

**PASIÓN Y PIONERISMO EN HORACIO QUIROGA. UNA LECTURA DE “EL VAMPIRO”
DESDE LOS PROCEDIMIENTOS DEL CINE**

**Passion and pioneering in Horace Quiroga. A reading of “El vampiro” from the
perspective of cinema theory**

Autora: Renata Pontes¹

Filiación: Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Email: rivenata@gmail.com

RESUMEN²

Este trabajo se propone a analizar el cuento “El vampiro”, de Horacio Quiroga. Experimentador por naturaleza, expresa un deseo de reinventar el lenguaje introduciendo en la literatura nuevas formas de expresión, como las que proporciona el advenimiento del cine. Teniendo en cuenta la propuesta narrativa de Quiroga en diálogo con los procedimientos típicos del fantasy moderno, este estudio busca desplegar una lectura de El vampiro desde la perspectiva de la teoría del cine y, en menor medida, de la fotografía. Pasión y pionerismo son, por lo tanto, la regla, en un escritor que dedicó su vida al vuelo imaginario de la (re) invención.

Palabras clave: vanguardismo, cine, fotografía, fantasía, experiencia.

ABSTRACT

This article proposes an analysis of Horacio Quiroga’s “El vampiro”. With his love for innovation, Quiroga expresses a desire to reinvent language introducing new forms of expression into his literature, as well as incorporating the novelties that arise from the advent of the cinema. Reading Quiroga’s narrative in dialogue with the traditional procedures of modern fantasy literature, this study seeks to offer an interpretation of El vampiro from the perspective of cinema theory and (though to a lesser extent) photography theory. Passion and pioneering are, therefore, the rule of the day in a writer who dedicated his life to the dream of (re) invention.

Keywords: Avant garde, Cinema, Photography, Fantasy, Experience.

El cine es el fraude más lindo del mundo
Jean-Luc Godard

Quédense con la realidad
Este bajón, en que todo entra por el caño
Yo quiero vivir de verdad
Yo me quedo con el cine americano
 Paulo Leminski

Es imposible pensar Horacio Quiroga sin considerar el contexto en que se produce su escritura y más, su inserción en este contexto. Se acerca al vanguardismo por su gran pasión por la técnica y la mecánica, lo cual lo llevó a vivir en una zona de frontera, la selva misionera, donde practicó varias experimentaciones. Escritor prolífico, el conjunto de su obra puede ser leído desde algunas constantes. La primera es la notoria preocupación por el lenguaje, la búsqueda por un empleo que incida de manera determinante en los efectos del cuento. Sumado a un uso selectivo de la lengua, está la exploración de la intensidad, la concisión y la concentración. En su escritura se expresa también la necesidad de dominar la historia y los personajes desde el inicio de la narración, lo que, en su caso, además de ser un principio constructivo³; está relacionado a una escritura profesional. Buena parte de sus ingresos venían de los cuentos que se publicaban en diarios y revistas. El “dónde” y “para quién” se dirigen sus historias influyen de manera determinante la forma y contenido de sus textos. Por otro lado, Quiroga aconseja en el “Decálogo de un perfecto cuentista”: “No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento”. La afirmación que podría ser leída como negación de todo lo dicho anteriormente revela el sentido más profundo de su concepción: declaradamente adepto a una línea de escritura (“Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chejov– como en Dios mismo), apuesta que el proceso creativo presupone forjar un universo particular. Cada cuento es único, igual que los personajes y los caminos que recorren. La autonomía del mundo creativo no se separa, mucho menos contradice los demás rasgos de su escritura. Además, la independencia del mundo ficcional contribuye a un acercamiento. Desde esa perspectiva, la transformación dramática de lo fantástico es interdependiente de la percepción de un lector mediatizado por la cultura. En el caso de Quiroga, se hace evidente que sus cuentos fantásticos están articulados a un campo de recepción, en que el lector estaba influenciado por el discurso de divulgación científica. El cruce de su concepción personal de escritura, su ubicación como profesional y la respuesta social que ofrece constituyen el enmarañado de rasgos generales que caracterizan la producción de Horacio Quiroga.

