

1984

Un cambio de código y su descodificación en 'El espectro' de Horacio Quiroga

Elsa K. Gamborini

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Gamborini, Elsa K. (Otoño 1984) "Un cambio de código y su descodificación en 'El espectro' de Horacio Quiroga," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 20, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss20/4>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

UN CAMBIO DE CÓDIGO Y SU DESCODIFICACIÓN EN «EL ESPECTRO» DE HORACIO QUIROGA

Elsa K. Gambarini

Yale University

Es un hecho bien conocido, documentado por el mismo Horacio Quiroga, que entre sus lecturas preferidas figuraba la obra de Poe, Maupassant, Dostoevsky y Chéjov, a quienes consideraba sus maestros literarios.¹ En sus cuentos, la obra de estos autores se halla inscrita como parte de aquel «entrecruzamiento de textos» que es todo texto.² Menos reconocida y menos analizada, en cambio, es la inscripción en sus relatos de otro tipo de lectura: el cine. En la época en que su cuento «El espectro» fue publicado en *El Hogar*, Quiroga escribía regularmente sobre cine para la revista *Atlântida*.³ En «El espectro,» estudiado a continuación, el acontecimiento fantástico depende, precisamente, del estreno de una película.⁴ En torno a las oposiciones espectador/ actor, espectáculo/ilusión el cuento desarrolla otras relaciones cuyo análisis permitirá poner en evidencia las ambigüedades del discurso fantástico y las dificultades que ofrece su descodificación.⁵

La historia está contada por alguien que dice *yo*, y comienza de la siguiente manera:

Todas la noches, en el Grand Splendid de Santa Fe, Enid y yo asistimos a los estrenos cinematográficos . . . Allí, desde uno u otro palco, seguimos las historias del film con un mutismo y un interés tales, que podrían llamar sobre nosotros la atención de ser otras las circunstancias en que actuamos.⁶

La voz que dice *yo*, el narrador dramatizado, es a la vez actor y espectador, protagonista de la acción y cronista de la historia, el que va al cine y el que se mira ir para describirlo. Esta voz que dice *yo* presupone un *tú* que lo escucha o lee, un *tú* que es el auditor o el lector (implícito) de la narración.⁷ Al principio de la historia este lector implícito se puede identificar con el *yo* narrativo a los dos niveles señalados por Jakobson.⁸ Por un lado se identifica con el pronombre personal *yo* en cuanto éste es *símbolo* del que está contando, es símbolo del narrador.⁹ Por otro lado se puede identificar con el pronombre personal *yo* en su relación existencial *con lo que dice* éste, es decir, con el *yo* narrativo como *índice*. La identificación del lector con el *yo* narrativo como símbolo no se altera a lo largo del relato. En cambio, a medida que el narrador cuenta su historia, la identificación inicial del lector con lo que dice el narrador, su identificación con el *yo* como índice se volverá cada vez más dificultosa. En la medida en que el lector implícito ya no se pueda reconocer en los acontecimientos narrados, en la medida en que estos acontecimientos no lo

remitan a actividades que son de la vida cotidiana, que no creen un «efecto de realidad,» su identificación con el yo narrativo se volverá ambivalente.¹⁰

Los párrafos que introducen el cuento, que hasta aquí remiten a la vida cotidiana, concluyen con las siguientes palabras: « . . . pues preciso es advertir ahora que Enid y yo estamos muertos» (p. 70). Esta inusitada declaración exige la detallada explicación que constituye el cuento.

El narrador Grant describe primero las emociones intensas que lo unen a Enid. Esto introduce el tema erótico que, por estar expresado como una obsesión con la imagen de la mujer deseada, va unido al tema de la mirada: «Tenía ella entonces, cuando vivíamos en el mundo, la más divina belleza que la epopeya del cine ha . . . expuesto ala mirada fija de los hombres» (p. 71). Decir, (esto es narrar), se vuelve aquí el equivalente de ver. Ese ver supone una perspectiva que no es jamás objetiva, aunque parecería prohibir las deformaciones de la subjetividad, por lo que une interioridad y exterioridad. El tema erótico y el de la mirada, relacionados por las emociones intensas del narrador, chocan enseguida con las convenciones sociales: «La desdicha me puso ante ella cuando ya estaba casada» (p. 71). Más que convención, se trata de un tabú inscrito en la cultura bajo la forma del mandamiento bíblico: «No codiciarás a la mujer de tu prójimo» (Éxodo 20:17). Al ceder un lugar a las emociones proscritas, Grant rompe con el tabú y se aleja de la objetividad familiar, lo cual facilita el acercamiento de otra objetividad no cotidiana que se logrará en el relato.

