

Citación bibliográfica: DAVIS GONZÁLEZ, Ana. «La modernidad céntrica de Horacio Quiroga». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 23-40, <https://doi.org/10.14198/AMESN.21126>

La modernidad céntrica de Horacio Quiroga

The central modernity of Horacio Quiroga

ANA DAVIS GONZÁLEZ

Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia (CSIC), España

ana.davis@cchs.csic.es

 <https://orcid.org/0000-0002-9638-3987>

Fecha de recepción: 28/10/2021

Fecha de aprobación: 20/02/2022

Resumen

El estudio que sigue retoma las vinculaciones, señaladas anteriormente por la crítica, entre Horacio Quiroga y la modernidad, y entre el escritor uruguayo y la vanguardia. Esta revisión tiene como objetivo defender la modernidad de sus cuentos cinematográficos y desmentir su posible relación con la vanguardia. Para sostener nuestra hipótesis, nos adscribimos a la noción de modernidad como proyección de la contemporaneidad, una discursividad que manifiesta, en el terreno artístico, una (o varias) innovaciones coetáneas a la época de su autor. «Novedad» entendida, no a la manera de la vanguardia —ruptura y negación de la tradición—, sino como todo fenómeno que no podría haber existido anteriormente porque las condiciones del pasado no lo permitían. Aplicaremos y analizaremos dicho concepto de modernidad en los cuatro cuentos cinematográficos de Quiroga: «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», «El espectro», «El puritano», y «El vampiro». El fin último es reubicar al escritor en el polisistema literario rioplatense, subrayando su espacio céntrico y no periférico en el mismo.

Palabras clave: Horacio Quiroga; modernidad; vanguardia; cine

Abstract

The following paper takes up the links between Horacio Quiroga and modernity, and between the Uruguayan writer and the avant-garde, previously indicated by critics. This review aims to defend his cinematographic stories' modernity but to deny its possible relationship with the avant-garde. To support our hypothesis, we ascribe to the notion of modernity as an awareness of contemporaneity, a discursiveness that projects one (or several)

© 2023 Ana Davis González



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

innovations contemporary to its author in the artistic field. «Novelty» understood, not in the avant-garde manner –rupture and negation of tradition–, but as any phenomenon that couldn't have existed previously because the past's conditions didn't allow it. We'll apply and analyze this concept of modernity in Quiroga's following cinematographic texts: «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», «El espectro», «El puritano», y «El vampiro».

Keywords: Horacio Quiroga; modernity; vanguard; cinema

Financiación: Unión Europea - NextGenerationEU.

Introducción

En «Actualidad de Quiroga» (1993), Jorge Lafforgue lleva a cabo una síntesis diacrónica acerca de la evolución de la obra de Horacio Quiroga entre la crítica. El autor señala el olvido o marginación del escritor durante la década del treinta, cuya reubicación en el campo literario se inicia de la mano de la generación uruguaya del 45 y los parricidas de *Contorno* (XXXVIII-XXXIX). Como es sabido, la figura de autor de Quiroga que cristalizó en el imaginario popular fue la de escritor suicida, y fundador del cuento latinoamericano regionalista o de la selva (Rodríguez, 1950; Jitrik, 1959; Aínsa, 1977; Fleming, 1995). Asimismo, su condición de suicida y su agitada vida determinaron lecturas autobiográficas de su obra, como denuncia Noé Jitrik (1959, pp. 42-43). A pesar de las recurrentes demandas, por parte de la crítica, a dejar de lado las lecturas autobiográficas de su producción y/o de trascender su carácter regionalista, lo cierto es que resulta difícil suprimir esa figura de autor del imaginario cultural. Lo paradójico es que, según Jitrik, reivindicarlo como fundador del cuento latinoamericano impediría su verdadera ubicación dentro del polisistema literario contemporáneo (1959, p. 46). En otras palabras, para algunos, Quiroga merece un espacio distinto en la historia literaria debido a la modernidad de su obra, algo que quisiéramos exponer en las líneas que siguen. Sabemos que ese carácter moderno de su producción ya ha sido apuntado anteriormente; sin embargo, nuestra propuesta busca complementar y profundizar esa opinión mediante argumentos que no han sido mencionados aún y que, creemos, podrían enriquecer las lecturas de sus textos, y demostraría su importancia en el polisistema literario latinoamericano.

Para ello, seguiremos la reciente recomendación metodológica propuesta por Jorge Locane, quien sugiere la revisión de la literatura hispanoamericana en diálogo con la literatura mundial, entendida esta última como algo «contingente y variable» (2020, p. 202), y no como algo estático, es decir, una estrategia de canonización occidental para legitimar el centro y la periferia literarias desde parámetros de producción capitalista –mediante el uso de nociones como «valor», «capital», etc. – El efecto inmediato de dicho fenómeno en la historiografía literaria hispanoamericana, sigue Locane, fue la consideración del Boom como el primer estadio de

internacionalización del Nuevo Continente debido precisamente a que se adecua al paradigma capitalista que mide el valor de todo capital en términos de *marketing*. No obstante, para el crítico, esa internacionalización significó, más bien, un proceso de europeización de los escritores del Boom –al ser asimilados a la hegemonía cultural europea–. De ahí que Locane proponga un giro óptico geopolítico desde la mirada del crítico latinoamericanista, una perspectiva que revise la historiografía hispanoamericana a través de otro prisma con el fin de indagar en la posible internacionalización de la literatura anterior al Boom, mediante estrategias distintas. A continuación, veremos que estos criterios capitalistas de la historiografía clásica determinaron la imagen de autor de Quiroga y el modo de releer su modernidad desde una perspectiva de internacionalización diferente a la legada por los estudios sobre el Boom. Cabe matizar que aquí emplearemos, antes que «internacionalización», «modernidad céntrica» porque creemos que es una expresión que se ajusta más a los cuentos escogidos, pero la intención es la misma: cambiar la vara de medir de ciertos escritores hispanoamericanos estigmatizados por el Boom como meros «regionalistas», en este caso, con la figura de Quiroga.

