

Laura Utrera\*

## ⇒ Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos “El retrato” y “La cámara oscura”

“[...] la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo” (Bazin 2006: 26).

**Resumen:** Este trabajo analiza la posición teórico-ficcional que Horacio Quiroga pudo construir frente al arte fotográfico. Quiroga elabora un imaginario que se presenta como tecnología vinculada con la muerte. Dicha idea estaría asociada a la aparición del doble en la imagen fotográfica, puro referente, en el que la connotación (segundo mensaje codificado) transforma a la fotografía (objeto) en lenguaje.

**Palabras clave:** Horacio Quiroga; Literatura; Cine; Fotografía; Río de la Plata; Siglo xx.

**Abstract:** This essay analyzes the theoretical-fictional position Horacio Quiroga was able to build according to the photographic art. Quiroga develops an imaginary that it shows as technology closely linked with death. This idea would be associated with the appearance of the double in the photographic image, mere referent, in which the connotation (second encoded message) transforms the photography (object) into language.

**Keywords:** Horacio Quiroga; Literatur; Cinema; Photography; Río de la Plata; 20th Century.

### 1. Acercamientos

La incidencia de la imagen técnica en la vida literaria de Horacio Quiroga devino de su afición primera por la fotografía y más tarde, por la del cinematógrafo, de la que sus- trajo un nuevo imaginario revelado y mostrado en la escritura de notas críticas sobre cine (1918-1931) publicadas en *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Atlántida* y *La Nación*, y de los relatos “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” de 1919, “El espectro” de

---

\* *Docente en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario (Argentina) e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Área de trabajo: teoría y crítica literaria; proyectos de investigación: “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” (doctorado en curso) y “Retóricas de la lengua en el marco de la modernización literaria en América Latina (1880-1930)”.*

1921, “El puritano” de 1926 y “El vampiro” de 1927.<sup>1</sup> Asimismo, esta primera afición –la de la fotografía– se expresa por un lado, en su experiencia como aficionado y por el otro, en la escritura de dos relatos: “El retrato” de 1910 y “La cámara oscura” de 1920.

En 1903, Quiroga –recién llegado a Buenos Aires– fue invitado por Leopoldo Lugones a participar como fotógrafo de una expedición que le encargó el Ministerio de Instrucción Pública hacia las ruinas de San Ignacio. Sus biógrafos cuentan que una vez instalado en la selva misionera adoptó las cualidades de una figura selvática. Quiroga partió como un elegante y ocioso señorito, como un dandy –como cuando abordó el *Città di Torino* con destino a París– y una vez asentado en Misiones experimentó una suerte de mimetismo con el paisaje que hizo que abandonara su atuendo y que tomara el aspecto de un habitante del lugar. Hubo en Quiroga una mutación, hubo una metamorfosis que, motivada por el paisaje, la naturaleza y la realidad misionera, le confirió el deseo impulsivo de habitar la naturaleza. Las imágenes fotográficas de Misiones le despertaron una sensación de familiaridad, de reconocimiento, en la que logra descubrir un lugar donde “vivir intensamente”, puesto que “en la fotografía [...] la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista” (Bazin 2006: 29). Una fascinación, entonces, en la que el paisaje –agente de esa fascinación– se apodera y acapara toda la atención del escritor: “Alguien está fascinado, y hablando con exactitud, no ve eso que ve, pero eso lo toca en una proximidad inmediata, se apodera de él y lo acapara, aunque lo deje absolutamente a distancia” (Blanchot 1992: 27). Y entonces, la selva misionera se convierte en el espacio esencialmente imaginario para la concepción ficcional de Quiroga.

Este “descubrimiento” de Quiroga, este “volver a hacer las ruinas” a través de reproducciones mecánicas no sólo “se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin 2006: 28) sino, antes bien, ocurre algo de lo que se ocupa Roland Barthes en el ensayo *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*.<sup>2</sup> En el párrafo 16, “Dar ganas”, Barthes analiza una fotografía de La Alhambra, que lo impresiona debido a su deseo de “habitabilidad exultante”, y sostiene que las fotografías de paisajes deben ser “habitables” y no “visitables”. Describe la sensación como un deseo de habitación fantasmático, ni onírico ni empírico que “deriva de una especie de videncia que

<sup>1</sup> Las notas críticas se encuentran reunidas en *Arte y lenguaje del cine* (Quiroga 1997), volumen reeditado en 2007 por la editorial Losada bajo el título *Cine y literatura*. A las notas reunidas en esta edición hay que sumar “Jóvenes bellos”, nota rescatada y publicada por Pablo Rocca (Quiroga 1994). En cuanto a su afición por la fotografía, cabe agregar que algunos de los artículos periodísticos que Quiroga publicó en *Caras y Caretas* a partir de 1906, “fueron pensados a la par de la imagen fotográfica, reflejo y complemento obligatorio de lo escrito. Hasta el propio Quiroga llegó a proporcionar fotografías, caso de ‘La esgrima criolla’ que cuenta con dos en las que figura el autor simulando un duelo con otro contrincante que no ha podido ser identificado” (Rocca 1998: 175).

<sup>2</sup> Cabe advertir que el trabajo que realiza Barthes en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* excede los alcances de la lectura propuesta. Sin embargo, pensamos que es posible la articulación de ciertos criterios pensados en ese ensayo (*operator, spectator, punctum, studium*, entre otros) con el relato de Quiroga “La cámara oscura”. Concretamente, Barthes interroga al objeto que, en este caso, lo constituyen las fotografías que más le gustan, en las que la diferencia de fuerzas entre el *punctum* y el *studium* le provocará la intención intelectual del desciframiento del signo expresivo. Las sensaciones, las pasiones y los deseos formalizan la escritura de su ensayo, que se preocupa por una nueva ciencia, una “*Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)” en la que “[v]alía, de una vez por todas, convertir mi propuesta de singularidad, e intentar hacer de ‘la antigua soberanía del yo’ (Nietzsche) un principio heurístico” (Barthes 2005: 36).

parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás [...]” (Barthes 2005: 74). Asimismo, Barthes (citando a Sigmund Freud) argumenta que: “no hay ningún otro lugar del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado ya en él”. Tal sería entonces la esencia del paisaje (elegido por el deseo): *heimlich*, despertando en mí la Madre (en modo alguno inquietante)” (Barthes 2005: 76).

