El archivo Horacio Quiroga
fragmentos (de un guión)

Lea HAFTER
IdIHCS (UNLP-CONICET) - CIC

DOI: https://doi.org/10.17184/eac.8485

Resumen: Horacio Quiroga fue un pionero en el desarrollo de una escritura en cruce con el cine, y en ese marco escribió, al menos, dos guiones. Uno de ellos, parcialmente conservado, es la adaptación de su propio cuento La gallina degollada. Esas páginas, documentos no audiovisuales del archivo del cine silente, pueden leerse en diálogo con las notas justamente sobre cine publicadas por el mismo autor, para ver cómo en esa escritura cinematográfica se aloja una concepción a la vez que un estado del, por aquel entonces, nuevo medio.

Palabras clave: Horacio Quiroga - Archivo - Escritura cinematográfica

El cinematógrafo es el archivo de la vida
Horacio Quiroga

1 Archivo y escrituras

Escribir cine suele señalarse en la práctica como un desafío, el desafío de escribir en imágenes, de escribir en palabras para ser filmado. Por otra parte, definir la escritura cinematográfica puede pensarse como tarea incómoda, vana o innecesaria. Quizás no tanto por la pregunta acerca de qué es lo que caracteriza y determina a una escritura como cinematográfica, sino por el hecho de que la pregunta acerca de sus rasgos la ubican en ese terreno que la desplaza del centro de la escritura literaria y la acerca a la imagen-movimiento sin dejar de ser letra impresa. Definir la escritura cinematográfica denuncia su condición de marginalidad en la necesidad permanente de ser explicada.

Para quien ha estudiado autores de comienzos del siglo XX y más aún para quien lee esas escrituras a partir de (y con) sus archivos, resulta evidente la existencia de una escritura que no puede apartarse del cine, que no puede entenderse sin su

presencia. Son escritos que pueden materializarse en relatos de argumentos, guiones, comentarios de películas, así como en reflexiones y ensayos de experiencias en la sala, o incluso en relatos que parecen suceder dentro de la pantalla. Todas esas escrituras tan diversas se comprenden necesariamente con la presencia y la experiencia intensa del cine. En el otro margen de la concepción de una escritura descartable –un *escrito para ser filmado y desechado*, un *escribir para el cine*–, la escritura cinematográfica es en su materialidad la huella de una afectación. Literatura en tránsito, tal vez, o antes bien literatura en movimiento. Literatura que pretende huir y proyecta con su materia de letra impresa los espectros del cine. Guiones, reseñas, relatos, novelas, artículos, ensayos, poemas… Escritura cinematográfica. No es para filmar. Es para leer. Es literatura. No es solo escribir sobre cine sino con el cine. Es escritura semoviente.[1]

Justamente, la existencia de un "archivo Quiroga" empezó, para mí, desde la incógnita de las páginas de un guión. Ese escritor que se atrevió a la escritura cinematográfica –pionero en las tierras rioplatenses que escribió el nuevo medio en su literatura desde el amor a las estrellas de la pantalla para entender qué era el cine– había escrito alguna vez, constaba en las páginas de su biografía y en cuanto artículo sobre el tema llegaba a mis manos, al menos dos guiones. El objetivo entonces fue desde un principio dar con esas páginas, con los guiones. Porque en esa manera de entender un nuevo medio a través de la escritura, al mismo tiempo de crearlo –porque el guión es parte de la creación cinematográfica– se alojaba una concepción y a la vez un estado del cine, e incluso una concepción de la literatura que implicaba una intervención en la institución literaria.

La búsqueda empezó. Buscaba dar con el manuscrito del guión –ya editado y que había leído más de una vez–, de *La jangada*.[2] Se trataba de un guión completo que al parecer Quiroga había dejado entre sus papeles y que, por distintos motivos siempre a tono con las peripecias de la vida del autor, nunca había llegado a filmarse.[3] Encontrar el material de un proceso de escritura que quizás revelara el modo de concebir la construcción de un guión en los primeros años de vida del cine era un propósito válido. Pero además, como siempre, y a pesar del continuo trabajo que lo desmiente y de los tantos textos que acumulan reflexiones al respecto, la ilusión de una revelación en el papel borrador, en la versión final de un manuscrito, en suma, en un papel guardado, reaparecía como en todo comienzo de investigación. Vale aclarar que en ese instante, la fantasía de la revelación frente al contacto con el material, frente a su presencia, puede tener la forma más incierta e ilógica, porque no se trata (aunque también sí), en esa fantasía, de encontrar la novela no publicada, o de acceder a las

[1] *Cf.* Antelo, Raúl, en este mismo volumen.

[2] En 1961 es editado por la revista *Fuentes*, publicación del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de la Biblioteca Nacional de Montevideo, dedicada a la difusión de los fondos del archivo. Más tarde, volverá a publicarse como anexo en *Arte y lenguaje del cine* (1997), tomo dedicado a la recopilación de las notas cinematográficas de Horacio Quiroga aparecidas en prensa; el mismo volumen reaparecerá en 2007 con el título *Cine y Literatura*. Algunas reflexiones en torno a este tema pueden encontrarse en L. Hafter, "Escribir guiones durante los inicios del cine argentino. Algunas reflexiones a partir de *La jangada*, de Horacio Quiroga", Actas del *VII Congreso Internacional AsAECA* (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). 7, 14, 21 y 28 de noviembre, modalidad virtual. En edición.