A continuación el narrador afirma: «*No es ahora del caso ocultar nombres.* Todos recuerdan a Duncan Wyoming, el extraordinario actor que, comenzando su carrera al mismo tiempo que William Hart, tuvo, como éste y a la par de éste, las mismas hondas virtudes de interpretación viril» (p. 71: subrayado mío). Por la copresencia del nombre de William Hart, famoso *cowboy* del cine mudo, y del nombre Duncan Wyoming, personaje del cuento, por la yuxtaposición de realidad y ficción, el lector lee como «real» la existencia de Wyoming y como veraces las acciones relacionadas con él en el cuento.¹¹ La declaración aparentemente franca: «No es *ahora* del caso ocultar nombres,» sugiere que *luego* habrá nombres ocultos, reprimidos, escamoteados en el relato.

A medida que Grant detalla su pasión creciente por Enid, va revelando las barreras que impiden la realización de ese amor. Reconoce sentir «la absorción de todos los sentimientos de un hombre- que ejerció sobre mí Enid» (p. 71) para mejor marcar la frustración: «Wyoming, que era su marido, era también mi mejor amigo» (p. 72). Declara que «jamás podría yo ser un hermano para aquella mujer . . . porque si la deseaba con todas las fuerzas de mi alma incorpórea, la adoraba con todo el torrente de mi sangre sustancial» (p. 72), para luego explicar que esos sentimientos de amor y deseo le fueron explícitamente prohibidos por su amigo Wyoming, en el lecho de muerte, al decirle: «Y tú viejo amigo, vela por ella. *Sé su hermano*» (p. 72-73).

Desobedecer esta última directiva implica el incesto. A pesar de la intensidad emocional que une a los tres personajes, sin embargo, nada tienen de fantástico los acontecimientos hasta aquí relatados.

Grant discute la exigencia de Wyoming: «Sé su hermano» en una respuesta imaginaria al amigo muerto. Dice: «Su mujer fue mientras él vivió, y lo hubiera sido eternamente -intangible para mí. Pero él había muerto . . . Y Enid era mi vida, mi porvenir, mi aliento y mi ansia de vivir que nadie, ni Duncan -mi amigo íntimo, pero muerto- podía negarme» (p. 73). Aunque una noción de causalidad lineal estructura aquí el discurso, entre líneas se puede leer lo que carece de toda causa y lógica -que la rivalidad entre los dos hombres existe aún, que las prohibiciones de adulterio e incesto siguen teniendo actualidad. Otro índice de que los tabúes siguen en vigencia a pesar de la muerte de Wyoming se encuentra en las palabras de Enid, quien resiste las persistentes declaraciones de Grant: «-¿Pero déjame, te digo! ¡Déjame! ¿No ves que también te quiero con todo el alma, y que estamos cometiendo un crimen?» (p. 75). Aquí la vigencia del tabú asume la forma de un exagerado sentido de culpa: «*estamos cometiendo un crimen.*» El que las prohibiciones y los tabúes retengan su vigencia después de la muerte del amigo sugiere que los *nombres propios* Grant-Enid-Duncan, que configuran una relación triangular explícita de matrimonio y amistad, encubren otros nombres, los nombres comunes hermano-madre-hermano, que configuran una relación triangular primordial: la rivalidad de dos hermanos por el amor de la madre.¹² Este triángulo se lee como reprimido en el texto, en la afirmación de Grant: «No es ahora del caso ocultar nombres» y en la referencia implícita al incesto: «Sé su hermano.» Pero el amor por la misma mujer es un ingrediente fundamental en la rivalidad que caracteriza la relación de dobles. En efecto, el acontecimiento fantástico en «El espectro» se desarrolla en torno al motivo literario del doble, que se encuentra renovado aquí por la inscripción de elementos objetivos relacionados con un quehacer artístico nuevo en la época -el cine.

