

Notas críticas y relatos sobre cine: una lectura de su articulación en Horacio Quiroga

Laura Lorena Utrera*

Universidad Nacional de Rosario. CONICET

Resumen

En este trabajo, se indica la idea de *continuum* por la cual Horacio Quiroga elabora una continuidad discursiva entre las Notas y los relatos sobre cine publicados entre 1918 y 1931. Quiroga crea una contigüidad discursiva, tópica y temática en la polifonía de las notas con estos cuentos, crea un diálogo entre ellos que es matizado por la fenomenología propia del cine de Hollywood de los años veinte. A la vez, piensa el cine desde términos narrativos, pues a Quiroga le interesa mostrar cómo se narra, quién narra y quién debe narrar en el cine, como así también, observa los aspectos que contribuyen a una sociología de la imagen muda en movimiento. La escritura de las notas se completa en la proyección de ciertas tensiones que Quiroga intenta resolver en los relatos, una de las importantes: la ilusión de inmortalidad que provoca la imagen filmica. En estas escrituras, el cine se presenta como medio privilegiado para dar realidad a las apariencias, las que se presentarían como una suerte de irrupción.

Palabras clave

Quiroga – Cine de hollywood – Reseñas

Abstract

The aim of this article is to analyze the *continuum* topic in Horacio Quiroga's work. The author creates a discursive continuity from his *Notes* to his cinema's stories published between 1918 and 1931. Quiroga elaborates a topical and thematic discursive

continuity in the polyphony of the notes of his short- stories. Moreover, he creates a dialogue between them that includes Hollywood's phenomenology of the '20s. At the same time, interested in showing films from a narrative perspective, Quiroga focuses on how they are narrated, by whom and who, actually, should be the narrator. In addition to this, he analyzes de topics that contribute to the mute image in movement sociology. The writing of his notes is completed when Quiroga projects certain tensions that he himself tries to resolve in his stories. Take, for the sake of an example, the immortality illusion that the film allows. In this work, movies are presented as a privileged means that give a sense of reality to appearances, which may be included as a kind of irruption.

Keywords

Quiroga – Hollywood – narrative perspective

Existe una continuidad discursiva entre las *notas* y los relatos sobre cine que Horacio Quiroga publicó entre los años 1918-1931. Esto expresa el valor que Quiroga encontró en el nuevo arte, pues lo interesante será observar cómo lee los procedimientos de índole narrativa en el cine —que le son propiciados por el uso de las técnicas de rodaje— y también, qué es lo que halla en la literatura y lo que pretende para el cine. Quiroga trata de comprender la utilización de medios técnicos que intervienen para que la narración no se detenga, ni se encuentre interrumpida por convencionalismos desagradables, escenas en las que prime un exceso violento o detalles que imponen artificiosidad; es decir, pretende obtener escenas verosímiles en las que la brevedad descriptiva establezca una precisión acerca de la realidad, y precisamente, que le devuelvan al espectador cierto efecto real. Vale decir que si bien Quiroga determina “el detalle sugestivo y evocador” de un modo muy próximo a como Roland Barthes postula la función del detalle inútil en “El efecto de realidad”, es necesario diferenciar *el efecto de real* que Quiroga pretende del concepto barthesiano. Pues en Quiroga el *efecto de real* estará medularmente atravesado por el aporte que la imagen muda y en movimiento hace a su poética de la composición, en la medida en que el cine se le presentará como la herramienta privilegiada por medio de la cual es posible otorgarle un nuevo valor imaginario y real a la palabra. El cine lo fascina porque Quiroga encuentra ahí la posibilidad de que lo *real* ingrese y supere lo verosímil; sus reflexiones adscriben a la consideración de un espectáculo realista, en cuanto a lo que éste tiene de *verdad* y *archivo de vida*. El cine seduce a Quiroga porque él les cree a los personajes, porque cree en las escenas que ve.

Deberíamos preguntarnos entonces: ¿cuáles son los recursos que permiten efectos reales en los cuentos sobre

cine? O, mejor aún ¿El cine con su realidad paralela, le proporciona a Quiroga ciertos elementos imaginarios que permiten la trascendencia del mero registro fantástico? Estas preguntas serán centrales y, a la vez, configuran el enigma que los relatos sostienen: ¿qué es lo real frente a lo fantástico?

Los relatos “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), “El espectro” (1921), “El puritano” (1926) y “El vampiro” (1927) sientan su antecedente en las *Notas sobre cine*, estableciéndose, de este modo, cierta idea de *continuum* por medio de la cual se elabora una continuidad entre los argumentos de las notas y las ficciones y entre las escenas filmadas que Quiroga ve en las proyecciones y la realidad ‘posible’ o acontecida. Este último asunto, ocurre en la crónica necrológica “Williams S. Stowell” publicada en la revista *Caras y Caretas* el 14 de febrero de 1920. Allí, el cronista informa sobre la muerte de este actor de Hollywood y para ello, evoca la muerte de un personaje interpretado por Stowell en una película. Quiroga cree en cierto anticipo, cierta continuidad entre las escenas y la muerte real.¹