[3] Algunas hipótesis pueden rastrearse en Delgado, José ; Brignole, Alberto (1939), *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Claudio Garcia y Cía, Uruguay.; y también en Levinson, Andrés, *Cine en el país del viento. Antártica y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*, Fondo Editorial Rionegrino, Argentina, 2011.

cartas que ocultan una verdad acerca de la escritura; se trata de una revelación que lleva todas las formas, y a la vez ninguna, que resultaría sólo posible en el instante del primer contacto con eso que está ahí y que es la huella de un momento, de un proceso, de un instante que termina plasmado y a la vez ausente en la escritura que se edita.[4] El guión llegó; la revelación, no.

2 El archivo HQ

Llegué entonces al domicilio del archivo a partir de la existencia de un guión que ya estaba publicado y había leído, pero que de todas formas quería ver.[5] Ya en el Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, en lugar del manuscrito pusieron en mis manos el cajón del fichero correspondiente a HQ, un trabajo minucioso de descripción del material; pero todavía, imaginaba yo que se trataba de reforzar el suspenso, no podía acceder al guión. Tras buscar y no encontrar rastro de una sola ficha que mencionara *La jangada*, consulté. Sucedía que las fichas dedicadas a los manuscritos, para el asombro de quienes estábamos allí, faltaban. Y así llegué a las cajas. Tres cajas negras que contenían una serie de carpetas debidamente organizadas en las que se encontraban distintos manuscritos junto a otros materiales del autor. Aquella primera visita se enmarcó en un encuentro de grupos de investigación[6], y derivó en una estadía posterior en la que pude digitalizar parte del archivo para su resguardo y a la par recorrer el material para su estudio.[7] En esa tarea pude comprobar que, producto de las intervenciones de diversos especialistas, la mayor parte de los documentos había sido publicada. La pregunta frente a esto era cómo aquellas publicaciones habían ordenado un modo de leer, que a su vez y de una manera quizás paradójica, establecía o sentenciaba que otras relaciones que se quisieran establecer entre distintos materiales no eran posibles, o al menos no eran legítimas. Sin embargo, lo eran para mí que estaba frente al archivo. En otras palabras, si el archivo no es solo una acumulación de papeles que dan cuenta de la preparación del texto, ordenado de un modo fijo, bajo una premisa teleológica, sino que es su otro, el otro del texto, en consecuencia, no resulta posible pensar una sola y definitiva forma de ordenar los materiales que lo componen[8]. Al contrario, lo que se impone *en* y *al* archivo es una lógica heterogénea que habilita recorridos en los que

[4] Gumbrecht llama a este momento, que no es exclusivo del archivo pero es inevitable buscarlo allí, "epifanía": "quiero comentar, bajo el encabezado de 'epifanía' tres rasgos que dan forma al modo en que la tensión entre presencia y significado se nos presenta: sobre la impresión de que la tensión entre presencia y significado, cuando ocurre, viene de la nada; sobre la emergencia de esta tensión como teniendo una articulación espacial; y sobre la posibilidad de describir su temporalidad como un evento" (Gumbrecht, Hans-Ulrich, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, Universidad Iberoamericana, México, 2005, p. 116).

[5] El archivo Horacio Quiroga reside en la Biblioteca Nacional de Uruguay, en la ciudad de Montevideo, y su historia se encuentra ligada al nacimiento y conformación del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivo Literario, hoy Departamento de Investigaciones y Archivo Literario. El material que lo compone es principalmente el resultado de una serie de donaciones gestionadas desde el Instituto, realizadas a mediados de los años cuarenta. Entre estos aportes se destaca la donación efectuada por su hijo, Darío Quiroga; es allí donde aparece *La jangada*.

[6] *El archivo como política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina acerca de archivos y manuscritos*, dirigido por la Dra. Graciela Goldchluk. Proyecto Raíces. Financiado por la AGENCIA-FONCyT (Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, PICT-2015-0743).

[7] Esta segunda visita estuvo supervisada y guiada por la Dra. Carina Blixen y la Arch. Virginia Friedman.

[8] Goldchluk, Graciela (2016), "El archivo como política de lectura: aportes de la crítica genética", en Karina Janello y Marcela Frías (comps), *Actas Primeras Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, Buenos Aires, Argentina, CEDINCI-UNSAM, p. 52-64.

aquello que en su momento no resultaba legible, en otro sí. Sería entonces un guión diferente, no el de *La jangada*, el que me llevaría en esa dirección.