Podemos pensar, entonces, que Quiroga experimentó este deseo de “habitabilidad” que, como pulsión materna, incide en su decisión definitiva, no sólo la de vivir en Misiones –tierra alucinada y fantasmática que, por cierto, le proporcionó “el valor del esfuerzo comunitario y la necesidad de reunión de todos quienes comparten ideales” (Garet 1995: 10)– sino más bien la de escribir sus mejores cuentos. Ciertamente, existe una imprecisión en el término “decisión” en lo que respecta a la escritura como expresión y en efecto, lo más correcto sería decir que el deseo de “habitabilidad” le permite a Quiroga establecer un nuevo lugar en la literatura argentina y latinoamericana, que se aleja de la ciudad cosmopolita de la poesía de vanguardia porteña, de la ciudad expresionista que en 1926 va a nacer de la mano de Roberto Arlt, como así también, de los escritores rurales que dieron continuidad narrativa a la literatura gauchesca. Este alejamiento sugiere una nueva estética que se expresa en un tipo de cuento fronterizo y de monte que ocuparía un tercer lugar, un paisaje nuevo (Avaro 2002) dentro de la literatura argentina y constituye, además, “los goces físicos y estéticos que le representa la vida en Misiones” (Garet 1995: 7). La frontera, que se conformó, en principio, no sólo para Argentina sino para América Latina como historia, como lugar de expansión hispánica, como conquista destinada a la evangelización y más tarde como lugar de reclusión –en este sentido, estamos pensando concretamente en los versos 379-384 de *Martín Fierro*– será construida por Quiroga como *locus* capaz de crear ambientes y tipos. Los hombres fronterizos, los exhombres, los mensú, son los tipos que descubre y que comienzan a formar parte de una galería de personajes y, a la vez, de una tradición nacional que algo entendía de gauchos y que comenzaba a despertar hacia la urbanidad.<sup>3</sup>

En 1931, Horacio Quiroga escribe una nota en el diario *La Nación* titulada “El cinematógrafo”. Allí se refiere a la imagen fotográfica y la coteja con la cinematográfica: “La vieja fotografía también guarda una imagen imborrable de las cosas; pero ella sólo reproduce *un instant*, en tanto que el cinematógrafo nos enseña una *serie* viva de ellos, con su movimiento, su perspectiva, con los dolores y las alegrías de los personajes” (1997: 373). A diferencia de lo que sucede en la imagen cinematográfica, la fotográfica reproduce un “instante” que bien define Quiroga como “imagen imborrable de las cosas”. Sin embargo, esto no le representa una “sensación de vida”, parámetro realista que Quiroga pretende para sus relatos y que encuentra en el cine mudo de los años veinte, porque la fotografía carece de la *verdad* que el ambiente, el movimiento y el tiempo le otorgan a la imagen. La foto carece de una “serie viva”. De modo que Quiroga nunca se referirá a ella como arte, antes bien, ese lugar lo reservará para el cine y le servirá además, para articular los presupuestos conceptuales de las notas con las intervenciones programáticas sobre el cuento que publicará con posterioridad. Desde estos términos vale, entonces, la postulación de Edgar Morin: “El cinematógrafo aumenta doblemente la

<sup>3</sup> Para un renovado tratamiento del concepto de “frontera” en la cuentística de Quiroga, véase Alves-Bezerra (2008).

impresión de realidad de la fotografía; por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural; por otro proyectándolos [...] sobre la superficie en la que parecen autónomos” (2001: 21).

No obstante, según nuestra evaluación, creemos que a Quiroga se le escabulle algo inquietante en sus formulaciones y que, ciertamente, registró en algunos de sus cuentos. La plasmación de una imagen (de su copia) en una lámina sensible a la luz constituye el “instante” ya que la seudoimagen además de pertenecer a un ser o a un objeto conforma un instante irrepetible; más aún, los personajes en la foto “[f]lotan en la orilla de la percepción, la del signo y la de la imagen, sin jamás abordar ninguna de las tres” (Barthes 2005: 50). Pero además, en una imagen fotográfica se percibe la convivencia de lo minúsculo, lo característico, lo particular y lo relativo: rasgos de algunos de los cuentos realistas de Quiroga.

Roland Barthes propone al respecto que “la Fotografía reproduce al infinito únicamente [lo que] ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (2005: 28 s.). Quiroga logra una imagen poética en los cuentos “El retrato” y “La cámara oscura” que acuerda con lo que Barthes propone como imagen fotográfica. Y además, estos relatos –y en particular, “El retrato”– anticipan la escritura de los que Quiroga compondrá luego de su encuentro con la imagen muda en movimiento; estoy pensando concretamente en los relatos “El puritano”, “El espectro” y “El vampiro”, todos posteriores a 1920. En algunos pasajes de “El retrato” y de “La cámara oscura”, Quiroga recurrirá a descripciones que se acercan a la captación concreta y fantasmática del *instant* fotográfico, que no sólo será “una imagen imborrable de las cosas” sino que impondrá una elocuencia en detalles y una firmeza total en las descripciones sin rayar lo pintoresco ni lo meramente descriptivo. Impone cierta idea de “lo real”.

