

TÉCNICAS CINEMATOGRAFICAS EN TRES CUENTOS DE HORACIO QUIROGA

Ana María Hernández

En la serie de tres cuentos de tema cinematográfico escritos entre 1919 y 1927 Quiroga se aproxima a lo fantástico de un modo sumamente innovador.¹ "Miss Dorothy Phillips, mi esposa", "El vampiro" y "El espectro", que comparten un mismo protagonista, Guillermo Grant, han recibido escasa atención crítica y aun suscitaron comentarios derogatorios de parte de Emir Rodríguez Monegal que, aludiendo a sus características folletinescas y a su publicación original en semanarios para damas, los descartaba como negligibles y "curiosamente anticuados (como si regresara a sus orígenes)".² Quiroga, cuyo interés por la fotografía es bien conocido (recordemos que su primer viaje a Misiones lo realizó en calidad de fotógrafo, acompañando a Lugones), sucumbe a una temprana y virulenta cinefilia que reflejaba el clima general de la Argentina en aquella época.³ El temprano auge del cine argentino fomentó una proliferación de revistas especializadas en la adoración de las estrellas de Hollywood: en 1919 aparece en Buenos Aires la revista *Imparcial Film*; en 1920, surgen *Cinema Chat* y *Hogar y cine*; en 1922, *Argos Film*, seguida de *Los héroes del cine* en 1923 y *Film Revista* en 1924. Por otra parte, los semanarios femeninos incorporan desde los años veinte secciones dedicadas a Hollywood en las que se enfocan las vidas de las estrellas, además de aspectos técnicos de la nueva industria, que pocos entonces tomaban como arte.⁴ En dos de estos semanarios, *Caras y caretas* y *Atlántida*, Quiroga publica una serie de cuatro artículos sobre cine entre 1920 y 1922. En uno de éstos, "Los intelectuales y el cine", Quiroga alude al desprecio con que los intelectuales argentinos de la época caracterizaban el cine, que denominaban "un arte para sirvientas" refiriéndose al entusiasmo general que suscitaba el nuevo medio entre las clases sociales ajenas a la intelligentsia bonaerense. Señala que los excesos del cine de la época son también comunes a otros medios artísticos y que el cine se presta más a la economía y la concisión que otras formas. Concluye afirmando:

Dícese que en la mejor novela de trescientas páginas sobran cien por lo menos, del mismo modo que en el mejor drama se puede suprimir la mitad de los parlamentos. Como pocas veces se ha expresado cosa más cierta, las leyendas concisas de un film, bajo la pluma de un escritor de verdad, realizarán esa sed de brevedad, precisión sin palabreo ni engaño de que sufre

actualmente el arte. (1218)

Para Quiroga la economía de medios—preocupación que habla ocupado un lugar central en sus ensayos teóricos sobre el cuento—va a constituir uno de los atractivos más poderosos del nuevo medio. En el mejor de los cuatro artículos, “Los ‘films’ nacionales”, Quiroga elogia “Honrarás a tu madre,” un film argentino de 1922 del que poca información da, incluyendo el director. El escritor ensalza en primer lugar la coherencia del argumento, y luego encomia la calidad de la actuación. Por fin apunta: “Pero hay algo mejor en ‘Honrarás a tu madre,’ y son dos evocaciones gráficas, con el procedimiento de alucinación o ensueño, tan caro al cine.”(1215) Quiroga se refiere al procedimiento por el cual se suple la información de la trama central presentando en un espejo, o un retrato, o superpuesto a un close-up del rostro del protagonista, un flashback, flash forward o fantasía que complementa lo que le falta al argumento central, ya sea reiterándolo u ofreciendo información complementaria. Y prosigue:

El cine, en efecto, posee esta gran fuerza de sugestión: la de la doble vista, de la alucinación flagrante, del ensueño materializado en un rincón de la pantalla. En los primeros días del cine, los dramas (tal vez dramones) basados en el remordimiento y su secuela espectral, prestaron ancho campo a estas visiones fantásticas. Se abusó, naturalmente, como se abusa en arte de todo lo que va como un florete a punzar el centro mismo de la sensibilidad. Pero el recurso es siempre de buena ley. (1216)

