende que el estilo es labor varonil, no bordado de colegiala...

Basta revisar su primer volumen de cuentos, *Las fuerzas extrañas* (1906), y comparar los textos incluidos allí con sus versiones anteriores, en diarios y revistas, para comprobar que fueron sometidos a una tenaz labor expurgadora a la cual no sobrevivieron malezas: adjetivos innecesarios, excesos

colorísticos, comparaciones inútiles... El antiguo modelo poético había quedado convertido en obediente discípulo del prosista renovador.

Pero *Los perseguidos* ofrece mucho más. Por ejemplo, la concreción de aquella promesa que Quiroga personaje se formulara a sí mismo: perseguir por las calles a Díaz Vélez. Sobreviene un mediodía, por la zona céntrica, y al iniciarla reconoce experimentar «la sensación vertiginosa de que antes, millones de años antes, yo había hecho ya eso». Una formulación de búsqueda arquetípica y de lo originario que es fácil hallar en los escritores expresionistas europeos, sobre todo alemanes.

Además, el discurso fluctúa al considerar desde un triple registro la equívoca y mutuamente acechante relación que establecen el narrador y Díaz Vélez. Son dos maníacos que se persiguen (uno en realidad simula —¿hasta dónde?— hacerlo), pero también adoptan actitudes de fieras selváticas («el loco asesino está agazapado, como un animal sombrío y recogido») o aún más larvadas.

Cuando descubre ojeras «difusas y moradas de mujer» en el otro; cuando lo acusa de que «me había sobreexcitado con sus estúpidas persecuciones» o cuando reconoce «tras sus espaldas yo lo devoraba con los ojos», aparecen términos de clara connotación erótica reveladores de una subyacente atracción homosexual.

En fin, hacia el final el narrador reconoce que los ojos de Díaz Vélez «clavados en los míos adquirieron toda la expresión de un animal acorralado que ve llegar hasta él la escopeta en mira». Esa trasposición imaginaria de la escena, de la ciudad a lo selvático, anticipa el interés y el sentido que debe atribuirse a su posterior exploración de ciertas situaciones en el ámbito misionero, pero con la absoluta certeza de que no es el medio el que las genera, sino todo lo contrario.

¿Es factible concebir un Horacio Quiroga expresionista?

Las transformaciones que se verifican en la poesía de Quiroga —al margen de su relativo valor artístico— y luego, con mayor contundencia y efectividad, en su narrativa, autorizan, pienso, a calificarlas como expresionistas. Si recordamos la cita de Muschg, hay en tales historias una particular delectación por la perversidad, el crimen o la destrucción.

A lo cual añadí el empleo, en varios niveles distintos, de las metamorfosis, un recurso que sería frecuente en la producción inicial de Kafka, quien además indaga lo animal como una manera de descender a los impulsos

y emociones básicas del hombre, por ejemplo en *Der Bau* («La madriguera»). Y la crítica contemporánea alemana no duda en calificarlo, a partir de esos rasgos, como expresionista.

«La vuelta al animal, a través del arte, es nuestra aceptación del expresionismo» afirma Daubler (*Der neue Standpunkt*, Leipzig, 1919) y, partiendo de esa cita, comenta Muschg:

Al decirlo, piensa en los cuadros de animales de Eduard Munch y Franz Mark; ofrecen paralelismos con las historias de animales en Kafka, con las escenas de animales en Jahnn y Barlach, con los símbolos de animales en Trakl y Loerke¹².

Otra prueba de que no es la selva la que le permite descubrir animales a Quiroga, sino, en todo caso, la que le brinda la oportunidad de entrar en contacto cotidiano con los mismos, que para él representaban un tipo de concreción de sus fuerzas inconscientes, como lo serían poco después para toda la estética expresionista europea, fundamentalmente alemana.

Probado eso, me interesa sobre todo, en esta parte final, recordar que también en Europa fue el expresionismo una suerte de avanzada del vanguardismo naciente. Tal vez porque ofrecía una primera posibilidad de deformar lo que la percepción burguesa aceptaba como representación fiel de la realidad por el arte, privilegiando de hecho ciertos procedimientos convencionales tranquilizadores.

En su lejano pero merecidamente recordable ensayo *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Mario de Micheli ejemplificaba la ruptura de los artistas con su clase social, la burguesía, mediante tres precursores —¿o iniciadores?— del expresionismo: los pintores Van Gogh, James Ensor y Eduard Munch. El primero de ellos, en carta a su hermano Theo, fundamentaba prácticamente tal estética al decir:

Mi gran deseo es aprender a hacer deformaciones o inexactitudes o mutaciones de lo verdadero; mi deseo es que salgan a flote, si se quiere, también las mentiras...