La imagen fotográfica “es el *analogon* perfecto de la realidad” (Barthes 1986: 13). Justamente, esta perfección define a la fotografía delante del sentido común y si bien Barthes elabora su teoría en función de la fotografía de prensa, nos permite pensar en la posibilidad de realizar un análisis sobre la incidencia de este concepto en el cuento “La cámara oscura”. Volveremos sobre esto.

## 2. “El retrato”

El cuento “El retrato” fue publicado en *Caras y Caretas* el 31 de diciembre de 1910 y configuró una de las tantas ficciones que Quiroga no recopiló en libro. En pocas palabras, su argumento narra el encuentro de dos pasajeros a bordo del *París* y la discusión seudocientífica que mantienen a partir de las manifestaciones científicas de Gustave Le Bon, publicadas en *L'évolution de la matière* (1905; la versión en español se publicó en 1907), y de las del gran físico William Thompson. La historia es producto de dos viajes: uno, de Buenos Aires a Montevideo y el otro, el de regreso. En el curso de estas travesías, en la velocidad y en la distancia de poder unir en pocas horas dos capitales, se advierte acaso la posibilidad de crear un relato cuyo asunto es producto de un cruce sustancial: el de la escritura propiamente dicha con la coyuntura de la “nueva ciencia”, más aún, con la apropiación que los sujetos “diletantes” –a través de la lectura de teorías que encuentran en manuales especializados pero también en las revistas de consumo masivo– hacen de ellas, y los impulsa a la experimentación.

Los personajes discuten acerca de la capacidad de los objetos que, previamente expuestos a la luz, imprimen su imagen en una placa sensible, aun en la oscuridad más absoluta. En un segundo encuentro, tan azaroso como el anterior, Rudyard Kelvin le comenta al narrador su experimentación con los rayos X: “Supe –afirma el narrador– que mi amigo de una noche había investigado hondamente lo que llamaríamos magia negra de la luz: rayos catódicos, rayos X, rayos ultravioleta y demás” (Quiroga 1996: 987). Esta práctica se encuentra mediada por un detalle singular: la muerte de Edith, novia de Kelvin, y el recurso de querer recordarla *vivamente* a través de una fotografía.

En una primera aproximación, y partiendo de la lectura que realiza Beatriz Sarlo (2004), podemos decir que “El retrato” dialoga con “El retrato oval” de Edgar Allan Poe en lo que compete a la captación de una imagen amada por medio de un retrato pintado o fotografiado que altera, de algún modo, los límites entre la vida y la muerte. Los dos relatos sostienen la idea de cierta inmortalidad por medio de la materialización de una pintura (“El retrato oval”) o de una fotografía (“El retrato”), imágenes éstas que silencian un resto de vida de las retratadas.

Pero además, hay algo original que se materializa en el transcurso del relato de Quiroga: si cotejamos ambos textos, lo señalado es una inversión de roles que responde a diferentes criterios frente a la resolución artística: mientras en el texto de Poe el arte de una pintura le roba la vida a la retratada, siendo la pintura la vida misma –“esto es verdaderamente la vida misma” (Poe 1997: 140)– en el de Quiroga, Edith tiene que morir para que por medio del arte de la técnica fotográfica se la pueda revivir; es decir, la tecnología le devuelve la vida, es la que revive a la muerta, es la que provoca el milagro.<sup>4</sup> Asimismo, este relato puede pensarse como una suerte de explicación frente a la gran crisis espiritual y técnica que la pintura moderna sufría ante la invención mecánica de la fotografía y del cine. La pintura se encontraba dividida entre dos aspiraciones: una propiamente estética y la otra, la de reemplazar el mundo exterior por su doble. Con la invención de la perspectiva se consigue resolver el problema de las formas pero no el del movimiento y juntamente, el cine –la fotografía animada, en la que el movimiento constituye la sustancia del simulacro de la realidad– vendrá a completar esta falta, pues “el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica” (Bazin 2006: 29). Las técnicas fotográficas y cinematográficas con su impulso realista desbancan en este sentido a la pintura, aunque, como se sabe, esto no signifique su muerte: “[...] la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo” (Bazin 2006: 26).<sup>5</sup>

El recuerdo amoroso *es* la imagen *viva* de Edith, que Kelvin guarda en su memoria y que, proyectado sobre la lámina, logra la impresión de la fotografía. ¿Acaso el ojo de Kelvin adopta los mecanismos técnicos de una cámara fotográfica? O mejor aún, cuando Quiroga compone este relato ¿está pensando que la memoria de Kelvin actúa a la manera de una cámara cinematográfica, que guarda en el tiempo el registro objetivo de una imagen que aunque muerta puede reproducir-revivir? A través del cine, la imagen es la testigo de un resto de vida, pues por su mediación recuperamos los espectros boquiabier-

<sup>4</sup> Rafael Gutiérrez Girardot (1988) sostiene que lo fantástico se sitúa dentro de la modernidad y se concentra en la puesta en crisis del milagro.

<sup>5</sup> Para el tratamiento específico de la asociación del concepto de “realismo” con la fotografía y el cine, véase Bazin (2006).

tos de personajes interpretados por actores que, tal vez, en la vida real ya han muerto. Además, la cabal diferencia entre ambos relatos reside en la apropiación que Quiroga hace de los mecanismos fotográficos, provocando el predominio de técnicas o formas modernas en la estructura formal del cuento, y elevando a la enésima potencia la voluntad propia de toda fotografía: su esencial objetividad; en esto, nos enseña Bazin, reside la originalidad de la fotografía frente a la imagen pictórica.

