

Horacio Quiroga ante la pantalla¹

Horacio Quiroga before Screen

Pablo ROCCA

Universidad de la República
Montevideo-Uruguay

Recibido: 26-04-03

Aceptado: 12-06-03

RESUMEN

Este ensayo pretende analizar las relaciones de Horacio Quiroga con el cine las cuales se desarrollaron tanto en el campo de la crítica cinematográfico, como en la creación de guiones, así mismo la influencia que el nuevo arte tuvo en algunos de sus cuentos. Las relaciones entre cine y teatro o cine-negocio aparece en sus textos de forma habitual desde 1918.

ABSTRACT

This essay intends to analyse Horacio Quiroga's connection with cinema. This relation was developed not only in the field of cinema criticism but also creating scripts, as well as the influence the new art had on some of his tales. From 1918 the connection between cinema and theatre or cinema as a business usually appears on his texts.

PALABRAS CLAVE

Crítica cinematográfica
Guión
Cuento
Teatro

KEY WORDS

Cinematographic criticism
Script
Short stories
Theater

SUMARIO 1. Toma 1. De las paradojas. 2. Toma 2. Una nueva profesión. 3. Toma 3. Teatro versus cine. 4. Toma 4. El espectador, la materia. 5. Toma 5. Un tema. 6. Última hora. Un precursor moderado.

¹ Para el presente artículo se han recuperado algunos apuntes del capítulo «El cine y el "otro" Quiroga», incluido como capítulo final de mi libro *Horacio Quiroga, el escritor y el mito*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental. 1996, págs. 111-121. En rigor, la hipótesis central de este nuevo artículo rectifica y aun niega la que se sostuvo en aquel, que pasa a convertirse en una matriz puramente espectral.

1. Toma 1. De las paradojas

En otro arranque de antiintelectualismo, actitud que tipificó a Quiroga después de haber encontrado un lugar seguro en el mercado de los bienes simbólicos del Río de la Plata, el escritor estigmatizó el cínico y miope desprecio de «los intelectuales» por el cine:

Acaso —abundó en una nota publicada en 1922— el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el chico de la cocinera como ambos juntos².

La fuerte sentencia se explica por varios factores de parejo peso. El Quiroga de 1920 está asediado por múltiples desafíos que, a la distancia y en confrontación con sus coetáneos, permiten verlo como un avanzado que, sin embargo, no se decide a dar el salto. Primera paradoja. O, en todo caso, prueba suerte con las posibilidades que ofrece el sistema y los dispositivos con los que venía trabajando en otros territorios estéticos y culturales. En primer lugar, por esa fecha comienza a decaer su afán por escribir historias de ambiente selvático, si bien en poco tiempo más concluirá una serie de relatos, *Los desterrados (tipos de ambiente)*, 1926, en los que trabajará con una modalidad más alerta a la ruptura con los cánones realistas, por el camino de la narración de la atipicidad en un espacio sólo ambiguamente admisible dentro de lo regional. Con esas historias de frontera, que cuestionan a fondo las obligaciones de un canon nacional, tan en boga en América Latina, cerrará un proceso de trabajo que venía transitando desde, por lo menos, veinte años atrás. A la vez, ensayará un poco más las historias ubicadas en el medio ciudadano, en la Buenos Aires de crecimiento avasallante y de acelerada modernidad. En contraste con los escritores que se refugian en diversos pliegues del refinamiento —desde el artepurismo modernista a las diferentes formas del elitismo vanguardista—, a comienzos del siglo XX Quiroga empieza a explorar ciertas expresiones de lo popular, sensible al gusto masivo, al tiempo que reivindica la paga para el creador y su consiguiente profesionalización. Confiado, se incorporaba a las emergentes revistas de actualidades, consumidas por los públicos de la pequeña burguesía rioplatense, que acababa de ingresar al mercado económico y a la alfabetización, ese mismo público que, hacia 1920, empezaba a alternar (y con el tiempo iba a sustituir) las publicaciones periódicas ilustradas con el consumo del cine³.