El narrador informa que por fin se anunció el estreno de «El páramo,» la anhelada película cuyo protagonista era Duncan Wyoming, y que Enid y él convinieron en ir a verla. Los párrafos que siguen se pueden leer como la yuxtaposición y el diálogo de tres intratextos.¹³ El primer texto, que se podría considerar el texto matriz, porque en él están inscritos los otros dos, es el que se viene analizando hasta aquí. Éste dice a continuación:

Fuimos al Metropole, y desde la penumbra rojiza del palco vimos aparecer, enorme y con el rostro más blanco que a la hora de morir, a Duncan Wyoming. Sentí temblar bajo mi mano el brazo de Enid.

¡Duncan!

Sus mismos gestos eran aquellos . . . Y a veinte metros de él, era su misma mujer la que estaba bajo los dedos del amigo íntimo . . . (p. 76).

En este primer texto el narrador dramatizado es el destinador: el autor de la historia (el que emite el mensaje), y el lector implícito es el destinatario: el que recibe y trata de leer esa historia (descodificar el mensaje).¹⁴ El código que comparten Grant y el lector es, desde luego, la lengua castellana, y el medio físico por el cual se transmite el mensaje es la palabra escrita. Como autor del mensaje, Grant subraya la función referencial de su texto, es decir que trata de convencer al lector implícito de la «realidad/verdad» de su historia: de cómo él y Enid fueron al cine para ver la película «El páramo» en que actuaba el amigo muerto Duncan Wyoming. Ya que ir al cine es una actividad de la vida cotidiana del lector, hasta aquí éste se puede identificar con la historia del narrador dramatizado, Grant.

El segundo intratexto es una película inscrita en la época del cine mudo, cuyo título es «El páramo.» Está traducida en el texto matriz, el primer texto, de la siguiente manera:

La actuación de Wyoming era sobresaliente, y se desarrollaba en un drama de brutal energía . . . La situación central constituía una escena en que Wyoming, herido en la lucha con un hombre, tiene bruscamente la revelación del amor de su mujer a ese hombre, a quien él acaba de matar por motivos apartes de este amor. Wyoming acababa de atarse un pañuelo a la frente. Y tendido en el diván, jadeando aún de fatiga, asistía a la desesperación de su mujer sobre el cadáver del amante (p. 77).

En este intratexto, el autor del mensaje no es el narrador Grant, sino el protagonista de la película: Duncan Wyoming. El lector del texto es el público que asiste al cine, público que al principio también incluye a Grant y Enid. El contacto se establece a través de imágenes mudas, proyectadas sobre la pantalla cinematográfica. El mensaje que transmite la película está mediatizado por un narrador que es colectivo, pero disimulado: el narrador dramatizado cuenta la versión de «El páramo» presenciada por el público que va al cine. Esta versión, que se supone objetiva, es la primera que conoce el lector implícito. En ese sentido, el público que asiste al film tiene las funciones de un narrador disimulado porque sirve para informar al lector implícito de lo que necesita saber: el verdadero argumento de «El páramo.»¹⁵ Éste se deduce de la escena «en que Wyoming . . . tiene bruscamente la revelación del amor de su mujer a ese hombre, a quien él acaba de matar por motivos apartes de este amor,» es decir, trata de un convencional triángulo amoroso. Este mensaje se puede transmitir gracias a la sucesión de imágenes dada por el montaje y el ordenamiento del espacio plástico, o sea por la *mise en scène*.¹⁶

Como indica el lector-narrador dramatizado Grant, «Wyoming acababa de atarse un pañuelo a la frente. Ytendido en el diván, jadeando aún de fatiga, asistía a la desesperación de su mujer sobre el cadáver del amante.» El mensaje del texto matriz, la historia de un triángulo amoroso formado por una mujer (Enid), el esposo (Wyoming, que muere de causas naturales) y su amigo (Grant), está parodiado en el mensaje del film: la historia de un triángulo amoroso formado por una mujer, su amante, y el esposo (que mata al amante por otras razones). El mensaje de la película es una reflexión especular, por lo tanto invertida, del mensaje del texto. Los signos que remiten al aspecto representativo del escenario: «La *actuación* de Wyoming . . . en un *drama*,» subrayan el carácter ficticio de la función referencial de la película. La película puede comunicarse con el lector implícito del cuento porque su mensaje está traducido literalmente con el código del texto que lo inscribe, el lenguaje castellano. El traductor es un lector de la película: el narrador dramatizado del cuento.