El recurso cinematográfico al que se refiere Quiroga es uno de larga estirpe literaria que ahora experimenta un renacimiento en una nueva modalidad semiótica: la *mise en abyme*, o texto dentro del texto. Lucien Dällenbach, que ha estudiado el recurso a fondo, lo define como una duplicación interna del texto delimitada por un marco que puede tomar diversas formas: una foto, un cuadro, un espejo, una obra teatral, un film.⁵ La función del procedimiento consiste en “borrar la demarcación de lo interno y lo externo para producir una vacilación en la categorización de lo ficticio y lo real”⁶. Se ha dicho que de todas las modalidades semióticas, el cine es la que mejor crea la apariencia de realidad y la que más tiende a confundir las fronteras entre lo real y la creación artística.⁷ Es importante que Quiroga haya escogido una técnica de un nuevo género que en sí juega con la percepción de la

realidad/lo fantástico y que lo haya combinado con otros elementos de ambas modalidades para transformar la representación tradicional de lo fantástico en lo que termina como una representación de lo fantástico moderno.⁸ Las técnicas que Quiroga combina con la *mise en abyme* son el uso del narrador engañoso (unreliable narrator), el close-up, la prolepsis (flash forward) y la analepsis (flashback).

"Miss Dorothy Phillips, mi esposa," el primero de los cuentos en la serie, establece desde el principio el carácter engañoso del narrador-personaje, Guillermo Grant, que va a protagonizar los tres cuentos de la serie ("El Puritano", donde también se establece el nexo con el cine, ha sido excluido de este estudio ya que no incluye a Grant como personaje y, por ende, no sugiere las inferencias intertextuales que trato de establecer). La primera frase lo identifica como fronterizo: "Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella"; acto seguido, el narrador intenta darnos datos concretos, precisos: "Me llamo Guillermo Grant, tengo treinta y un años, soy alto, delgado y trigüeño". En una versión anterior del cuento, el narrador prosegula afirmando "Tal creo de mí; pero como es una verdad clásica el conocerse mal, muy posible es que me equivoque en la mayoría de los datos—los de la edad inclusive". El narrador continúa presentándose como un hombre que vive para asistir a las películas y cuya aprehensión de la realidad se da a través de películas. Grant percibe a su amada de una manera fragmentada, como a través de fotos o escenas, ensambladas en una especie de montaje, y su interés se centra desmesuradamente en los ojos de la misma. La caracterización del narrador-personaje se completa cuando Grant, de nuevo describiéndose a sí mismo, afirma:

Así, provisto de esta sensibilidad un poco anormal, no es de extrañar mi asiduidad al cine, y que las más de las veces salga de él mareado. En ciertos malos momentos he llegado a vivir dos vidas distintas: una durante el día, en mi oficina y el ambiente normal de Buenos Aires, y la otra de noche, que se prolonga hasta el amanecer. Porque sueño, sueño siempre.
(438)

Grant es un soñador cuyo acto de posesión se centra en los ojos de la amada, y más que en los ojos en sí, en la representación fotográfica y cinematográfica de esos ojos, que frecuentemente aparecen en close-up. La función del close-up en el cine—según Lotman⁹—está asociada a la sinécdoque y la metonimia: la parte del cuerpo así realzada pasa a

representar y a sustituir el todo. De este modo, los ojos de Miss Phillips—como los de Ligeia—son Miss Phillips. El método de Grant para enamorar a la actriz consiste en hacer imprimir una ilustración hecha de recortes de periódicos y de fotos publicitarias de la misma, o sea, un collage de fragmentos de fotos que ponen énfasis, una vez más en los ojos de la actriz: la imagen captada en fotos sustituye a la imagen viva; la exploración de la amada se ve suplantada por la exploración de sus fotos y films. Miss Phillips, a su vez (que era una actriz real, como la Glenda de Cortázar¹⁰) se enamora de Grant gracias a la visión que éste le ofrece de sí misma al componer una ilustración con fragmentos de otras ilustraciones previamente publicadas. El juego de espejos se multiplica; más adelante, en el clímax del cuento, cuando Grant por fin obtiene el amor de Dorothy, declara que la situación vivida por ellos ha sido un film; de repente, surge otro marco hasta entonces oculto. En el desenlace nos enteramos que este film, a su vez, ha ocurrido dentro de un sueño:

Pero esto es un sueño. Punto por punto, como acabo de contarlo, lo he soñado...No me queda sino para el resto de mis días su profunda emoción, y el pobre paliativo de remitir a Dolly el relato—como lo haré en seguida—, con esta dedicatoria:

'A la señora Phillips, rogándole perdone las impertinencias de este sueño, muy dulce para el autor.' (463)

Las fronteras sinuosas entre el sueño/el film/la fotografía/la realidad, inscriben este cuento dentro de una nueva representación de lo fantástico que se va a delinear más concretamente en los otros dos cuentos de la serie.