La afirmación de Quiroga como escritor profesional⁴ coincide, históricamente, con los grandes cambios sociales y políticos que se expresan en acontecimientos significativos como la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa de 1917 y el nacimiento del psicoanálisis. Estas transformaciones incitan innovaciones en el campo del arte. Como nunca, se conecta con otros medios y busca salir del aislamiento de los museos para proponer una nueva funcionalidad, una nueva visión, una nueva lectura. Los movimientos de vanguardia fueron parte activa de este proceso. Por otro lado, fueron profundamente influenciados por las enormes expectativas en torno a las garantías que las nuevas tecnologías podrían proporcionar. La constante comparación del proceso de escritura, o de las demás actividades artísticas, con el funcionamiento de las máquinas, con la idea de velocidad y movimiento son rasgos perceptibles de la producción vanguardista. Son varios los escritos de Quiroga que revelan su acercamiento a los nuevos procedimientos y

concepción del arte⁵. Entre los inventos que provee la Modernidad, el cine es uno de los más importantes para este escritor. El advenimiento del cinematógrafo le permite establecer vínculos con la posibilidad científica, le sirve de perspectiva constructiva y, además, estimula la reflexión en torno a la imaginación. El cine trae nuevas posibilidades para la literatura fantástica. El desarrollo técnico estimula la indagación de nuevos sentidos, desconocidos hasta el momento. La pasión por el cine y su encantamiento por la fotografía (más como oficio que como *hobby*) se relacionan con un “saber hacer” que atraviesa su vida y su producción artística. Como afirma Beatriz Sarlo, en “Quiroga y la hipótesis técnico-científica”, esta vocación está en casi todas las aventuras de Quiroga: desde su primera empresa algodonera en el Chaco Austral, hasta el jardín botánico más o menos exótico que consiguió plantar, injertar y combinar en su último período en San Ignacio. Sin embargo, Sarlo plantea que los “inventos” que sus biógrafos llaman “quiméricas empresas” deben ser leídos no solo desde la perspectiva de un escritor en la selva misionera tratando de ganarse la vida fuera del mercado literario de Buenos Aires, sino como estrategias de instauración de un poder frente a la naturaleza por la mediación de la técnica y del saber hacer técnico, dimensiones que le da a Quiroga un perfil particular en el comienzo del siglo. En él, en definitiva, es imposible establecer una distancia entre concepción de vida, experiencia y escritura, lo que se manifiesta de manera particular en su culto al nuevo medio: “Los cuentos de Quiroga están fundados precisamente en esto: su narración opera como si fuera posible que el cine, técnicamente, pudiera realizar la fantasía de sus espectadores (o de sus protagonistas): mezclarse con la vida, continuar en la escena real las pasiones de la escena filmada y proyectada” (Sarlo 1280).

El interés de Quiroga por el cine, desde la aparición del cinematógrafo, es también un gesto vanguardista: “Los intelectuales son gente que por lo común desprecian el cine. Suelen conocer de memoria, y ya desde enero, el elenco y programa de las compañías teatrales de primero y séptimo orden. Pero del cine no hablan jamás” (Arte y lenguaje del cine 286-87). Además, le parece un elemento positivo el alcance masivo del medio, como se percibe en este fragmento, en que aprovecha para criticar la adhesión irrestricta a los ismos por parte de la intelectualidad:

Manantial democrático de arte como se ve, y que a ejemplo de las canciones populares, da de beber a chicos, medianos, y hombres de vieja barba como Tolstoi. Pero el intelectual suele ser un poquito advenedizo en cuestiones de arte. Una nueva escuela, un nuevo rumbo, una nueva tontería pasatista, momentista o futurista, está mucho más cerca de seducirle que desagradarle. Y como es de esperar, tanto más solicitado se siente a defender un ismo cualquiera, cuanto más irrita éste a la gente de humilde y pesado sentido común (286-87).