3 *La jangada* y el otro guión, LGD

Un conjunto de 34 folios mecanografiados, con posteriores anotaciones manuscritas, era el material conservado de *La jangada*, un melodrama desarrollado en el mismo ambiente que los cuentos misioneros del autor. Pero junto a este guión se mencionaba insistentemente una ausencia: el guión de *La gallina degollada*, la adaptación que el propio Horacio Quiroga había llevado a cabo, o al menos iniciado, de su cuento homónimo. La alusión a este proyecto aparecía una y otra vez, como una presencia fantasmagórica emparentada a la de aquellas criaturas cinematográficas descriptas por el autor en sus notas sobre cine y en sus relatos. En la Biblioteca, encontré las dos páginas conservadas,[9] y busqué alguna información sobre este guion. En el acta de la donación del material[10], un listado mecanografiado entregado por Darío Quiroga– figuraba en el 22° lugar como "Guión cinematográfico de 'La gallina degollada',", sin ninguna especificación acerca de la cantidad de folios que lo conformaban.[11] Por su parte, dentro de la bibliografía especializada, en la edición de las notas sobre cine de Horacio Quiroga preparadas por Carlos Dámaso Martínez y Gastón Gallo[12], se mencionaba su existencia.[13] Más acá en el tiempo, en las *Obras Completas* del autor a cargo de Leonardo Garet se aludía al guión de *La gallina…* y se reproducía la imagen de los dos folios conservados en la Biblioteca Nacional, aunque sin su transcripción[14]; en consecuencia, el texto, aunque fragmentario, no formaba parte del tomo 4, *Cine, Teatro, Poesía, Diario de Viaje*.[15] Sin embargo, en la edición crítica de los relatos de Quiroga, *Todos los cuentos*, coordinada por Napoleón Baccino Ponce y León y Jorge Lafforgue para la colección Archivos, había sí una transcripción, ubicada en la segunda de las notas que acompañaban al cuento "La gallina degollada", detalladas al finalizar el relato[16].

En suma, la reproducción de los dos folios conservados había sido publicada como la ausencia de una parte de la obra, la de la escritura de guiones y de la creación

[9] Las mismas se conservan junto a una transcripción mecanografiada. La práctica de transcripción de los originales había sido una tarea recurrente llevada adelante por el Instituto desde sus inicios.

[10] Exp. 60: Recibido: 2/12/1948.

[11] En ese mismo listado, *La jangada* aparece en segundo lugar, como "Un argumento cinematográfico, inédito", debajo de "Un cuaderno manuscrito, años 1896-1905, con gran parte de los originales de 'Los A. de C.',".

[12] Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Losada, Argentina, 1997.

[13] "Otro intento fallido es el proyecto de adaptar para el cine su cuento 'La gallina degollada' " (H. Quiroga (1997), *op. cit.*, p. 26).

[14] Quiroga, Horacio, *Obras completas*, Edición, prólogo y notas de Leonardo Garet, Cruz del Sur, Uruguay, 2009., p. 53-54.

[15] Garet asegura que el guión completo de *La gallina…* no solo existió sino que formó parte del archivo: "Esta obra [*La jangada*], con manifiestas señales de inconclusa, se conservó en buen estado. En cambio, increíblemente mutilada "estuvo" en la Biblioteca Nacional de Montevideo una versión cinematográfica de La gallina degollada, que ya no se conserva" L. Garet en Quiroga, 2009 [2002], *op. cit.*, p. 5-6). Lo cierto es que en el acta de donación del material por parte de su hijo Darío se consigna como uno de los ítems "Guión cinematográfico de 'La gallina degollada' ", sin especificación alguna acerca de la cantidad de folios que lo componen. En los sucesivos trabajos de investigación no se mencionan las características de este guión, ni se realiza transcripción alguna, como sí se hizo, tempranamente, del guión *La Jangada*, como mencioné anteriormente, para el primer y único número de la revista *Fuentes*.

[16] Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Bacchino Ponce de León, Napoleón; Lafforgue, Jorge (coord.) Colección Archivos, 2° edición crítica, 26, ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica, España, 1996, p. 96.

cinematográfica, y a causa de su carácter fragmentario estos folios *sueltos* solo podían ser *mostrados* como documentos.[17] También habían sido transcriptos y editados, pero como apéndice de un cuento, en tanto elemento de una composición que se persigue completa y se sabe imposible. Curiosamente, la preparación de este tomo, *Todos los cuentos*, había dado lugar a la conformación de *otro archivo*, alojado a pocas cuadras de la Biblioteca Nacional, en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR), donde bajo la categoría "Miscelánea Horacio Quiroga" se albergaba el registro de las primeras ediciones de los relatos del autor –en fotocopias– y el trabajo filológico de la edición a cargo de los especialistas.

Ahora bien, un cruce llamativo se produce entre estos archivos, por un lado se encuentran los folios mecanografiados por Horacio Quiroga, esos restos del manuscrito de un guión; por el otro, el camino recorrido para la conformación de un tomo que se pretende definitivo –*Todos los cuentos*– donde se aloja la única publicación de ese mismo material.[18] Se trata entonces de los trazos de una edición que son la marca de lectura que el experto deja sobre el archivo, y sobre la cual, como una capa más que habla también de otros modos de lectura, se ejerce la contrafirma (respetuosa) del nuevo ordenamiento.