Con lo cual la voluntad deformante adquiriría otro alcance, que vimos ir cobrando importancia para Quiroga: la expresión de lo oculto y de lo negado. Fundamentalmente por la moral imperante. Y es lo que me lleva a asegurar que el surgimiento del expresionismo, como avanzada ideológica de las vanguardias, no hubiera sido posible sin el antecedente corrosivo que, para el discurso oficial burgués, significaron Nietzsche en cuanto a la ética, Freud en cuanto a la personalidad, y Marx o los ideólogos anarquistas respecto de la sociedad capitalista.

Si en el Río de la Plata los primeros síntomas expresionistas aparecieron sobre las tablas, con el llamado grotesco criollo —según ya dije, y dejando a un lado la incidencia de Quiroga en el verso y sobre todo la prosa narrativa—, eso no podría extrañarnos demasiado. También los historiadores europeos

¹² Muschg, Walter, op. cit., pág. 48.

de esta tendencia suelen mencionar entre sus precursores el teatro de Strindberg, Hauptmann y Wedekind.

Y el citado de Micheli no vacila en asegurar que el expresionismo fue «el más rico y complejo» de todos los movimientos renovadores, tras lo cual añade:

Es un movimiento que supera los límites que algún artista o grupo de artistas, quiso o trató de imponerle. Quizá se podría decir que una gran parte del arte moderno está sumida en una «condición expresionista», puesto que la mayor parte de los artistas contemporáneos, y especialmente los más valiosos, sintieron y sienten como propios los temas del expresionismo¹³.

No hay una búsqueda en esta dirección en dos ensayos y antologías que hicieron, recientemente, aportes incuestionables al tema. Una limitándose al ámbito hispanoamericano¹⁴ y la otra rompiendo audazmente con tal limitación¹⁵. Pero sí algunos indicios que fortalecen mi propuesta para una reubicación de Horacio Quiroga.

El crítico venezolano otorga especial importancia al modernismo como instancia precursora de las vanguardias, en especial por su rechazo del pragmatismo positivista. Aunque, es cierto, reincide en la acusación de que el afán evasivo o el repliegue sobre arquetipos aristocráticos desembocó «en un proceso de retorización y de pérdida de contacto con la realidad»¹⁶.

A diferencia de los posmodernistas o mundonovistas que superarían para él tal ataraxia, Quiroga cumple el trayecto que ahonda ciertos avances modernistas sobre lo prohibido y censurado —como vimos, eso lo diferencia de Darío y de su modelo inicial, Leopoldo Lugones— desde un lugar particularmente influyente: los semanarios ilustrados argentinos. Poniendo en evidencia, de paso, que los aspectos más revulsivos de la vanguardia no requerían auditorios reducidos y de elite, sino todo lo contrario.

En el artículo de Alfredo Bosi que precede al libro de Schwartz, encuentro esta aseveración:

La libertad estética constituye el a priori de todas las vanguardias. El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la duración, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar¹⁷.

Quiroga desarrolló con amplitud ambas experiencias libertarias desde sus inicios. Lo lúdico en el momento del Consistorio del Gay Saber, cuyas Actas, donadas al Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo por Brignole, dan cuenta de toda clase de pruebas experimentales, desde el decadentismo más ingenuamente agresivo, hasta la es-

¹³ De Micheli, Mario. Las vanguardias estéticas del siglo XX, La Habana, Ediciones Unión, 1967, págs. 164-165.

¹⁴ Osorio T., Nelson. Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas a Manifiesto, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas, Biblioteca Ayacucho 132, 1988.

¹⁵ Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, Madrid, Cátedra, 1991.

¹⁶ Osorio T., Nelson, Prólogo a op. cit., pág. XIV.

¹⁷ Bosi, Alfredo, La parábola de las vanguardias latinoamericanas en Schwartz, Jorge, loc. cit., pág. 18.

critura en colaboración y los *cadáveres exquisitos* que pondría en circulación el surrealismo.

Demostrar la existencia de la otra en los escritos juveniles de Quiroga ha sido el propósito de la primera parte de este trabajo. Cómo y hasta dónde lo logró me importa mucho menos, pues supondría respetar un sentido *judicial* de la crítica del cual descreo. De todas maneras, reside ahí el hilo sutil que lleva de *Historia de un amor turbio* (1908) a *El amor brujo* (1932), que vincula la distorsión verbal y figurativa del uruguayo con la de Roberto Arlt, otro gran periodista escritor.

Eduardo Romano