Quiroga responde a estas preguntas 17 años después en la narración de “El vampiro”, pues este relato continúa o, mejor aún, clausura la idea que comenzó en 1910. La memoria de Kelvin actúa de acuerdo con la tesis de Guillermo Grant, narrador-personaje de “El vampiro”. Grant propone que la imaginación –en “El retrato” deberíamos articular este concepto con los de memoria y recuerdo– hace posible la creación de un retrato y materializa una imagen que, sin saberlo Quiroga, se asemeja a una proyección televisiva:

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 reproducir, sino “crear” una imagen en un circuito visual y tangible [...] Sólo existe un excitante de las fuerzas extrañas, capaz de lanzar en explosión un alma: este excitante es la imaginación (“El vampiro”; Quiroga 1996: 719).

Asimismo, en “El retrato” vemos cómo se comienza a perfilar la imaginación cinematográfica de Quiroga, que será expuesta en los cuentos sobre cine y en algunos cuentos de monte. Dicha imaginación representa un espacio expresivo de lectura por medio del cual la imagen procede de una toma de conciencia de un yo con respecto a otro, de un aquí con respecto a un allá, y que remite obviamente a una realidad a la que designa y confiere significación. Es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo programa, revela y traduce el espacio cultural e ideológico en el que se sitúa (Pageaux 1994) y, de esta forma, descifra las maneras en las que una sociedad se ve, se define, se sueña a sí misma. Con esto no queremos decir que su construcción imaginaria sea la única efectiva dentro de la secularización instalada en el espacio urbano porteño de los años veinte, pero sí, que Quiroga avanza sobre una zona imaginaria en pleno desarrollo, inaugurada por magazines ilustrados y folletines sentimentales, y que se perpetuará en las narraciones sentimentales de ese primer cine de Hollywood. Es así como algunas notas sobre cine construyen la perspectiva de un espectador típico de los años veinte y en las ficciones, por medio de la creación del personaje Guillermo Grant, se asiste al perfil de un estereotipo (como forma particular de una imagen que se tiene de ese espectador típico). Grant en los relatos “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” y “El espectro”, por ejemplo, se configura como “señal” que remite a una sola interpretación posible: el enamorado de las estrellas transmite allí en mensaje esencial: ¿cómo es posible conseguir su amor? Distinto será el asunto que Grant relate en “El vampiro”: donde el enamoramiento de Guillén de Orzúa y Rosales o el cómo conseguir el amor de una estrella será desbancado por cómo darle vida a un espectro fotográfico, cómo apoderarse de una *vamp* escotada; asunto que, más allá de cierta idea prometeica y de una evidente lectura moderna de *Drácula* de Bram Stoker, dispone de una violencia brutal imbricada en la tensión de lo erótico con lo tecnológico. Grant migrará de ficción a ficción y, a la vez, su nombre permanecerá inscripto implícitamente en la firma a pie de los comentarios sobre

cine<sup>6</sup>, configurando de este modo su intercambio. Grant es utilizable a cada instante, o como sostiene Daniel-Henri Pageaux (1994) acerca del concepto de estereotipo, es “poli-contextual”.

En una segunda aproximación, se produce un tratamiento diferente del espacio y del tiempo en relación con “El retrato oval”. Ambos comparten un pasado y en ellos lo extraño es el elemento predominante; pero mientras que en el primero lo maldito del arte roba la vida, en el segundo la devuelve por intermedio de un recuerdo. Ahora bien, será el arte del cinematógrafo o el recuerdo amoroso el que se sirve de un recurso técnico –por caso, ‘la foto’– para resucitar a la muerta.

Cuando el recuerdo se torna sórdido la imagen va tomando el aspecto de esa impresión. En “El retrato oval” el robo de la vida es de una vez y para siempre; en “El retrato” la forma de cómo se recuerda a Edith genera vida o muerte; en otros términos, en este cuento existe una idea de muerte diferida. Hacia el final del relato, Kelvin le cuenta al narrador que unos meses después del fallecimiento de su novia la comenzó a olvidar, y como consecuencia obtuvo, en el próximo revelado, una imagen pálida y muerta: “La vi, era ella siempre, siempre mirándome... pero sobre el rostro había un velo blancecino que en vano traté de corregir [...] un mes después [...] me acordé de nuevo de verla... Dispuse la placa, la miré más largamente que antes, y la vi muerta” (Quiroga 1996: 988).

La imagen de Edith plasmada en la placa fotosensible representa en el cuento un momento casi cinematográfico, en el cual Kelvin parece ser un espectador que necesita la imagen viva de un espectro para sobrevivir –como aquellos *fans* que concurrían a las salas de cine a alimentarse de la belleza de los espectros cinematográficos–, porque además, no debe escapársenos que Edith muere en los brazos del narrador; es decir, Kelvin guarda en su memoria la última imagen de Edith viva y registra su muerte. A Kelvin le sucede lo mismo que al narrador de “La cámara oscura”. Asimismo, en la expresión del rostro de Edith habita un gesto irrepetible sujeto a la intensidad de los recuerdos, habita un *instant* que parece cobrar vida, al sonreír y al correr la mirada hacia los ojos de otro: “Estaba a mi lado un muchacho de casa que me arreglaba el laboratorio. El chico me preguntó qué iba a hacer; le dije que miraría fijamente... Revelé, y su imagen, la de Edith, apareció nítida, sonriente, radiante de vida... pero con los ojos dirigidos al muchacho...” (Quiroga 1996: 989). Kelvin lee en la fotografía una intención que –según Barthes– es la intención misma de toda fotografía: lee una pose; es decir, la constitución de un yo, “la actitud del personaje que la foto muestra, y que pertenece a una reserva de actitudes estereotipadas” (Beceyro 2005: 19) que, al cambiar con el movimiento de la mirada de Edith, es decir, al pasar por el filtro de lo cinematográfico dicha pose será “arrebataada y negada por la sucesión continua de las imágenes” (Barthes 2005: 123). Vale decir, Kelvin lee una secuencia, una serie de movimientos que percibe a la manera de un espectador de cine –por medio de la materialización de sus recuerdos– y que, a la vez, se relaciona con la pérdida de la *pose*.

