

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 Jahn y Barlach, con los símbolos de animales en Trakl y Loerke<sup>12</sup>.

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

<sup>12</sup> 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 expresionismo<sup>13</sup>.

No hay una búsqueda en esta dirección en dos ensayos y antologías que hicieron, recientemente, aportes incuestionables al tema. Una limitándose al ámbito hispanoamericano<sup>14</sup> y la otra rompiendo audazmente con tal limitación<sup>15</sup>. 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»<sup>16</sup>.

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 censurar<sup>17</sup>.

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-

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

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

<sup>15</sup> Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, Madrid, Cátedra, 1991.

<sup>16</sup> Osorio T., Nelson, Prólogo a op. cit., pág. XIV.

<sup>17</sup> 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**