Por otra parte, cuando se menciona la obra guionística de Quiroga siempre se realizan las observaciones y se piden las disculpas del caso, ya que de algún modo resultarían imperfectas. Dejando a un lado esta cuestión, cuyo debate excede el presente enfoque, la pregunta es qué es lo que se puede leer en esta escritura de Horacio Quiroga, en tanto representan un momento clave del cine latinoamericano. El guión de *La Jangada* y los fragmentos de *La gallina…* no resultan únicamente papeles defectuosos e inacabados dentro de la obra de Horacio Quiroga; constituyen, por el contrario, un estado de escritura relacionada con el cine, de su escritura cinematográfica que busca emerger para contactarse con ese archivo que es el del cine, y del que también participa.

4 La gallina degollada, *fragmentos de un guión*

Los dos folios que se conservan del guión de *LGD* corresponden al pasaje donde los dos primeros hijos del matrimonio, sin una clara explicación, sufren una suerte de "ataque cerebral" tras el cual quedan completamente idiotas. La visita del médico encadena las principales acciones de este fragmento.

Transcripción de los dos folios:

[17] Resulta curioso que para Garet las notas sobre cine no formaran parte de la creación cinematográfica, ni siquiera aquellas señaladas como "reseñas-relato" (Benavides, Washington (1998), "El amor profundo de Horacio Quiroga: el cine", *Actas de las Jornadas de Homenaje a Horacio Quiroga*, Universidad de la República, Uruguay.).

[18] Una publicación que en su materialidad condiciona la lectura al colocar la escritura del guión como apéndice o satélite de otra escritura, quizás más legítima. Pero además, al realizar la transcripción del guión de *LGD* y compararla con la versión publicada pude observar dos detalles. Por un lado, la falta de una oración final, puesto que los editores prefirieron terminar con un punto, dejando de lado una oración truncada. Por otro la modificación en el formato que repercutía necesariamente en el modo en que en un guión se plantea la relación de la palabra escrita con la imagen.

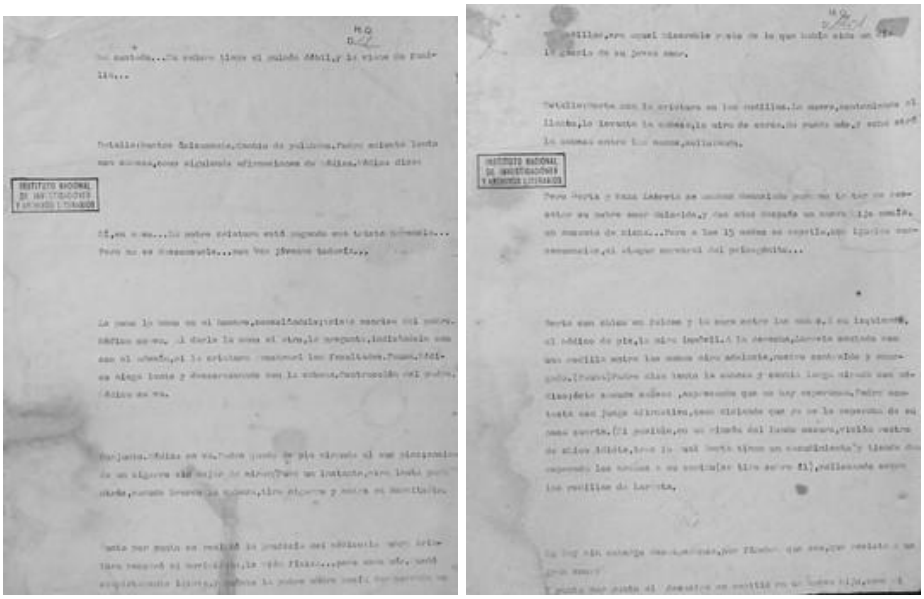


Figura 1

(Folio 1) ha contado… Su señora tiene el pulmón débil, y le viene de familia…

Detalle: bustos únicamente. Cambio de palabras. Padre asiente lento con cabeza, como siguiendo afirmaciones de médico. Médico dice:

Sí, es eso… La pobre criatura está pagando esa triste herencia… Pero no se desconsuele… son Uds. jóvenes todavía…

Le pone la mano en el hombro, consolándolo; triste sonrisa del padre. Médico se va. Al darle la mano el otro, le pregunta, indicándole con el además, si la criatura recobrará las facultades. Pausa. Médico niega lento y descorazonado con la cabeza. Contracción del padre. Médico se va.

Conjunto. Médico se va. Padre queda de pie mirando al sus pies; enciende un cigarro sin dejar de mirar/Fuma un instante, mira lento para atrás, sacude brusco la cabeza, tira cigarro y entra en dormitorio.

Punto por punto se realizó la profecía del médico: la pobre criatura recobró el movimiento, la vida física… pero nada más, quedó completamente idiota, y cuando la pobre madre mecía desesperada en (Folio 2) sus rodillas, era aquel miserable resto de lo que había sido un día la gloria de su joven amor.

Detalle: Berta con la criatura en las rodillas. La mueve, conteniendo el llanto, le levanta la cabeza, la mira de cerca. No puede más, y echa atrás la cabeza entre las manos, sollozando.