Por su parte, la nota “Aquella noche” (1918) es casi una pieza de ficción (Cf. Dámaso Martínez, 1997) que anticipa el argumento del relato “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919). Formalmente, esta *nouvelle* es una expansión del sintagma inicial, pues sus primeros párrafos condensan el desarrollo argumental de la narración, cuya finalidad será la de dar respuesta a un deseo utópico, colectivo y, a la vez, generador de identificaciones imaginarias: ¿cómo es posible enamorar a una estrella de Hollywood?, que será resuelto, en este caso, en términos realistas. El narrador-personaje Guillermo Grant, enamorado de Dorothy Phillips, viaja a los Estados Unidos —con pleno conocimiento del adentro de la “fábrica de sueños”— simulando ser un importante editor de una revista. La historia de amor narrada se ajusta

a los presupuestos compositivos de una publicación sentimental, sobre la cual se desliza un ideal de felicidad que alimenta “la ideología narrativa como elemento imaginario de integración” (Sarlo 2000: 163) constreñida por un deseo “utópico”: conquistar el corazón de Dorothy —evaluado por Grant como “mal negocio imaginativo”—; y que, a la vez, adelanta el desenlace del relato, pues como todo será ‘parte de un sueño’ queda vedada alguna posible trasgresión —que, aunque es mínima, en este relato existe—.

Lo destacado de la historia es que el romance sucede entre una exitosa estrella de cine americano —“es casada, pero no importa”, argumenta el narrador— y un argentino de clase media. Guillermo Grant se construye como otro (como lo otro, lo sudamericano), se concibe otro diferente del que es, se crea una personalidad ficticia y desempeña un papel al que se atiene a pesar de su verdadera naturaleza, provocando una ficción de la ficción, ficción de su realidad. Lo interesante de este comportamiento no será tanto el contenido como su forma: es el deseo de ser otro, de distinguirse y por tanto de hacerse notar; lo cual en el relato puede significar la estima que el personaje construye y la preservación de un cierto lugar que por medio de rodeos y mentiras se desea ocupar en el seno de la sociedad americana. El eje axiológico de Grant será Hollywood, su horizonte está allí y no en Europa o en Nueva York; en ningún tramo del relato hay dudas sobre esto y cuando se introduce alguna idea acerca de Europa, es para realzar la ‘forma’ del *acting* americano, tantas veces ponderado por Quiroga en sus críticas.

De acuerdo con lo que Jason Borge advierte, la elección por Hollywood

is a strategy based less on exclusion and opposition than it is on integration and assimilation. For if Quiroga uses Phillips and Hollywood to highlight some of the dis-

tinctions between North and South, he also adopts a cinematic style identified by Quiroga with the United States. It is a strategy of dependence, as it were, but a dependence that proves subversive (Borge: 318).

Sin embargo, creemos que las diferencias entre América del Sur y del Norte no estarían dadas en la relación de la estrella con Hollywood, sino en la que construye Grant con el mundo de las estrellas, con Hollywood y con el carácter tecnológico del cine (y su aplicabilidad en América Latina). Asimismo, creemos que la concepción de ‘una dependencia subversiva’ en un relato cuyo final se resuelve con el narrador despertando de un sueño, vale decir, en un relato donde no hubo viaje, ni revista, ni historia de amor, ni película, ni casamiento, se revierte toda posibilidad de subversión; hasta antes de ese final, tal vez, podría comprobarse dicha tesis.

Desde su inicio, el argumento adelanta el final del relato, pues Grant narra desde una atmósfera cargada de ciertas sensaciones oníricas (“porque sueño, sueño siempre”, “paraíso ideal, soñado, mentado”, “como la soñaba en ese instante”, “oí, pero como en sueños, su voz”, “demasiado rojo para las noches blancas de un jefe de Ministerio”...—cita que refiere a la prefiguración de Grant como espectador insomne—), y se refuerza con el uso que realiza de la mentira, del engaño y del falseo para construir de sí mismo un otro (neurosis bovarista), así Grant se presenta como un insomne pues, frente al rojo mágico que destilan las estrellas, padece de noches blancas: “soñar despierto es el prototipo para la producción de mundos imaginarios en un intento de corregir la realidad percibida” (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis). Grant simula e imagina en sí mismo un otro porque necesita entrar en ese universo estelar y su

verdadera identidad, la de ser un jefe de ministerio, no contribuye a su fantasía. Todo esto es posible debido a la transferencia emotiva optimizada por el realismo de ese primer cine y a la evocación que ese espectador hace de su sueño, de su fantasía y de ‘su’ cine (dentro y fuera de las salas de proyección). Grant registra el efecto de las películas sobre los espectadores por medio de la recuperación que hace de una serie de factores que provocan tal ilusión, pues si bien su discurso remite a la constitución de un sueño, “los procedimientos que se emplean en este tipo de discurso, tienen sus analogías en el estilo cinematográfico” (Morin 2001: 75).