"El vampiro" es el segundo cuento en la secuencia. Publicado en *Más Allá* (1927), es la tercera versión de una narración corta que apareció por primera vez en *Anaconda* (1921) y se suprimió en ediciones sucesivas. En esta ocasión, encontramos a Grant recuperándose de un colapso nervioso en un sanatorio. Desde la primera frase se establece el precario equilibrio mental de Grant, y por lo tanto, su falta de credibilidad como narrador:

Son estas líneas las últimas que escribo. Hace un instante acabo de sorprender en los médicos miradas significativas sobre mi estado: la extrema depresión nerviosa en que yazgo llega conmigo a su fin. (717)

Tras esta introducción el narrador nos presenta un "flashback" o narración analéptica declarando: "Yo era un hombre robusto, de buen humor y nervios sanos" hasta que entra en contacto con Rosales, desdoblamiento de Grant en el que notamos ecos de Roderick Usher. La declaración de la competencia mental de Grant viene de un narrador que se ha establecido como poco fidedigno en un relato anterior y al principio de este cuento. Por lo tanto, todo lo que nos relata desde este momento está envuelto en una nube de ambigüedad. Por otra parte, el relato aparece así en un marco, con una metadiégesis dentro de la diégesis principal, cuyos argumentos o fábulas se reflejan e iluminan mutuamente. Hay otros detalles que nos hacen sospechar de la verosimilitud del relato de Grant o metadiégesis: se le piden datos sobre un artículo que ha escrito sobre los rayos NI, y él apenas lo recuerda. En otro momento le confiesa a Rosales: "Yo tengo la imaginación un poco enferma..." (720), a pesar de que casi acaba de describirse con "nervios sanos." La descripción de su interlocutor, Rosales, es peculiar: su apariencia es extrañamente imprecisa, así como su habla, caracterizada por "la falta de acento peninsular, y aun hispano-americano, en un hombre de tal apellido" (718); más adelante se le describe como "un hombre culto, de gran fortuna, sin patria y sin amigos, entretenido en experiencias más extrañas que su mismo existir... un maniático, un perseguido y un fronterizo" capaz de "encerrarse en las tinieblas con una placa sensible ante los ojos y contemplarla hasta imprimir en ella los rasgos de una mujer amada." O sea, Grant describe a Rosales como un doble de sí mismo, pero de posición encumbrada. Grant, que se nos ha presentado como un soñador y un loco, se fabrica en la metadiégesis un doble que nos explica la esencia de su carácter, oculto de otro modo a los ojos del lector, y se lo inventa con todo el andamiaje poético y gótico de que carece la vida del Grant que conocemos en la diégesis. La metadiégesis, por lo tanto, funciona como el espejo que señalara Quiroga respecto al film "Honrarás a tu madre": es un espejo que nos muestra indirectamente lo que le faltaba a la diégesis principal y que nos da la clave que necesitamos para descifrarla si asumimos, como lectores, un papel activo. Rosales aparece como un personaje imaginado por un personaje, que a su vez se fabrica un espectro tomado de la proyección de otro personaje en una película. De nuevo encontramos una *mise en abyme* múltiple compuesta por imágenes inclusivas de personajes dementes que a su vez crean otros personajes dementes. El resto de la trama se desenvuelve sobre una premisa de la ciencia ficción, y es una re-elaboración de un cuento anterior de Quiroga, "El retrato", en que un amante logra proyectar en una placa fotográfica la imagen de la amada

por medio de las emanaciones visuales del recuerdo. Rosales logra crear un espectro de la actriz que ama y claramente prefiere esta imagen —la imagen de su deseo y sus sueños— a la de la actriz real. En una situación que anticipa la trama de "Queremos tanto a Glenda"¹¹, Rosales asesina a la verdadera actriz para que su espectro cobre vida. Cuando finalmente lo logra, la actriz/vampiro destruye a Rosales e indirectamente a su alter ego, Grant.

