

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 naturaleza<sup>9</sup>.

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.<sup>10</sup>

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»<sup>11</sup>. En todo caso lo que convenía destacar era la ads-

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> 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