> Pero Berta y Mazz Larreta se amaban demasiado para no tratar de rescatar su pobre amor dolorido, y dos años después un nuevo hijo nacía, un encanto de dicha… pero a los 15 meses se repetía, con iguales consecuencias, el ataque cerebral del primogénito…
>
> Berta con chico en faldas y la cara entre las manos. A su izquierda, el médico de pie, la mira inmóvil. A la derecha, Larreta sentado con una rodilla entre las manos mira adelante, rostro contraído y amargado. (Pausa) Padre alza lento la cabeza y cambia larga mirada con médico; este sacude la cabeza, expresando que no hay esperanza. Padre contesta con juego afirmativo, como diciendo que ya se lo esperaba de su poca suerte. (Si posible, en un rincón del fondo oscuro, visión rostro de chico idiota, tras la cual Berta tiene un sacudimiento y tiende desesperada los brazos a su marido (se tira sobre él), sollozando sobre las rodillas de Larreta.
>
> No hay sin embargo desesperanza, por fúnebre que sea, que resista a un gran amor:
>
> Y punto por punto el desastre se repitió en un nuevo hijo, como si

Lejos de pensar este fragmento como restos con un único valor, el anecdótico, propongo pensarlas como documentos no audiovisuales que conforman el archivo del cine silente nacional. En ese sentido, Andrea Cuarterolo advierte que "el período silente constituye un área tradicionalmente relegada por la gran parte de la historiografía del cine latinoamericano", y que "las primeras generaciones de historiadores se aproximaron a estas etapas tempranas desde una perspectiva teleológica" bajo "la presunción de que estas experiencias cinematográficas pioneras formaban parte de una etapa primitiva o preparatoria de un arte todavía en camino de alcanzar su madurez"[19].

En este sentido, la escritura cinematográfica silente, y específicamente de la escritura de guiones del cine mudo, ha permanecido incluso más relegada, en tanto se valora mayoritariamente como huella de una imagen ausente –marca de la existencia de un otro–, antes que como documento del archivo cinematográfico; de allí también que raramente se proceda a su análisis. En ese territorio se ubican los guiones de Horacio Quiroga. Pero además, si ya en la publicación del guión completo de *La jangada* se destacaba su carácter provisorio, cuál es el valor que bajo esta lógica podría otorgarse a las páginas de *LGD*. En un gesto de distancia, la idea es disponer el material en otro lugar, pensar qué es lo que sucede cuando este fragmento, en tanto escritura cinematográfica, abre el diálogo con otra parte de la obra del autor, específicamente con sus notas sobre cine.[20]

Propongo entonces el recorrido por un conjunto de ideas vertebradoras que se desprenden de esta lectura en diálogo:

[19] Cuarterolo, Andrea (2017), "El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano", en Rodríguez, Alejandra; Elizondo, Cecilia (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (233-257). UNQui, Argentina, p. 233. A esto debe sumarse la dificultad de acceder al material fílmico, lo que da como resultado la configuración de una "idea de que el cine latinoamericano de este período no está constituido más que por un pequeño conjunto de películas limitadas técnica y económicamente, copias imperfectas del cine europeo o norteamericano" (*Ibidem*, p. 234).

[20] Y no se lo piensa únicamente en serie con sus relatos de ficción, o se lo concibe como la constatación de una ausencia, la de su producción cinematográfica.

4.1. El fragmento ofrece una disposición en la página que distingue las acciones de los intertítulos o leyendas intercaladas. En la transcripción que figura en Archivos se propone un texto sin espacios, que aplana el sentido de secuenciación propuesto ya desde el papel. De esa manera, cuando se trata de acciones, lo que debe suceder en la pantalla se describe en breves párrafos descriptivos en tiempo presente, detallando las imágenes que han de recrearse (movimientos de los personajes, escenarios…), mientras que las leyendas –las palabras que han de aparecer escritas en la película– aparecen en párrafo aparte con un tono marcadamente narrativo. La relación de las leyendas con la acción consiste a veces en una elipsis temporal ("pero a los 15 meses se repetía, con iguales consecuencias, el ataque cerebral del primogénito…"), a veces en un diálogo o parlamento de los personajes ("Sí, es eso… La pobre criatura está pagando esa triste herencia… Pero no se desconsuele… son Uds. jóvenes todavía…")[21]. A propósito del valor y función de las leyendas, Quiroga señala reiteradas veces en sus columnas la importancia de esta herramienta, destaca su creación que permite "no poco morigerar los gestos y ademanes a que recurre la mímica para decir que aquí, allí, arriba, abajo, dentro de nuestro corazón, pasa algo"[22]. Señala la importancia de "la brevedad de la leyendas, capaces por sí solas, en manos de un escritor, de reforzar hasta el aguafuerte la luminosa vida de un filme"[23] que junto a otros dos elementos ("la verdad del ambiente" y "la verdad en la expresión fisonómica de los sentimientos") componen un drama con "completa sensación de verdad"; critica "la fantasía de estilo en las leyendas"[24], y reitera que es trabajo del escritor. Además, las leyendas que resultan eficaces deben consistir en "trazos concisos, diálogos breves, destinados, como todas las leyendas intercaladas en un 'filme', a determinar, precisar y acentuar la muda acción de los personajes" puesto que "a pesar de su aparente falta de importancia […] nos dan, desde la primera que luce en la pantalla, el temple del drama que se va a desarrollar"[25].