Imaginario de Horacio Quiroga

En 1982, César Leante vincula la universalidad de Quiroga a su interés por el mundo interior de los personajes, a la marginación del argumento a favor de cuestiones formales y al rebasar el mero espacio americano (pp. 377-378). Por su parte, Jaime Alazraki relaciona su modernidad al modo en que el escritor ha aplicado, en el contexto latinoamericano, la autonomización del cuento iniciada por E. A. Poe (1996, p. 164). Ricardo Piglia observa la modernidad quiroguiana en haber alcanzado el estatus de escritor profesional mediante su colaboración en revistas, pero el crítico argentino no destaca la modernidad temática ni formal de su producción, sino que la reduce a una manifestación magistral del horror (p. 57). Conviene señalar, a este respecto, que esta es la única lectura de Piglia sobre Quiroga, lo que condicionó las lecturas del escritor uruguayo al ser Piglia una suerte de agente de los valores literarios en el sistema rioplatense –concretamente del género narrativo–. Dicho de otro modo, el crítico se forjó un papel de mediador y juez de la narrativa, en parte, como un modo de autocanonizar su propia obra y de autoubicarse en el campo literario. Por tanto, en sus textos de crítica, reivindicó sobre todo novelas o cuentos vinculados, temática o formalmente, a su propia producción¹, lo que explicaría, en parte, las escasas alusiones a textos de Quiroga.

Entre los estudios recientes sobre la obra de Quiroga, destacamos la asociación entre el carácter fronterizo de Quiroga y su modernidad, apuntada por Abreu

1. Para profundizar en dicha operación, consultar *Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2019) de Gallego Cuiñas.

Mendoza (2014). Para el crítico, Quiroga es un escritor de los límites en muchos aspectos: espacial –la frontera ocupa un lugar preponderante en sus cuentos–, genérico –sus textos oscilan entre el modernismo, naturalismo, realismo, regionalismo y lo fantástico, etc.–; y estilístico –su escritura se mueve entre la elipsis y la descripción detallista, entre la precisión y la ambigüedad, etc.– Sin embargo, el motor que llevó a hablar de modernidad de sus cuentos ha sido la ficcionalización del desarrollo tecnológico a través de la fotografía y el cine, algo que incluso lleva a Eduardo Romano a preguntarse por la posible caracterización vanguardista de Quiroga, al percibir cierto expresionismo en su voluntad deformadora (1994, p. 30), y que confirma Guillermo García en 2006. En un estudio anterior, Mercedes Clarasó sugirió la hipótesis de que el gusto de Quiroga por los colores blanco y negro en sus cuentos estaría estrechamente motivado por la influencia del cine (1979, p. 616). Una de las primeras críticas en hacer hincapié en la modernidad de Quiroga a este respecto fue E. S. Speratti-Piñero quien, en 1988, lo sitúa como precursor del nexo entre cine y narrativa en Latinoamérica. Pero, sin duda, ha sido Beatriz Sarlo la primera en desarrollar esta idea de manera más extensa, en 1988, cuando alude a la obra quiroguiana como «fantasías tecnológicas» (1988, p. 1280) porque el cine le ofreciera nuevas posibilidades para cultivar lo fantástico en sus textos (1988, pp. 1280-1281).

Siniestro, ominoso, inquietante, perturbador: tales son algunos efectos que el cine ejerce en Quiroga, como él mismo apunta en textos de crítica sobre cine² y en sus cuentos, donde saca provecho de ese impacto al ficcionalizar lo ominoso mediante lo fantástico. Volveremos sobre este asunto porque está estrechamente vinculado a nuestra hipótesis pero queremos adelantar la tesis de Valeria de los Ríos para quien sus personajes constituyen verdaderos «agentes modernizadores» y su espectralidad tecnológica proyecta una modernidad periférica propia del continente latinoamericano (p. 302). La sugerencia de la autora es acertada en tanto todo artista latinoamericano de principios de siglo xx practicaba su arte desde la periferia –sobre todo durante las décadas del veinte y treinta en Buenos Aires, como indica Sarlo (1988)–; no obstante, en el presente estudio, y ateniéndonos a la sugerencia de Locane, intentaremos defender que los relatos quiroguianos sobre cine logran rebasar esa periferia.

Sarlo retoma este asunto en *La imaginación técnica* (1997), donde señala al cine como «principio constructivo» y «dispositivo narrativo» de sus cuentos a través de la distancia irónica y moderna que deviene «condición de posibilidad de una imaginación narrativa exaltadamente romántica» (p. 25). En otras palabras, la temática modernista y tardorromántica se filtra por la vía de la ironía moderna mediante las innovaciones tecnológicas. También en los noventa, Carlos Dámaso Martínez

2. Citamos los dos más relevantes para el tema que nos ocupa y que comentaremos luego: «Las cintas de ultratumba» (1921) y «Cine de ultratumba» (1922).

(1993) y Darío Puccini (1996) insisten en la modernidad quiroguiana y en la relación de su obra con el cine. Iniciado el nuevo siglo, Pablo Rocca (2003) y Miriam Gárate (2008) profundizan en los mecanismos tecno-narrativos empleados por Quiroga, a los cuales aludiremos en el análisis de los relatos; Gárate, en concreto, califica a Quiroga de «moderno no vanguardista» (2008, p. 2). Finalmente, de 2010 es el estudio de Mariana Amato acerca del «carácter vívido» del cine en sus relatos, a los cuales pone en diálogo con la noción de «aura» de Walter Benjamin. Volveremos a ello cuando comentemos el cuento «El vampiro».

Algunos críticos se han planteado o han afirmado el aspecto vanguardista de los cuentos cinematográficos de Quiroga o de aquellos vinculados a avances tecnológicos similares –fotografía–. Además de su temática –la relación con el cine–, algunos autores arguyen que estos relatos proyectan un experimento de vanguardia mediante técnicas formales; así, Dámaso Martínez señala la ruptura con la linealidad temporal de sus textos anteriores: «En su sintaxis narrativa puede observarse el uso del *racconto*, una complejidad mayor en el tratamiento de espacios y tiempos» (1993, p. 1300). Por su parte, García alude a la fragmentación y la discontinuidad de la diégesis textual que se contraponen al realismo de sus cuentos precedentes (p. 114). No obstante, Rocca no comparte esa opinión porque considera que esas modificaciones en su gramática narrativa ya se estaban aplicando previamente –por ejemplo, en «La insolación» (1908)–. Por lo cual, en opinión del crítico, la nueva operación de Quiroga sería meramente temática y, a nivel formal, simplemente estaría culminando sus estrategias estilísticas ya iniciadas con anterioridad (2003, pp. 35-36). Lo mismo defiende Bárbara Roesler quien, en *Horacio Quiroga y sus cuentos sobre cine* (2015), plantea la tensión entre la modernidad de Quiroga en dichos cuentos, frente a la experimentación vanguardista de los años veinte.