Sin embargo, el cine no es solamente una nueva técnica de repercusión extensiva: es el medio que permite la reorganización del imaginario sentimental. En este sentido, responde a las expectativas del hombre de principios del siglo XX profundamente marcado por la irrupción de la modernidad. A lo largo del relato el desarrollo de la fantasía será constantemente asociado a las potencialidades técnicas del nuevo medio de expresión. El “impulso” del imaginario es lo que da base a la historia y, por lo tanto, materialidad al propio cuento, lo que se hace notar en las siguientes reflexiones del protagonista: “Sólo existe un excitante de las fuerzas extrañas capaz de lanzar en explosión un alma: ese excitante es la imaginación” (20). Puede parecer irónico que una herramienta de comunicación tan

desarrollada técnicamente ayude a evocar ideales tardo románticos y decadentistas vinculados con el amor más allá de la muerte, tópico común a los cuatro cuentos en que Quiroga trabaja la temática y/o procedimientos del cine: “Miss Dorothy Philips, mi esposa”, “El espectro”, “El vampiro” y “El puritano”. Es como si el cine despertara la fantasía de un espectador moderno que sólo desea ingresar en la sala oscura y soltar la imaginación. Relativo a eso, Edgard Morin cuestiona en el ya clásico, *El cine o el hombre imaginario*: “¿No es asombroso que la calidad “legendaria”, “surrealista”, “sobrenatural” sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir?” (24).

Las dos versiones del cuento “El vampiro” desnudan la inmersión de Quiroga en su tiempo. Ponen en evidencia la interrelación entre discursos de varios órdenes y establecen una interesante correspondencia entre literatura y cine. Analicemos el más conocido y más extenso de los dos relatos: el cuento publicado en lo que la crítica, por lo general, define como el tercer momento de su escritura -de 1929 a 1935-, que evidencia un cambio de mirada. Los textos de *Más allá* están marcados por el interés por el cine y por la preocupación por lo que hay después de la vida y de la muerte. Se nota fácilmente también la puesta en práctica del gesto quiroguiano de causar impacto y sorprender desde las primeras palabras: “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” (16). Además, llama la atención la postulación de dos temporalidades: el principio del cuento es el fin de un estado de padecimiento. La introducción del discurso científico, en este caso, de la medicina, gana fuerza en el segundo párrafo: “He padecido hace un mes de un fuerte shock seguido de fiebre cerebral. Mal repuesto aún, sufro una recaída que me conduce directamente a este sanatorio”(16). ¿Se trata de la narración de un loco? ¿Un enfermo mental? Quiroga juega con lo verosímil al utilizar términos científicos. Se preocupa en emplear correctamente los vocablos técnicos, lo que viene acompañado de notas explicativas. Confunde, a propósito, el lector: “*Tumba viva* han llamado los enfermos nerviosos de la guerra” (16). *Tumba*, como se explica en la nota, es una palabra comúnmente utilizada por los que se encuentran en un centro de salud mental. El narrador del cuento explica que, así como los trastornados por el campo de batalla, él no puede resistir al mínimo ruido. El sentido metafórico de que pretende revestir el vocablo no anula, sin embargo, la remisión inevitable al universo fantástico. El lector es, continuamente, arrastrado a este mundo irreal. Desconfiado, percibe la presencia imponente de la ambigüedad y la inminencia de un terror que el narrador, extrañamente, parece desear:

En la penumbra sepulcral y en el silencio sin límites de la vasta sala yazgo inmóvil, con los ojos cerrados, muerto. Pero dentro de mí, todo mi ser está al acecho. Mi ser todo, mi colapso y mi agonía son un ansia blanca y extenuada hasta la muerte que debe venir en breve. Instante tras instante, espero oír más allá del silencio, desmenuzado y puntillado en vertiginosa lejanía, un crepitar remoto. En la tiniebla de mis ojos espero a cada momento ver, blanco, concentrado y diminuto, el fantasma de una mujer. (16-17)

La penumbra sepulcral, el silencio sin límites, la pulsión de muerte. Está claro, estamos en el universo fantástico. El ambiente es ideal para abrigar la ansiedad del personaje. La chispa de la vida aún existe y se mueve por la espera de un fantasma. Sin embargo, no es cualquier fantasma, es el espectro de una mujer. El poder de esta presencia es tan fuerte que no se

deja enunciar. La interrupción y tres líneas puntilladas aumentan el suspenso. Quiroga lo evoca, le abre espacio.