El último cuento de la serie, "El espectro," trata del amor de Guillermo Grant por Enid, actriz y esposa de su mejor amigo, Duncan Wyoming, actor a su vez. Quiroga relata el cuento desde el punto de vista de un narrador, de nuevo Grant, que está muerto. Como en el relato anterior, la fábula así relatada es un largo flashback inscrito dentro de la diégesis principal. Grant nunca admite su amor ante Enid ni Duncan, aunque sabe que la relación de ambos no era del todo feliz. Al morir Duncan, Enid insiste en serle fiel a su esposo, quien le pidiera a Grant que cuidara a Enid como a una hermana. Grant y Enid viven juntos pero sin consumar su amor por miedo a Duncan. Se ven, no obstante, impelidos a asistir noche tras noche a presenciar las películas del difunto, que funcionan como un tercer marco donde se nos da la clave para entender el conflicto de Grant: en una de estas películas, Wyoming mata a un hombre del cual estaba enamorada su mujer en la película; los personajes del relato ven su propia historia reflejada en la trama de la película que se proyecta ante ellos, y la frontera entre ambos se disuelve. El narrador detalla la escena en que el rostro de Wyoming en un close-up especular (y espectacular) invade gradualmente la pantalla mientras sus ojos se fijan en los de Enid y Grant. Anticipándose a la famosa transgresión del marco cinematográfico en "The Purple Rose of Cairo" (Woody Allen, 1985)¹², Duncan logra proyectar su imagen fuera de la pantalla, acercándose al palco donde lo observan Grant y Enid:

yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en el haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose...Lo vi extender las zarpas de sus dedos...a tiempo que Enid lanzaba un horrible alarido, de esos en que con una cuerda vocal se ha rasgado la razón entera, e hice fuego. (550)

Aquí el close-up/metonimia pone énfasis en las manos de Duncan, que simbolizan acción, violencia, todo lo que le faltaba a Grant y que

ahora se le atribuye a Duncan en la película dentro del flashback dentro de la diégesis. Cuando Grant cree apuntar a Wyoming, impelido por fin a actuar en defensa propia, en realidad apunta contra sí mismo y se mata. Vagamente, el narrador observa que tres días después Enid también muere. Al final del cuento los espectros de Grant y Enid se juntan de nuevo y retoman la costumbre de asistir a todas las películas de Wyoming, esperando encontrar algún tipo de fisura en el espacio para retornar a la vida. Volvemos, por lo tanto, al marco inicial de la narración— el relato del difunto Grant—pero Quiroga finaliza el cuento con la ambigüedad típica de lo fantástico moderno, al negarle al lector la posibilidad de escoger la realidad de un marco rechazando otro, y sugiriendo, por medio del narrador engañoso, que tal vez Grant y Enid, van a “montarse” en otra metadiégesis que funcione como un subterráneo metafísico para trasladarse de la estación irrealidad a la estación realidad. El uso de proyecciones e inclusiones como recursos literarios refleja el mecanismo de las ocultaciones psicológicas, las proyecciones, y las revelaciones veladas de la síquis a través de los sueños y, por lo tanto, ubica estos cuentos plenamente en la época moderna.

Al volver a los temas tradicionales de lo fantástico y situarlos dentro de un contexto racional/tecnológico estos cuentos aparentemente anticuados juegan deliberadamente con la incongruencia de lo tradicional y lo moderno. Borrando las fronteras entre lo real, lo imaginario y la creación artística, Quiroga se anticipa al acercamiento neofantástico de los cuentos de Bioy Casares, Felisberto Hernández, Cortázar y otros maestros contemporáneos.

LaGuardia Community College, CUNY

NOTAS

¹ Una lectura atenta de los textos de Horacio Quiroga revela que muy pocos pertenecen a la categoría de lo fantástico puro conforme a los criterios establecidos por Todorov y revisados por Brooke-Rose. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970); Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure* (Cambridge: Cambridge UP, 1981). Todorov establece tres categorías de lo fantástico (lo extraño, lo fantástico puro y lo maravilloso); lo fantástico puro oscila entre lo extraño (que tiene una explicación racional) y lo maravilloso (que sigue sus propias leyes).

Brooke-Rose propone añadir la categoría de lo real que se opone a lo fantástico puro y colinda a su vez con lo extraño y lo maravilloso, permitiendo la categorización de relatos fantásticos modernos que quedaban excluidos del modelo de Todorov.

² "Tensiones existenciales. Trayectoria", en Angel Flores, ed., *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (Caracas: Monte Avila, 1976) 22.

Por otra parte, Emma Susana Speratti-Piñero ha señalado que "El problema de Horacio Quiroga en cuanto precursor de la relación cine-literatura en la América Hispánica radica en que los cuatro cuentos donde la introdujo son bastante desconocidos tanto por los admiradores como por los detractores de su obra". En "Horacio Quiroga, precursor de la relación cine-literatura" en la América hispánica", *Nueva revista de filología hispánica*, XXXVI,2 (1988):1249.