En relación con esto, y si tenemos en cuenta las opiniones de Quiroga sobre el cine como “*serie viva*” y sobre la fotografía como reproducción “*de un instant*”, en el relato simplemente se evidencia lo que el autor piensa con respecto a ambas artes: el arte más

<sup>6</sup> En la revista *Caras y Caretas*, Quiroga firma como “El esposo de Dorothy Phillips”.

adecuado para dar vida a los personajes es el de la fotografía animada. De modo que Quiroga no compone un relato superior al de Poe pero sí va un poco más allá en la construcción de este fantástico, pues moderniza su estructura narrativa con el aporte de nuevos recursos técnicos, por caso, los de la fotografía animada. Su objetividad le da a este relato una potencia de credibilidad ausente en toda obra pictórica.

Asimismo, los ojos cobran una cabal importancia en este relato, representan un instrumento de comunicación: ellos dicen cuán viva está Edith, ellos revelan cuán muerta está si no se la recuerda con “desesperado amor”; la elocuencia de Edith se revela en la expresividad de su mirada. Cuando Kelvin la recuerda con deseo narra: “me miraba sonriendo apenas, como siempre que nos mirábamos de cerca” (Quiroga 1996: 988); cuando la olvida dice: “Los ojos, sobre todo; un velo pálido que nublaba su mirada”; “los ojos cerrados, hundidos, la boca entreabierta” (988). Cuando aparece el muchacho ayudante de Kelvin y revelan juntos la foto exclama: “su imagen [...] apareció nítida, sonriente, radiante de vida... pero con los ojos dirigidos al muchacho... Éste la había visto dos o tres veces apenas, y seguramente había mirado como yo...” (989). Los ojos representan el recurso expresivo por antonomasia, los ojos son “espejos que reflejan el alma” y también serán los encargados de movilizar a los amantes en las historias pertenecientes a la literatura folletinesca y sentimental de la época. Como propone Sarlo, los ojos son un instrumento esencial de comunicación:

Los ojos son también el centro de la expresividad y una de las bases más sólidas de la belleza femenina. Las narraciones semanales tienen una *teoría de la mirada*: los ojos dicen más que las palabras y sobre todo hablan cuando las palabras, a causa de diferentes obstáculos, no son posibles entre quienes aún no se conocen, pero pueden manifestar, por los ojos, la voluntad de conocerse [...] (Sarlo 2000: 183).

Esta poética, central en las publicaciones semanales de los años veinte, es lo axial de este relato porque, aunque la historia se encuentra intervenida por la técnica y por las experimentaciones con los rayos catódicos y rayos X –intervención de una idea seudocientífica–, el relato pertenece a la serie de dramas sentimentales escritos por Quiroga. En las notas y en los relatos sobre cine estos rasgos también van a consolidar las historias de amor, pues Quiroga se va a ocupar de subrayar la importancia del gesto y de la mirada como constitutivo del concepto “cara cinematográfica”: atributo que sumado a la sapiente tarea de un director y a la escritura de guiones en manos de escritores profesionales conformarán el concepto de arte en el cine mudo de los años veinte.

En una tercera aproximación, lo saliente es la utilización que hace Quiroga de las manifestaciones científicas de Gustave Le Bon y de William Thompson. A sus lecturas habituales (tanto de ficciones y poética como de revistas culturales y de entretenimientos) se suman las que realiza de las teorías científicas de Gustave Le Bon (biólogo y físico), William Thompson (físico), Alfred Edmund Brehm (naturalista alemán), Claude Bernard (fisiólogo francés), entre otros. En este marco y de acuerdo con el análisis que Noé Jitrik hace de las novelas cortas (folletines) publicadas por Quiroga –cuyas temáticas revelan claros vínculos no sólo entre ellas sino también con otros relatos de Quiroga y con las páginas de las revistas ilustradas– el crítico advierte que estas novelas evidencian “el tipo de lectura de las que estos cuentos traen reminiscencias y que constituyen su declarado alimento intelectual, algunos de ellos incluso se inscriben en la oleada de lite-

ratura fantástica que tuvo una expresión soberana en 1906 con *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones” (Jitrik 1968: 9).<sup>7</sup>

Quiroga realiza un trabajo detenido con los presupuestos de Le Bon que resuelve por medio del uso de la intensidad, la brevedad, la linealidad y la precisión, pues el recurso de esta teoría persigue –como necesidad– una verosimilitud que haga más factible la emergencia de la verdad en el relato. En su trabajo “Horacio Quiroga y la ciencia”, Darío Puccini realiza una lectura de este tópico en los cuentos en los cuales la ciencia y la técnica cumplen un rol fundamental. La referencia a Gustave Le Bon, por ejemplo, aparece no sólo en “El retrato” sino también en “El vampiro”, hecho que viabiliza más aún el intertexto de ambas ficciones. Puccini argumenta que la utilización de la ciencia y de la técnica en los relatos de Quiroga responde a fundamentos realistas y, al mismo tiempo, extravagantes:

[...] Quiroga recurre a las ciencias y a sus múltiples aspectos primarios y secundarios a menudo para dar mayor fundamento a sus relatos, y esto según sus tendencias naturalistas y realistas iniciales y, de algún modo, persistentes, pero lo hace mucho más para buscar en ellas un anclaje o bien motivos para crear situaciones inéditas o extravagantes combinaciones físicas, químicas, psicológicas o metapsíquicas (Puccini 1996: 1341).

El recurso de la ciencia y de la técnica en los cuentos de Quiroga se debe a la necesidad que tiene de hacer el relato lo más verosímil posible, y a introducir el género fantástico sin abandonar jamás cierta proyección o pulsión de “verdad”. Asimismo, este realismo que está garantizado por la agudeza teórica de la seudociencia que funciona como artificio, se encuentra amenazado por la presencia de elementos fantásticos que lo convierten en un tipo diferente de realismo: es un realismo extravagante, dirá Puccini.