² Horacio Quiroga (Salto, Uruguay, 1878-Buenos Aires, 1937), vivió la mayor parte de su vida en Argentina, adonde se trasladó en 1901, luego de un breve pasaje por París y, a su regreso a Uruguay, por Montevideo. Para información sobre su vida, véanse José María Delgado y Alberto Brignole. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo. Claudio García. 1939, y Emir Rodríguez Monegal. *El desterrado (Vida y obra de Horacio Quiroga)*. Buenos Aires. Losada. 1968.

Horacio Quiroga. *Arte y lenguaje del cine. Horacio Quiroga*. Buenos Aires. Losada. 1997. Recopilación de Gastón S. Gallo. Prólogo de Carlos Dámaso Martínez. (De esta edición se citan los textos: «Los intelectuales y el cine», en *Atlántida*, Buenos Aires, n.º 227, 10 de agosto de 1922).

³ Aníbal Ford y Jorge B. Rivera, «Los medios masivos de comunicación en la Argentina» en *Medios de comunicación y cultura popular*, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, Buenos Aires, Legasa, 1985, págs. 24-45

Aquel cine de su tiempo, conviene recordarlo, sólo conocía modalidades muy poco estetizadas, que empezaban a practicarse en las experiencias marginales producto de las investigaciones de los artistas de vanguardia —como los expresionistas alemanes, como Tristan Tzara, como Buñuel—, a los que Quiroga estigmatizaba, porque ignoraba sus búsquedas. O, quizá, no tanto. Porque la opción-obsesión quiroguiana por el cine fue —segunda paradoja— una especie de desplazamiento de sus primeros afanes en la narrativa: la conquista de una «*impresión de vida*» que le permitiera indagar e interpretar la naturaleza humana dentro del cuadro general de una retórica que no se desprende del referente.

Tercera paradoja: el atento a la novedad, en el fondo no lo es tanto, porque Quiroga se acopla al ideal del cine que se cifra en el «*movimiento automático*» —como lo ha definido Deleuze—, acercándose, tal vez sin saberlo, a similares postulados de Eisenstein⁴. Una movilidad alterna a la de la vida cotidiana, que había intensificado su dinamismo por el triunfo de la máquina, ritmo que no advertía en el teatro. En este sentido, Quiroga no incorporó, en principio, la fuerza del cine a su narrativa o, dicho de otro modo, no trasladó a sus relatos las propiedades del corte y el fragmentarismo que van de suyo en la operación del montaje. Sin apartarse mayormente de sus convicciones más arraigadas, en cambio sí adoptó algunos dispositivos técnicos que modificaron su concepción del punto de vista y de las visiones de sus personajes, de los postulados básicos del realismo, a los que fue fiel tal vez hasta que descubrió el cine.

Comparar su actitud con la de los prosistas brasileños contemporáneos permitirá visualizarlo mejor. Según ha observado Flora Süssekind, el ingreso del cine a la sociedad brasileña hacia el filo de los dos siglos despierta dos actitudes entre los escritores. Por un lado, en el caso de Artur Azevedo, un cuentista y cronista muy ligado a las estrategias de representación mimética, reflexiona sobre la eficacia artística y emocional del «*teatro filmado*», con lo cual confirma que

o medium não parecia ser percebido na sua materialidade própria ou enquanto dotado de nexos e linguagem outros que não a função de tábula rasa para reproduções de vistas diversas.

En cambio, para João do Rio, el cine es una revelación, un llave de plata que abre posibilidades inéditas en la percepción de la realidad y que modifica sustancialmente las formas. Para este, el cine es mucho más que un nuevo «asunto», es una nueva perspectiva que sincroniza con los ímpetus modernos y que, en consecuencia, gesta otro tipo de textualidad veloz, zigzagueante, que se hace práctica continua en sus artículos periodísticos⁵ y en sus narraciones, sobre todo en *A profissão de Jacques Pedreira*, 1911⁶.

Vid. también Graciela Montaldo y otros. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires. Contrapunto. 1989 (Tomo VII de *Historia social de la literatura argentina*, dir. David Viñas).

⁴ Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Barcelona. Paidós Comunicación. 1987.

⁵ *Cinematógrafo*. 1909.

⁶ Flora Süssekind. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras. 1987.