³ Jorge B. Rivera señala que las primeras exhibiciones del cinematógrafo de Lumière se produjeron en Buenos Aires y Montevideo desde 1896; en 1897 el pionero Eugenio Py experimentaba en Buenos Aires con filmaciones documentales que influyeron sobre la obra de Federico Valle y Mario Gallo. Hacia 1917 se filma *Nobleza gaucha* dirigida por Cairo, Martínez de la Pera y Gunche.

"Profesionalismo literario y pionerismo", en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición crítica, ed. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993), (1267).

Quiroga escribió dos libretos cinematográficos: "La Jangada" y uno basado en "La gallina degollada," ninguno de los cuales se filmó. Con base a los cuentos de la selva, su hijo Darío y Ulises Petit de Murat desarrollaron el guión para "Prisioneros de la tierra," dirigida por Mario Soffici, que se estrenó en Buenos Aires en 1939 (1211).

⁴ Beatriz Sarlo, "Quiroga y la hipótesis técnico-científica" (1279-81).

⁵ Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, trad. Jeremy Whiteley y Emma Hughes (Chicago: U of Chicago P, 1989). En la primera versión del estudio, *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor* (Paris: Archives des Lettres Modernes, 1972), 57-69, Dällenbach explica que el procedimiento fue identificado por André Gide en la heráldica y la pintura, y luego se extendió a un contexto literario.

⁶ Dällenbach 37.

⁷ José Sanjinés, *Paseos en el horizonte. Fronteras semióticas en los relatos de Julio Cortázar* (New York: Peter Lang, 1995) 23.

⁸ Para la definición de lo fantástico moderno ver Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar* (Madrid: Gredos, 1983); Rosalba Campa, *La realtà e il suo anagramma: Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar* (Pisa: Giardini, 1978); Amaryll

Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* (New York: Garland, 1985).

⁹ "...objects in close-ups are seen in cinema as metaphors (in a natural language they would be metonymic). Distorting shots such as the abrupt magnification of a hand extended toward the screen have the same effect." Yuri Lotman, *The Semiotics of Cinema*, trad. Mark E. Suino (Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1977) 44.

¹⁰ Emma Susana Speratti-Piñero ha establecido los paralelos entre "Queremos tanto a Glenda" y "Miss Dorothy..." en el artículo citado, 1240-41.

¹¹ El nexo aparente entre "El vampiro" y "Queremos tanto a Glenda" ha sido explorado por Mary G. Berg, "Obsesionado con Glenda: Cortázar, Quiroga, Poe", en Fernando Burgos, ed., *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos* (Madrid: Edi-6, 1987) 177-184.

¹² Speratti-Piñero (1245) se sorprende de que la idea de la proyección que se impone sobre la realidad no haya encontrado eco en otros escritores hispanoamericanos y señala la reaparición de la misma "acaso independientemente" en la película de Allen.

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.

Berg, Mary G. "Obsesionado con Glenda: Cortázar, Quiroga, Poe." *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Edi-6, 1987.

Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative Structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Campra, Rosalba. *La realtà e il suo anagramma: Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*. Pisa: Giardini, 1978.

Chanady, Amaryll. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland, 1985.

Dällenbach, Lucien. *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*. Paris: Archives des Lettres Modernes, 1972.

—. *The Mirror in the Text*. Trans. Jeremy Whiteley and Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Lotman, Yuri M. *The Semiotics of Cinema*. Trans. Mark E. Suino. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1977.

Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Ed. Napoleón Baccino Ponce León y Jorge Lafforgue. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- Rivera, Jorge B. "Profesionalismo literario y pionerismo." *Todos los cuentos*. By Horacio Quiroga. Ed. Napoleón Baccino Ponce León y Jorge Lafforgue. Madrid: Fondo de cultura Económica, 1993.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Tensiones existenciales. Trayectoria." Ed. Angel Flores. *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- Sarlo, Beatriz. "Quiroga y la hipótesis técnico-científica." *Todos los cuentos*. By Horacio Quiroga. Ed. Napoleón Baccino Ponce León y Jorge Lafforgue. Madrid: Fondo de cultura Económica, 1993.
- Speratti-Piñero, Emma Susana, "Horacio Quiroga: precursor de la relación cine-literatura en la América hispana." *Nueva revista de filología hispánica*, 36.2 (1988): 1239-49.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.