El ingreso del saber científico en la literatura y en este cuento en particular, propone una explicación de las causas de las afecciones que, como sostiene Sarlo, decretan una científicidad de la forma:

Lejos de una científicidad de lo dicho, una *cientificidad de la forma*: lo dicho se certifica por la forma que lo presenta [...] La Literatura no piensa como la ciencia sino como cree que la ciencia piensa; obtiene así un compromiso y una caución [...] 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 (Sarlo 2004: 36).

La voz científica libera al relato de límites morales y esto, de algún modo, le permite al narrador vagamente relacionado con la ciencia relatar de soslayo cierto desamor de Edith, pues hacia el final, ella “radiante de vida” mira al muchacho e ignora a Kelvin.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Quiroga publicó seis folletines entre 1908 y 1913 bajo el seudónimo de Frago Lima: *Las fieras cómplices*, *El mono que asesinó*, *El hombre artificial*, *El devorador de hombres*, *El remate del Imperio Romano* y *Una cacería humana en África* (todos con excepción de este último, que salió en *Fray Mocho*, fueron publicados en la revista *Caras y Caretas*).

<sup>8</sup> Vale decir que la compleja técnica de la fotografía y del cine forman parte de los fenómenos que tienen relación con la ciencia óptica. Quiroga hablará muy particularmente de esto en sus cuentos sobre cine.

### 3. “La cámara oscura”

El cuento “La cámara oscura” fue escrito el 3 de diciembre de 1920 para *El Hogar*, y junto a otros relatos integrará el libro considerado por la crítica como “más orgánico” de Quiroga: *Los desterrados* (1926). El relato comienza con la descripción de los personajes, de modo que el narrador nos irá conduciendo (casi como una voz en *off*) por los *tipos* que construye, a saber: Malaquías Sotelo, juez de paz de Iviraromí, que muere a causa de un ataque de asma; Elena Pilsudski, esposa del difunto y Estanislao Pilsudski, suegro de Sotelo. Llamativamente, una vez que el narrador-personaje culmina con las presentaciones, expresa: “Tales son los personajes que intervienen en el asunto fotográfico que es el tema de este relato” (Quiroga 1996: 676).

Sotelo enfermó y falleció. Su esposa le pide entonces al narrador que le tome una fotografía que, no sólo será la última sino la única, que Elena tendrá como recuerdo de su marido. Lo que ella desconoce es que el narrador fue quien vio con vida al juez de paz por última vez, pues Sotelo muere delante suyo: “Lo miré más atentamente, y vi entonces, me dí clara cuenta de que el juez tenía los segundos contados: que se moría: que en ese mismo instante se estaba muriendo” (677-678). En este relato de asunto fotográfico, la muerte se presenta como espectáculo recurrente, con su histrionismo y su visibilidad: “con los ojos duros por la efigie de un hombre que había esperado justo mi presencia para confiarme el espectáculo de su muerte. / Yo sufro muy vivamente estas impresiones. Cuantas veces he podido hacerlo, he evitado mirar un cadáver. [...] Se comprenderá así mi disgusto ante el brutal y gratuito cuadro con que me había honrado el desconfiado juez” (678).

El tema del relato es un “asunto fotográfico”, cuyo peso narrativo e imaginario excederá la nominación de *instant* que Quiroga propone once años más tarde en nota de *La Nación*. En su ensayo, Barthes establece que en la fotografía existen tres intenciones: hacer, experimentar y mirar. Y además, describe tres agentes que se encargarán de efectivizar tales propósitos: el *operator* que se encarga de tomar la fotografía (fotógrafo); el *spectator* es aquel que observa las imágenes en los periódicos, libros, álbumes, colecciones de fotos (espectadores); y el *spectrum*, que “es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro” (Barthes 2005: 35), es decir, aquello que es fotografiado.<sup>9</sup>

Partiendo de dichos conceptos como corolario, podemos pensar que, una vez enterrado Sotelo, el narrador-personaje (ahora *operator*) acude al cuarto oscuro y revela la última y única fotografía del juez. Este hecho es vivido como una segunda ceremonia fúnebre, que llegará a su fin cuando el narrador obtenga el revelado del retrato: revelar una foto tomada a un cadáver —por cierto, todo un género para la época— tiene, sin embargo, el escalofrío de lo mágico y la potencia de su credibilidad, pues de lo que se trata es de la objetividad que la foto muestra: el cuerpo muerto de Sotelo; y del horror que motiva dicha objetividad dada en el relato a través de la repetición: el narrador es testigo de la muerte y tiene que volver a ver al difunto para tomarle una fotografía.

Esta es la celebración de una segunda ceremonia fúnebre por medio de la cual se invierte el rito cultural del entierro: tapa y guarda al muerto en una bóveda oscura, y pro-

<sup>9</sup> El término *spectrum* guarda relación semántica con espectáculo y con “ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes 2005: 36).

voca una angustia reticente en el *operator* que, en una bóveda oscura y a solas con el muerto, se encargará de restituirlo esta vez como cadáver: “Y he aquí que debía verlo de nuevo, reconsiderarlo, enfocarlo y revelarlo en mi cámara oscura” (Quiroga 1996: 679). Es decir, el *operator* se ocupará de re-presentar un hecho presente en el tiempo y en el espacio que se beneficia, asimismo, con una transfusión de la realidad a su reproducción. Más aún, se encargará de revelar –en su significado más literal, el de descubrir o manifestar lo ignorado o secreto– la imagen muerta de Sotelo:

No había nada de extraordinario para una situación normal de nervios en calma. Solamente que yo debía revivir al individuo ya enterrado que veía en todas partes; debía encerrarlo con él, solos los dos en una apretadísima tiniebla; lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la negra boca bajo mis dedos mojados; tuve que balancearlo en la cubeta para que despertara de bajo tierra y se grabara ante mí en la otra placa sensible de mi horror (680).