2. Toma 2. Una nueva profesión

Quiroga fue un crítico asiduo del espectáculo cinematográfico en las etapas en que vivió en Buenos Aires, a partir de 1918. La primera de sus crónicas se tituló «Aquella noche...», y fue publicada en la revista para amas de casa *El Hogar* (27 de septiembre de 1918). Pero su actividad constante fue emprendida con el seudónimo «El esposo de D. Ph.» en *Caras y Caretas*, la revista de actualidades en la que se había convertido en cuentista profesional, donde colaboraba desde 1905. En esa publicación periódica, escribió asiduamente sobre filmes entre el 6 de diciembre de 1919 y el 24 de julio de 1920. Más tarde participó durante un lapso menor en *Atlántida*, desde el 11 de mayo al 21 de diciembre de 1922; luego dio a conocer algunas notas más, a fines de 1927, para *El Hogar*, y aun cierto tiempo después para *Mundo Argentino* y el diario *La Nación*. Todo este material, a excepción de su artículo «Jóvenes bellos», aparecido el 4 de septiembre de 1929 en *Mundo Argentino*⁷, fue recopilado en libro junto a uno de los libretos cinematográficos que redactó por aquellos años de afición entusiasta⁸. Como sea, después de su última colaboración en *Atlántida*, abandona el ejercicio regular del oficio en el que, según apuntó Homero Alsina Thevenet, fue pionero, dado que esa tarea no era nada usual ni en Estados Unidos ni en Francia por aquellos años⁹.

Sobre las razones de su abrupto retiro pueden barajarse algunas hipótesis. Una, de índole pragmática: la sobrecarga en sus responsabilidades de trabajo, al tiempo que preparaba su regreso a Misiones, de donde volvería a Buenos Aires para morir. Otra, de naturaleza teórica: su desacuerdo con el cine sonoro, que tiene como emblemática fecha de nacimiento el 6 de octubre de 1927, cuando se proyectó *The jazz singer*, de Alan Crosland. En el mencionado artículo «Jóvenes bellos» comenta que el cine sonoro ha logrado consolidar las sensaciones de «disgusto», «desgano» y «vaciedad». Era la despedida. La última, consecuencia de la anterior, de tipo poético: hacia 1930 se entrega a una práctica de escritura en la que busca superar el modelo del cuento tradicional, hibridando la reflexión con el artículo costumbrista de fuerte tono narrativo y las observaciones científicas, sobre todo naturalistas.

3. Toma 3. Teatro versus cine

«El teatro es la simulación de la vida, real o irreal, que se lleva a cabo entre lienzos de papel», afirma Quiroga en una entrevista de 1927. Cuando el cine se desase de los reflejos teatrales, llega «a la verdad del escenario, a la sobriedad de la expresión, calidad por excelencia del cine como arte interpretativo»¹⁰. «Verdad de escenario», «sobriedad de expresión»,

⁷ Horacio Quiroga, «Jóvenes bellos» en *Lo que no puede decirse y otros textos*, Montevideo, Banda Oriental, 1994, págs. 67-69 (recopilación y prólogo de Pablo Rocca). Vid. en este número «Textos inéditos».

⁸ *Arte y lenguaje del cine*, op. cit. nota 2.

⁹ Homero Alsina Thevenet, «Un segundo oficio» en *Horacio Quiroga por uruguayos*, Leonardo Garet (compilador), Montevideo, Academia Uruguaya de Letras/Editores Asociados, 1995, págs. 373-374.

¹⁰ «Los escritores nacionales y el cine. Una rápida entrevista con Horacio Quiroga», Doktor Ignatus, *Atlántida*, Buenos Aires, n.º 506, 22 de diciembre de 1927; en *Arte y lenguaje del cine*, op. cit.