La película también compone el tercer intratexto, pero ahora reconstituida de acuerdo a la mirada repetida, obsesiva del narrador. Es a través de esa mirada que la película recupera ciertas características mágicas, propias de la obra de arte primitiva.¹⁷ El film empieza a adquirir ese valor mágico a través de la mirada embelesada que Grant y Enid dirigen a la pantalla. Grant dice: «Enid y yo juntos e inmóviles en la oscuridad *admirábamos como nadie al muerto amigo*, cuyas pestañas nos tocaban casi cuando Wyoming venía desde el fondo a llenar él solo la pantalla» (p. 77: subrayado mío). Este *close-up* no sólo vuelve más preciso lo que ya era visible, aunque no muy claro, sino que revela formaciones estructurales completamente nuevas en lo mirado.¹⁸ Estas son las que permiten según testimonio de su lector, que la imagen parezca trascender su carácter bidimensional de imagen en la pantalla para dar una impresión de algo extranatural.

El espectador-lector Grant dice no entender su obsesión con la película: «¿Por qué continuábamos yendo al *Métropole*? . . . ¿Qué presagio nos arrastraba como sonámbulos ante una acusación alucinante que no se dirigía a nosotros, puesto que los ojos de Wyoming estaban vueltos a otro lado?» (p. 77). Grant tiene la impresión de que él no inicia los acontecimientos, que le llegan de afuera, y se interroga sobre esto: «¿Qué presagio nos arrastraba . . . ? -la ambigüedad constitutiva del acontecimiento fantástico no se separa del examen de los poderes del sujeto. Un sentido de culpa subyacente: Grant se siente «ante una acusación alucinante que no se dirigía a nosotros»- presta coherencia a su estado de ánimo. Es ese sentido de culpa que le impedirá hacerse cargo de sus acciones, que atribuirá a su doble.¹⁹ El objeto de la «acusación alucinante está en la línea de visión de Wyoming. El testimonio de la mirada, que parece el homólogo de la verdad, es necesario para que se dé crédito al acontecimiento fantástico.²⁰ Aquí es testimonio de la mirada sobre la mirada, que apunta al motivo del doble. Grant se pregunta a dónde miraban los ojos de Wyoming y contesta: «No sé a dónde, a un palco cualquiera de

nuestra izquierda. ¡Pero una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos *se estaban volviendo* hacia nosotros! Enid debió notarlo también porque sentí bajo mi mano la honda sacudida de sus hombros (p. 77: subrayado del autor). Lo que se considera «real»: la versión de «El páramo» leída por el público que asiste al cine, se desrealiza en la medida en que el lector de la película -Grant, no posee más los medios de aprehender esa realidad. En este tercer intratexto, Duncan sigue siendo el autor del mensaje, pero dentro del público que ve el film. Grant es el único lector. Las imágenes eléctricas, mudas, constituyen el contacto que permite la transmisión del mensaje. Este mensaje, sin embargo, es secreto y, como en el esoterismo, sólo lo puede leer el iniciado: Grant. Su mirada ase lo que es cotidiano en forma antitética y lo desrealiza: «¿A dónde miraban? No sé a dónde, a un palco cualquiera de nuestra izquierda. ¡Pero una noche noté . . . *que los ojos se estaban volviendo* hacia nosotros!» Es sólo para Grant (y Enid) que tanto el montaje como la *mise en scène* de la película cambia, y sólo él puede testificar que «los ojos *se estaban volviendo* hacia nosotros!» Este texto puede comunicarse con el lector implícito porque está traducido por el código del texto que lo inscribe: el lenguaje castellano. El traductor es el narrador dramatizado Grant. Hay un juego entre el espectáculo que constituye el mensaje de «El páramo,» según lo ve el público que asiste al cine, y la ilusión: el mensaje del mismo film según la mirada errada y la falsa traducción de Grant. Es en este diálogo intratextual que se revela la dificultad del lector implícito para ubicarse frente a este mundo imaginario en que se alian espectáculo e ilusión de una manera a la vez complementaria y antinómica.

El narrador dramatizado plantea la coexistencia de dos testimonios: el testimonio de «la sala,» que se considera objetivo y por lo tanto «real,» y el testimonio del narrador, que designa un acontecimiento irreal. En la alianza de la irrealidad (el testimonio de Grant) y de la realidad (el testimonio de «la sala») se lee la ambigüedad constitutiva del relato fantástico. De acuerdo al testimonio del lector-narrador, el film no era una «ficción novelesca» y Wyoming no «vivía sólo por una ironía de la luz,» sino que vivía «en realidad,» convirtiendo el amor inocente de él y Enid en infidelidad.