Hecha la cita –y retomando el concepto de fotografía como *analogon* perfecto de la realidad– diríamos que toda fotografía posee dos mensajes: uno de ellos es el denotado (plenitud analógica sin código) y el otro es el mensaje connotado que posee código (o segundo sentido del mensaje de una foto). No se trata simplemente de la descripción de lo que le sucede al narrador frente al revelado de la foto del muerto sino, antes bien, a cómo la foto significa algo diferente de lo que muestra, por medio de “un sistema de símbolos universal, bien por una retórica de una época, en definitiva, por una reserva de estereotipos” (Barthes 1986: 14); vale decir que, por más utópico que resulte, habrá una primera fotografía *en bruto*, cuyo mensaje denotativo será captado por el recurso mecánico, y una segunda, producto de un mensaje connotativo, que se encuentra intervenida por una intencionalidad.

El horror que despertó en el narrador-*spectator* haber acudido al encuentro de Sotelo en el preciso momento en que se moría y haber tenido que fotografiarlo una vez muerto, anuló el simple hecho cotidiano: tomar y revelar una foto, introduciendo cierta extrañeza en lo habitual. ¿Cómo hacer entonces, para que la lucha interna que se presenta en todo *operator*, la de intentar que toda fotografía no sea la muerte, gane la partida en este “asunto fotográfico” si el narrador del cuento no sólo le tomó una foto a un cadáver sino que además, fue testigo de esa muerte?

Barthes respondería que, cuando fotografiamos un cadáver, se certifica “que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver” (Barthes 2005: 124), pero en “La cámara oscura” esto se resuelve de otro modo. Sucede que el narrador del relato es el *operator* y el *spectator* al mismo tiempo (y simultáneamente); ambas categorías se desarrollan en él casi como una unidad de sentido, como un binomio conceptual. De manera que no sólo será quien dirija su ojo hacia la cosa-Sotelo –“quien acaba de morir está, ante todo, más cerca de la condición de cosa; una cosa familiar, que no nos mantiene a distancia y cuya pasividad maleable no denuncia sino la triste impotencia” (Blanchot 1992: 246)– sino que además, deberá experimentar el acontecimiento de observar “ese algo terrible” de la fotografía: “el retorno de lo muerto”, que es representado en el cuento por medio de una “brutal caricatura de hombre” (Quiroga 1996: 679) a la que no le faltan atributos patéticos: las manos verdes cruzadas a la fuerza sobre el pecho, una boca entreabierta más negra hacia el fondo, los ojos de vidrio opaco bajo las pestañas como glutinosas e hinchadas.

En ningún momento del relato el narrador siente, intuye o percibe al cadáver como “algo viviente” en la foto sino que lo entiende como algo muerto al que deberá afrontar con el revelado. En este relato, la fotografía construye y evoca una parte de la realidad que, aunque pasada, se hace presente en el momento en que el *operator-spectator* la reconstruye con su mirada subversiva –por cuanto tiene de pensativa– conformando en cierto modo, la historia misma. Ciertamente, el narrador sostiene la mirada del mundo.

La imagen de un cuerpo, “materia horriblemente inerte, amarilla y helada” (678), que recuerda y duplica la figura de Malaquías Sotelo significa para el narrador el retorno del espectáculo del cual había sido testigo: el retorno de lo muerto. Sotelo es doblemente un espectro porque por un lado, toda fotografía supone un “esto ha sido”, es decir, un estado de muerte, y por el otro, el personaje murió en la realidad del mundo narrado; entonces, Sotelo es un doble, que el fotógrafo deberá revivir como otro: “Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (Barthes 2005: 40).

La sensación táctil de percibir la boca entreabierta de Sotelo –“lo sentí surgir poco a poco ante mis ojos y entreabrir la negra boca bajo mis dedos mojados” (Quiroga 1996: 680)– configura el *punctum* que es una “especie de sutil más-allá-del-campo” y que Barthes denomina como “ese azar que [...] me despunta” (Barthes 2005: 59); vale decir, aquel pinchazo, agujero, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. La boca negra de Sotelo sale de la foto y embiste en los ojos del *spectator-operator* que, invadido de cierto espanto, menea la foto dentro de la cubeta para obtener su criatura, su prometeo. La boca negra representa la ficción de una imagen siniestra –*unheimlich*– que llega del más allá de la muerte para quedarse en el revelado. Esta conciencia de espanto se inserta violentamente e irrumpe en el narrador porque la muerte alcanza culturalmente esa figuración (al menos, para la cultura de Occidente).<sup>10</sup>

Barthes argumenta que el interés particular que le despiertan ciertas fotos se debe a la copresencia de dos elementos: por un lado el *punctum* –que conceptualizamos más arriba– y por otro el *studium* que representa “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” que se encuentra connotado por lo cultural, ya que “es culturalmente [...] como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos” (Barthes 2005: 58).

La diferencia de fuerzas<sup>11</sup> –*studium/punctum*– hace del predominio de una sobre la otra: el *punctum* (la boca entreabierta de Sotelo), si bien está determinado culturalmente por el *studium*, es lo que punza al narrador, lo que capta su atención en la imagen que parece, en ciertos momentos de la narración, perder su relación inmediata con el objeto al que rememora –sin perder con esto su conexión con el mundo narrado– y cobrar una presencia intrínseca en la impotencia del narrador al querer “revivir” inconscientemente

<sup>10</sup> “La Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes 2005: 141).

