

## Los espectros *vanguardistas de Quiroga*

Carmela Marrero

La figura de Horacio Quiroga participa de la ruptura artístico-cultural que se produjo en las primeras décadas del siglo XX. Su producción discursiva abarca tanto elementos característicos del arte decimonónico –evidentes en la poética realista predominante en sus cuentos- como aspectos emergentes de la incipiente industria cultural –presentes, por ejemplo, en su crítica cinematográfica-. En este sentido, Quiroga se posiciona en un espacio fronterizo, oscilante entre el rechazo y la incorporación de lo moderno, a su producción crítica y artística. El diálogo textual que el escritor mantiene con la creación cinematográfica, evidencia su apertura frente a nuevos modos de representación, no sólo reseña las películas hollywoodenses y europeas que llegaban al Río de la Plata entre 1918 y 1931, sino que también teoriza sobre su valor estético.

Achugar afirma que “la vanguardia (...) es un tipo de producción simbólica, que disolvió definitivamente ciertas concepciones heredadas de la segura sociedad decimonómicamente burguesa, (...) la vanguardia muestra la modificación, o mejor aún, la creación de un nuevo imaginario social” (1996:13). Propongo abordar el estudio de la crítica cinematográfica realizada por Quiroga, como producción discursiva que dialoga con las vanguardias históricas, en tanto configura un nuevo modo de representación y transformación simbólica en las primeras décadas del siglo XX.

Algunas consideraciones son pertinentes al vincular la escritura de Horacio Quiroga con las vanguardias, principalmente porque se trata de un escritor que en general, asumió los parámetros del canon artístico decimonónico; pero también por el rechazo y enfrentamiento con los artistas contemporáneos, especialmente con la generación emergente nucleada en torno a la revista *Martín Fierro*. Emir Rodríguez Monegal recupera algunos elementos de este enfrentamiento: “Las únicas menciones de Quiroga que hay en los 45 números de *Martín Fierro* son menores y de índole satírica...por ejemplo en un Epitafio que firma Luis García: “Escribió cuentos dramáticos/ Sumamente dolorosos/ Como los quistes hidáticos/ Hizo hablar leones y osos/ Caimanes y jabalíes/ La selva puso a sus pies/ Hasta que un autor inglés/ (Kipling) le puso al revés/ Los puntos sobre las íes.”. Los *martínfierriestas* asumen una posición crítica frente a Quiroga artista consagrado, *status quo* en 1927.

Por su parte, Quiroga también utilizará un tono satírico para reprobar la actitud de los grupos emergentes: portadores de la ruptura, la innovación tecnológica, el movimiento, la velocidad y el cambio, pero incapaces de reconocer valor estético en las obras cinematográficas. “[Al intelectual] Una nueva escuela, un nuevo rumbo, una nueva tontería pasatista, momentista o futurista, está mucho más cerca de seducirle que de 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” (Quiroga, 1997:286). El cuestionamiento de Quiroga evidencia la paradoja, característica de la vanguardia, constitutiva de la modernidad: los artistas que buscan romper el *status quo* “jamás confesará[n] su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el chico de la cocinera tanto como ambos juntos” (1997:286).

Evidentemente Quiroga se configura como *outsider* de los grupos vanguardistas, pero inevitablemente es contaminado por la irrupción del nuevo siglo, la innovación y la ruptura, presentes tanto en la valoración del arte cinematográfico, como en la configuración de un discurso que cuestiona el *establishment* intelectual y su repudio al arte que disfrutaban las “masas”. Más aún, Jason Borge afirma que “A pesar de las burlas del grupo Martín Fierro dirigidas al famoso cuentista, la obra cinematográfica de Quiroga constituye un importante antecedente para la crítica vanguardista de 1920 y 1930.” (2005:57)

Por lo tanto, entablar un diálogo entre las vanguardias artísticas y Quiroga implica recuperar un proceso social subyacente al relato hegemónico sobre el arte de vanguardia, que según Achugar, “tiende[n] a describir o narrar la historia, privilegiando los procesos y movimientos hegemónicos, minimizando tanto la incidencia del «diálogo» general que se da siempre en todos los momentos históricos, como el hecho de que en todo período histórico convivan varios modos de producción cultural” (Achugar, 1996:8).

La apertura de Quiroga frente a la innovación tecnológica que contamina sus narraciones, la crítica cinematográfica, nuevo modo de representación simbólica que atenta contra el *establishment* intelectual, permiten afirmar que las vanguardias circulan *espectralmente* la producción discursiva quiroguiana.

Si bien pretendo abordar los vínculos, que el escritor mantiene con las imágenes en movimiento desde su práctica periodística, no desconozco que su producción

narrativa es otro de los topos textuales vinculados con el cine<sup>1</sup>, ya que es recuperado como materia de la narración y como modificador de algunos aspectos estructurales. Pablo Rocca afirma que Quiroga “adoptó algunos dispositivos técnicos que modificaron su concepción del punto de vista y de las visiones de sus personajes; así temblaron los postulados básicos del realismo, a los que fue fiel tal vez hasta que descubrió el cine” (2003:28).