inmejorables posibilidades para representar la «*vida natural*». El cine llega para satisfacer un viejo proyecto personal, afincado, hasta entonces, en la literatura. Por eso, partiendo de esas premisas, lo que más le interesa de lo que ve es el cine estadounidense, el único que ha «comprendido las diferencias radicales entre cine y teatro», aun en películas en que se ha incurrido en «ñoñerías de desenlace», porque las producciones de ese origen han sabido plantear «la naturalidad de los movimientos, de los ademanes, de los gestos, de todas las acciones y expresiones transplantadas a la pantalla tal como son en la vida»¹¹. Y si le molestaban las debilidades argumentales, creyó que cualquier modesto filme del Far West contenía un fondo moral básico, puesto que exaltaba la rudeza del varón y del trabajo, valores-fetichismo que pueden encontrarse a cualquier paso en un sinnúmero de sus historias. Esa idea de la representación fiel de la vida se infiltró en uno de sus cuentos-fábulas, «Paz», aparecido en *El Hogar*, el 16 de diciembre de 1921, en el que un grupo numeroso de animales son invitados por los hombres a conocer su organización social en la ciudad. Nada los sorprendió tanto como una sesión cinematográfica a la que asistieron y «donde al ver escenas del natural de la selva, cruzaron una mirada entre ellos, sonriendo suavemente»¹². La sonrisa, que podría sospecharse irónica, es de beneplácito, es el reconocimiento de encontrarse ante la forma más fiel de acercarse al estado natural contra el escenario humano, que visualizan cargado de discursos huecos y de severas y constantes admoniciones. En otros términos, «Paz» metaforiza la lucha del cine contra el teatro, y la victoria del nuevo discurso.

Adecuación perfecta de la vida a la expresión, el cine («hasta hoy la forma de arte que más íntimo contacto tiene con la realidad», dice) es, también, algo más para Quiroga. Para Sergio Wolf seis son los motivos de su reflexión en las notas periodísticas: el *star system*, la defensa de los arquetipos por la fuerza de su representación paradigmática, «la expresión cinematográfica, la cuestión del verosímil, la funcionalidad y especificidad del lenguaje»¹³. De ahí que el *western* sea un modelo y no el cine cómico, a lo Chaplin, a quien llama irónicamente «el gran filósofo de la risa», o a quien combate, en un artículo de 1922, porque en sus relatos filmicos triunfan «los caprichos de la suerte [...] y otros factores de resonancia adyacentes a aquella». En lugar del calculado azar, los azares en la determinación; en lugar de la deriva, el arquetipo, el que representa la *verdad* del escenario y la *sobriedad* de la expresión. La recta y no la sucesión de curvas, la aventura en lo previsible y no la previsibilidad enmascarada. Con argumentos muy parecidos, se insubordinó Borges en 1931, en el primero de sus artículos sobre cine de la revista *Sur*, contra el Chaplin de *City lights*: «Su carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad», donde resaltan las «travesuras primiti-

¹¹ *Ibid.*

¹² Horacio Quiroga. *Cuentos completos*. Edición y prólogos de Jorge Lafforgue y Pablo Rocca. Buenos Aires. Losada. 2002 (2 vols.).

¹³ Sergio Wolf, «Horacio Quiroga, crítico de cine: El esposo de Dorothy Phillips», *Primer Plano*, Suplemento de Página/12, Buenos Aires, 2 de febrero de 1992, págs. 6-7.

vas de Chaplin»¹⁴. Quiroga y Chaplin, contemporáneamente, coincidieron en un punto fundamental y difirieron en otro no menos radical: los dos exaltaron el cine mudo antes que los *talkies*. En 1928 el actor y director dio a conocer un artículo en *Motion Picture Herald Magazine*, en el que planteó que los filmes sonoros se «disponen a estropear el arte más antiguo del mundo, el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio»¹⁵. Por esos días, el escritor rioplatense declaraba que el cine es «mudo por esencia», y agregaba que una cosa es la expresión pura y otra su caricatura. Esta última se llama pantomima.

4. Toma 4. Espectador, la materia

«Cuando vivíamos en Buenos Aires, íbamos al cine todos los días», contó su última mujer, María Elena Bravo, en una entrevista concedida más de medio siglo después de esa experiencia reiterada¹⁶. Quiroga no sólo se limitó, como la multitud, a la condición de espectador, ni siquiera a la más sofisticada, o curiosa, actividad crítica en el periodismo de actualidades. Quiso incursionar en otros dos rubros: como libretista y como empresario. De la primera actividad, quedó el guión «La jangada», que más se parece a los abominados libretos dramáticos que a un texto para cine y se extravió otro, basado en el cuento «La gallina degollada», del cual sólo se ha recuperado una página suelta. Del segundo intento, tan vinculado a su afán profesionalista, ha quedado un testimonio del escritor Manuel Gálvez, quien fuera, además, editor de los *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917)¹⁷. Muchos de los artículos sobre cine están impregnados de este sueño de insertarse en el mercado y, de paso, de la concepción de que el escritor es el único capaz de construir una historia apta para el cine. Por atravesar la experiencia del cuento breve, por dominar el arte de la supresión de los ripios, por manejar un discurso concentrado, podía aspirar al «puesto» de redactor de leyendas para películas mudas, porque «las leyendas concisas de un film, bajo la pluma de un escritor de verdad, realizarán esa sed de brevedad»¹⁸. De otro modo: las leyendas del cine son las nuevas modalidades del cuento. Pero esta vez el fracaso pudo más que la voluntad.