Después de concisa y certeramente provocar la intriga en el lector puede empezar a contar. Un hombre robusto, de buen humor y nervios sanos recibe una carta de un desconocido que le pregunta acerca de los rayos N (radiaciones similares a las de la luz pero de menor longitud de onda, provenientes de diversas fuentes, como los músculos y los nervios cuya existencia nunca fue demostrada). Ni bien empieza la narración se percibe la voluntad de dialogar con la ciencia y de remitir a la fotografía y el cine. La elección de los rayos N, por otro lado, ponen en amenaza la verosimilitud del relato. Es una sustancia desconocida para cualquier lector común y que, como se explica en la nota de aclaración, no tiene existencia comprobada. Se suma a eso, la postura del narrador. Él también es una fuente de ambigüedad. Dice no entender la insistencia del desconocido pues, finalmente, él no es un científico. Sabe, sin embargo, que no es el hombre común que anuncia al principio. Si el lector lo observa con atención, es capaz de percibir que hay algo implícito en sus gestos y palabras: “Desde luego yo había desechado ya la idea inicial de tratar con un loco. Ya entonces, creo, sospeché qué esperaba de mí, por qué solicitaba mi impresión personal, y dónde quería ir mi incógnito corresponsal. No eran mis pobres conocimientos científicos lo que le interesaba” (18). Lo que Quiroga, sutilmente, deja claro en estas primeras páginas es que no se trata de ciencia. El diálogo con el saber científico es un claro posicionamiento frente a su tiempo. Revela la necesidad de estar conectado con las demandas sociales del momento, un gesto típico del vanguardismo. Además, la inserción de este tipo de conocimiento complejiza la historia. Genera dudas en el lector sobre la “naturaleza” del cuento.

“El vampiro” es, en cierta medida, un relato de aprendizaje. Cuestiona hasta dónde se puede llegar con la ciencia y los avances tecnológicos. Sin embargo, se postula una inevitable relación entre la técnica y el sentimiento humano. Lo que mueve la ciencia o lo que puede mover es, únicamente, un deseo humano. Progreso y pasión. Quiroga sabe que ningún otro medio puede representar mejor esta fórmula que el cine. Edgard Morin, en el estudio ya citado, analiza el pasaje del cinematógrafo al cine y sus implicaciones. Para Morin, hay una magia evocada que mueve el nuevo universo del cine. Méliès (el ejecutor de la mutación) añade los procedimientos originales del nuevo medio a los del teatro y de la linterna mágica. El trucaje pasa a ser un procedimiento en el cinematógrafo. Los trucos: “en primer lugar fantásticos, pero que van a convertirse en técnicas de la expresión realista” (Morin 53). Pionero en su tiempo, Quiroga demuestra conocer e inspirar su relato, en la increíble dialéctica del cine: “Efectivamente, lo fantástico surge inmediatamente de la más realista de las máquinas, y la irrealidad de Méliès se despliega tan flagrante como la realidad de los hermanos Lumière. Al realismo absoluto (Lumière) responde el irrealismo absoluto (Méliès)” (52). El fantástico, como primera “ola del imaginario” (74), es lo que permite la evolución del cinematógrafo al cine. Acorde a esta lectura, nada más coherente que, en un relato de este tipo, el vuelo imaginario se apoye en el aparato técnico de un medio que es *estimulado y estimula* la magia.