4.2. Por otra parte, la composición y el tamaño de los planos también es un tema sobre el que reflexiona en sus notas y que resulta relevante en la propuesta del guión de *LGD*. En primer lugar, los planos generales no son estáticos, en su propuesta se marcan las diferentes acciones de los personajes –"Médico se va. Padre queda de pie mirando al sus pies; enciende un cigarro sin dejar de mirar/Fuma un instante, mira lento para atrás, sacude brusco la cabeza, tira cigarro y entra en dormitorio"–, para que el texto de los intertítulos resulte complemento y no réplica. Pero además de diferenciar la función de texto e imagen, Quiroga sugiere tamaños de planos en distintas ocasiones para reforzar el significado de la acción. Por un lado, utiliza el

[21] Cabe señalar además que para Quiroga resulta necesario que "los actores hablen, cuando la historia está caracterizada, sostenida y precipitada por lo que los personajes dicen", cuando "lo que […] dicen los personajes tiene trascendencia de intención y acción, y necesita por lo tanto ser dicho" aunque la película no reproduzca los diálogos en el plano sonoro, puesto que "estos personajes […] no son simples mimos muy capaces de expresar sentimientos vagos, enunciados apenas en las leyendas, sino seres de carne dolorida que lanzan vivamente el alma afuera con la palabra". ("Una cinta de primera: *Lo que toda mujer ignora* (9/09/1922)", en Quiroga (2007), *op. cit.*, p. 296).

[22] *Ibidem*, p. 163.

[23] *Ibidem*, p. 195-196.

[24] En esta ocasión se refiere a las leyendas de *El remanso*, producción nacional estrenada en 1922, dirigida por Nelo Cosimi, cuyos intertítulos estaban a cargo de Leopoldo Torres Ríos (Mafud, Lucio, *La imagen ausente: El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción, 1914-1923*, Teseo, Argentina, 2016. p. 390).

[25] Quiroga (2007), *op. cit.*, p. 198.

plano medio corto cuando un diálogo entre los personajes presenta un carácter de confidencialidad: "Detalle: bustos únicamente. Cambio de palabras. Padre asiente lento con cabeza, como siguiendo afirmaciones de médico."; por otro, el plano medio para recortar una acción puntual y acentuar el drama: "Detalle: Berta con la criatura en las rodillas. La mueve, conteniendo el llanto, le levanta la cabeza, la mira de cerca. No puede más, y echa atrás la cabeza entre las manos, sollozando".[26] La alternancia de los planos parece responder a la necesidad de crear tensión, pero más aún, su descomposición en planos que buscan desintegrar un instante, resulta fundamental para lograr la "emoción cinematográfica", recurso que "para graduar y reforzar los efectos en un momento dado constituye la esencia misma de la ciencia escénica[27], ni más ni menos que la de un escritor, músico o artista cualquiera"[28]. Ese "momento dado" es en este pasaje del guión, por ejemplo, el primer diálogo entre el médico y el padre, descompuesto en sucesivos planos, pero además se visualiza una noción de montaje en las transiciones entre escenas.

Volviendo a la construcción de planos, resulta interesante señalar una imagen recurrente en Quiroga: la iluminación de un rincón de la pantalla. En este guion aparece para destacar el rostro de uno de los hijos –"Si posible, en un rincón del fondo oscuro, visión rostro de chico idiota, tras la cual Berta tiene un sacudimiento…"–, y acentuar la desesperación de la madre al construir para el espectador la misma visión que para su personajes. Por su parte, en una de sus notas, "Aquella noche"[29] el recurso es utilizado para destacar la belleza del rostro de la *star*, aislado de cualquier otro elemento de la escena cinematográfica, reconstruyendo el punto de vista del personaje/espectador, y ofrecerlo al lector: "Y mientras nuestro hombre camina silbando despacio, siente que su alma está en blanco como la pantalla, mientras en la esquina de esta van surgiendo en miniatura las caras que él conoce demasiado bien porque no es la única noche que ha salido silbando despacio; la Vernon, la Phillips, la Billie Burke, la Clifford…"[30]

Otras reflexiones escritas que acompañan a aqas al *starsystem* son las referidas a los directores. En este sentido, es interesante volver sobre las palabras de Quiroga al referirse a D. W. Griffith, uno de los nombres fundamentales para entender la conformación de un lenguaje cinematográfico. A lo largo de su actividad como columnista el escritor se refiere en distintas ocasiones al emblemático director norteamericano,[31] pero al momento de establecer un primer posible diálogo entre lo que Quiroga ve y aquello que escribe –su escritura cinematográfica–, y específicamente las páginas con-

[26] Las marcaciones de las distintas acciones en los planos pueden pensarse como parte de la construcción psicológica de los personajes, otro tema que preocupaba a Quiroga (*Ibidem*, p. 9, 50, 172)

[27] Cabe aclarar que Quiroga (y no solamente él en aquellos años) se refiere al director como "director de escena".

[28] *Ibidem*, p. 73-74.