La percepción que tiene Grant del acontecimiento extraño queda asimilada al desarreglo de sus poderes cognoscitivos. El pasaje que hace de lo que es lógico y racional: «Hay leyes naturales, principios físicos que nos enseñan,» a lo fantástico: «Pero a despecho de las leyes y los principios, Wyoming nos estaba viendo» (p. 78) supone que, como sujeto de la lectura del film y como sujeto de la narración, tiene dudas sobre sí mismo. La ambigüedad que surge de estas dudas remite a la inaptitud de Grant para reconstruir la objetividad. El relato no apoya su argumento en la falta de razón, sino en una alianza de la razón: «las leyes y los principios,» con lo que la razón habitualmente rechaza: «a despecho de las leyes y los principios . . . »

Grant traduce la imagen cinematográfica de Wyoming en una imagen diferente, otra, que él puede manejar y que obedece ciertas secretas exigencias suyas: «noche a noche, palco tras palco, la mirada se iba volviendo cada vez más a nosotros» (p. 78). El tema de la mirada se confunde aquí con el poder de creación y de destrucción, porque ver la película equivale a hacer la película, ver la imagen del amigo muerto se confunde con resucitar al amigo muerto. La fantasía de omnipotencia está acompañada de terror, «para nosotros -Wyoming, Enid y yo - la escena filmada vivía flagrante . . . en un palco donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido *vivo*» (p. 78: subrayado del autor).

A nivel de su discurso, el cuento propone que la muerte es reversible, lo cual es fundar su argumento sobre una hipótesis falsa. Pero esta proposición no se puede justificar ni por una referencia a los códigos religiosos, ni por referencias a la realidad. Se presenta primero como un enigma: un muerto (Grant), que cuenta la aventura que llevó a su muerte. El acontecimiento narrado carece de toda probabilidad interna, porque no se puede declarar, de acuerdo a las apariencias -constituidas por el testimonio de Grant, que el acontecimiento fue o no fue. El enigma se vuelve fantástico por la superposición de dos probabilidades externas a la historia. La una es racional y empírica, y permitiría analizar la mayor o menor certidumbre del acontecimiento fantástico en relación con el posible delirio o locura del narrador. Esta probabilidad permite relacionar el acontecimiento con una forma del pensamiento codificada por la cultura: la psicopatología, que corresponde a la motivación realista en el cuento. La otra probabilidad externa, racional y metaempírica, permitiría analizar la mayor o menor certidumbre del acontecimiento dentro, por ejemplo, del marco de creencias ocultistas. De acuerdo al ocultismo, una forma del pensamiento también codificada por la cultura, los poderes misteriosos pueden ser sometidos a control humano. Esto es trasponer la irrealidad del acontecimiento fantástico a un plano extranatural, y por eso mismo el acontecimiento se vuelve concebible, si no aceptable. La unión de dos probabilidades externas a un hecho nacido de una hipótesis falsa expresa en términos conocidos la antinomia constitutiva del relato fantástico. Como las dos probabilidades son contradictorias, se anulan la una a la otra.

A nivel de su historia, la doble naturaleza del acontecimiento suscita la incertidumbre en el personaje, Grant. A la incertidumbre de Grant se une la convicción de que un saber le sería posible, si él fuera capaz de adquirir ese saber. La narración existe precisamente por la incapacidad de Grant de lograr los conocimientos necesarios para resolver esa especie de enigma que le plantea el acontecimiento.

Además de ser amigos íntimos, Grant y Wyoming quieren a la misma mujer. El compartirlos mismos sentimientos y experiencias facilita el proceso de identificación; en particular, la identificación de Grant con el otro - Wyoming.²¹ Como efecto de esa identificación, Grant traduce la imagen del amigo muerto para el lector inscrito, pero en el acto de traducirla, la traiciona.