Nuestra perspectiva sigue la línea defendida por Rocca y Roesler, y por quienes se oponen al carácter vanguardista de la obra de Quiroga porque ni la mera proyección temática de los avances tecnológicos ni las innovaciones estilísticas responden a una ruptura de corte vanguardista pero sí son resultado de una modernidad céntrica –no periférica– de su producción, algo que no se ha instalado en su imaginario de autor. Para poder sostener y justificar lo expuesto, resumiremos brevemente por qué sus innovaciones no se adecuan a la ruptura de vanguardia para, a continuación, explicar a qué acepción de «modernidad» nos adscribimos cuando hablamos de Quiroga. Finalizaremos nuestra propuesta ejemplificándola con los cuatro cuentos escogidos, es decir, los de temática cinematográfica. Nos referimos a «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» (*La Novela del Día*, 12, 1919), «El espectro» (*El Hogar*, 615, 1921), «El puritano» (*La Nación*, 11/07/1926) y «El vampiro» (*La Nación*, 11/09/1927).

Horacio Quiroga ante el tribunal vanguardista

A pesar de que la conexión entre vanguardia y cine es estrecha, el mero uso de la temática cinematográfica o de algunos de sus recursos no bastan para calificar de vanguardista a una obra de arte. Pero el problema de Quiroga es su carácter fronterizo ya conocido, es decir, la dificultad a la hora de clasificar ciertos textos que no encajan ni en el regionalismo, ni en el realismo, ni en el naturalismo, ni en el modernismo. Podría decirse que Quiroga lleva a cabo, en algunos cuentos, un desplazamiento genérico –nunca ruptura–, porque ciertos relatos se inician con características genéricas concretas que, a lo largo del texto, se transforman y desplazan hacia un género distinto. El caso más paradigmático sería «El algodón de plumas», cuyos elementos modernistas derivan en un cuento naturalista que roza lo grotesco. Esto es solo un ejemplo del modo de innovar quiroguiano tan alejado de la vanguardia: acudir a la tradición y renovarla sin rupturas abruptas, sino a través de la continuidad³.

Pero quizá más importante, para el tema que nos ocupa, sea analizar el espacio de Quiroga en el seno del campo literario de los veinte debido a que es en esos años cuando publica los relatos sobre cine y es la década dominante de las vanguardias. En Argentina, como es sabido, son los años de la publicación de *Martín Fierro*, revista en que evidentemente Quiroga no participó y donde fue ignorado (Lafforgue, p. XXXVII) y parodiado en uno de sus epitafios satíricos –*Martín Fierro*, 43, 1927–. El epitafio aparece firmado por Luis García y reza así: «Escribió cuentos dramáticos / sumamente dolorosos [...]. Hizo hablar leones y osos, / caimanes y jabalíes. / La selva puso a sus pies» (p. 12). En opinión de Rodríguez Monegal «este tipo de chistes no indica generalmente enemistad personal hacia el autor. [...] Lo que estas bromas implican es un reconocimiento paradójico de la existencia de Quiroga» (1978, p. 140). Reconocimiento, sí, pero también es un indicio de que la única imagen de autor que los jóvenes martinfierristas tenían de él era la de un escritor regionalista ya caduco.

Debido a la vasta bibliografía previa acerca de la vanguardia martinfierrista (Sarlo, 1988; Salas, 1994; Ledesma, 2009; Greco, 2018; Saítta, 2019-2020), sintetizaremos algunos puntos generales que descartan cualquier punto en común entre Quiroga y la vanguardia para pasar luego a analizar sus cuentos cinematográficos e intentar clasificarlos de otro modo. Como explica Saítta, *Martín Fierro* era el «campo gravitacional en el mapa de las revistas culturales» de los años veinte (2019-2020, *Martín Fierro* y el martinfierrismo) y, en términos de Bourdieu, constituiría la forma institucionalizada de capital cultural de dicha década. Su gremialismo literario, su

3. Tomamos como referencia la definición de «vanguardia» propuesta por Luciana Del Gizzo: «Toda vanguardia es el punto de inflexión en el devenir artístico que condensa el límite entre lo que ya no es y lo que todavía no es, señalando de ese modo las cesuras históricas. En esos paréntesis, despliega [...] [su] experimentación» (2017, p. 17). La obra de Quiroga es todo menos una cesura, como veremos a continuación a través de sus cuentos.

añán revolucionario y su discurso rupturista son evidentes, lo cual se observa, sobre todo, en el manifiesto del número 4 de la revista. Frente a los martinfierristas, Quiroga es un solitario que busca hacerse un hueco en el campo hemerográfico porteño a través de sus textos de ficción y de crítica. La de Quiroga es una voluntad de profesionalizar su arte, adaptándolo a las posibilidades que las revistas le ofrecen, reivindicando y exigiendo su merecida remuneración pero, al mismo tiempo, enjuiciando los peligros que entraña la mercantilización artística. De ahí su acercamiento a la cultura popular y/o de masas, en la que ve una vía transitable para dichos objetivos (Rocca, 1994, p. 128). Como explica Cardona Leites, ello lo lleva a ser un escritor «dividido entre la necesidad económica y la pasión por la literatura» y a escribir en *Caras y caretas* (2005, p. 91). Quiroga no asimila valor económico a valor literario, pero tiene clara la dignidad que todo escritor profesional merece en la sociedad⁴. Esa defensa a la profesionalización del artista lo acerca a figuras como Roberto Arlt, pero lo aleja de la vanguardia para la cual «venderse al mercado» y, sobre todo, a la cultura de masas, es un gesto que critica radicalmente.