[29] El texto es, además, una suerte de pretexto del cuento "Miss Dorothy Phillips, mi esposa". Las redes se tienden, entonces, entre distintos puntos de la obra del autor, desafiando a las clasificaciones estancas para su escritura. Escribir un cuento, un guión, una columna, es, en la relación intensa con el cine, un proceso de escritura cinematográfica.

[30] *Ibidem*, p. 160. En su columna "Las alucinaciones de *Honrarás a tu madre*" Harry Millarde, *Over the hill of the poorhause*, 1920) aparecida el 11 de mayo de 1922 ((2007), *op. cit.*, p. 199-201), Quiroga elogia este recurso cuando se utiliza para la evocación: "El cine, en efecto, posee esta gran fuerza de sugestión: la de la doble vista, de la alucinación flagrante, del ensueño materializado en un rincón de la pantalla".

[31] Y si bien lo señala como uno de los mejores en su oficio no por ello deja de mencionar ciertas características de su estilo que, a su juicio, poco aportan al desarrollo del nuevo medio.

servadas de *LGD*, aparecen dos cuestiones. Por un lado, Quiroga señala un recurso "de tanto éxito como de dudosa buena ley: el efecto por el efecto, la crueldad por la crueldad"[32] presente en algunas películas de Griffith, especialmente en *Pimpollos rotos*;[33] en su comentario para la revista *Caras y Caretas* Quiroga describe, entre otras cosas, cómo "el señor Griffith nos presenta durante largos minutos en monstruoso aumento la cara del iracundo padre, y alternada con ella la de la criatura, horriblemente desencajada por el terror"[34]; al volver sobre los ya citados pasajes dedicados al sufrimiento de Berta y a la imagen de la criatura en la esquina de la pantalla las palabras sobre la crueldad en la escena resultan pertinentes y la propuesta de estas imágenes pueden pensarse en diálogo con estas reflexiones: la imagen en un plano medio da a ver el rostro de la madre, para, después de una placa de intertítulos, volver a verla en un plano general, tiempo después, sufriendo por una nueva aunque exacta desgracia, mientras que el rostro del niño se reserva para un rincón; así aquello que critica el escritor es la forma de presentar el drama y no el asunto, porque "No hay asuntos crueles en sí; podrán ser fuertes, sombríos, violentos, terribles, pero no crueles [...]. La crueldad existe en la tortura. Y en el teatro, en la novela o en el cine, se le halla cuando el autor se deleita en horripilar los nervios con la exhibición sostenida de un acto de crueldad"[35]. Por otra parte, a pesar de esta crítica, Quiroga reconoce en Griffith a un personaje que tempranamente tuvo "una visión extraordinaria de lo que debía ser el cine"[36], al brindar un lugar central en la narrativa audiovisual al primer plano y al plano detalle,[37] y destaca su "capacidad poética para la composición de las escenas", puesto que "ningún director lo sobrepasa en el arte de filmar un idilio en la pantalla: actitud de los personajes, fondo, detalles, ambiente, dirección fotográfica; todo concurre a la creación de un bello cuadro poético.[38] Estas composiciones están presentes en la idea de Quiroga al momento de pensar y escribir la escena, como en *LGD*, donde no se restringe a la presencia de los personajes en el espacio, sino que explora sus gestos, y por sobre todo su actitud: "Fuma un instante, mira lento para atrás, sacude brusco la cabeza, tira cigarro", "echa atrás la cabeza entre las manos", "Berta tiene un sacudimiento y tiende desesperada los brazos a su marido"…

4.3. Por último, no es menor el dato de que *LGD* se trate de una adaptación. En sus columnas el autor reflexiona varias veces sobre esta práctica y esboza algunas ideas en torno a ella. Es interesante pensar que estas discusiones atravesarán el siglo XX y

[32] *Ibidem*, p. 105.

[33] El análisis de la película aparece en la columna "*Pimpollos rotos*" (*Broken Blossoms*, 1919, D.W. Griffith), 1 de mayo de 1920 (*Ibidem*, p. 104-107).

[34] *Ibidem*, p. 105.

[35] *Ibidem*, p. 106.

[36] *Ibidem*, p. 182.

[37] La columna "La dirección en el cine", 20 de enero de 1928, publicada en la revista *El Hogar* (Quiroga (2007), *op. cit.*, p. 180-184), se encuentra dedicada a Griffith. Cabe destacar que en el cierre de su escritura en publicaciones periódicas, Quiroga deja a un lado las críticas al director para concentrarse plenamente en sus aportes al nuevo medio. Al comentario sobre *Broken Blossoms* se suman por ejemplo la columna "El segundo filme humano del señor Griffith: Sonriamos a la vida", publicada el 24 de julio de 1920 en *Caras y Caretas* (*Ibidem*, p. 148-149), "La dirección de Griffith en el filme *Por defender a una mujer*", del 25 de mayo de 1922 (*Ibidem*, p. 208-210) y "La pendiente de Griffith. *Puro corazón*", del 26 de octubre del mismo año (*Ibidem*, p. 283-286), ambas en revista *Atlántida*. Podría arriesgarse que algo ha cambiado en el espacio que va desde comienzos de los años veinte a su finalización, donde la obra del director norteamericano cobra una nueva dimensión ante la mirada del creador rioplatense.