¹⁴ Jorge Luis Borges, «Films» en *Borges y el cine*, Eduardo Cozarinsky (prólogo y compilación), Buenos Aires, Sur, 1974, págs. 28-29 (originalmente en *Sur*, Buenos Aires, n.º 3, 1931).

¹⁵ Charles Chaplin, «El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los talkies!» en *Textos y manifiestos del cine. Disciplinas, fuentes, innovaciones*, Joaquín Romagera I Ramió y Homero Alsina Thevenet (compiladores), Buenos Aires, Corregidor, 1985.

¹⁶ Daniel Cabalero, «Cuentos de amor, selva y orquídeas», *El Día*. Suplemento en Huecograbado, Montevideo, 23 de enero de 1983, pág. 1 [entrevista a María Elena Bravo].

¹⁷ «[Hacia 1920 quisimos] formar entre los dos una empresa cinematográfica.

Por eso tuvimos, como se imaginará, cien conversaciones. Tanto él como yo creíamos con entusiasmo en el porvenir del arte cinematográfico. Nos parecía que, además de un formidable negocio, podría ser una solución económica excelente y digna para los escritores [...]. Entre otros, fui a ver a Carlos Alfredo Tornquist, que por entonces dirigía la casa bancaria que lleva su apellido. Le expliqué mi proyecto: una sociedad anónima, por acciones. Tornquist no se interesó. Y al fin, Quiroga y yo desistimos» (Manuel Gálvez, *Amigos y maestros de mi juventud*. Buenos Aires, Hachette, 1961, págs. 244-245).

¹⁸ *Arte y lenguaje del cine*, op. cit.

5. Toma 5. Un tema

Cuatro historias escribió Quiroga, entre 1919 y 1927, que recurren al cine como *asunto*. Todas ellas salieron en publicaciones periódicas de Buenos Aires: «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», se publicó como folletín en la colección popular *La Novela del Día*, n.º 12, febrero de 1919; «El espectro», apareció en *El Hogar*, n.º 615, 29 de julio de 1921; «El puritano», fue divulgado en *La Nación*, el 11 de julio de 1926 y, por último, «El vampiro», salió en el mismo diario porteño el 11 de septiembre del 27. Las dos primeras y la última historias tienen como protagonista y narrador al mismo personaje: Guillermo Grant. Un personaje inventado por Quiroga, aunque con un apellido que guarda ciertas reminiscencias dobles: del patricio argentino, de frecuente origen británico y de personaje de novela o de película yanqui. Se trata de un treintaero de Buenos Aires, soltero, de fortuna magra y de imaginación excitada por la belleza de las actrices de los filmes de moda.

Todos estos cuentos fueron recogidos en libro por el autor, proceso que, como se sabe, no cumplió con varios decenas de otros que descartó. Todos, además, ingresaron en diversos libros y no en un conjunto homogéneo, como si hubiera querido satisfacer la curiosidad del lector posible o, mejor, como si hubiera querido capturar su atención en uso de la vieja práctica de entregarle aquello que, presumiblemente, deseaba consumir¹⁹.

Grant personaje que se moviliza en tres historias, sin embargo casi no cambia de estado: en «Miss Dorothy...» edita en la capital argentina una revista dedicada exclusivamente al cine y, en particular, a las jóvenes estrellas femeninas, entre las que brilla la admiradísima Dorothy Phillips. Esta actriz, llamada Mary Striber —según aclara José Miguel Couselo— ascendió en la segunda década del siglo XX en filmes que se exhibieron en Buenos Aires con éxito (*El rosario*, *Lola Morgan*, *Casa de muñecas*, *La mujer perseguida* y *Sobre las ruinas del mundo*)²⁰. Un «Catálogo de estrellas» cinematográficas publicado en la revista *Mundo Argentino*, en febrero de 1931, en la que Quiroga colaboraba asiduamente, define de este modo a la adorada de Grant, y también del autor, quien —como se dijo— se autoasignó el seudónimo «El esposo de D. Ph.» para sus crónicas, añadiendo otros títulos a los referidos:

Nació en Baltimore (Estados Unidos) y su verdadero nombre es Mary Stribes (sic). Actuó primeramente en los principales teatros neoyorkinos, para pasar al cine. A poco de debutar ante la cámara contrajo enlace con Allen Holubar, de quien enviudó pocos años después. Sus principales películas son «La puerta rota», «Entre bastidores», «La voz de la mujer» y «Totó». No tiene dirección fija²¹.

¹⁹ «Miss Dorothy...» entró en *Anaconda* (Buenos Aires, 1921), «El espectro» en *El desierto* (Buenos Aires, 1924), «El puritano» y «El vampiro» en *Más allá* (Montevideo/Buenos Aires, 1935); *vid.* Horacio Quiroga. *Cuentos completos*, *op. cit.*

²⁰ Jorge Miguel Couselo, «Horacio Quiroga y el cine» en *Ocho escritores por ocho periodistas*, Autores varios, Buenos Aires, Timerman Editores, 1976.

²¹ Sin firma, «El firmamento del cine: Catálogo de estrellas», *Mundo Argentino* Buenos Aires, n.º 1048, 18 de febrero de 1931.

No sería raro que, a partir de la última frase, pudiera sospecharse la mano de Quiroga en la redacción de esta fichita admirativa. Porque su personaje, el enamorado Grant, sale en busca de Dorothy en su paraíso de jóvenes mujeres consagradas por el «extraordinario arte nuevo», entre las que se cuentan Miriam Cooper, Brownie Bernon, Grace Cunard y Alice Lake, algunas de las cuales ganan un pequeño artículo en la reseña mencionada. Y Grant, además, sale un poco al tanteo, porque, justamente, no conoce la «dirección fija» de la mujer ansiada. La viudez de tan joven tesoro debió incitar al escritor a la elección del seudónimo, en buena medida alentado por el «milagro» onírico del regreso incesante de una figura a una pantalla, según lo expondrá en los tres cuentos subsiguientes. Esa es otra de las claves: el cine no es sólo un «soplo de vida», implica la práctica misma de la recuperación, aunque sea ilusoria, de la imagen del que se fue; representa el deseo cumplido de la repetición del instante único. Aunque, al fin, siempre triunfe la destrucción.

Si en «Miss Dorothy...», Quiroga acude a la retórica romántica en múltiples direcciones (*love story*, sueño realizado de Grant al conseguir los favores de la dama, recurso al sueño como explicación de la historia), en «El espectro» llega a una solución más compleja. Mucho más compleja. Ahora Grant es el amigo dilecto del actor Duncan Wyoming y se enamora, otra vez, pero en esta ocasión de la esposa del actor, Enid. Poco antes de morir, Wyoming—quien nada sabe de los sentimientos de su amigo— le pide que cuide de su mujer, lo cual Grant toma al pie de la letra, en la medida en que la solicitud coincide con su deseo. Vencidas las resistencias iniciales, la viuda y el amigo forman pareja. La culpa los persigue y todas las noches concurren a la proyección del filme *El páramo*, el último en el que actuara Wyoming, en el cine Grand Splendid de la calle Santa Fe. La misma sala a que iba Quiroga con su bella y joven esposa. Como medio siglo y pico después lo imaginara Woody Allen en *La rosa púrpura de El Cairo*, la pareja vive una alucinación, ve que Wyoming sale de la pantalla y los acosa. Al fin, otra vuelta de tuerca: ya no es el sueño el que disuelve la ilusión narrativa, sino la muerte, que comparten Enid y Grant. Los espacios de la ilusión que el cine ha logrado ensanchar, y los fueros de la muerte, se intersecan en esta perfecta pieza fantástica, que extrema los ardores «la imaginación técnica»²².