Además, a Quiroga lo distancia de la vanguardia, y de los martinfierristas en particular, su noción de modernidad que no desdeña la tradición del pasado ni contempla una ruptura radical. Así, aunque no aluda directamente a los martinfierristas, en «Ante el tribunal» (1930), Quiroga lleva a cabo una serie de reflexiones acerca de las generaciones literarias y, en concreto, sobre la joven generación dominante de su época. Su crítica destaca la amnesia en que caen los jóvenes al desconsiderar y desautorizar a todas las generaciones anteriores:

Tal pasa hoy. El momento actual ha hallado a su verdadero dios, relegando al olvido toda la errada fe de nuestro pasado artístico. De éste, no las grandes figuras cuentan. Pasaron. Hacia atrás, desde el instante en que se habla, no existe sino una falange anónima de hombres que por error se consideraron poetas. Son los viejos. Frente a ella, viva y coleante, se alza la falange, también anónima, pero poseedora en conjunto y en cada uno de sus individuos, de la única verdad artística. Son los jóvenes, los que han encontrado por fin en este mentido mundo literario el secreto de escribir bien (1981, p. 17).

Contra ello, sigue Quiroga, él confiesa haber combatido prácticamente toda su vida «...hasta venir hoy a dar, cansado y sangrante todavía, ante este tribunal que debe abrir para mi nombre las puertas al futuro, o cerrarlas definitivamente» (1981, p. 18). Tal declaración pone de manifiesto que el escritor conoce plenamente el espacio que ocupa dentro del campo literario rioplatense, marginado de la hegemonía vanguardista o, más bien, automarginado, porque Quiroga sabe que su obra no se adecua al proceder de la nueva generación ni escribe el género preponderante

4. Tales ideas se desarrollan en sus textos de crítica: «Satisfacciones de la profesión de escritor» (1923), «La Bolsa de Valores Literarios» (1924), «La propaganda literaria» (1926) y «La profesión literaria» (1928).

cultivada por ella –la poesía–, ni busca desdeñar la tradición literaria para cotizar el valor de su arte. Estas son las razones extraliterarias por las cuales Quiroga es, si se quiere, un escritor completamente opuesto a la vanguardia. A continuación, nos centraremos en cuestiones intrínsecas de sus cuentos cinematográficos.

El cine, lo fantástico y la vida póstuma

Como explica Gárate, Quiroga ficcionaliza en sus relatos las meditaciones que el cine le suscita y que proyecta en ensayos como «Las cintas de ultratumba» (*Caras y Caretas*, 12/06/1920, 1921) y «Cine de ultratumba» (*Atlántida*, 238, 26/10/1922) (Gárate 3). Cabe señalar que el cultivo del cuento lo aleja del modo en que la vanguardia se sirvió de las novedades cinematográfica; nos referimos al «efecto realista» generado por el cine, algo que, para él, el teatro no alcanza con tanta precisión. En palabras de Quiroga:

Tres son las primeras figuras de *Puro corazón*: Lilian Gish, Clarine Seymour y Roberto Harron. Como a la luz del día, corren por la eléctrica pantalla, tan vivas, tan del momento, que por poco que extendieran los labios o las manos, alcanzarían a tocarnos. Viven realmente en ese instante (1981, p. 310).

Apunta Walter Benjamin que el cine posibilitó apreciar cuestiones que eran impensables antes de su existencia. Es por ello que la novedad del cine respecto del teatro reside, para Quiroga, en las posibilidades técnicas que la cámara permite, por ejemplo, el zoom, ya que, al acercar al espectador a la cara del actor, lo vuelve más real. Así lo afirma el narrador de «Miss Dorothy Phillips, mi esposa»: «Porque no debe olvidarse que contadísimas veces en la vida nos es dado ver tan de cerca a una mujer como en la pantalla» (2017, p. 535). Tal realismo se une a otra cuestión ausente en el teatro, una idea que se repite en las reflexiones del escritor tanto como en sus textos de creación que le permitirán asociar al cine con lo fantástico: la permanencia de la imagen del actor tras su muerte. Por primera vez en la historia, existe un dispositivo con capacidad de proyectar la imagen en movimiento de una persona muerta. En otras palabras, el cine para Quiroga equivale a una suerte de vida póstuma:

Cuando un hombre del mundo normal muere, su imagen permanece con el corazón de sus deudos y en algunas fotografías, tan muertas como él. Pero para el resto de la humanidad, la figura del difunto desaparece para siempre jamás. El cine salva a sus intérpretes de esta oscuridad saludable [...] En los últimos días nos ha sido dado rever *El indultado*. Sus dos protagonistas, Locwood y Stonell, están hoy muertos [...] La impresión que produce esta supervivencia a través del sudario, es ya bastante fuerte para los indiferentes. Para aquellas personas cuyo corazón estuvo fuertemente unido a Locwood o Stonell, la impresión cobra aspecto de alucinación torturante (1997, p. 129).

Destaquemos, pues, una de las primeras y más curiosas novedades que existen entre los avances técnicos y el género fantástico de los cuentos quiroguianos: un efecto plenamente *realista* da pie a una reformulación de lo *fantástico*. En palabras de Laura Utrera: «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»» (2010, p. 133). Partiendo de la definición de «fantástico» de Todorov, dice Dámaso Martínez:

Y esa posibilidad [del cine] de mostrar al mundo «como sucede en la vida» (...) es la que en sus relatos va a adquirir una dimensión fantástica. Uno de los procedimientos del género [fantástico], explica Todorov, es convertir lo literal en metafórico. (...) Quiroga vuelve en estos relatos el mundo ficcional de los films en un mundo real, coexistente y paralelo al mundo tangible. En esa dimensión narrativa (...) constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como real. ¿Qué es lo real? Parece ser el dilema o el enigma principal en todos esos cuentos (1993, p. 1299).

Esa verosimilitud generada por la ciencia, y la vinculación entre cine y vida póstuma son dos cuestiones que retomará Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*, como es sabido. Porque, como explica Louyer Davo, lo fantástico se concibe aquí como «brecha en nuestro paradigma de realidad», lo cual conecta con el cine porque Quiroga lleva a cabo una confusión entre planos o dimensiones: realidad de la pantalla y realidad empírica (2003, pp. 38-45). Por tanto, el efecto inquietante que Quiroga percibe en el cine es, de alguna manera, grotesco en su mezcla de realidad y ficción y, más aún, en la posibilidad de dar vida a individuos ya muertos. De ahí que ese efecto pueda vincularse a lo ominoso freudiano, ese estado paradójico entre el terror y la curiosidad, o entre el horror y la atracción, que Todorov denominó «vacilación», es decir, la incertidumbre generada por un elemento extraño o fantástico (1981, p. 19). El cine pues deviene algo fantástico porque trasgrede las leyes naturales o convencionales que, hasta su invención, eran imposibles de vulnerar sin una explicación sobrenatural. Dichos efectos le proporcionaron a Quiroga un rico material para aplicar a un género ya cultivado por él de antemano, el fantástico, llevando a cabo el desplazamiento genérico ya mencionado: pasar de lo fantástico a lo verosímil mediante la ciencia ficción.