La crítica cinematográfica realizada por Quiroga en diversas revistas argentinas: *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Atlántida*, *La Nación* y *Mundo Argentino*, ha sido recuperada por Carlos Dámaso Martínez en *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine*<sup>2</sup>. Es evidente que las revistas culturales y los magazines, constituyen un *locus* de enunciación significativo a comienzos del siglo XX. Se trata de fenómenos culturales incluidos dentro de un campo social que denominamos industria cultural (incipiente en ese momento) y funciona según la interrelación de dos esferas: por un lado lo cultural, la producción de bienes simbólicos, y por otro lado, el ámbito mercantil que implica el desarrollo de una infraestructura determinada (medios para producir la mercancía) y el ingreso del producto cultural en la lógica del mercado. La interrelación de estas esferas resulta evidente si atendemos, por ejemplo, a la configuración de los nuevos magazines: “adecuada disposición de la publicidad, intercalada con las actualidades” (Rivera, 1997:67), una de las causas del éxito de *Caras y Caretas*. En este sentido, uno de los *espectros* vanguardistas presentes en Quiroga, está determinando tanto por el soporte textual (las revistas y magazines), como por su discurso crítico, que cuestionan la frontera Arte Culto / arte popular. De hecho, tanto este cuestionamiento, como su posición anti-intelectual y la recuperación del cine como arte popular democratizador<sup>3</sup>, sugieren un intento de conciliar el arte con la vida, unidad buscada, pero no conquistada por el arte vanguardista. En “La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas”, Huyssen menciona el “fracaso de la vanguardia en su proyecto de reorganizar una nueva praxis vital a través del arte y la política” (2002:23)

En 1918 Quiroga comienza a escribir su crítica cinematográfica publicando dos artículos en *El Hogar*. Su actividad periodística se extenderá, aunque con intervalos, durante casi dos décadas. Los primeros artículos priorizan la reconstrucción de la trama,

---

<sup>1</sup> Me refiero concretamente a los cuetos: “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, “El espectro”, “El puritano”, “El vampiro”.

<sup>2</sup> “A excepción de su artículo «Jóvenes Bellos», aparecido el 4 de setiembre de 1929” (Rocca, 2003: 29)

<sup>3</sup> “...el público de cine, llamado demócrata porque paga barato su espectáculo, e inculto porque resiste a la seducción del escenario” (Quiroga, 1997:182)

las características de los protagonistas, cómo los actores llevan adelante su papel y cuál es la capacidad expresiva de los ojos. En algunos casos, también informa sobre la farándula hollywoodense. Los artículos más conceptuales, en los que asume una posición crítica sobre su visión estética del cine, pertenecen a la segunda etapa en la revista *El hogar* a partir del año 1927. Aborda temas presentes en toda su crítica, pero que adquieren más profundidad teórica: el teatro y el cine, la poesía en el cine, la función del director –recuperando principalmente a Griffith-, el cine nacional y el valor pedagógico.

El tono satírico, elementos constitutivos de su estilo periodístico, es inseparable de la mirada crítica sobre el objeto de análisis, Quiroga celebra el potencial artístico del cine mudo, pero siempre desde una posición sumamente crítica: “La producción cinematográfica es de tal modo vasta y es el talento tan escaso, que no cabría sorprender que de las setecientas cintas estrenadas por año, sólo en Estados Unidos, siete apenas exhiban una obra de arte puro” (Quiroga, 1997: 183)

Por otro lado, los ensayos-reseñas que escribe entrelazan la reflexión con la ficción, no sólo opina sobre los films, sino que también, al recuperar la trama elabora en muchos casos, una breve ficción con valor narrativo en sí misma. En este sentido, Lee Williams afirma que “In fact, during the ensuing decade, Quiroga’s movie criticism and movie fiction often intertwined, the one sometimes indistinguishable from the other or, in retrospect, a double helix of modernist stripe.” (181:2004). La hibridación ensayo-ficción (presente también en sus cuentos), permite al teórico norteamericano, considerar que Quiroga fue el primer escritor rioplatense en integrar las posibilidades modernistas y universales del cine, tendiendo un puente entre la producción discursiva quiroguiana y el modernismo anglosajón. De esta manera, Lee Williams establece otro de los *espectros* vanguardistas: “the participation of innovators like Quiroga in western modernism, yet does not separate them from a preceding autochthonous period of modernism in which form overshadowed, or even subsumed, content.” (183:2004)

Los principios de la poética realista -epicentro que organiza la producción discursiva quiroguiana- constituyen el parámetro que permite evaluar la calidad artística de la obra cinematográfica. Desde este *locus*, valorará la construcción del “asunto” (argumento) y de los personajes, las actuaciones, la autonomía del formato cinematográfico y la necesidad de independizarlo de otras artes.