El relato responde a un prototipo de escritura melodramática —novela familiar— que sufre una alteración de género: no se tratará de la joven pobre, mal casada que espera ser correspondida —y que habitualmente encontramos en las narraciones semanales de esos años—, sino de un burócrata de clase media que, enamorado de un par de ojos —de una mujer que considera cosa muy ligera mirar largamente en los ojos a un hombre a quien ve por primera vez—, pretende su amor. De hecho, Grant se enamora de Dolly que, a sabiendas de sus embustes, sigue el juego y decide la unión. La historia muestra además, cierto lugar de los latinoamericanos frente a los Estados Unidos y esboza, específicamente, una idea acerca de cómo un sudamericano que simula ser otro, enfrenta de un modo seductor —con su “revistita” mentirosa— la potencia mercantil y espectacular de las empresas yanquis que entienden de máquinas y de estrellas, pero muy poco de amor. Grant adopta, por medio de un monólogo interior, la pose de un *latin lover* que goza de cierta *escopofilia*, pues todo este relato está intervenido por el uso de términos que remiten al goce a través de la mirada.²

Grant interactúa en el mundo de Hollywood al

tiempo que marca las diferencias entre sus formas técnicas de producción y las de los latinoamericanos; se convierte en estrella de cine y filma —a través de la escritura— su película: es simultáneamente espectador y actor. De modo que el cine constituye un nuevo acto de mimesis narrativa por el cual el artificio de la estrella de cine es re-presentado por la cámara-ojo de Grant, como si estuviera dirigiendo su propio filme: la historia en más de un aspecto simboliza un homenaje a la narrativa filmográfica de Hollywood (Borge).

En la *nouvelle*, emerge un lugar común: Hollywood como fábrica de sueños (con su cielo estelar), materializándose de este modo, ese campo léxico: Quiroga le da un tono y un contenido sentimental a esa metáfora estereotipada, pues el relato es producto de un sueño, a la vez que las estrellas tienen su lugar dentro de los talleres (estudios-cielo) y no al aire libre “porque de día lucen poco, tienen manchas y arrugas”. A lo largo de la narración es posible la articulación de algunas de las ideas allí esbozadas con las que Quiroga analizará en sus *notas*, por ejemplo: las superproducciones, la gran cantidad de filmes que se estrenan por año, la tipificación de los galanes, los peligros que el arte corre frente a la amenaza de su masificación, la condición del actor.

La interdiscursividad sucede también entre las *notas* y los otros tres cuentos. Las notas “Las orgías del cine” y “Cine de ultratumba”, ambas de 1922, anticipan el argumento de “El puritano” de 1926, pues relatan las vidas al borde de las estrellas; orgías, alcohol y suicidio.³ El cuento “El puritano” narra la historia de espectros que viven en los estudios cinematográficos. Actores y actrices que, al quedar atrapados en las cintas de celuloide de las que fueron sus protagonistas, pasan a un estado fantasmal que funciona como una suerte de “sobrevida intangible, apenas cálida para no ser de hielo” (Quiroga 1993: 762).

Los filmes y las proyecciones han privado a estos

espectros de ser parte del mundo de los muertos y cada vez que se proyecta en Hollywood una película que protagonizaron, los espectros de estos actores desaparecen, retornando al estudio, ni bien la proyección acaba. El narrador cuenta que una tarde hizo su entrada a este sub-mundo una famosa actriz suicida que no nombra. La actriz (Ella) se quitó la vida porque su amor por Douglas Mac Namara —el puritano— no fue correspondido. Douglas, a pesar de estar enamorado de Ella, permaneció fiel a ciertos escrúpulos morales (era casado y tenía un hijo). La ausencia de la amada lo angustia y decide pegarse un tiro. Este relato trabaja con la idea del rechazo, y pone en vilo la relación entre sexos opuestos, pues cuando un hombre se le niega a una mujer que se le ofrece, sea por el motivo que fuere, por caso, estar atado a preceptos éticos, morales o personales, la negación posee un plus penoso, de poco caballeresco y, en cierto modo de ridículo, más para el hombre que para la mujer, la cual fácilmente da un giro trágico al hecho de haber sido rechazada.⁴

Una vuelta al melodrama, intervenido ahora por la trágica muerte de una actriz bella que no soporta el rechazo y se mata, y por la de Douglas quien una vez muerta la *star* quedó desorientado, desarraigado y sumido en la vacilación. Suicidios que serán re-significados por el hecho de que el romance se establece entre una liberal estrella de cine y un miembro de la secta puritana (cultura excéntrica y padres de la modernidad).

Por su parte, el uso de la palabra en el cuento es totalmente espectral, pues en ningún momento se ingresa al mundo de los vivos e incluso las recurrencias a la figura del puritano, antes de su suicidio, son puramente referenciales.