La modernidad en cuentos cinematográficos de Quiroga

En el presente apartado, intentaremos defender la modernidad de los cuentos cinematográficos de Quiroga mediante un doble análisis temático-formal de los mismos. Con este fin, proponemos la siguiente definición de «modernidad» en relación con el terreno artístico: manifestación de la consciencia plena de la contemporaneidad, es decir, una discursividad artística que proyecta una (o varias) innovaciones

contemporáneas a la época de su autor. Esta novedad debe detentar una relevancia trascendente para su época en términos globales –sociales, económicos, artísticos, etc.– En otras palabras, lo «nuevo» moderno no se concibe necesariamente a la manera de la vanguardia –cesura histórica, ruptura y negación del pasado–, sino como todo fenómeno cuya existencia no era posible anteriormente porque las condiciones anteriores no lo permitían, ya porque no existían medios para crearlo o porque se requería un cambio de paradigma, o ambas a la vez. El ejemplo más evidente de ello es el *Quijote*, novela que no habría sido escrita sin la revolución científica que significó la imprenta; porque su modernidad principal fue la proyección de las nuevas condiciones de producción técnica planteadas a partir del surgimiento de la misma. Cervantes puso de manifiesto, a través de la ficción, el modo en este invento incidía sobre la realidad a través de la vida de un hidalgo que se dedicaba únicamente a leer libros –es decir, describe la vida de un lector–. A continuación, intentaremos vincular lo dicho a los cuentos de Quiroga, cuyas historias girarían en torno a la vida del espectador de cine del siglo xx.

Comenzaremos por «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» porque fue el primero en publicarse y porque lo consideramos el menos innovador de los cuatro en términos de modernidad. Sarlo lo considera un texto irónico y paródico de ideales tardorrománticos y decadentistas (1997, p. 27), lo cual indica otro desplazamiento genérico porque el cuento presenta el ciego e idealizado enamoramiento del narrador hacia una actriz, Dorothy Phillips, a quien va a buscar a Hollywood y logra conquistar como si de una película se tratase, algo que los propios personajes perciben, de ahí la siguiente declaración de Dorothy: «–¡Mi amor adorado! ¡Todo me encanta! Hasta el film que hemos hecho. [...] –¿Verdad que es un film?» (2017, p. 558). No obstante, la ironía surge al final del cuento cuando el ideal deviene realidad y el narrador revela que todo no es más que un mero sueño. Así, como un nuevo Quijote, el narrador tiene en mente a su Dulcinea cinematográfica, a quien percibe perfecta y, como el hidalgo, no consigue alcanzarla porque Miss Dorothy es una mera imagen –y, gracias al cine, es una imagen *literal y metafóricamente*–. ¿Cuál es la modernidad principal de este primer cuento? Un fenómeno que se inicia en el siglo xx con el cine: el fanatismo por los actores, es decir, el fetichismo por la imagen de un individuo completamente desconocido. No afirmamos, empero, que tal fetichismo no existiera antes; ya Robert Darnton (1987) indicó que una de las primeras personalidades que provocara un fanatismo desmedido fue Rousseau gracias a su novela *Eloísa*. No obstante, toda popularidad anterior no incluía necesariamente la imagen literal de la persona, sino únicamente una imagen de autor sublimada por sus lectores. El amor platónico de Quijote por Dulcinea deviene, en el cuento de Quiroga, admiración ciega del narrador por la imagen «real» de Dorothy Phillips pero el desengaño es el mismo que el del hidalgo. Porque, y Quiroga quiere insistir en esta idea, el cine puede ser muy realista pero sus imágenes son plenamente ficcionales.

Un paso más moderno se lleva a cabo en «El espectro», cuento que se ha señalado, en varias ocasiones, como el antecedente de la película *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen. Lo más destacado del texto es la trasgresión (fantástica) de los límites entre la pantalla cinematográfica y la realidad porque, hacia el final, un personaje de la película, ya muerto, sale de la pantalla al ver entre el público a su exesposa junto a su mejor amigo. Conviene citar el párrafo de dicho pasaje:

Sentí que la piel de la espalda se me erizaba, y miré: Con lentitud de fiera y los ojos clavados en nosotros, Wyoming se incorporaba del diván. Enid y yo lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros desde el fondo de la escena, llegar al monstruoso primer plano... Un fulgor deslumbrante nos cegó, a tiempo que Enid lanzaba un grito. La cinta acababa de quemarse (2017, p. 613).

Otra vez, recordamos la vacilación de Todorov aplicado al género fantástico porque el cuento nos lleva a preguntarnos si, efectivamente, ese tránsito de la pantalla a la realidad ha ocurrido o si, por el contrario, el sentimiento de culpa que invade a los personajes los arrastra a un estado paranoico y alucinatorio. La clave está, como apuntara Louyer Davo, en la cita final «La cinta acababa de quemarse», que consiste en una «frase umbral» porque constituye el «cruce entre dos paradigmas basado en una ambigüedad referencial que muestra el fenómeno fantástico como un desliz ambivalente y no como irrupción» (2003, p. 45) –otra vez, Quiroga juega con el deslizamiento, desdeñando todo tipo de ruptura radical–. Lo que queremos destacar, siguiendo nuestra tesis, es el modo en que esa nivelación de planos –pantalla y realidad– señala el efecto realista del cine apuntado por Quiroga, tanto si el personaje sale efectivamente de la película como si no, porque la segunda opción pondría de manifiesto una impresión de realidad que solo el cine puede generar. Por tanto, observamos aquí la modernidad del cuento y la proyección de un fenómeno plenamente contemporáneo a Quiroga.