Para mejor entender este proceso, se lo puede relacionar con *le stade du miroir*:²² «Ese momento en que se completa la etapa del espejo inaugura, por la identificación del niño con la *imago* del semejante y el drama de los celos primordiales . . . la dialéctica que desde entonces liga el *yo* a situaciones socialmente elaboradas.»²³ De acuerdo a esto, Grant es él mismo, pero también, por identificación con Wyoming (lo cual implica una transformación), es el otro. De ese desdoblamiento renace el drama primordial, que permite que Grant sea el amo y Wyoming su esclavo, que Grant sea espectador y Wyoming actor.²⁴ Por su propio cuerpo, que él sólo puede ver en forma fragmentaria, Grant sustituye una imagen unida y controlable en la pantalla (que funciona como si fuera un espejo). Esa imagen no es la recalcitrante imagen en celuloide de Wyoming (registrada en el cuento por la versión del narrador colectivo), sino la imagen proyectada, obediente de sí mismo, de Grant. En el acto de contar, el narrador Grant revela cómo la imagen de Wyoming, en la pantalla, actúa de acuerdo a sus propias exigencias inconscientes: «la mirada se iba volviendo cada vez más a nosotros,» y cómo aguarda el castigo inminente de Wyoming, su perseguidor: «su sorpresa . . . su ira y su venganza estaban . . . moviéndose en sus ojos vivos que acababan por fin de fijarse en los nuestros» (p. 79).

Uno de los rasgos esenciales del motivo del doble es el deshacerse del antagonista en una forma violenta:

Desde el instante en que Wyoming se había incorporado en el diván, dirigí el cañón del revólver a su cabeza. Lo recuerdo con toda nitidez. Yera yo quien había recibido la bala en la sien.

Estoy completamente seguro de que *quise* dirigir el arma contra Duncan. Solamente que creyendo apuntar al asesino, en realidad apuntaba contra mi mismo (p. 80: subrayado del autor).

Grant busca protegerse permanentemente de Wyoming, su perseguidor matándolo. Pero su intento homicida resulta ser un acto suicida. La pantalla donde actúa Wyoming se lee como un espejo transformado, el lugar del desenlace del drama que empieza con *le stade du miroir*. De acuerdo a este drama, para Grant él no está sentado en la butaca, porque él no se ve allí, sino que se encuentra en la pantalla -el lugar de su imagen especular- perdido, como otro. Esta negación de sí equivale al suicidio. Sin embargo, a ese otro, Grant no lo considera como esencialmente real, porque es una imagen vacía, especular. Esta negación del otro equivale a un acto homicida.²⁵ Es éste el *impasse* suicida-homicida subyacente, que lleva a la muerte al narrador, a través de la muerte del otro.²⁶ Objeto y sujeto se confunden en un mismo personaje, porque la fábula subyacente de este relato es una fábula de identidad: es la búsqueda de sí mismo, de la propia identidad.

La fábula de identidad por la que Grant busca dar unidad a su experiencia se expresa en el juego de dobles, como también en el juego de simetrías (pensar que encontrar la muerte al final de un haz de luz particular deja abierta

la posibilidad de encontrar el camino de regreso al principio de otro), en las reiteraciones (el regreso repetido al cine y la fascinación de la mirada), en la confusión de elementos contrarios (el renacimiento de Wyoming es la muerte de Grant, lo real de la vida se opone a lo imaginario del cine) que se vuelven equivalentes, intercambiables, aun reversibles. Esta fábula de identidad lleva a una vasta desconstrucción de la vida cotidiana. Se impone una falta de sentido de lo real. La noción de causalidad lineal, aunque estructura la historia del narrador, se vuelve caduca porque todo remite al carácter doble de las cosas, es decir, a ese juego de antítesis, dobles, simetrías.²⁷

Como actor, Grant reconoce que ha conocido lo improbable, pero como narrador logra justificar en parte su aventura al integrarlo a un sistema de referencias como el cine, y reintroducir el discurso cultural que rechaza como protagonista: «Más allá de la muerte, de la vida y sus rencores, Enid y yo nos hemos encontrado. Invisibles, dentro del mundo vivo, Enid y yo estamos siempre juntos, esperando el anuncio de otro estreno cinematográfico . . . Ahora nuestra esperanza está puesta en <Más allá de lo que se ve>» (p. 81). El narrador vuelve a nombrar aquí una película, cuyo título había mencionado de paso al principio de su relato. El argumento de «Más allá de lo que se ve» nunca se revela. El título queda incrustado en la superficie del texto como un organismo extraño, pero funciona como un índice: una irónica llamada de atención al lector, que sugiere que hay elementos que escapan al testimonio de los ojos, tanto del narrador que recuerda y reflexiona, como del lector que lee. A este índice el texto opone reiteradamente, y como prueba fehaciente de lo que cuenta, el testimonio de la mirada. Es decir que con su presencia, el título de la película alude a una ausencia que el texto niega, que el texto parodia en aquel diálogo autoreferencial que Grant, el lector de la película «El páramo,» transcribe el cambio de código que sufre el film, documenta la traducción del intratexto de un código conocido: el del montaje y la *mise en scène* del cine mudo, a otro desconocido. En esto su situación es análoga a la del lector implícito: el cambio de código que describe Grant es análogo al cambio que sufre el lector en su lectura, al pasar de los códigos conocidos de la racionalidad y las convenciones socio-cognoscitivas al código desconocido del relato fantástico. Grant, igual que el lector implícito, intenta descodificar el texto. Pero así como Grant no puede resolver el enigma que le plantea el acontecimiento improbable, el lector tampoco puede descodificar el cuento fantástico. Todo intento es un fracaso. La historia guarda su indeterminación. El discurso fantástico conserva su ambigüedad.²⁸