«El puritano» refiere dos historias desde la visión de un narrador, un actor muerto que se reúne con otros colegas también difuntos, quienes observan las reacciones del público a través de la pantalla. La primera historia es la de una actriz, «Ella», una «bellísima mujer» que se enamora de un hombre casado que tiene, además, un hijo pequeño. Al ser rechazada, Ella se suicida. En un segundo nivel consta la historia del puritano que asiste a la sala de proyecciones y se encuentra con la imagen recuperada de la suicida, cosa que lo llena de remordimientos hasta que opta, también, por quitarse la vida. La conclusión a que llega el narrador cierra, de otro modo, las abundantes anotaciones sobre la muerte que atraviesan toda la obra quiroguiana. El cine consigue la perfecta fusión entre Eros y la Muerte:

²² Beatriz Sarlo. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1997.

Nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la tremenda situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre, tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron. Pero jamás tampoco fue supuesta una tortura que ve por fin entregarse al hombre por quien ella se mató, y que no puede correr delirante a sus brazos, ni puede mirarlo, ni volverse siquiera a él; porque toda ella y su amor no son ya más que un espectro fotográfico.

En «El vampiro» recobra esta obsesión, cuando un extraño personaje, que dice llamarse Guillén de Orzúa y Rosales, se conecta con el «resucitado» personaje Grant. Lo invita a su casa, se reúnen en una amplísima sala junto al espectro de una mujer, transplantada a la «realidad» interna de la historia por medio de «una placa sensible» que es contemplada «hasta imprimir en ella los rasgos de una mujer amada». El experimento se desvanece, porque la mujer transferida desde el filme a la realidad, termina succionando la sangre de su amante; al fin se queman las cintas y se incendia la casa de Rosales. De esta forma el intertexto poeniano («El retrato oval», «La caída de la casa Usher») vuelve a imperar, ahora modernizado por las posibilidades de la nueva tecnología.

6. Última hora. Un precursor moderado

Una débil conjura de la muerte, una forma de repeler el olvido y de mezclar onirismo y realidad, una modalidad nueva de re-presentar la vida. Eso, a través de sus ficciones, parece ser el cine para Quiroga. Por un lado, hay una clara predilección por las mujeres hermosas que el cine nos permite ver en reiteración virtual, más que a las que vemos pasar por la calle, un solo instante. Esta trivialidad, tan expansiva y ostensiva de su masculinidad, lo conecta con la larga cadena de relatos «de amor» y, de paso, con la pretensión de conquistar al público contemporáneo, ya no sólo femenino. Es cierto que Horacio Quiroga ironiza sobre los dramones sentimentales de su tiempo y de todos los tiempos, así como sobre el universo del dinero que domina un mundo de frivolidades surtidas. La degradación de la pareja, la decadencia de los afectos en el círculo del espectáculo se devuelve, de modo especular, al mundo de la literatura y al mundo del lector.

El cine, dice Carlos Dámaso Martínez, le aporta a Quiroga un instrumental nuevo, una renovación técnica que lo hace profundizar ciertas variaciones en la sintaxis narrativa (el uso del *racconto*, el cuestionamiento de la linealidad), y lo lleva a acudir a las temporalidades diversas. Sin embargo, podría replicarse, ninguna de estas incorporaciones afecta, en el fondo, su gramática narrativa, no sólo porque ya estaba en esa vía —como podrá apreciarse en muchos de sus textos iniciales, como «La insolación», 1908—, sino porque, además, pronto decidirá que habrá que clausurarla en procura de otras formas expresivas, en la creación del género híbrido ya comentado. Su solución quedó a medio camino entre Artur Azevedo y João do Rio: el cine se le aparece como un privilegiado asunto, como al primero, pero no alcanza a introducir más que tímidos cambios formales, carentes de la radicalidad que ensaya el segundo. En lugar de que-

brar el modelo del escritor realista o la matriz fantástica clásica, en las que se formó en devotas lecturas de Poe, de Maupassant, de Kipling, de Bret Harte, el último Quiroga vacila, se controla. Y termina por confirmar su vieja poética o, si se quiere, concluye por afirmar que esa poética necesitaba, ante el fenómeno del cine, una estrategia diferente amenazada por el estatuto del nuevo arte. Quizá por eso, también, al retirarse del cine como espectador y como crítico —ya que las negativas de la industria cultural argentina le impidieron ser el empresario que quiso ser— comienza a abandonar la escritura de cuentos.