[38] *Ibidem*, p. 148. Aunque, "consumado director de escenas, carece de visión del conjunto" (*Ibidem*, p. 148) y aquí aparece otro aspecto para pensar en torno a la producción guionística, e incluso algunas ficciones narrativas de la escritura cinematográfica, de Quiroga.

llegarán hasta nuestros días. Por ejemplo, siguen vigentes las preguntas acerca de qué es adaptar y qué literatura sería susceptible a ser adaptada, y mediante qué concepción de adaptación e incluso qué técnicas, cuestiones sobre las que Quiroga reflexiona al comentar, por ejemplo, una adaptación de Rudyard Kipling, donde afirma que el autor "tiene una personalidad demasiado viva para que a un adaptador cualquiera le sea permitido crear personajes, escenas y modos de decir kiplinianos"[39]. Y concluye afirmando que "solamente un gran escritor es capaz de traducir a otro gran escritor"[40]. De aquí se desprende otra de las ideas sobre las que Quiroga avanza tempranamente, "el asunto de *autor cinematográfico*"[41], donde refiere la importancia y la especificidad del escritor en el cine, cuya labor, declara, resulta fundamental y debe complementarse necesariamente con la del director y el actor[42].

5 Conclusiones parciales o lo que falta de las lecturas del archivo...

Hasta aquí he intentado dar cuenta de una experiencia de lectura dentro del archivo. Dejar de pensar este espacio desde las premisas de totalidad y ordenamiento definitivo me permitió encontrar o leer los trazos de una escritura que busca su singularidad, la escritura cinematográfica. Si los guiones de Horacio Quiroga habían sido analizados como una escritura defectuosa o complementaria, formulada desde una concepción del archivo teleológica y totalizadora, en estas páginas he intentado compartir otra concepción, la del archivo de la lógica del fragmento, fragmentos que permiten conexiones inesperadas, encuentros que se revelan posibles y necesarios al ver los sentidos de esta escritura, la cinematográfica, cuyos alcances habían sido de alguna manera aplanados. Leer desde el archivo permite, justamente, otras lecturas, otras significaciones. No se trata de rechazar las lecturas anteriores, ni de proponer o encontrar la lectura precisa y acabada de la obra de Quiroga, aquí se ilumina nuevamente una breve zona de su obra, pero de ningún modo se sabe qué se podrá ver después.

Bibliografía

Benavides, Washington (1998), "El amor profundo de Horacio Quiroga: el cine", *Actas de las Jornadas de Homenaje a Horacio Quiroga*. Universidad de la República, Uruguay.

Cuarterolo, Andrea (2017), "El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano", en Rodríguez, Alejandra; Elizondo, Cecilia (comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual* (233-257). UNQui, Argentina.

Delgado, José; Brignole, Alberto (1939), *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Claudio Garcia y Cía, Uruguay.

Goldchluk, Graciela (2016), "El archivo como política de lectura: aportes de la crítica genética", en Karina Janello; Marcela Frías (comps), *Actas Primeras Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo* (52-64). CEDINCI-UNSAM, Argentina. https://www.google.com/url?sa=t\&rct=j\&q=\&esrc=s\&source=web\&cd=\&ved=2ahUKEwjnq_3dvZL9AhV4pJUCHYMZCFUQFnoECAcQAQ\&url=http\%3A\%2F\%2Fcedinci.unsam.edu.ar\%2Fpdf\%2FJornadas\%2FActas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM.pdf\&usg=AOvVaw2LngCkzcyxY4lUAEiDUK6c (consultado el 13/02/2023).

Gumbrecht, Hans-Ulrich, *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*, Universidad Iberoamericana, México, 2005.

[39] *Ibidem,* p. 322.

[40] *Ibidem,* p. 323. Otro tanto afirmará en torno a la adaptación de *Resurrección*, la obra de Leon Tolstoi, que "marca el límite de la inadaptabilidad a la pantalla de ciertas novelas" (*Ibidem*, p. 241).

[41] *Ibidem,* p. 47.

[42] *Ibidem,* p. 297-300.

Hafter, Lea (2020), "Escribir guiones durante los inicios del cine argentino. Algunas reflexiones a partir de *La jangada*, de Horacio Quiroga", *Actas del VII Congreso Internacional AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual)*. 7, 14, 21 y 28 de noviembre, modalidad virtual. En edición.

Levinson, Andrés, *Cine en el país del viento. Antártica y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*, Fondo Editorial Rionegrino, Argentina, 2011.

Mafud, Lucio, *La imagen ausente: El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción, 1914-1923*, Teseo, Argentina, 2016.

Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, Bacchino Ponce de León, Napoleón; Lafforgue, Jorge (coord.) Colección Archivos, 2° edición crítica, 26, ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica, España, 1996.

Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Losada, Argentina, 1997.

Quiroga, Horacio, *Cine y literatura*, Losada, Argentina, 2007.

Quiroga, Horacio, *Obras completas*, Edición, prólogo y notas de Leonardo Garet, Cruz del Sur, Uruguay, 2009.

Revista Fuentes, Órgano del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, N° 1, 1961.