NOTAS

1 Horacio Quiroga, «Decálogo del perfecto cuentista,» *Babel* (julio de 1927), p. 146.

2 Julia Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman,» *Critique*, 23 (avril 1967), p. 439.

3 Vale la pena citar parte de una reseña que tituló «Cine de Ultratumba» para la revista *Atlántida*, aunque sea un poco posterior a la publicación del cuento, porque sirve para poner en evidencia aquellas lecturas cinematográficas que han quedado inscritas en el cuento que estudiamos aquí. Quiroga escribe:

Tres son las primeras figuras de «Puro Corazón»: Lillian 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 . . .

Y he aquí que Roberto Harron y Clarine Seymour, unidos en este instante mismo por un beso de amor, están muertos . . .

Si no recordamos mal, Clarine Seymour falleció en los últimos meses de 1920, a consecuencia de una operación. Meses más tarde Roberto

Harron se mató accidentalmente con un revólver en un cuarto de hotel . . .

Porque es realmente curiosa la persistencia de los muertos del cine en sobrevivirse . . . Tal vez no simpatizaron en vida . . . Pero si Clarine y Harron se amaron, y lo que la máquina registró como accidental metraje de film fue su pasión misma, deben de estar satisfechos de su antiguo amor, en la desnudez eterna de sus esqueletos. A través de la caja, de la tierra, del más allá del tenebroso misterio, los amantes se encuentran noche a noche, vividos y flagrantes ante la electricidad . . . Espectrales como la pantalla misma, como la sala oscura y nuestro silencio, persisten en correr, en reír, en abrazarse, tal como lo hicieron una vez — y para siempre — en «Puro corazón.»

La reseña apunta a aquellos motivos que ya habían encontrado su desarrollo pleno en el cuento. En particular, registra de manera explícita la fascinación de Quiroga por las relaciones posibles entre la vida en la pantalla con sus amores y muertes ficticios, y la vida de los actores con sus amores y muertes verdaderos. Son estos los elementos que pone en juego al escribir «El espectro,» una historia de amor que tiene inesperadas vueltas de tuerca. Ver: «Cine de ultratumba,» *Atlántida*, 238 (octubre 26 de 1922), p. 45. La película reseñada es *True Heart Susie*, D. W. Griffith, dir., con Lillian Gish, Clarine Seymour y Robert Harron, 1919. Consultar Iris Barry, *D. W. Griffith: American Film Master* (New York: Museum of Modern Art, 1965), p. 58.

4 «El espectro,» *El Hogar*, 615 (julio 29 de 1921), n.p.: recogido en *El Desierto* (Buenos Aires: Babel, 1924), p. 103-121. Otro cuento importante para este tipo de estudio sería «Miss. Dorothy Phillips, mi esposa,» *La novela del día* (febrero 14 de 1929), recogido en *Anaconda* (Buenos Aires: Losada, 1963), p. 141-169.

5 usamos aquí la distinción generalmente reconocida entre el cuento como *historii* v e! cuento como *discurso*. Véase la extensa bibliografía compilada según estas dos d' visiones del relato por Michel Mathieu, «Analyse du récit,» *Poétique*, 30 (avril 1977), pp. 226-259.

6 *El Desierto* (Buenos Aires: Losada, 1956), p. 70. En adelante citado por esta edición en el texto.

7 Para una elaboración del concepto de *lector postulado* o *lector implícito* ver: Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1961), p. 39, 49, 52, 88-116, 177; Roland Barthes, «Introduction a l'analyse structurale des récits,» *Communications No. 8: L'analyse structurale du récit* (Paris: Seuil, 1966), p. 18-21; Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire,» *Communications No. 8*, p. 146-47; Gérard Genette, «Discours du récit,» *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 225-267.