Este es un cuento de fantasmas cuyas apariencias se encuentran mediadas por la tecnología: los espectros no serían tales sin su intervención. Evidentemente, con estos per-

sonajes asistimos al reflujo de lo fantástico, esta vez connotado por lo tecnológico, pues los fantasmas se modernizan: es como si por un asunto cinematográfico, o mejor, es como si un asunto necesitara de lo cinematográfico para traducir ciertas verdades de la vida que resultan transgresoras, por caso, la infidelidad y el suicidio.⁵

El argumento de “El espectro” (1921) es anticipado por varias notas en las cuales se muestra cierta inmediatez segregada por la animación de la imagen y de la cual el cronista no puede desprenderse, a la vez, las crónicas proponen una lectura del lenguaje de la mirada: “Viven realmente en ese instante. No son ellos fotografías de ropero y de vetusto álbum de familia: se ríen, se desvisten, se abrazan con intensidad carnal de la vida misma” (Quiroga 1997: 310). Desde el comienzo del relato, los protagonistas se encuentran fuera de sus cuerpos físicos, están muertos aunque próximos a la vida. El cuento narra la historia de tres personajes: la del matrimonio compuesto por los actores de Hollywood Duncan Wyoming y Enid, y la de Guillermo Grant (narrador-personaje), amigo de Duncan. Al morir el actor que deja sin estrenar los filmes *El páramo* y *Más allá de lo que ve*, Grant comienza un romance con Enid. Los amantes concurren al estreno de *El páramo*, filme que narra la historia de un hombre que asesina al amante de su mujer. Enid y Grant encuentran cierta analogía entre las imágenes de ficción que la película muestra y su verdadera historia y, en la ambigüedad entre lo Real y lo Irreal, el mundo filmado —que tiene petición de verdad— afecta al mundo real, pues una verdad ‘aparente’ suscitará percepciones subliminales. Los amantes discuten y perciben que la imagen de Duncan se desprende de la pantalla y se corporaliza para cobrar una deuda simbólica impaga: “Pero una noche noté, (...) que los ojos se estaban volviendo hacia nosotros. Enid debió de notarlo también porque sentí bajo mi mano la honda sacudida de

sus hombros [...] para nosotros —Wyoming, Enid y yo— la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en el palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido *vivo*...” (Quiroga 1993: 548). Es como si Grant-espectador fuera el amante en el argumento del filme, es decir, en él sucede la ilusión-identificación que todo espectador —y más aún, un espectador de los años veinte— establece con ciertas historias del cine. El narrador le apunta con un revólver a Duncan y la bala se aloja en su propia sien. Al cabo de unos días, Enid también muere. Espectros entonces, se encuentran fuera del tiempo y de la vida y recorrerán los cines a la espera de la proyección de *Más allá de lo que ve* con la esperanza de entrar nuevamente a la vida, alertas a que el milagro se produzca.

Lo relevante del relato está en el voyeurismo acusado por Enid y Grant, ambos gozan al ver, de hecho, los amantes repiten la escena varias veces y necesitan volver al cine noche tras noche. Esa reposición es la que mantiene la vigencia de lo simbólico en el relato.

La imagen del difunto se encuentra exaltada por el uso que Quiroga acusa de algunos recursos técnicos del cine, pues, al momento de activar ese universo imaginario, recurre al primer plano, al *close up*, a los encuadres; técnicas que contribuyen a los procesos perceptivos por medio de simulacros que diagraman atmósferas de absoluta verosimilitud a través de la cercanía del actor, el movimiento de las imágenes, el efecto de la imagen saliente de la pantalla, etc.⁶ Se evidencia, de este modo, que detrás de esa suerte de pesadilla, se esconde la implosión de un aspecto libidinal a través de cierta mirada placentera —en Enid y en Grant—. A la vez, el relato muestra los contornos previsibles de una realidad distorsionada, pues se juega, continuamente, con una asociación virtual entre realidad y fantasía, remitiendo

a las relaciones existentes entre sistemas de signos –verbales y no verbales— a través del lenguaje de la mirada.

Por su parte, la nota “La locura de las trincheras” de 1920 anticipa parte del argumento de “El Vampiro” de 1927 –incluso predispone al cronista para la escritura de un relato: “el cuadro de estos dos mil hombres internados (...) *es ya sobrado horizonte para una pieza de ficción*” (Los subrayados son nuestros, Quiroga 1997: 118)-. La historia de “El vampiro” evoca el retorno de *Drácula*⁷, desde luego, con las marcas de la fenomenología del cinematógrafo inaugurada por la revolución técnica del siglo XX, pues de lo que el cuento trata es de una imagen femenina reproducida por la técnica que tiene la apariencia de una persona ‘real’, a quien el narrador restituye como vampiro: “¡Es un vampiro, y no tiene nada que entregarle!” (Quiroga 1993: 730) y, que remite a un sentimiento paradójico: por un lado, la amenaza originada por los adelantos tecnológicos de principios de siglo y por otro, la fe en la tecnología que se reconfigura en la puesta en crisis del milagro. El cuento comienza con el relato de Guillermo Grant (narrador) quien se encuentra internado en una sala para enfermos que padecen de un estado de “extrema depresión nerviosa”. Desde esa sala oscura, cuenta su historia como *racconto*. Grant se construye como un reseñista de temas técnicos, como un diletante de las ciencias que, en una oportunidad había publicado un artículo sobre los rayos N¹.⁸ Pasado un tiempo, recibe una carta de un lector llamado Guillén de Ursúa y Rosales, solicitándole datos sobre su comentario. Frente a una segunda carta, Grant acude a su encuentro. A partir de ahí, comienza la segunda historia, pues el frágil equilibrio de su realidad cotidiana se resquebraja ante la aparición de algo que irrumpe y que origina el trauma: Rosales se reencuentra con Grant en el cinematógrafo y lo invita a cenar. Grant concurre al palacete donde moraba su anfitrión y allí ve deambular el

espectro de una actriz de Hollywood (a la que reconoce), producto de los experimentos de Rosales que, por un lado, logra eliminar los límites entre las esferas de la realidad y de la fantasía filmada —es decir, Rosales se apropia de una de las particularidades de todo filme: el desdoblamiento de la vida— y, por otro, provoca la participación de la imagen en el mundo ‘real’. Esta brusca aparición del fantasma hace surgir en el relato la magia encerrada en el encanto de la imagen (Morin 2001: 52).