<sup>11</sup> Alberto Giordano, en su estudio *Roland Barthes. Literatura y poder*, define claramente el alcance de estas fuerzas: “[...] un vínculo suplementario entre dos modos de lectura animados por dos potencias cualitativamente diferentes que actúan en forma simultánea, afectándose una a otra. La presión indecible del ‘punctum’, esa atracción inexplicable por un detalle que escinde la unidad de una fotografía, descompone la consistencia del ‘studium’, el conjunto de las razones culturales que fundamentan cualquier juicio de valor sobre esa misma fotografía” (Giordano 1995: 58).

a Sotelo: “[...] la Fotografía establece una presencia inmediata en el mundo –una copresencia–; pero tal presencia no es tan solo de orden político [...], sino que es también de orden metafísico” (Barthes 2005: 132).

El narrador se olvida de sí mismo ante la imagen, ante lo imaginario que se desprende de ese objeto doblemente muerto y sólo cuando el *punctum* lo abandona impudicamente, logra volver a su realidad presente. Logra regresar a un mundo representado por impresiones cargadas de vida:

Concluí, sin embargo. Al salir afuera la noche libre me dio la impresión de un amanecer cargado de motivos de vida y de esperanzas que había olvidado [...]

Todo esto me era bien conocido, pues era mi vida real. Y caminando de un lado a otro, esperé tranquilo el día para recomenzarla (Quiroga 1996: 680).

Parafraseando a Barthes, el narrador no ve en la foto una copia de lo real sino una emanación de lo real en el pasado (que se presentifica); el narrador ve una magia, no un arte. Una magia que parece alejarlo de la idea realista pero que en verdad la reafirma; más aún, la reconfirma, pues se aloja en el carácter fetichista que está contenido en la fuerza de trabajo del fotógrafo.

Quiroga elabora un imaginario fotográfico que se presenta como tecnología vinculada estrechamente con la muerte. En “El retrato”, se acerca más a la ilusión de una fotografía familiar, misteriosa y, sobre todo, animada; es decir, se presenta con cierto halo cinematográfico, describiendo la serie y la secuencia de movimientos, y, a su vez, adelantando el argumento de los relatos de inspiración cinematográfica. Sin embargo, en “La cámara oscura” el trabajo con la imagen es mucho más elaborado pues, como vimos, el vínculo suplementario animado por la fuerza del *studium/punctum* actúa de manera simultánea tendiendo a la descomposición del *studium* frente al *punctum*, que está representado tanto por lo que punza (la negra boca de Sotelo) como por la intensidad del noema “esto ha sido” (idea de muerte). La idea de muerte estaría asociada a la aparición del doble en la imagen fotográfica, puro referente, en el que la connotación (segundo mensaje codificado) transforma a la fotografía (objeto) en lenguaje. Y finalmente, Quiroga amplía la definición sobre fotografía en el alcance de ciertos momentos narrados, concepción que, curiosamente, no quedará registrada en la nota de 1931. Ambos cuentos muestran que “[l]as virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real” (Bazin 2006: 29), pues en “El retrato” Kelvin recupera la imagen de Edith a través de la creación y re-presentación de una alucinación verdadera, y en “La cámara oscura” lo real será revelado por medio de una forma narrativa, depurada y concreta que se quiere realista, contribuyendo asimismo al volumen más orgánico de Quiroga: *Los desterrados*.

## Bibliografía

- Alves-Bezerra, Wilson (2008): *Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga*. São Paulo: Humanitas.
- Avaro, Nora (2002): “El relato de la ‘vida intensa’ en los ‘cuentos de monte’ de Horacio Quiroga”. En: Gramuglio, María Teresa (ed.): *El imperio realista. (Historia crítica de la literatura argentina, 6)*. Buenos Aires: EMECÉ, pp. 179-201.

- Barthes, Roland (2005; <sup>1</sup>1982): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- (1986): “La imagen”. En: Ídem: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós, pp. 11-49.
- Bazin, André (<sup>7</sup>2006): “Ontología de la imagen fotográfica”. En: Ídem: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, pp. 23-30.
- Beceyro, Raúl (<sup>2</sup>2005): *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, Maurice (<sup>2</sup>1992): *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Delgado, José María/Brignole, Alberto J. (1939): *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: García.
- Garet, Leonardo (ed.) (1995): *Horacio Quiroga por uruguayos. Panorama biográfico, enfoques críticos, libros, cuentos, homenajes y notas varias*. Montevideo: Academia Uruguaya de Letras/Editores Asociados.
- Giordano, Alberto (1995): *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (<sup>2</sup>1988): *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jitrik, Noé (1968): “Prólogo”. En: Quiroga, Horacio: *Novelas cortas. Tomo I (1908-1910)*. Montevideo: Arca, pp. 7-22.
- Morin, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994): “De la imaginaria cultural al imaginario”. En: Brunel, Pierre/Chevrel, Yves (eds.): *Compendio de literatura comparada*. Madrid: Siglo XXI, pp. 101-131.
- Poe, Edgar Allan (1997): “El retrato oval”. En: *Páginas escogidas*. Buenos Aires: Editorial Need, pp. 137-140.
- Puccini, Darío (<sup>2</sup>1996): “Horacio Quiroga y la ciencia”. En: Quiroga, Horacio: *Todos los cuentos*. Coord.: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Nanterre *et al.*: Allca XX (Colección Archivos), pp. 1340-1359.
- Quiroga, Horacio (1994): *Lo que no puede decirse y otros textos*. Sel. y prólogo de Pablo Rocca. Montevideo: Eds. de la Banda Oriental.
- (<sup>2</sup>1996): *Todos los cuentos*. Coord.: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Nanterre *et al.*: Allca XX (Colección Archivos).
- (1997): *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada.
- Rocca, Pablo (1998): “Horacio Quiroga: una clave del narrador, el periodista”. En: *Actas de las Jornadas de homenaje a Horacio Quiroga*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 171-178.
- Sarlo, Beatriz (2000): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma.
- (2004): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.