El protagonista se va involucrando, poco a poco, en la experiencia que le propone el señor Rosales. Después del primer encuentro va a declarar, finalmente, el contenido de las afirmaciones que tanto interés despertaron en el desconocido:

Yo respondí inmediatamente. Pero con la misma rapidez que se analiza y desmenuza un largo recuerdo antes de contestar, me acordé de la sugestión, a que me había aludido el visitante: si la retina impresionada por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un “doble” de ese retrato, del mismo modo, las fuerzas vivas del alma pueden bajo la excitación de tales rayos emocionales, no producir, sino “crear” una imagen en un circuito visual y tangible. (19)

Es interesante observar cómo en la tesis del señor Grant, el protagonista del cuento, aparece una serie de afirmaciones que remiten al universo tanto de la fotografía como del cine. En el primer caso, el estímulo visual es capaz de crear un retrato. Tanto en la lectura que presenta Quiroga sobre la “reproducción” de la imagen como en la teoría del cine, está presente la correlación entre objetividad del medio y subjetividad del hombre. Una vez más, se puede apuntar correspondencias entre el “El vampiro” y los principios teóricos de la imagen:

Efectivamente, en el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y de la mayor necesidad, se halla el doble, imagen – espectro del hombre. Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. (Morin 31)

Desde esta perspectiva, la “producción” del doble no es fruto solamente de la conmoción insistente de la retina. Representa y satisface un deseo humano, en la materialidad de la placa sensible. Las aserciones que hace el narrador sobre la creación de la imagen bajo el estímulo de los rayos emocionales son aún más poderosas. La (ir)realidad de la sustancia N es lo que permite “hacer” posible la experiencia. Por otro lado, puede ser leída como metáfora de la ambigüedad del relato. Es innegable, sin embargo, que el postulado se concreta desde el cine como medio. La convergencia de los “rayos emocionales” en un proyector de película posibilita la invención. Una imagen en el “universo visual y tangible” no es, necesariamente, real. En “El vampiro” es declaradamente un espectro, lo que se refuerza en las últimas páginas del cuento, cuando Rosales decide atestiguar los pormenores de su experimento:

Yo creé un fantasma; y, equivocadamente, un harapo de huesos. Usted ignora algunos detalles de la creación...Ojalos ahora. Adquirí una linterna y proyecté las cintas de nuestra amiga sobre una pantalla muy sensible a los rayos N¹ (los rayos N¹, ¿recuerda usted?). Por medio de un vulgar dispositivo mantuve en movimiento los instantes fotográficos de mayor vida de la dama que nos aguarda...Usted sabe bien que hay en todos nosotros, mientras hablamos, instantes de tal convicción, de una inspiración tan a tiempo que notamos en la mirada de los otros, y sentimos en nosotros mismos, que algo nuestro se proyecta adelante...Ella se desprendió así de la pantalla, fluctuando a escasos milímetros al principio, y vino por fin a mí, como usted la ha visto. (36)

Como se hace notar en el fragmento, a pesar de que el cine sea el medio privilegiado, también marca presencia la fotografía. Al final del cuento, Quiroga opta por el rescate de la foto como instrumento. El mecanismo fotográfico posibilita el registro de estos momentos inspiradores de que habla Rosales. Las palabras de Grant, en el pasaje citado, se identifican con lo que se afirma en un texto de Leroy, referido por Sartre, que asegura a la imagen, incluso como visión mental, el poder de exteriorizar características perfectamente objetivas.

Además, una de las calidades de esta imagen es una condición de vida que no conoce el original. Como indica Leroy: “La semejanza parecía rigurosa, la impresión de realidad, si se me permite expresarme así, de vida intensa que se desprendía de ella era tal vez más profunda que si me hubiera encontrado frente al objeto real” (30). La reproducción de la imagen, desde esta perspectiva, representa con más intensidad los hechos de la vida. La visión que defiende Rosales, respecto del cine, es aún más enérgica. El cinematógrafo le proporciona la posibilidad de arriesgarse. Percibe la gran cantidad de vida detallada en la expresión de una mujer: una actriz de Hollywood. El hecho le permite reflexionar sobre las potencialidades del nuevo medio:

Una película inmóvil es la impresión de un instante de vida y esto lo sabe cualquiera. Pero desde el momento en que la cinta empieza 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. (27)

Mientras la fotografía es capaz de recortar, puntualmente, momentos aislados, el cine es capaz de vivificar el sujeto o un instante de vida. Mientras la fotografía encarna la discontinuidad, el cine posibilita la unidad. Como advierte Morin: “La animación pone a luz fenómenos larvarios o incluso desconocidos en la fotografía. La visión cinematográfica es de por sí mucho más emotiva y rica que la autocontemplación fotográfica” (41).