Rosales es un hombre muy culto, de gran fortuna, sin patria y sin amigos y entretenido en experiencias extrañas; tiene rasgos similares a los de algunos de los personajes reunidos en *Los desterrados*, pues es construido como “...un maniático, un perseguido, un fronterizo” (720). Es un ex-hombre como los de aquellos cuentos que, al decir de Jorge Lafforgue, son “arrojados a esa zona de fronteras... que de una manera ‘ilógica’ ha hecho abandono de sus formas civilizadas y su correspondiente bagaje científico” (24) La savia de este relato no reside en la extrañeza que, por cierto, acontece en toda la ficción, sino antes bien en la aplicación de postulados pseudo-científicos de los que se sirve Rosales para crear su fantasma. Es decir, por medio del uso de los pareceres de un diletante, el relato muestra una vinculación entre ciencia y literatura (en el uso que la literatura hace de ella), más aún, la intervención de presupuestos tecnológicos —del cine— la complementa. De este modo, la ficción se enlaza con uno de los ‘asuntos’ de Quiroga: el de mostrar *tipos* que por la fuerza irresistible de su vocación eligen el riesgo al probar su energía física y moral en procura de obtener los resultados imaginados, esto le sucede a Rosales.

El ingreso del saber científico en la literatura propone una explicación de las causas de las afecciones que, según Sarlo, decretan una científicidad de la forma:

Lejos de una científicidad de lo dicho, una científicidad de la forma: lo dicho se certifica por la forma que lo presenta. El recurso a la ciencia, en su modalidad discursiva, debe ser puesto, entonces, entre comillas, porque se trata de lo que piensa como ‘forma de la ciencia’ impresa sobre ‘la forma del discurso literario’. La ‘forma científica’, a diferencia de la técnica que remite al ‘saber hacer’ y a la descripción, propone una explicación: en consecuencia un esquema causal y, a partir de él, en sede literaria, un argumento. La Literatura no piensa como la ciencia sino como cree que la ciencia piensa; obtiene así un compromiso y una caución (2004: 35-36).

[...]

El informe científico transfiere a la Literatura no sólo su ideología (como se ha dicho muchas veces sobre el naturalismo) sino también su autonomía moral. (2004: 39).

La savia de este relato, entonces, reside en observar qué hace Quiroga con esos presupuestos científicos, por qué recurre a ellos. Acaso restituye el medio propicio para imaginar de otro modo melodramas sentimentales y sensacionalistas a través de recursos, personajes y escenarios modernos que, con la intervención de la tentativa de un ‘saber hacer’ técnico, elaboran una lectura de la confluencia de la ciencia óptica con los recursos técnicos del cine (y de sus mitos) con su encanto y su hechizo.⁹

En este relato, la voz de la ciencia ingresa a través de diletantes que ‘prueban’, haciendo uso de una práctica social (primero, la del periodismo; segundo, las lecturas de manuales científicos y revistas de actualidad; tercero, la concurrencia al cine), su afición por la ciencia. El decurso de una pseudo-ciencia libera al relato de límites morales y esto,

de algún modo, le permite al narrador contar la seducción que ejerce la *Vamp* como amenaza, revelando la vampirización visual, como así también, narrar un asesinato. El uso de la mujer vampiro remite a su condición: la de succionar la sangre (alimento y sexualidad) pero también metaforiza el estado en que los espectadores salían de las salas de proyección (imagen que es repuesta en “Miss Dorothy Phillips...” y “El espectro”), haciéndose eco de cierta analogía entre el cine y el vampirismo que, por cierto, está inserta en la esencia misma de lo cinematográfico como resguardo de la inmortalidad. Por otra parte, este relato hace uso del tópico de la mirada que si bien atiende a los presupuestos propios de las ficciones melodramáticas y sentimentales al uso, también, marcan la sensibilidad de Quiroga frente a los planos detalles y *close-up* del cine: en el cuento, las miradas hablan y convierten a los rostros en paisaje. Aquí emerge cierta aplicación de estas técnicas para pensar la fuerza del detalle en la narración literaria que será desarrollada por medio de una expresión precisa y condensada —metonímica—.