Valeria de los Ríos ha calificado «El espectro» como periféricamente moderno porque sitúa la historia en Buenos Aires, donde las películas que los amantes van a ver al cine poseen títulos distintos a los originales, lo que les genera confusión y les obliga a asistir a cada uno de los estrenos hasta dar con el film deseado: «De este modo, Quiroga introduce en su narrador la conciencia de vivir en una modernidad periférica» (2008, p. 317). Si bien es evidente que Quiroga es un escritor periférico que escribe desde la periferia sobre temas periféricos, nuestra propuesta busca advertir cierta paradoja en el hecho de que precisamente los elementos modernos que estamos señalando no poseen un estatus periférico porque apuntan a cuestiones vinculadas a una innovación general del siglo xx, el cine, cuyos efectos pueden ser entendidos por todo espectador de cine de su tiempo, independiente de su origen. Porque Quiroga no plantea problemáticas o cuestiones localistas; antes al contrario, el efecto realista y la pervivencia de la vida póstuma en el cine permiten una lectura «internacional», en términos de Locane, de estos textos.

«El vampiro», conocido como el antecedente de *La invención de Morel*, es, de los cuatro cuentos, el único que expresa explícitamente la aplicación de las innovaciones científicas al género fantástico mediante los diálogos que el narrador, el señor Grant, mantiene con el señor Rosales. Ambos son científicos pero el segundo es quien, como arquetipo de «inventor loco», quiere dar vida a la imagen de un personaje cinematográfico a través de los rayos N1, un descubrimiento científico divulgado en 1903 por Prosper-René Blondlot, invento que resultó ser una mera broma pero que Quiroga le atribuye, en el cuento, a Gustavo Le Bon. Según Amato, el relato se contrapone al *dictum* del aura benjaminiano ya que «sugiere [...] que la intervención de la tecnología cinematográfica sobre la representación visual multiplica el poder aurático de esta última por la vía de su carácter espectral» (2010, p. 77). Porque el resultado del experimento convertirá a la imagen de la actriz en una especie de vampiro, de ahí la sensación del narrador al conocer a la mujer en cuestión:

...la fuerte impresión que ya desde el primer instante había despertado en mí aquella silueta femenina, se trocó en tensión sobreaguda cuando pude distinguirla claramente. No era una mujer, era un fantasma; el espectro sonriente, escotado y traslúcido de una mujer (1987, p. 160).

Historia de vampiros filtrada por la vía de la ciencia ficción: nuevo desplazamiento genérico quiroguiano. Pero la diferencia entre este cuento y los demás es que se perfila el arquetipo de inventor loco o delirante tanto a través de su propia voz como de las impresiones que provoca en el narrador. Cuando Rosales se presenta por primera vez a Grant para consultarle sobre los rayos N1, este último reflexiona:

Podría él ser un maniático, un perseguido y un fronterizo; pero lo que es indudable, es que poseía una gran fuerza de *voluntad*... Y para los seres que viven en la frontera del más allá racional, la *voluntad es el único sésamo* que puede abrirles las puertas de lo eternamente prohibido (1987, p. 159)⁵.

Lo que lo salva de su locura, según el narrador, es la voluntad. Esa percepción la confirma el propio Rosales cuando confiesa su intención de darle existencia a la imagen de la pantalla:

Al día siguiente jugué mi vida al arrancar de la película a nuestra invitada de esta noche... Y la salvé. Si se decide usted un día a corporizar la vida equívoca de la pantalla, tenga cuidado, señor Grant. [...] Suelte su imaginación, azúcela hasta el fondo. [...] *Esta es tarea de la voluntad*. [...] *En un arma de caza, la imaginación es el proyectil, y la voluntad es la mira* (1987, p. 162)⁶.

5. Cursiva nuestra.

6. Cursiva nuestra.

Y, hacia el final del relato, añade: «Usted alabó mi imaginación, no más aguda que la suya, y mi voluntad, que le es en cambio muy superior. Con esas dos fuerzas creé una criatura visible, que hemos perdido, y un espectro de huesos» (1987, p. 168). Ahora bien, ¿por qué la insistencia en que la voluntad sea el motor del impulso en sus inventos? ¿Qué añade a la historia esa obsesión del personaje por justificarse a través de la fuerza de voluntad? Es indudable que Rosales actúa movido por un irracionalismo hiperbólico desatado del enamoramiento de una imagen que lo lleva a la locura de asesinar a la actriz de carne y hueso para que su representación cobre vida. Otra vez, el tema de la idealización de la actriz de «Miss Dorothy Phillips, mi esposa». Pero Rosales se diferencia del enamorado de Miss Dorothy en su riqueza económica, pues vive en una casa de grandes dimensiones que incluye un laboratorio privado y servidumbre, lo que sugiere una situación holgada, mientras que el primero se resignaba a soñar con la imagen de la mujer deseada. Rosales sí tiene tiempo, medios y dinero para llevar a cabo cuantas ideas le surjan de la imaginación. Sin embargo, él insiste, lo que hace no es gracias al dinero sino a su fuerza de voluntad. Se observa aquí, de manera implícita, una crítica al irracionalismo y al egoísmo burgués que tiene su fuente en el pensamiento de Schopenhauer, para quien el individuo es la suma de voluntad (percepción propia) y representación (percepción ajena) (2009, p. 7), y defiende que el ser humano actúa por egoísmo porque solo se observa a sí mismo con la voluntad, mientras que los demás le son dados como representaciones suyas, «de ahí que su propio ser y su conservación se antepongan a todos los demás juntos» (Schopenhauer, p. 78). En el cuento de Quiroga, la actriz de carne y hueso, y su imagen son meras representaciones para Rosales, quien además parece no distinguir entre la figura del cine y la real cuando decide asesinar a la segunda. No afirmamos que Quiroga se basara de manera deliberada en dichos postulados, pero las reflexiones expuestas por el filósofo –cuyo influjo en el irracionalismo subjetivo del siglo xx es indiscutible– describen de manera muy adecuada el proceder y modo de pensar de Rosales, y explican que, incluso, se atreva a asesinar a alguien para obtener su representación –nótese la estrecha similitud con el personaje de Morel–. «El vampiro» es, por tanto, otro de los cuentos que no solo saca provecho del cine para actualizar historias de vampiros y explicar un fenómeno fantástico, sino que también constituye una crítica implícita a las diferencias de clase socioeconómica, sobre todo si se lee en diálogo con «Miss Dorothy Phillips, mi esposa».