“Cree usted, entonces –le observé– en las impresiones infrafotográficas? ¿Supone que yo soy...sujeto?” (20). “Infra”, etimológicamente, significa debajo, inferior. Una vez más Quiroga busca cargar de ambigüedad el relato ¿Es, el narrador, el resultado de una experiencia? Enseguida, Grant insinúa, una vez más, la presencia de la locura: “Pero las sugerencias y las ocurrencias abundan –torné a observar-. Los manicomios están llenos de ellas” (20). Rosales busca recuperar la coherencia de lo contado: “No. Lo están de las ocurrencias anormales, pero no vistas normalmente, como las tuyas. Sólo es imposible lo que no se puede concebir, ha sido dicho. Hay un inconfundible modo de decir una verdad por el cual se reconoce que es verdad. Usted posee este don” (20). Como se puede notar, la veracidad de los hechos no tiene un valor absoluto, en “El vampiro”. La categoría de “lo real” se desarticula y se reconstruye continuamente. Es necesario jugar con la creencia del lector. No importa qué se dice, sino “quien” y “cómo” lo dice. En este sentido, *narración* y *narrador* son inseparables. Desde esta perspectiva, el señor Grant, encarna lo que, según Barthes, es particular de lo fotográfico:

Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno. (33)

Por otro lado, los nuevos medios no despiertan solamente la pasión. Está presente también, en el imaginario de la época, un recelo en cuanto a los alcances de los rápidos avances tecnológicos. En este sentido, la comparación del protagonista con una fotografía refleja el miedo de su desaparición lo que, en definitiva, se concreta al final del relato. Son diversos los fragmentos en que Quiroga hace comparaciones entre la fotografía y el cine como medios de lenguaje. El encuentro entre los dos personajes, que nos permitió

sacar una serie de conclusiones acerca del relato, ofrecerá importantes consideraciones sobre el tema. Luego de la despedida de Rosales, el protagonista empieza las reflexiones. Lo primero que va a afirmar es la extrañeza de las actitudes del desconocido. Grant dice no entender cómo un hombre culto de gran fortuna, sin patria y sin amigos puede entretenerse en experiencias más extrañas que su existir. No importa si Rosales es un maniático o un perseguido. Él tiene fuerza de voluntad y eso puede “abrirle las puertas de lo eternamente prohibido”. En la narración del experimento, hecha por el protagonista, aparece una nueva y clara referencia a la fotografía:

Encerrarse en las tinieblas como una placa sensible ante los ojos y contemplarla hasta imprimir en ella los rasgos de la mujer amada, no es una experiencia que cueste la vida. Rosales podía intentarla, realizarla, sin que genio alguno puesto en libertad viniera a reclamar su alma. Pero la pendiente ineludible y fatal a que esas fantasías arrastran era lo que me inquietaba en él y temía por mí (21).

La relación entre la fotografía y “lo extraño” que aparece en este fragmento, además de contribuir con el suspense y reforzar la inminencia de lo trágico -procedimientos característicos del relato fantástico- hace acordar el sentimiento de “estupefacción universal” provocado por el descubrimiento de la fijación de la imagen, luego de la “invención” de la fotografía. Quiroga, una vez más, presenta una posición muy semejante a las reflexiones sobre el medio técnico a que se refiere. Las afirmaciones de Nadar, al hablar de los inventos que a principios del siglo XIX cambiaron la vida cotidiana, expresan eso. Como lo cita Rosalind Krauss:

Nadar defiende que se debe otorgar la palma de lo extraño a la fotografía: “Pero ¿acaso todos estos nuevos prodigios –se pregunta– no deberían palidecer frente al más sorprendente, al más turbador de todos ellos: aquel que parece dar por fin al hombre el poder de crear, también él, a su vez, materializar el espectro impalpable que se desvanece apenas percibido sin dejar ni una sombra sobre el cristal del espejo, ni un escalofrío en el agua de la cubeta? (22)

Siguiendo el relato, después de un cierto período de distanciamiento, los personajes se cruzan, casualmente, en el cine. Cuestionado por Grant sobre las novedades, Rosales manifestará su desinterés por la experimentación fotográfica: “Nada, si se refiere usted a cosa distinta de la impresión de una placa sensible. Es esta una pobre experiencia que no repetiré más, tampoco. Cerca de nosotros puede haber cosas más interesantes” (22). La posibilidad del “más allá” está relacionada, directamente, al cine: “Cuando usted me vio hace un momento, yo seguía el haz luminoso que atravesaba la sala ¿Le interesa a usted el cinematógrafo, señor Grant?” (22). Los cuestionamientos y afirmaciones de Rosales sobre las potencialidades del cine expresan la creencia en la perfecta conjunción entre técnica y sentimiento. Es imposible concebir una experiencia tan rica desprovista de espíritu humano: “¿Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica?” (22). Luego, el brío vital del cine es comparado con una pintura: “¿Sabe usted lo qué es la vida en una pintura, y en qué se diferencia un mal cuadro de otro? El retrato oval de Poe vivía, porque había sido pintado con “la vida misma” (22). El sentimiento de realidad transmitido por esta mujer es tan fuerte que Rosales no la puede concebir, en este momento, como un fantasma: “No he oído decir nunca – objetó él – que mil hombres inmóviles y a oscuras hayan deseado a un espectro” (23). Es necesario que la imaginación se someta a la voluntad.

Está el impulso pero no la finalidad. En las últimas páginas del cuento, Rosales reconoce su error: “Yo partí del entusiasmo de una sala a oscuras por una alucinación en movimiento. Yo vi algo más que un engaño en hondo latido de pasión que agita a los hombres ante una amplia y helada fotografía” (34). Ella, la “Star”, no pudo sobrevivir sin las dos vidas. Mientras coexistía en Hollywood pudo corporizarse en una vida espectral. Sacarla del cine, sin embargo, la transformó en un esqueleto. Una vez más, podemos leer en las palabras de Rosales acercamientos a la teoría del cine:

Otro tipo de experiencia autocinematográfica es el de la “estrella”. Ésta tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o poseer la otra. . . . Las “estrellas” se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con parties y diversiones, mientras que la cámara absorbe la verdadera sustancia humana: de ahí el tedio hollywoodiense. (Morin 43-44)

Quiroga, sin embargo, no ve el cine norteamericano como un espacio de aburrimiento. Al revés, para él, era el único capaz de condensar dos rasgos indisociables: naturalidad y expresividad. Las palabras de Guillermo Grant⁶ en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” confirman su fascinación por la mezcla entre efectos artificiales y verídicos que la cinematografía de Hollywood es capaz de proporcionar:

Y de paso, sea dicho: todo el concepto latino del cine vale menos que un humilde filme yanqui, a diez centavos. Aquél pivota entero sobre la afectación, y en éste suele hallarse muy a menudo la divina condición que es la primera en las obras de arte, como en las cartas de amor: la sinceridad, que es la verdad de expresión interna y externa. (Gárate)

El cine implica, necesariamente, amor. Como afirma Rosales: “Lo que hubiera hecho la felicidad del más pesado espectador, no ha hallado bastante calor en mis manos frías, y se ha desvanecido... El amor no hace falta en la vida; pero es indispensable para golpear antes las puertas de la muerte” (34). Es justamente por no atender a la fantasía de los espectadores, por sacarles su objeto de deseo, por separar la vida cinematográfica de la vida real, que Rosales es absorbido por su propia creación.