Seducción, placer, deseo, amor y muerte estructuran la leyenda de todo vampiro pero en este relato dichos asuntos van aún más lejos, acaso porque se sublimizan a través de la tecnología, de los movimientos, de gestos expresivos, de las miradas y de las palabras de una *star* de Hollywood, pues, la vida que se desprende de una proyección cinematográfica inspira el proyecto de Rosales quien, somete la tecnología a su deseo erótico y quien, al fijar artificialmente las apariencias carnales de la *Vamp*, supone sacarla de la corriente del tiempo y arrimarla a la orilla de la vida. La pasión por la pseudo-ciencia se potencia con el amor.¹⁰ Rosales materializa un deseo, el de tener en su casa, en cuerpo y pose, a una diva de Hollywood. Entonces, sucede el melodrama, caro también a los relatos góticos. “El vampiro” se encuentra inmerso en una atmósfera cercana a

la del horror que, por cierto, es una de las grandes vertientes en la obra de Quiroga (como lo es también la de “los cuentos de monte”): antes de corporalizar a la *Vamp* y a causa de un desvío de la imaginación, Rosales corporiza algo sin nombre... “De esas cosas que deben quedar para siempre del otro lado de la tumba” (Quiroga 1993: 724). Luego, resulta la creación técnica del mito, del doble de una estrella de Hollywood que tiene la apariencia y el movimiento de una persona ‘real’, la imagen creada por Rosales restituye la presencia de una *Vamp*-ira. Éste es el vector principal de la historia, la posibilidad de pensar en la figuración de una imagen, en su corporalización que de cotidiana parece ‘televisiva’, y que, arrancada del celuloide, inmortaliza a Rosales, porque si la verdad que persigue Grant en el final del relato es positiva “estoy seguro de que en lo más hondo de las venas no le quedaba una gota de sangre” (731), la succión final de la *Vamp*, entonces, inmortaliza a su creador (más allá de la extrañeza que califica la personalidad de Rosales, hacia el final del relato Grant observa un cambio gradual en su aspecto y comportamiento: lo encuentra más delgado, su tono de voz cambia, su mirada está perdida; la *Vamp* habla por él). Asimismo, el circuito del horror se afianza aún más en la travesía de Rosales hacia Hollywood: el enajenado situado en los bordes establece una fijación en la imagen del cine —en su relación con la cultura imaginaria—, creyendo en la verdad de las imágenes corporaliza a la diva, se apropia privadamente de ella, viaja y la asesina ‘sin amor’, entendiendo que de ese modo podía darle vida a su fantasma: “Nuestra amiga jamás saldrá de la niebla doliente en que se arrastra... de no mediar un milagro. Sólo un golpecito del destino puede concederle la vida a que toda creación tiene derecho, si no es un monstruo. /—¿qué golpecito? —pregunté./ —Su muerte, allá en Hollywood” (Quiroga 1993: 726). Rosales descubre que “si por amor

yo hubiera matado, mi criatura palpitaría hoy de vida en el diván. Maté para crear sin amor; y obtuve la vida en su raíz brutal: en esqueleto” (729). Mas el final de su empresa resultará que ese esqueleto se corporizará en vampiro que, como las imágenes del celuloide, no está ni vivo ni muerto. De modo que Rosales traspasa un límite: su actitud prometeica se activa con la tecnología del cine y la subvierte más aún cuando no distingue las diferencias que se establecen entre los espectadores y las imágenes: Rosales no reconoce la diferencia establecida entre quien observa una foto y quien, una imagen cinematográfica: mientras en la primera se goza de cierta apropiación privada en la segunda quien disfruta de la película no puede considerarse el propietario de la imagen. El relato culmina con un incendio y el cuerpo de Rosales muerto sobre el diván, espectáculo patético: el creador del monstruo de sensación yace como un resto más entre los trozos de cintas quemadas, una cámara tirada en el piso y el relato de la servidumbre cuya impresión repone un supuesto descuido.

En este relato se rompe con el ámbito de la sala oscura como *locus* —que sí está materializado en los otros dos relatos— y se desplaza hacia otro ámbito cerrado, el del amplio comedor de una mansión neo-gótica cara a las familias feudales y que, analógicamente, tiene el aspecto de una sala de cine. Aunque, no debemos olvidar que Grant yace inmóvil en medio de una sala de hospital psiquiátrico. Una vuelta, entonces, a un espacio también cerrado que, como en el cine, aparecen espectros animados por el haz de luz y en el que resulta conveniente permanecer a oscuras y en silencio.

Quiroga crea una correspondencia en la contigüidad discursiva, tópica y temática, en la polifonía de las *notas* con los relatos, matizada, asimismo, por la fenomenología propia del cine. Es como si completara la escritura de estas

crónicas —como lo hacen los espectadores con las historias del cine— en la proyección de ciertas tensiones que intenta mostrar en los relatos, por caso, la ilusión de inmortalidad que provoca la imagen filmica. El cine es, entonces, un medio privilegiado para dar realidad a las apariencias, las que se presentarían como una irrupción. Muchas de sus notas son esbozos narrativos antes que críticas de cine; en algunas, incluso, elabora aproximaciones a su retórica sobre el cuento.¹¹ Quiroga, entonces, enlaza dialógicamente los asuntos y argumentos de las crónicas con las ficciones y piensa el cine desde términos narrativos: a Quiroga le interesa mostrar cómo se narra, qué se narra, quién narra y quién debe narrar en el cine, y analiza a los protagonistas claves a la hora de ocuparse de una “buena película”: director, actor y argumento. Como así también, le interesa mostrar los aspectos que contribuyen a una sociología de la imagen muda en movimiento.