8 Roman Jakobson, *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb* (Cambridge, Mass.: Harvard University, 1957), p. 2.

9 Se entiende por *identificación*: «la transformation produite chez le sujet quand il assume une image.» Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je,» *Écrits I* (Paris: Seuil, 1966), p. 90.

10 Roland Barthes, «L'effet de réel,» *Communications No. 11: Le vraisemblable* (Paris: Seuil, 1968), trad. «El efecto de realidad,» *Lo verosímil* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), p. 95-101.

11 George N. Fenin y William K. Everson, *The Western: From Silents to Cinerama* (New York: Crown Publishers Inc., 1962), p. 75. Fenin y Everson dicen que William Surrey Hart fue: «the man who, single-handed, rescued the Western film from the rut of mediocrity into which it had fallen.»

12 Otto Rank, *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie* (1925); trad.: *The Double: A Psychoanalytic Study* (Chapel Hill, North Carolina: U.N.C. Press, 1971), p. 75-76. Dice: «the double is the rival of his prototype in anything and everything, but primarily in the love for woman - a trait which he may partly owe to the identification with the brother.» Y luego añade: «From this fraternal attitude of rivalry toward the hated competitor in the love for the mother, the death wish and the impulse toward murder against the double becomes . . . understandable.»

13 Este intratexto, intertexto interior o duplicación interna del texto le da el poder de un aparato de auto-interpretación. Ver Lucien Dallenbach, «Intertexte et auto texte,» *Poétique*, 27 (1976), p. 282-84.

14 Para mejor precisar el análisis de las relaciones intratextuales, aprovechamos el estudio de Roman Jakobson, «Lingüística y poética,» (1960) en *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix Barrai, 1974), p. 347-395.

15 Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 52.

16 James Monaco, *How to Read a Film* (New York: Oxford University Press, 1977), p. 145 y 183-84.

17 Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,» *Illuminations* (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1968), p. 225: «The work of art in prehistoric times . . . by the absolute emphasis on its cult value . . . was first and foremost an instrument of magic.»

18 *Ibid.*, p. 236.

19 Rank, *The Double*, p. 76: dice que existe «a powerful consciousness of guilt, which forces the hero no longer to accept the responsibility for certain actions of his, but to place it upon another ego, a double.»

20 Irène Bessière, *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain* (Paris: Larousse, 1974), p. 185-86.

21 Sigmund Freud, «The <Uncanny,>» (1919), *On Creativity and the Unconscious* (New York: Harper and Row, 1958), p. 140-41.

22 Lacan, *Écrits I*, p. 89-97. En la vida del ser humano es la etapa del espejo, momento de la identificación primaria, la que vuelve posible toda identificación futura.

23 *Ibid.*, p. 95, trad. mía: «Ce moment où s'achève le stade du miroir inaugure, par l'identification à l'*imago* du semblable et le drame de la jalousie primordiale . . . la dialectique qui dès lors lie le *je* à des situations socialement élaborées.»

24 La imagen especular, unificada y controlable regirá las relaciones del niño con otros niños, «turning them frequently into games of master and slave, actor and spectator. And here the rejection of reality is obvious: for the reality of one's own sporadically controlled, partially perceived body is substituted the image of a unified, controllable one; for the real, recalcitrant individuals in one's peer group, one attempts to substitute an obedient image of oneself.» Jan Miel, «Jacques Lacan and the Structure of the Unconscious,* *Structuralism* (New York: Doubleday, 1970), p. 99.

25 Jean Roussel, «Introduction to Jacques Lacan,» *New Left Review*, 50 (July-August 1968), p. 68-70.

26 Un antecedente literario directo de este desenlace violento es el relato «William Wilson,» en que el protagonista comete una acción homicida-suicida al intentar matar a su doble físico. Edgar Allan Poe, «William Wilson» (1839), *The Complete Tales and Poems* (New York: Random House, 1975), p. 626-41. 27 Bessière, *Le récit*, p. 134-141.

28 El presente trabajo es parte de un análisis más extenso, en que estudio la narratología en los cuentos fantásticos de Horacio Quiroga. Otra parte de este estudio ya apareció en la *Revista Iberoamericana*, 112-113 (julio-diciembre de 1980), p. 443-57.