Finalizamos nuestro recorrido con «El puritano» que, como explica Mayra Jiménez, se inicia y concluye en un mundo totalmente fantástico (1979, p. 93), donde los talleres del cinematógrafo adquieren un carácter heterotópico cuando, por la noche, queda desierto. Decimos «heterotópico» al ser un espacio que posee ciertas fuerzas discontinuas que provocan leyes lógicas autónomas (Toro Zambrano, 2017). Quiroga plantea que allí, debido a la fuerza de las cintas de proyección

cinematográficas, habitan los fantasmas de actores muertos en vida. Así lo explica el narrador-testigo del cuento:

La impresión fotográfica en la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la incesante proyección, ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar sobre ellos. Estamos muertos, sin duda; pero nuestro anonadamiento no es total. [...]. Por el guardarropa en paz deambulamos a la luz de la luna, sin ansias, sin pasiones, ni recuerdos. [...] Nuestra existencia arranca de un golpe de obturador. [...]. El film y la proyección que nos han privado del sueño eterno nos cierran el mundo, fuera de la pantalla, a cualquier otro interés (2017, p. 779).

En esa suerte de limbo se hallan los fantasmas de los actores mientras no se proyecta ningún film. De esta manera, Quiroga ficcionaliza en el cuento ese efecto de vida póstuma que el cine puede provocar en el espectador al enfrentarlo a la imagen en movimiento de un ser querido ya muerto. De hecho, el propio narrador lo apunta de manera explícita: «Nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la tremenda situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre, tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron» (2017, p. 781). En ese comentario metaliterario, Quiroga muestra ser plenamente consciente de su modernidad narrativa y de cómo este texto plantea una situación tan contemporánea que aún no había sido llevada a la ficción. Es más, podríamos aventurar que el texto adquiere un matiz moderno debido precisamente a dicha reflexión metaliteraria porque, sin ella, estaríamos ante una historia de fantasmas, amor, suicidio y muerte típica, y el cine se reduciría a ser mero escenario de fondo. En otras palabras, lo más inquietante del cuento no son los espectros ni la idea de muerte, sino el impulsar al lector contemporáneo a cuestionarse, como espectador del cinematógrafo, las consecuencias de la vida póstuma a través de la proyección de imágenes en movimiento.

Por tanto, la diferencia entre el uso que Quiroga hiciera del cine y el empleo por parte de las vanguardias reside en que las segundas aplicaron a sus obras las técnicas que el cinematógrafo les ofrecía –por ejemplo, el fragmentarismo o la simultaneidad de imágenes–, y ello fue un gesto de ruptura e innovación de radical vanguardismo. No obstante, la modernidad de Quiroga no se halla en el empleo del cine como trasfondo temático (contenido) ni en la utilización de sus técnicas (forma), sino que se desprende de la adecuada proyección de las nuevas condiciones sociales que el cine permite a partir del siglo xx y su incidencia en la realidad. El escritor renueva lo fantástico porque no lo limita a la mera evasión decimonónica del género, sino que lo actualiza en el nuevo siglo de la velocidad y la técnica, adaptándose magistralmente a la modernidad del xx.

Conclusiones

Hemos iniciado nuestro estudio aludiendo a la imagen de Horacio Quiroga como autor de textos regionalistas y como antecedente de la novela de la selva y/o indigenista. Retomamos, además, la observación de Jitrik acerca del injusto espacio de Quiroga en el polisistema literario y de las insistentes críticas autobiográficas sobre su obra. Nuestra propuesta parte de su sugerencia al intentar definir la modernidad de Quiroga con el fin último de reivindicar una posición más céntrica dentro del canon literario occidental, tomando como ejemplo sus cuentos cinematográficos, y siguiendo la hipótesis de Locane de que, antes del Boom, la internacionalización de la literatura hispanoamericana debe medirse desde un ángulo distinto al fenómeno de *marketing* de aquel.

Debido a que estos relatos fueron escritos y publicados en la década del veinte –años de vanguardia– y que algunos críticos sugirieron el posible matiz vanguardista de los mismos, hemos querido revisar su ubicación en el campo literario para negar todo tipo de vinculación de Quiroga a la vanguardia, ya sea por cuestiones extraliterarias o por cuestiones estilísticas de los textos escogidos. Finalmente, nos adentramos en el análisis de los cuentos, en concreto, en su modernidad, justificada no por la ruptura con la tradición anterior –lo que lo aleja de la vanguardia–, ni por las técnicas formales, ni por el empleo del cine como temática. Nuestra tesis es que la modernidad de Quiroga se observa en que supo analizar los avances tecnológicos contemporáneos y sus consecuencias en la sociedad. El escritor profundizó, de esta manera, en el progreso y el desarrollo mediante la ficcionalización del presente. Salvando las obvias distancias que alejan a Quiroga de Cervantes –ante todo, su ubicación periférica en el canon– queremos señalar que el uruguayo llevó a cabo una operación similar al español, pero reemplazando la imprenta por el cine. En los cuentos aludidos, Quiroga proyecta las nuevas condiciones de producción técnica del siglo xx a partir del cine, algo que la vanguardia no llevó a cabo a pesar de su aprovechamiento del mismo. El escritor puso de manifiesto, a través de lo fantástico, el modo en que el cine incide en la realidad, es decir, en sus efectos realistas y en las consecuencias perturbadoras que conlleva la novedad de mantener «viva» la imagen de una persona muerta. Y se debería aventurar, como conclusión final, que precisamente el haberse alejado de la fragmentariedad experimental de las vanguardias, un gesto que en principio parece ser antimoderno, evitó o no facilitaría que sus cuentos sobre cine destacaran en una década donde dicha técnica era la dominante a la hora de acercar la literatura al cine.