No obstante, Quiroga moderniza su escritura porque hará uso de otros mecanismos y estrategias —diferentes del *racconto* y del montaje— extraídos directamente de las nuevas tecnologías visuales, entre ellos, *close up*, encuadres, primer plano; contribuyendo con esto a una búsqueda permanente, la de la construcción de un efecto de lo real. Escritura y tecnología se vinculan en estos cuentos a partir del deseo, que se quiere visual y erótico; estos relatos también refractarán los alcances de la incipiente sociología del cine a través de una variante en la representación de las figuras femeninas, de los espectadores personificados y del resurgimiento del tópico de la inmortalidad ahora resignificado por el aporte de las imágenes filmadas que, por cierto, le otorgan un nuevo estatuto al concepto de vampirismo: “el cine se articula con el vampirismo en el punto exacto de su inmortalidad” (Rodríguez Pérsico: 390), a la vez que la inmortalidad será el mito latente del cinematógrafo.

Quiroga toma prestados algunos recursos técnicos de las leyes de la naturaleza cinematográfica y por ello creemos que las marcas modernas en estos relatos son evidentes, pues impresiona la forma en que se naturalizan las situaciones más extrañas (anulándolas, incluso). El cine lo puede todo y a sus estrellas se les permite cualquier tipo de comportamiento: suicidio, corporalización, vampirismo. El cine reproduce el poder alucinatorio de un sueño porque convierte una percepción en algo que parece una alucinación, una visión con una irresistible sensación de realidad de algo que, precisamente, *no está allí*.

* Laura Lorena Utrera. Magíster en Literatura Argentina. Docente en la Facultad de Humanidades y Artes. Miembro activo del Centro de estudios en Literatura Argentina. Publicaciones: reseñas y artículos publicados en revistas *Nueve Perros*, *Katatay*, *Revista de Letras* (Rosario), *Vorágine* (México, DF), *Letra-celuloide*, *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro), *Revista das Letras* (Rio de Janeiro, UFF); entre otros artículos en prensa. Actualmente realiza una investigación doctoral bajo el título: “Realismo, Literatura y Cine. Horacio Quiroga: La constitución de una poética realista en la narrativa argentina a partir de la imagen del cine mudo- realista de los años 1900- 1930”.

Notas

¹ “Así, pues, de trágica manera, en pleno corazón de África, como un filme cualquiera de espectáculo, se acaba *realmente* la vida de un actor que la ha expuesto cien veces y la ha perdido en una ocasión, en la pantalla./ Ciertamente, durante las interminables veinticuatro horas en que él ha sentido morir se poco a poco, no es fácil que Stowell haya recordado tan nimia cosa como el final de una cinta suya en que él pierde la vida. Pero a nosotros, que del actor no conocíamos sino su actuación dramática, su agonía, su cierre final de ojos *de verdad*, nos trae vivamente a la memoria *La gran pasión* (su mejor filme), en que ya lo hemos visto morir. Ya hemos visto su facies atónita y desencajada por el *shock*; su boca entre-

abierta, y su vida escapándose de entre los brazos de Dorothy Phillips. Y la impresión revive ante el fúnebre episodio de ahora, saboreado de ante mano”. (Quiroga 1997: 69-70).

² La *escopofilia* define el placer general de mirar, mientras que el voyeurismo denota una perversión específica en ese placer, pues de lo que se trata es de asociarlo con una posición de observación privilegiada y a la vez oculta: mirar por el ojo de una cerradura. Por tanto, en el análisis que hacemos de este relato creemos más pertinente el uso del concepto *escopofilia*. Para las citas de los relatos utilizamos la edición *Horacio Quiroga. Todos los cuentos* (1993). Edición crítica. Coordinadores: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid, Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición, mayo de 1996.

³ “En Hollywood, Santa Mónica y Los Ángeles, las estrellas se divierten, queremos creerlo, y es agradable, clásico y fatal que lo hagan [...]. Orgías... Seguramente las ha habido y las habrá en Los Ángeles” (Quiroga 1997: 220). “Porque es realmente curiosa la persistencia de los muertos del cine en sobrevivirse” (Quiroga 1997: 311).

⁴ Crf. Simmel.

⁵ Crf. Tororov.

⁶ Como lo ha afirmado la crítica, este es el argumento de *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) de Woody Allen. Agregamos que Buster Keaton en *Sherlock Jr* (1924) también se ocupa de esta transferencia imaginaria, de la convivencia ‘real’ de dos planos diferentes: el que propone la ‘realidad’ y el que representa el cine como ‘real’. Como se ve, ambos filmes son posteriores al cuento de Quiroga, quien no sólo elabora una nueva lectura sobre el doble en el espejo mágico de la pantalla sino que también muestra el salto sobre ese espejo.

⁷ Crf. Rodríguez Pérsico.

⁸ Este relato sienta su antecedente en el cuento “El retrato” (1910) que Quiroga nunca compiló en libro.

⁹ Tanto la ciencia, la técnica como sus prácticas fueron asuntos recurrentes en los relatos de Quiroga (que incluso, se encuentran respaldados por su afición y por la lectura que realizaba de manuales de ciencia y técnica). Algunos relatos ironizan sobre esa mirada, entre ellos, “Una historia inmoral” (*Nosotros*, 1907) e “Idilio” (*El gladiador*, 1903; *El crimen del Otro*, 1904). Quiroga también reelaboró la óptica “objetiva” del saber médico a través de sus historias sobre la locura: “El conductor del rápido” (*La nación*, 1926; *Más allá*, 1935) es el relato que mejor lo ilustra; para su composición viajó en tren junto a un maquinista —libreta en mano-observador— e intentó obtener las respuestas que necesitaba para la escritura de su cuento; este hecho real quedó registrado en la nota

“Cadáveres frescos” (1930) en la que la aparición del Quiroga-documentalista abre paso a la imperiosa necesidad de las palabras del testigo como documento *vivo*, como experiencia —materia prima del narrador— a la hora de escribir. Esta nota de color echa luz sobre la actividad de “recabar datos”, en la que Quiroga estuvo implicado —al igual que Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones, Elías Castelnuovo, entre otros escritores— pero que en su caso no responde estrictamente al mandato naturalista-documentalista sino que antes bien, atiende a la necesidad de una “instantánea de la realidad” en la que prime la valorización (ideológica y estética) del dato *vivo*, pues su recolección le otorgará al relato la autenticidad necesaria a la hora de determinar su composición poética.

¹⁰ “La cantidad de vida delatada en su expresión me había revelado la posibilidad del fenómeno. Una película inmóvil es la impresión de un instante de vida, y esto lo sabe cualquiera. Pero desde el momento en que la cinta comienza a correr bajo la excitación de la luz, del voltaje y de los rayos N¹, toda ella se transforma en un vibrante trazo de vida, más vivo que la realidad fugitiva y que los más vivos recuerdos que guían hasta la muerte misma nuestra carrera terrenal. Pero esto lo sabemos sólo usted y yo” (Quiroga 1993:724); “Para mí, para usted, esta creación espectral es superior a cualquier engendro vivo por la sola fuerza rutinaria del subsistir. Nuestra compañera es obra de una conciencia...” (Quiroga 1993: 726).

¹¹ En la nota “El próximo estreno de una bella cinta: *Detrás de la puerta*” no sólo narrará con el suspenso que lo caracteriza sino que resaltará el manejo narrativo del horror en el filme: “La fuerza de ella está en la perfecta preparación del drama, que refuerza magníficas escenas marinas. Las situaciones de crueldad que podría haber tentado al señor Griffith, por ejemplo, han sido salvadas por el señor Ince, director de la cinta, con una delicadeza digna de todo elogio. Dichas escenas están solamente evocadas, y de aquí su energía artística” (Quiroga 1997: 139).

Bibliografía

- Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (1996). Madrid: Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición, mayo.
- Barthes, Roland (1987). “De la historia a la realidad”. Capítulo IV. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Borge, Jason (2001). “Hollywood Revisions: Cinematic Imagi-

- nary in Quiroga and Monteiro Lobato". En *Journal of Latin American Cultural Studies*, 10: 3, Londres.
- Dámaso Martínez, Carlos (1993). "Horacio Quiroga. La industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos" en *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. Edición crítica. Coordinadores: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (1996). Madrid: Colección Archivos, Fondo de cultura económica, Segunda edición, mayo. 1293-1301.
- (1997). "El cine y la literatura como una conjunción estética". En *Arte y lenguaje del cine*, op. cit. 15-37.
- (1989). "Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura" en David Viñas (director), Graciela Montaldo (compiladora). *Literatura argentina Siglo XX. Tomo II Yrigoyen entre Borges y Arlt (1919- 1930)*. Buenos Aires: Paradiso.
- De los ríos, Valeria (2008). "Reproducción, muerte y espectralidad en Horacio Quiroga". En *Revista de Estudios Hispánicos*, número 42: 301- 327.
- García, Guillermo (2006). "Horacio Quiroga. Escritor de vanguardia". En *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso* n° 10, Vol. X: 113-126.
- Lafforgue, Jorge (1990). "Edición, introducción y notas". En Horacio Quiroga, *Los desterrados y otros textos* (antología, 1907-1937). Madrid: Clásicos Castalia.
- "Advertencia". En *Arte y Lenguaje del cine*, op. cit. 9- 13.
- "Actualidad de Quiroga". En *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*, op. cit. 35- 44.
- Morin, Edgar (1964). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Quiroga, Horacio (1997). *Arte y lenguaje del cine*. Estudio preliminar a cargo de Carlos Dámaso Martínez, compilación de textos Gastón Gallo, con la colaboración de Denise Nagy, Buenos Aires: Editorial Losada.
- (1993). *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. Edición crítica. Coordinadores: Napoleón
- Rodríguez Pérsico, Adriana (2008). "Fantasmas modernos: ciencia, tecnología y misterio". En *Relatos de época. Una car-*

- toografía de América Latina (1880- 1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Sarlo, Beatriz (2004)[1992]. “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”. En *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión. 21-42.
- (2000). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917- 1927)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Simmel, Georg (1946). *Cultura femenina y otros ensayos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1992). “El psicoanálisis”. En *Nuevos conceptos de teoría del cine*. Buenos Aires: Paidós. 147-200.
- Todorov, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.