En cuanto a la construcción del argumento, Quiroga reclama fundamentalmente que se mantenga un eje central sin que sufra rupturas abruptas. Las acciones deben

seguir un principio de causalidad, que le de verosimilitud a la historia. La organización del “asunto” es el sustento que habilita la coherencia en los demás elementos del *film*. Por eso, es insistente la preocupación de Quiroga por la elaboración de buenos argumentos, que construyan una obra de arte orgánica y autónoma. En un apocalíptico artículo titulado “La muerte del cinematógrafo”, afirma que “La producción de filmes está a punto de sucumbir por escasez de asuntos (...) La mayoría de los asuntos actuales, representa, cuando lo representan, el esbozo de una idea; no se encuentra en ellos ni psicología en los personajes, ni justeza en los títulos, ni situaciones realmente nuevas, llevadas con arte, ni mucho menos desenlaces reales” (Quiroga, 1997:52). Esta preocupación deviene en reflexiones premonitorias, que anuncian una discusión posterior sobre el *cine de autor*, planteada por la *Nouvelle Vague* –aunque desde una perspectiva diferente-: “el asunto del *autor cinematográfico* va cobrando angustiosa importancia. Es una locura ponerse a corregir y retocar obras de otro carácter que el cinematográfico. Por eso nos faltan autores exclusivos de la pantalla, y para esto es menester pagarlos bien.” (Quiroga, 1997:53). Nada inocente la afirmación de Quiroga, profetiza discusiones en torno a la relación industria-arte, la profesionalización del artista, la unicidad del formato cinematográfico, y las ventajas creativas del *cine de autor*.

La organización del argumento es necesaria para mantener la coherencia psicológica de los personajes, componente fundamental para garantizar un buen *film*: “¿Qué idénticos motivos pueden tener los innumerables libretistas de los incontables filmes insulsos, para jugar a las escondidas con la más elemental psicología?” (1997:55). El éxito del *film* se debe “exclusivamente a dicha verdad psicológica” (56), creada no sólo por un argumento verosímil, sino también por una actuación acorde al carácter del personaje y ajustada al formato fílmico. Esto conduce a un aspecto central en las consideraciones críticas de Quiroga: la autonomía del cine y su independencia de otras manifestaciones artísticas. En este sentido establece una diferencia sustancial entre los requerimientos de la actuación teatral y la actuación cinematográfica: “Creemos que sin excepción, todos ellos [los actores de escena] han forzado el juego fisonómico permitido en la pantalla (...) Si debían tan sólo sorprenderse en el drama, se espantaban. Si debían entristecerse, sollozaban. Daban la impresión de poseer un sistema nervioso muy enfermo...” (Quiroga, 1997:184). Es posible leer una afirmación subyacente: el medio determina la forma en que se construye el mensaje –aspecto estructural del discurso crítico-. Los numerosos artículos que Quiroga dedica a la distinción cine-

teatro, dan cuenta del reconocimiento de las posibilidades expresivas que introduce el cine, principalmente en el manejo espacio-temporal.

Más allá de las características generales, el discurso crítico de Quiroga adquiere valor porque al reivindicar el cine como arte, establece parámetros para juzgar los *films*, y contribuye en la creación de un metalenguaje del discurso fílmico. El principio de verosimilitud realista, organiza la valoración estética de la obra: “El cine es hasta hoy, la forma de arte que más íntimo contacto tiene con la realidad, a través de la ficción poética” (1997: 103). Dado que el pensamiento de Quiroga se sustenta y organiza en la poética realista, no se podría leer como texto subyacente un cambio epistemológico. Sin embargo contribuye a crear una posible nueva episteme, ya que quebranta los cánones artísticos, atribuyéndole valor estético a los *films* hollywoodenses que disfrutaban las masas, posición problemática incluso hoy en día.

## BIBLIOGRAFÍA.

Achugar, Hugo. "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana". En: Verani, Hugo. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ediciones del Equilibrista. México. 1996

Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

Dámaso Martínez, Carlos. *Horacio Quiroga. Arte y Lenguaje Del Cine*. Argentina, Losada, 1997.

Huysen, Andreas, "La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas". En: *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.

Rivera, Jorge B. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel, 1998.

Rodríguez Monegal, Emir. "Lar retórica de Quiroga" En: *Separata del Boletín de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. Año 1, nº 2, 1966, pg 25.

Rocca, Pablo. "Horacio Quiroga ante la pantalla" En *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2003, nº 32, pg 27-36.

Williams, Lee. "Film criticism and/or narrative? Horacio Quiroga's early embrace of cinema". *Studies in Hispanic Cinemas*, 2004, Vol. 1 Issue 3, p181-197.