Referencia bibliográfica

- ABREU, C. (2014). Horacio Quiroga, a Writer on the Limits. *A Contracorriente*, 11 (2), 302-322.
- ACEREDA, A. (2001). Del criollismo a la urgencia existencial. Fatalidad y angustia en tres cuentos de Horacio Quiroga. *Castilla. Estudios de literatura*, 26, 7-18.
- AÍNSA, F. (1977). *Tiempo reconquistado. Siete ensayos sobre literatura uruguaya*. Géminis.
- ALAZRAKI, J. (1996). Relectura de Horacio Quiroga. *Lectura crítica de la literatura americana: la formación de las culturas nacionales* (pp. 64-79). Biblioteca Ayacucho.
- AMATO, M. (2010). El arte de la naturalidad: el cine y sus espectros en la literatura de Quiroga. *Cuadernos Lírico*, 5, 75-93. <https://doi.org/10.4000/lirico.396>
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- CARDONA, A. (2005). El fenómeno editorial *Caras y Caretas* y el papel del escritor en sus páginas: Horacio Quiroga y S. Frago. *Questión*, 1 (48), 78-92.
- CLARASÓ, M. (1976). *A study of the use of colour terms in the six major collections of short stories by Horacio Quiroga*. University of St. Andrews. Dissertations Publishing.
- CLARASÓ, M. (1979). Horacio Quiroga y el cine. *Revista Iberoamericana*, XLV (108-109), 613-623. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1979.3402>
- DARNTON, R. (1987). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. FCE.
- DÁMASO MARTÍNEZ, C. (1993). Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos. En N. B. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.) *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. 1293-1304). ALLCA XX.
- DEL GIZZO, L. (2017). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Aluvión.
- EZQUERRO, M. (1993). Los temas y la escritura quiroguianos. En N. P. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.) *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. 1379-1414). ALLCA XX.
- FLEMING, L. (1995). Horacio Quiroga y la crítica. Un siglo de gozos y de sombras (1895-1995). *Cuadernos hispanoamericanos*, 537, 103-108.
- GALLEGO, A. (2019). *Ricardo Piglia y la literatura mundial*. Iberoamericana.
- GÁRATE, M. (2008) Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga. *Revista Iberoamericana*, LXXIV (22), 1-13. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2008.5296>
- GARCÍA, G. (2006). Horacio Quiroga, escritor de vanguardia. *Anclajes*, 10, 113-126.
- GRECO, M. (2018). *El periódico Martín Fierro*. EUDEBA.
- HAFSTER, L. E. (2021). *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX. Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga*. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjq97rlz8TvAhVTsAKHdx1CBsQFjAGegQIC-BAD&url=https%3A%2F%2Fcore.ac.uk%2Fdownload%2Fpdf%2F296356245.pdf&usq=AOvVaw3sSfeHsp9Qlp_Q7bm260I9.
- JIMÉNEZ, M. (1979). La irrealidad en la cuentística de Quiroga. *Letras*, 2 (2), 77-94.
- JITRIK, N. (1959). *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Ediciones Culturales Argentinas.
- LAFFORGUE, J. (1993). Actualidad de Quiroga. En N. P. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.) *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. XXXV-XLV). ALLCA XX.

- LEANTE, C. (1982). Horacio Quiroga: el juicio del futuro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 383, 367-380.
- LEDESMA, J. (2009). Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo. En Noé Jitrik (Ed.). *Historia crítica de la literatura argentina VII. Rupturas* (pp. 167-197). Emecé.
- LOCANE, J. J. (2020). Literatura comunista mundial: Jorge Amado en la República Democrática Alemana y China. En G. Guerrero, B. Loy and C. Müller (Eds.) *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age* (pp. 191-208). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-013>
- LOUYER DAVO, A. (2003). Alteraciones y alteridades del espacio en los cuentos de Felisberto Hernández y Horacio Quiroga. Una geopoética de lo fantástico. *Brumal*, 1 (1), 37-56.
- PIGLIA, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca.
- PUCCINI, D. (1993). Horacio Quiroga y la ciencia. En N. P. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.) *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. 1340-1359). ALLCA XX.
- QUIROGA, H. (1981). *Cuentos*. Biblioteca Ayacucho.
- QUIROGA, H. (1987). *Más cuentos (cuentos de la selva)*. Porrúa.
- QUIROGA, H. (1997). *Arte y lenguaje del cine*. Losada.
- QUIROGA, H. (2017). *Cuentos completos de Horacio Quiroga*. Seix Barral.
- RÍOS, V. de los (2008). Reproducción, muerte y espectralidad en Horacio Quiroga. *Revista de estudios hispánicos*, 42 (2), 301-327.
- ROCCA, P. (1994). Horacio Quiroga en la bolsa de valores (periodismo y literatura, público y mercado). *Revista de estudios hispánicos*, 21, 119-134.
- ROCCA, P. (2003). Horacio Quiroga ante la pantalla. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, 27-36.
- ROCCA, P. (2009). Una escritura de fronteras múltiples. *Dossier*, 3 (14), 34-38.
- RODRÍGUEZ, I. (2010). La fotografía y el cine como motivo fantástico en tres escritores latinoamericanos. Rubén Darío, Horacio Quiroga y Adolfo Bioy Casares. *Nuevos caminos del hispanismo*. Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ, E. (1950). *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*. Ediciones Asir.
- RODRÍGUEZ, E. (1978). *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ROESLER, B. A. (2015). *Horacio Quiroga y sus cuentos sobre cine. Una mirada conflictiva con la vanguardia de la década del 20*. Editorial Académica Española.
- ROMANO, E. (1994). Horacio Quiroga, ¿primer escritor rioplatense de vanguardia? *Cuadernos hispanoamericanos*, 529/530, 21-32.
- SAÍTTA, S. (2020). El martinfierrismo como campo gravitacional. *Orbis Tertius*, XXIV (30). <https://doi.org/10.24215/18517811e129>
- SARLO, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.
- SARLO, B. (1993). Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica. En N. P. Ponce de León y J. Lafforgue (Ed.). *Todos los cuentos de Horacio Quiroga* (pp. 1274-129). ALLCA XX.
- SARLO, B. (1997). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva Visión.
- SALAS, H. (1992). Estudio preliminar. *Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar* (pp. 8-15). Fondo Nacional de las Artes.
- SCHOPENHAUER, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Trotta.

- SPERATTI-PIÑERO, E. S. (1988). Horacio Quiroga, precursor de la relación cine-literatura en la América Hispánica. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (2), 1239-1250. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v36i2.723>
- TODOROV, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora.
- TORO, M. C. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de filosofía*, 21 (3), 19-41. <https://doi.org/10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707>
- UTRERA, L. (2010). Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos «El retrato» y «La cámara oscura». *Iberoamericana*, X (39), 125-138.