“Los espectros y los vampiros son proyecciones imaginables de la imagen técnicamente perfeccionada hasta alcanzar el punto donde se atraviesa la línea que separa el analogon cinematográfico de su primera referencia (aquello que, en el momento de la filmación, la cámara ha captado)” (Sarlo 1280). La idea que, según Beatriz Sarlo, da base al presupuesto técnico ficcional de los cuentos de Quiroga, es parte del juego que permite la novedad: el momento abre espacio para pensar un *como si* que propone la extrapolación tecnológica o científica. Sin duda, la pasión por la invención y las especulaciones que consentía el poco conocimiento “de los descubrimientos” en la época, así como la voluntad de invención, propias del momento histórico, mueven los cuentos y la propia vida de Horacio Quiroga. Por otro lado, “El vampiro” es expresión de una adhesión. Un estilo de escritura que tiene como máximo exponente Edgard Alan Poe. Es posible, sin embargo, especular sobre el “más allá” del propio cuento. Ya en las primeras páginas es sugerido un paralelismo entre ondas auditivas y emanaciones visuales. El *fantasy* literario y la imagen cinematográfica son el ambiente perfecto para la búsqueda de la sinestesia. Experimentador por naturaleza, Quiroga, en lo que es considerada su última fase, estimula la imaginación de una vida que supere los límites de lo terrenal. Provoca, prueba, conmueve. Explota todo lo que puede proporcionar la lengua. Frota las palabras contra la piel. Usa el lenguaje como si tuviera

dedos⁷ ¿Desde la literatura es posible reinventar la expresión? El cine, como medio, *puede ser pensado desde y hace pensar en* la totalidad humana. Como asegura Morin: “El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra consciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como el latido de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma” (12). Pasión y pionerismo son, por lo tanto, la regla, en un escritor dedicado al vuelo imaginario de la (re)invención.

Bibliografía:

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida – Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1980. Impreso.
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- Gárate, Miriam V. “Crítica Cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 222, Enero – Marzo 2008. Web. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5296>. 6 aug. 2011.
- Krauss, Rosalind. “Tras las huellas de Nadar”. *Lo fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. Impreso.
- Morin, Edgard. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001. Impreso.
- Quiroga, Horacio. *Más Allá*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991. Impreso.
- . *Arte y lenguaje del cine*. Ed. Gastón Gallo. Buenos Aires: Losada, 1997. Impreso.
- . “Decálogo de un perfecto cuentista”. Web. <http://milagrosborges.blogspot.com/2011/07/decalogo-de-un-perfecto-cuentista.html>. 4 aug. 2011.
- Sarlo, Beatriz. “Quiroga y la Hipótesis Técnico-Científica”. Horacio Quiroga. *Todos los cuentos*. México DF: Colección Archivos, 1996: 1280. Impreso.

Fecha de recepción: 5/9/11
Fecha de aceptación: 25/10/11

1 Renata Pontes es periodista, graduada en la Universidad Católica de Pernambuco, Brasil. Actualmente es maestranda en Literatura Española y Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

2 Este texto es parte de la introducción de la tesis de maestría en Literaturas Española y Latinamericana por la Universidad de Buenos Aires.

3 Quiroga indica en su Decálogo de un perfecto cuentista: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas”.

4 Durante treinta y cinco años, más o menos desde principios de siglo hasta 1935, Quiroga publica catorce libros: dos novelas, un libro de poemas (El año lírico), un cuento escénico en cuatro actos (Las sacrificadas) y diez libros de cuentos.

5 Un importante ejemplo es El conductor de rápido en que se nota la inserción, cargada de ironía, del discurso médico y psicoanalítico además de la idea de velocidad que determina la estructura del lenguaje y el funcionamiento del cuento. En este relato hay una perfecta simetría forma/contenido que hace que sea leído como uno de los más bien logrados del autor.

6 Grant es protagonista no solo de “El vampiro”, sino de tres de los cuatro cuentos en que Quiroga trabaja la temática del cine.

7 Una remisión casi literal a Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso.