



Institutionen för språk och litteraturer

LA IMAGEN QUE COBRA VIDA

Un análisis de las imágenes cinematográficas en

El espectro de Horacio Quiroga

Olof Heinö

| | |
|-------------------------|--------------------------|
| Uppsats/Examensarbete: | 15 hp |
| Program och/eller kurs: | Sp 1304 Spanska, Uppsats |
| Nivå: | Grundnivå |
| Termin: | Vt 2015 |
| Handledare: | Anna Forné |
| Examinator: | Oscar García |
| Rapport nr: | |

Título: “La imagen que cobra vida”. Un análisis de las imágenes cinematográficas en *El espectro* de Horacio Quiroga

Nombre del autor: Olof Heinö

Abstract:

Syftet med denna uppsats är att studera ord-bildrelationen i Horacio Quirogas novell *El espectro*. Novellen, skriven 1921, inräknas i traditionen fantastisk litteratur och är en av Quirogas fyra noveller som tematiserar det framväxande filmmediet. Handlingen i *El espectro* kretsar kring berättarröstens beskrivningar av ett par filmsekvenser och det är dessa bildbeskrivningar som är föremålet för vår undersökning. De centrala frågorna för studien är: Hur tar sig förhållandet ord-bild och den visuella representationen uttryck i novellen? Vilken är bildens betydelse i berättelsen och vilka strategier använder Quiroga i översättningen av novellens bilder i ord? I analysen används det litterära begreppet ekfras för att studera relationen mellan ord och bild. Utöver detta begrepp baseras analysen på litteratur som behandlar relationen mellan bild-film-litteratur, Quirogas egna artiklar om filmmediet samt två avhandlingar som berör filmens inverkan på Quirogas noveller. I de studier som gjorts över filmens närvaro i Quirogas noveller inkluderas inte ekfrasen eftersom rörliga bilder sällan undersöks inom ekfrasstudier. En av slutsatserna i arbetet behandlar svårigheterna i att applicera begreppet på bildbeskrivningarna i *El espectro*. Andra slutsatser är att bildbeskrivningarna också fyller en narrativ funktion utöver den deskriptiva och att behandlingen av bilderna möjliggör ett tänjande av tids- och rumsaspekterna i novellen. Slutligen förs en diskussion om bildernas betydelser för skapandet av novellens fantastiska dimensioner.

Palabras claves:

Horacio Quiroga, *El espectro*, visuell representation, ekfras, fantastisk litteratur.

Horacio Quiroga, *El espectro*, representación visual, écfrosis, literatura fantástica.

Índice

| | |
|---|----|
| 1. Introducción..... | 1 |
| 1.1 Presentación del corpus..... | 2 |
| 2. Objetivo del estudio..... | 3 |
| 3. Marco teórico..... | 4 |
| 4. Relevancia del estudio..... | 9 |
| 5. Estado de la cuestión..... | 9 |
| 6. Análisis..... | 10 |
| 6.1. Écfrasis y niveles de representación..... | 14 |
| 6.2. La pantalla que se mueve..... | 17 |
| 6.3. La resurrección de los rastros químicos..... | 21 |
| 7. Conclusiones..... | 26 |
| 8. Bibliografía..... | 28 |

1. Introducción

Hay leyes naturales, principios físicos que nos enseñan cuán fría magia es ésta de los espectros fotográficos danzando en la pantalla. Horacio Quiroga: *El espectro*

El cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimiento. Robert Bresson: *Notas sobre el cinematógrafo*

En esta tesina investigaremos la relación entre la imagen y la palabra en el cuento *El espectro* (1921) del escritor uruguayo Horacio Quiroga. Quiroga, que era fotógrafo y trabajaba como crítico de cine escribió el cuento en una época cuando empezaba a verse la influencia del cine en la literatura hispánica. Se considera *El espectro* uno de los cuentos en el que destaca la presencia de esta nueva expresión artística que emerge en ese período¹. *El espectro* trata varios temas como la muerte, el amor, la amistad y los celos, pero como vimos en la primera cita arriba, también muestra la fascinación que tenía Quiroga por el medio cinematográfico. Quiroga presentó sus reflexiones sobre el cine en varias revistas. En uno de sus artículos en *El hogar* Quiroga escribe que el cine: “ha alcanzado una real expresión y ambientes de límites insospechados” (Quiroga 2007:20).

Lea Evelyn Hafter, en su tesis doctoral, *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX*, propone la idea de que la nueva experiencia intensa del cine cambia algo en la obra y escritura de ciertos autores como por ejemplo Horacio Quiroga. Hafter habla de una literatura “contaminada” y el deseo de estos escritores de “contar en literatura la manera que tiene el cine de contar sus historias” (2012:131).

Nuestro interés por investigar las imágenes cinematográficas en *El espectro* parte de unas descripciones animadas que hace el narrador de una película que aparece en el cuento. Además de estas descripciones que constituyen el núcleo del cuento, hay varias referencias al medio

¹ Ver: Hafter, L.E 2012, Roesler (2015) y Quiroga (2007)

cinematográfico y el acto de ver. Hasta se puede decir que el espectáculo cinematográfico y el efecto que puede tener en su público es un tema central del cuento (Roesler 2015:37).

Lo que encontramos interesante en el cuento, además de lo que acabamos de mencionar, es que abre el campo para preguntas sobre la relación entre imagen y palabra. Esta relación dinámica se estudia a menudo en los estudios intermediales y también será un enfoque importante en este trabajo. Intentaremos analizar las imágenes del cuento a la luz del concepto literario de la *écfrasis* que figura comúnmente en los estudios intermediales. Una breve definición de la intermedialidad es que “investiga las interrelaciones entre las artes o los medios” (Lund, 2002:7, nuestra traducción). La *écfrasis* a su vez “trata de la relación entre imágenes y palabras” (ibíd:184, nuestra traducción). Los conceptos de *écfrasis* e intermedialidad se explicarán más detalladamente en el marco teórico.

Una idea inspiradora en la fase inicial de este trabajo ha sido la noción intermedial que sostiene que mezclamos y usamos varios sentidos cuando leemos un texto o percibimos una obra de arte visual. En el artículo “Intermedialitet” destaca Jörgen Bruhn que no solo miramos una imagen sino “la ‘leemos’ también y la historia de un cuento o una novela al mismo tiempo nos llega como una expresión visual y no sólo como un texto escrito” (2008:29, nuestra traducción). Consideramos ésta una cualidad presente en el cuento dada su preponderancia en lo visual. Las descripciones y el uso de las imágenes cinematográficas en *El espectro* de alguna forma encuadran la escena y, como lector puede a veces sentirse más como un espectador que como un lector.

1.1 Presentación del corpus

El cuento trata de una pareja (Enid y Guillermo) que noche tras noche vuelve a una sala de cine para mirar la misma película, *El páramo*. El actor principal de *El páramo*, que se llama Duncan Wyoming, fallece trágicamente unos meses antes del estreno de su película. Duncan estaba casado con Enid y era el mejor amigo de Guillermo. Enid y Guillermo se sienten culpables por

haber iniciado una relación amorosa tan pronto después de la muerte del ex marido/amigo. Nuestra interpretación es que la pareja sigue volviendo al cine enfrentándose con Duncan como una especie de terapia. Guillermo, el narrador del cuento, describe con intensidad cómo percibe la película. Las imágenes y escenas en las que actúa Wyoming impactan tanto a la pareja que el actor Wyoming hasta llega a cobrar vida propia en los ojos del narrador. A lo largo de la historia el narrador nos hace visualizar tanto la escena que ocurre en la sala de cine como la película que ve la pareja. Entre las descripciones de las imágenes filmicas y la percepción de las mismas, ambas desde la perspectiva del narrador, nos encontramos en un espacio de incertidumbre. Sabemos que se trata de una historia ficticia pero paulatinamente se disuelven las fronteras entre la vida y la muerte, la ficción y lo que se puede considerar *real*. *El espectro* se considera un cuento fantástico y según Dámaso Martínez es a través de la “capacidad representativa de la imagen filmica” que el cuento adquiere su dimensión fantástica. (Dámaso Martínez en: Quiroga 2007:29). En el análisis volveremos a este tema porque lo consideramos una idea clave para entender la relación entre imagen y palabra en el cuento.

2. Objetivo del estudio

El objetivo de este trabajo es abordar la relación entre palabra e imagen en *El espectro*.

Con las imágenes filmicas conceptualizadas como écfrasis queremos investigar la función que ejercen éstas en el cuento y cómo se realizan las transcripciones y transformaciones de las imágenes en palabras. En particular queremos responder a las siguientes preguntas:

- ¿Cuál es la relación entre imagen y palabra en el cuento y cómo se representan las imágenes visuales?
- ¿Cuál es la importancia de las imágenes visuales en el cuento y cuáles son las estrategias que emplea Quiroga en la transcripción de éstas en palabras?

3. Marco teórico

Antes de exponer los conceptos de la écfrasis y la intermedialidad queremos aclarar el uso de la palabra *imagen* en este trabajo. En *Iconology* W.J.T Mitchell intenta justamente responder a la pregunta “¿qué es una imagen?” (1986:7). Mitchell propone la idea de que se puede dividir la imagen en distintas categorías que forman una familia de imágenes. Estas categorías son: la imagen *gráfica* (pinturas, esculturas, etc.), la imagen *óptica* (espejos, proyecciones), la imagen *perceptual* (información sensual), la imagen *mental* (ideas, sueños, recuerdos, etc.) y la imagen *verbal* (descripciones, metáforas, etc.). Cada una de estas ramas se relaciona normalmente con diferentes disciplinas de estudios: La imagen gráfica pertenece a la historia del arte, la óptica con la física y la imagen verbal, lo que nos interesa aquí, pertenece a la crítica literaria (ibíd.:10).

En la introducción mencionamos que la intermedialidad se dedica a estudiar las interrelaciones entre las artes o los medios. En *El espectro* se presentan estas relaciones cuando el narrador empieza a contar lo que sucede en la pantalla en el cine. Los estudios intermediales originan de los estudios interartísticos que predominantemente investigan las interrelaciones entre la literatura y las artes. Aunque el término intermedialidad es relativamente nuevo, sus raíces no lo son. El interés por comparar las artes data de la antigüedad. La intermedialidad evoluciona después cuando se incorporan los nuevos avances tecnológicos y mediáticos del siglo XX en los estudios interartísticos. (Clüver 2007:20f)

Siendo una ciencia joven, la teoría y los métodos de la intermedialidad no están del todo definidos. La disciplina principal en la que se basa la intermedialidad es la semiótica que es el estudio de los signos (J. Bruhn 2008:24). Una discusión central en la teoría intermedial ha sido entre los que destacan las semejanzas entre las artes y los que defienden las diferencias. J. Bruhn matiza esta dicotomía y destaca que se puede encontrar relaciones entre por ejemplo imágenes y palabras aunque no son del mismo carácter semiótico² (ibíd.:28-29).

² Ver la idea de J. Bruhn que presentamos en la pp. 2 de este trabajo.

Esta idea nos dirige al tema principal de este trabajo: la presencia del cine y el uso de las imágenes visuales en el cuento. Para poder conceptualizar las descripciones como écfrasis pensamos que es importante presentar brevemente la historia del concepto. Originalmente la écfrasis pertenecía a la antigua retórica como recurso para hacer “una descripción completa o vívida” (Wagner 1996:12, nuestra traducción). Otro aspecto fundamental de la écfrasis antigua es que trata de “un discurso descriptivo que pone vívidamente ante los ojos aquello que es mostrado” (Nápoli 2014, fuente digital).

Como podemos ver, la écfrasis tiene una historia larga. Además, las definiciones varían a lo largo del tiempo, especialmente entre la écfrasis de la antigüedad y las definiciones que se han discutido en las últimas décadas. Son muchos los críticos que destacan la carencia de consenso en cuanto a una definición exacta y que el uso del concepto depende del argumento para el cual se usa (Wagner 1996:11, Lund 2002:190, Heffernan 1993:4).

Debido a estas complejidades no podemos en este trabajo exponer todas las variedades y definiciones de la écfrasis, sino vamos a explicar las diferencias claves entre la écfrasis antigua y la moderna. Luego presentaremos la definición del concepto que emplearemos en esta tesina.

Si volvemos a los orígenes del concepto podemos ver que la etimología de la palabra proviene del griego y consta del prefijo *ek* (hacia afuera) y la raíz *phrazein* (decir, expresarse) (Jansson 2014:17, nuestra traducción). Las dos palabras más cercanas en el latín son *explicatio* y *descriptio* (Webb 2009:75). En los primeros siglos después de Cristo la écfrasis formaba parte de los ejercicios prácticos de la retórica, los llamados *progymnasmata* (Jansson 2014: 17f). La idea principal de estos ejercicios de écfrasis era transformar el auditorio en espectadores. En este sentido la écfrasis antigua se caracterizaba, en comparación con la versión moderna, por tener un uso más general. Los temas u objetos de las oraciones ecfrásticas eran de menos importancia, lo principal era involucrar al público y provocarle un impacto visual (ibíd.).

El efecto psicológico que traía este impacto visual se llamaba *enárgeia* y venía de la palabra *enarges* que significa “claramente visible” (Webb 2009: 53, nuestra traducción). Se considera que el denominado *enárgeia* es una idea clave para entender la *écfrasis* antigua. Tampoco podemos olvidar que los retóricos de esta época operaban en una cultura principalmente oral, y a través de la fuerza de la palabra y la *enárgeia* persuadían a su público. Usando la palabra, la *enárgeia* servía entonces como una herramienta para hacer algo ausente presente. Sin embargo, estas descripciones no tenían principalmente una función mimética. Es decir, no funcionaban como una imagen/copia objetiva del objeto, sino que debería haber espacio para el oyente de interpretar las intenciones del orador y *su percepción* del objeto de la *écfrasis* (Bodin 2008:55).

En línea con esto, señala Webb que la *écfrasis* y *enárgeia* crean *ficciones*. Es el efecto proyectado al oyente lo que forma la parte visual de la *écfrasis* antigua, no las cualidades visuales inherentes del referente, que puede ser una pintura o una escultura, etc. Es justamente esta característica lo que distingue la *écfrasis* antigua de la versión moderna declara Webb y menciona unas definiciones conocidas de la *écfrasis* de hoy: “descripción poética de una obra de arte, pictórica o escultural”; “la representación verbal de una representación visual”; “palabras sobre una imagen” (2009:1, nuestra traducción).

Entonces, en comparación con la *écfrasis* antigua, la versión moderna se dirige hacia el objeto de arte y la descripción de este mismo. Aunque no se han dejado de producir textos y descripciones literarios sobre imágenes visuales desde la época antigua hasta hoy, no siempre se los ha considerado textos *ecfrásticos*. El concepto de *écfrasis* fue reintroducido en la crítica moderna por Leo Spitzer en 1955 y fue él quien acuñó la definición de la *écfrasis* como una “descripción poética de una obra de arte, pictórica o escultural”. Scholz nos explica que no es del todo simple reintroducir un concepto de tan larga historia. Scholz agrega que el hecho de que Spitzer no fundó un discurso nuevo, hace que otros críticos no siempre tengan que referirse y aclarar sus ideas en relación con el trabajo de Spitzer (2007:283f). Esto implica que ha surgido una cantidad de otras definiciones, que sobre todo extienden el alcance del concepto. A continuación presentamos algunas de estas definiciones.

En *Museum of words* James A.W. Heffernan presenta la ya mencionada definición de la écfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (1993:3, nuestra traducción). Con su definición del concepto destaca Heffernan que la écfrasis, no es un *género*, sino un *modo* literario que enfatiza la relación y tensión entre las representaciones verbales y las visuales (ibíd.).

La definición de Heffernan nos hace entender que la écfrasis no necesariamente tiene que pertenecer a la poesía, ni emplear un lenguaje poético. En las teorías modernas de la écfrasis, principalmente se han investigado las representaciones verbales de imágenes sin movimiento, como pinturas, escultura y fotografías. Aún así, la definición de Heffernan no excluiría imágenes en movimiento como la imagen cinematográfica. En *Teoría de la imagen* W.J.T. Mitchell discute el asunto y no rechaza la imagen cinematográfica como fuente de una descripción ecfrástica: “no he mencionado la representación verbal de otros tipos de representaciones visuales, como la fotografía, los mapas, los diagramas, las películas, los espectáculos teatrales” (2009:162).

Entre las otras definiciones podemos encontrar algunas variantes aún más abiertas, como por ejemplo la de Claus Clüver que define la écfrasis como una “verbalización de un texto compuesto en un sistema sígnico no verbal” (Scholz 2007:296, nuestra traducción). En esta extensión del concepto vemos que pueden entrar otros medios de expresión como la música, el teatro y el cine. Siglind Bruhn, que ha escrito sobre la écfrasis musical, hace la redefinición más radical del término. Su versión emana de la definición de Clüver pero la generaliza todavía más: “una representación en un medio de un texto compuesto en otro medio” (2000:8, nuestra traducción). Si esta definición le sirve para su investigación de la écfrasis musical, resulta demasiado general en el marco de este estudio. A nuestro entender realmente se verbaliza, o se dice algo, sobre las imágenes visuales en el cuento de Quiroga. Por eso, para este trabajo, nos es suficiente una definición más tradicional.

Entonces la definición del concepto que usaremos aquí es la que S. Bruhn precisamente denomina la “écfrasis tradicional”. Esta definición está constituida por tres requisitos que según S. Bruhn siempre tienen que estar presentes en la écfrasis tradicional (ibíd.):

- Una escena o trama - ficticia o real.
- Una representación de esta misma escena o trama en una forma visual.
- Una presentación de la representación visual en un lenguaje poético. La presentación debe hacer más que describir la imagen visual. Característicamente cambia el enfoque del lector/espectador y evoca interpretaciones o capas de sentido adicionales. (ibíd. nuestra traducción)

Aparte de que el lenguaje de *El espectro* no se puede considerar poético cumple el cuento con los demás requisitos de esta definición. No obstante, ya hemos visto con las definiciones de la écfrasis moderna, que la écfrasis puede aparecer en otros textos que no son poesía.

También queremos añadir que es fácil perderse en el debate sobre las relaciones intermediales y la gran variedad de maneras de cómo se puede representar una imagen a través de la palabra. Es estimulante y frustrante al mismo tiempo porque surgen varias preguntas, que por un lado no tienen respuestas, o por otro lado quedan fuera del alcance de un trabajo de esta extensión.

Pueden ser preguntas sobre la representación, problemas que tienen que ver con la lectura subjetiva de cada lector o cuestiones teóricas de la écfrasis como por ejemplo: ¿**Qué** tipos de textos entran en el estudio de la écfrasis? ¿Puede ser cualquier texto que verbaliza una imagen visual o tiene que seguir ciertas tradiciones en la producción del texto ecfástico? Sí tal es el caso, entonces ¿**Cómo** se construye el texto ecfástico y cómo se relaciona con otros textos que históricamente se han considerado ecfásticos? Sin embargo, durante el trabajo nos hemos dado cuenta de que no somos los únicos en tener estas preguntas, así que podemos consolarnos con las

palabras de Valerie Robillard cuando dice que: “No single definition of ekphrasis is sufficient to subsume the many ways in which poems touch on pictures” (1998:55).

Además de la ékfrasis, basaremos nuestro análisis en autores que reflexionan sobre la imagen cinematográfica/fotográfica y/o autores que han estudiado la presencia del cine en las obras de Quiroga. Por último nos apoyaremos en algunos artículos que escribió Quiroga sobre el cine. Consideramos este un aporte válido para poder entender los pensamientos detrás del cuento ya que Quiroga mismo era un aficionado del cine, escribió una gran cantidad de artículos sobre el nuevo medio y trabajó como fotógrafo. De hecho, en algunos artículos Quiroga desarrolla varias de las ideas que encontramos en el cuento.

4. Relevancia del estudio

Hay mucho escrito sobre la influencia del cine en los cuentos de Quiroga³ pero, según Roesler (2015:47-48) no se han estudiado en profundidad los cuatro cuentos de Quiroga que tematizan el cine. Hemos elegido estudiar la relación entre palabra e imagen en *El espectro* porque pensamos que puede aportar un vínculo relevante en el estudio de estos cuentos de Quiroga. Además, o por lo menos que sepamos nosotros, no se ha aplicado el concepto de la ékfrasis en estos estudios. Con este trabajo no pretendemos establecer un nuevo marco teórico para analizar los cuentos de Quiroga sino, lo consideramos más como un acercamiento al tema.

5. Estado de la cuestión

Encontrar información sobre la ékfrasis no es difícil. Tal como explica W.J.T Mitchell en *Teoría de la imagen*: “La minoría [sic] y oscuridad de la ékfrasis no ha servido para impedir la formación de una enorme literatura sobre el tema que se remonta hasta el legendario ‘Escudo de Aquiles’ en la *Iliada*, que sitúa su reconocimiento teórico en la poética y retóricas antiguas y que encuentra ejemplos de ella en todo, desde la narrativa oral a la poesía posmoderna” (2009:138).

³ Quiroga (2007), Roesler (2015), Hafter (2012), *Horacio Quiroga ante la pantalla*, ver en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI0303110027A/22019>

En el marco teórico vimos que se siguen debatiendo cuestiones teóricas acerca la écfrasis, en el análisis volveremos al tema pero entonces relacionado con el cuento *El espectro*.

Aunque no hay nada en la mayoría de las definiciones de la écfrasis que excluya la posibilidad de imágenes cinematográficas como ejemplos de écfrasis, no ha sido el objeto de estudio en la crítica literaria. En la tesis doctoral que mencionamos en la introducción *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX* L.E. Hafter dice lo siguiente sobre la écfrasis y la imagen cinematográfica: “representa un aporte válido en la instancia que propone pensar y evocar mediante palabras la imagen ausente. Esta evocación de la imagen ausente es de alguna manera la operación que realizan los escritores pioneros, aunque no con una imagen en particular sino con un medio y toda su complejidad, y esa es la característica que excede el marco teórico de la écfrasis” (2012:41).

Nosotros estamos de acuerdo con la idea de que Quiroga contempla el cine y toda su complejidad en el cuento *El espectro*. Pero, como veremos después en el análisis, no estamos de acuerdo con que no haya alusiones a imágenes en particular. Por eso pensamos que sí vale probar la écfrasis como una herramienta para analizar las descripciones de las imágenes cinematográficas en *El espectro*.

6. Análisis

En la introducción presentamos brevemente la trama del cuento. Los tres personajes del cuento son la pareja Enid y Guillermo y el actor Duncan Wyoming. Enid y Guillermo van todas las noches al cine para ver la película *El Páramo* que protagoniza Duncan. La parte del cuento que nos interesa es cuando se intensifica el drama cuando el actor principal gradualmente empieza a revivir, primero dentro de la pantalla y después afuera de ésta. La siguiente cita del cuento nos indica que este proceso emana de la percepción de la película por parte de Guillermo y Enid:

la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en un palco, (*El espectro*, p.114)

Todo termina en el trágico fin cuando Guillermo por equivocación se suicida con un revólver. Guillermo iba a dirigir el revólver hacia Wyoming pero termina apuntándose a sí mismo y muere en seguida. Enid muere, sin explicación en el cuento, tres días después. Cronológicamente el cuento empieza con el final de la historia cuando Enid y Guillermo ya están reunidos como espectros. El narrador nos presenta este instante en tiempo presente. El resto del cuento está escrito en tiempo pasado donde el narrador retrocede a los sucesos de la trama, usando así la sintaxis narrativa del *racconto* (Quiroga 2007:31):

nos instalamos, mudos y atentos siempre a la representación, en un palco cualquiera ya ocupado.
(*El espectro*, p.108)

Después sigue el cuento con el trasfondo de la historia en el cual se presentan los personajes y la relación que tienen entre ellos. Las descripciones de las imágenes cinematográficas que vamos a analizar entran en el medio de la historia. El análisis se realizará cronológicamente para seguir la intensificación narrativa del cuento. En general se puede decir que es un cuento que logra mucho con pocos recursos. El lenguaje que emplea Quiroga es simple y directo, sin palabras difíciles.

En el primer trozo que vamos a analizar podemos ver que la transformación del actor Wyoming empieza ya cuando la pareja ve la película por primera vez:

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

¡Duncan! (*El Espectro*, p.112)

La mayoría de las descripciones filmicas en el cuento no se centran en secuencias particulares de *El Páramo* sino tratan más de animar al personaje Wyoming y hacerle presente como algo más que imágenes en la pantalla. ¿Si una de las características de la écfrasis es hacer al lector

visualizarse escenas, encontramos en esta descripción de las imágenes cinematográficas elementos que nos pueden señalar la presencia de Wyoming? Hay dos palabras claves que consideramos pueden evocar la presencia del actor muerto y es el verbo “aparecer” y la interjección “¡Duncan!”.

La mayor parte del cuento está escrito en tiempo pasado pero, cuando se establece el primer contacto entre la pareja y Wyoming en la pantalla, se usa un verbo en pretérito simple más un verbo en infinitivo: “vimos aparecer”. ¿Hubiera cambiado la lectura si se hubiera presentado el verbo aparecer en pretérito simple, “apareció”? Una característica principal del pretérito simple es que expresa un aspecto perfectivo, es decir, se percibe la acción verbal como acabada. En cambio, el infinitivo representa la acción en proceso. Cuando Enid y Guillermo ven a Wyoming aparecer no desaparece inmediatamente de la escena sino a partir de este momento Wyoming está presente por el resto de la película y aparece de nuevo cada vez que la pareja vuelve al cine. El uso de la interjección ¡Duncan! también puede ayudar a recalcar la presencia del actor muerto porque directamente después, el narrador dice lo siguiente:

Era su misma enérgica figura la que se deslizaba adherida a la pantalla. [...] A la noche siguiente volvimos. ¿Qué debíamos olvidar? La presencia del otro, vibrante en el haz de luz que lo transportaba a la pantalla palpitante de la vida. (*El espectro*, p.113)

Si Wyoming revive como fantasma, ente u otra cosa es una cuestión de interpretación. No intentaremos precisar la "naturaleza" del personaje Wyoming que aparece en la pantalla. Sin embargo, pensamos que vale discutirlo porque al acercarnos al tema encontramos en el texto reflexiones sobre el medio cinematográfico. Muchas de las ideas sobre el cine están, tal como menciona Hafter, inherentes en la ficción misma (2012:199). Es decir, las preguntas que despierta el texto sobre el medio cinematográfico, las encontramos sobre todo en las impresiones de las imágenes visuales que describe el narrador. Sin embargo, existen en el texto algunas referencias directas al cine que discuten la naturaleza de la imagen fílmica:

Hay leyes naturales, principios físicos que nos enseñan cuán fría magia es ésta de los espectros fotográficos danzando en la pantalla, remedando hasta en los más íntimos detalles una vida que se perdió. Esa alucinación en blanco y negro es sólo la persistencia helada de un instante, el relieve inmutable de un segundo vital. (*El espectro*, p.114)

¿Entonces qué dice esta cita sobre la imagen cinematográfica? Primero encontramos alusiones a la naturaleza indicial del cine. Eso quiero decir que las imágenes del cine, igual que la fotografía, siempre son registros de la presencia física de algo o alguien (Mulvey 2006:9). En la semiótica de C.S Peirce, el rasgo principal del índice se caracteriza por tener una relación de contigüidad entre el signo y su objeto (Liszka 1996:38). Roland Barthes también dice algo parecido en *La cámara lúcida*: “Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo” (1989:31). En el mismo libro, Barthes discute otro tema que también vemos presente en *El espectro*, y es la relación que tiene la fotografía con el tiempo y la muerte. Dado que las fotografías siempre presentan algo que ya ha ocurrido estos fragmentos del tiempo (“la persistencia helada de un instante”) son, con las palabras de Barthes, documentos de ausencia y presencia al mismo tiempo: “lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se encuentra entre el infinito y el sujeto (operador o espectador); ha estado allí, y sin embargo repentinamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya” (ibíd.:121).

Barthes señala que las imágenes de movimiento del cine difieren de las imágenes de la fotografía. La *magia* del cine es que, aunque las imágenes representan algo que ya ha sido, el espectador percibe el movimiento de las imágenes como algo presente “*aquí y ahora*” (Doane 2012:153).

Cuando el narrador habla de la “magia es ésta de los espectros en la pantalla” y lo describe como “un relieve inmutable de un segundo vital” también genera preguntas sobre relaciones dicotómicas, como las que hay entre la realidad y la magia, la vida y la muerte. ¿Si del “segundo vital”, que se supone es la grabación de la película, queda un “relieve inmutable” pareciera que el narrador dijera que la imagen cinematográfica de una manera pueda embalsamar algo de la vida

de los actores del cine? En *Las cintas de ultratumba* (2007:129) Quiroga mismo escribe explícitamente sobre este tema:

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 [...] Ellos nos quedan, vivos y tangibles en la pantalla [...] la impresión cobra aspecto de alucinación torturante.

Incluimos esta cita de Quiroga porque pensamos que revela cómo el autor del cuento piensa sobre la imagen cinematográfica. Además, como se verá más adelante, coinciden estos pensamientos con el tema y los sucesos del cuento.

6.1. Écfrasis y niveles de representación

Anteriormente hemos mencionado que la mayoría de las descripciones de las imágenes visuales en el cuento no presentan escenas de *El Páramo*, sino que sobre todo, tratan de cómo el narrador percibe la película. En esta parte del análisis comenzaremos viendo unos párrafos del cuento que sí nos cuentan algo sobre lo que sucede en la película. Pero antes de ver eso, queremos presentar un modelo de Sprague Becker que nos puede guiar en el resto del análisis. Becker usa su modelo para diferenciar entre cuatro distintos niveles de representación de la écfrasis.

El primero enfoca el *contenido*, es decir, el tema/trama principal del referente. Este primer nivel se puede dividir en las siguientes subdivisiones: *Nombrar*, *interpretación* y *dramatización* (1995:41, nuestra traducción). *Nombrar* simplemente describe y complementa la imagen visual. *Interpretación* añade información adicional del referente y puede según Becker crear una ilusión de que estamos observando el referente. Con la *dramatización* de la imagen se aumenta la ilusión y la superficie del referente se transforma en una ventana a través de la cual vemos la escena.

El segundo nivel trata de la obra de arte, o el medio mismo, como por ejemplo los colores o texturas de una pintura. El nivel tres se centra en el autor de la obra o/y la creación de la obra. El cuarto y último nivel enfoca al receptor/espectador y cómo éste percibe la obra. El espectador a su vez puede funcionar como un intermediario entre nosotros como lectores y la obra descrita en el texto. (1995:41-44). Cabría mencionar que el cuento *El espectro* sólo se orienta en el primer y cuarto nivel así que no mencionaremos los otros niveles.

El modelo de Becker es solo uno de varios modelos que existen en los estudios de la ékphrasis⁴. Hemos elegido este modelo porque nos sirve como una herramienta para ubicarnos en el texto y para diferenciar entre las perspectivas desde las cuales nos llegan las descripciones de las imágenes visuales. No obstante, desde nuestra perspectiva, no nos sirve el modelo para examinar cómo el texto afecta al lector. Creemos que es sumamente complicado llegar a decir algo objetivo sobre los efectos que un texto puede provocar en sus lectores. Más adelante volveremos a este tema al discutir el concepto de la enérgeia.

El fragmento que veremos ahora es la única parte del cuento que describe lo que sucede en la película *El Páramo*. La descripción de la película también funciona como una autorreferencia a la trama de *El espectro* ya que la escena de la película, que nos presenta el narrador, coincide con el triángulo amoroso del cuento:

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 por ese hombre, a quien él acaba de matar por motivos aparte 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. Pocas veces la revelación del derrumbe, la desolación y el odio han subido al rostro humano con más violenta claridad que en esa circunstancia a los ojos de Wyoming. La

⁴ Para otros ejemplos véase el modelo escalar de Valerie Robillard (1998:56-60) que se basa en un modelo intertextual y presenta una escala de mayor a menor grado de intertextualidad en el texto. Otro modelo es el *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis* de Tamar Yacobi (1995).

dirección del film había exprimido hasta la tortura aquel prodigio de expresión. (*El espectro*, p.113)

¿Entonces, en qué nivel de representación estamos en este texto? Primero podemos ver que estas líneas sobre todo describen el contenido del referente, es decir la película *El Páramo*: Wyoming está “herido”, se ata “un pañuelo a la frente” y jadea “de fatiga”. Podemos por lo tanto constatar que nos encontramos en el *nombrar* del primer nivel de representación. Además de estas descripciones encontramos pasos que interpretan y añaden información fuera de las imágenes visuales del referente, así que también estamos en el nivel de *interpretación*: “un drama de brutal energía”, “La dirección del film había exprimido hasta la tortura aquel prodigio de expresión”. En este trozo la narración todavía no sale del primer nivel de representación pero seguidamente veremos ejemplos de descripciones que entran en otro nivel de representación.

Un detalle llamativo de este trozo es que, cuando el narrador se refiere a Wyoming lo hace bajo el nombre propio del actor y no el que tiene éste en su papel en la película. ¿Qué podemos entender de este uso del nombre propio? El uso del nombre propio en un texto tiene según Jansson una posición particular como índice que señala y nos hace conscientes de alguien como una persona real y existente (2014:51). Entonces no sería rebuscado interpretar que el narrador/espectador de la película tiene una identificación fuerte con el personaje de la pantalla. Asimismo, gracias al *star system* era común que el público se identificara con los actores de las películas. El *star system* era un modelo de producción para el cine mudo que venía de Hollywood. Este sistema usaba a actores y actrices como núcleos de las películas. Lo característico de este modelo es que las estrellas del cine no hacían papeles distintos sino aparecían como el mismo personaje en varias películas (Haftner, L.E 2012:102). De este modo se creaban imágenes de estas estrellas que representaban la “vida perfecta y envidiable” (Roesler 2015:62). En consecuencia los filmes y sus protagonistas del *star system* generaban según Roesler un efecto hipnótico, casi onírico en los espectadores. Roesler también destaca que Quiroga fue el primero de la vanguardia literaria rioplatense en reflejar cómo el nuevo espectáculo cinematográfico y el *star system* afectaba al público (2015:61). En el caso de *El espectro*, la experiencia del cine no siempre resulta una actividad agradable, como podemos ver

en la última frase del trozo: “La dirección del film había exprimido hasta la tortura aquel prodigio de expresión”.

6.2. La pantalla que se mueve

En el resto de las descripciones veremos que el narrador se concentra en narrar la experiencia cinematográfica y no lo que sucede en la película. La resurrección de Wyoming en la pantalla se genera a través de las miradas entre el narrador y Wyoming. El contacto entre los dos es un proceso que va intensificándose y el narrador describe cómo se siente enfrentarse con su amigo en la pantalla:

en la brusca cesación de luz, que como un golpe sentíamos dolorosamente en los nervios, el drama espectral nos cogía otra vez. [...] Con lentitud de fiera y los ojos clavados sobre 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. (*El espectro*, p.114)

Como lector no es difícil sentirse cautivado por estas palabras dramáticas pero ¿qué estrategias usa Quiroga cuando transcribe estas imágenes en palabras? Antes de intentar responder a esa pregunta volveremos al modelo de Becker para ver en qué nivel de representación se orienta el texto. En comparación con el trozo anterior nos hemos alejado del primer nivel que describía particularmente el referente visual, la película *El Páramo*. En cambio, estos párrafos tienen que ver con los receptores de las imágenes y los efectos que crean las imágenes visuales y, por tanto, pertenecen al cuarto nivel. Becker señala que un rasgo de este nivel de representación es que la experiencia y las reacciones ante las imágenes por parte del receptor/espectador se pueden usar para crear un relato (1995:43). Consideramos que se puede ver este rasgo en el cuento y que la dramatización de las imágenes funciona como una fuerza narrativa en el cuento.

¿Entonces, cuáles son estas estrategias del narrador en la descripción de las imágenes en palabras? Primero encontramos un símil “con lentitud de fiera” que junto con una preposición

establece el contacto entre la pareja y Wyoming, que tiene sus “ojos clavados *sobre nosotros*” (nuestra cursiva). Después, una vez establecido el contacto, el narrador describe la meta de Wyoming con verbos de movimiento y preposiciones que nos indican movimiento y dirección. “Desde el fondo de la escena” el narrador ve a Wyoming “*levantarse, avanzar*” y “*llegar al monstruoso primer plano...*” (nuestros cursivados). En comparación con el trozo anterior que describía la escena de la película, podemos en estos párrafos ver que los verbos de movimiento provocan una tensión entre narración y descripción. El narrador está describiendo cómo percibe la película pero, al mismo tiempo está narrando una sucesión de hechos en el cuento. Al final de la descripción también se incorporan la vista y el oído a través del fulgor de luz y el grito de Enid.

Estas son las reacciones del narrador ¿pero, podemos decir que esta descripción junto con las demás que hemos analizado son *ecfrásticas*, y pueden provocar *enárgeia* que convierte al lector en espectador? Si volvemos a la definición de *écfrasis* de S. Bruhn, podemos ver que las descripciones que hemos visto hasta ahora, sí cumplen con los requisitos de esta definición: hay una representación visual de una trama (la película *El Páramo*). También podemos destacar que la presentación de esta representación abre la posibilidad de interpretaciones dado que el narrador no sólo describe la fuente visual sino también nos cuenta cómo percibe las imágenes. Las descripciones coinciden asimismo con otra característica de la *écfrasis* que menciona Scholz: “*Ekphrasis involves gaze, a conscious encounter of a perceiving subject with a work of art*” (2007:290).

Sin embargo, ¿son suficientemente fuertes estos indicios como para poder definir las descripciones como *écfrasis*? El mismo Scholz discute el asunto en otro texto que también incluye el problema de la *enárgeia*. Scholz agrega que no es la presencia de *señales de enárgeia* específicas lo que transforman al lector en espectador. No nos indica cómo, pero dice que es la experiencia de esta metamorfosis lo que nos deja decir que el texto posee *enárgeia* (1998:79, nuestra traducción). Además, este proceso presupone del lector una *percepción cualificada* para que pueda ocurrir la figura de *enárgeia*. Teniendo en cuenta este problema, Scholz propone

definir la écfrasis como un concepto *disposicional*. Esto quiere decir que, si la ocurrencia de enérgeia depende tanto de propiedades textuales como de la percepción del texto por parte del lector, sólo podemos estimar que el texto tiene la *capacidad* de hacernos visualizar la escena cuando leemos el texto (ibíd.:88-91, nuestra traducción). Aunque esta idea nos parece plausible queda la pregunta ¿cómo podemos estimar/evaluar la capacidad de un texto sin caer en juicios subjetivos?

Como señalamos en el marco teórico es sumamente complejo el debate crítico que estudia las variedades de textos que verbalizan obras visuales. En el artículo “In pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)” Robillard aclara que “the experiments of writers often seem to out-run the critical theories which have sprung up to explain or question their achievements” (1998:53). Entonces, conceptualizar las descripciones en *El espectro* como écfrasis no es fácil, por varios motivos. Por ejemplo, se podría argumentar que el texto emplea “one medium of representation to represent another”, que según Heffernan (1993:7) caracteriza la écfrasis. Es decir, ya que el cuento tematiza el espectáculo del cine, se podría decir que el cuento emplea el medio de la palabra escrita para representar el medio de cine. Pero, entonces nos enfrentamos con la problemática de la idea de representación ¿qué es realmente representar algo? y encima, ¿cómo se distinguen los rasgos importantes del cine como para poder representarlos en un texto escrito?

Otro problema que hemos encontrado en el intento de conceptualizar las descripciones como écfrasis es, tal como mencionamos antes, que la crítica principalmente se ha enfocado en estudiar textos poéticos, que sobre todo describen pinturas y esculturas. La problemática con el texto que hemos decidido estudiar, es que no se inscribe en la poesía, ni describe una pintura o una escultura, lo cual implica que nos faltan textos previamente estudiados como referencia. Por añadidura carecemos de un modelo aplicable al cuento de Quiroga, que al nivel textual nos aclare suficientemente los rasgos y características de la écfrasis.

En su discusión teórica sobre el concepto, Jansson examina la pregunta de *cómo* funciona la écfrasis. Nos aclara varios puntos de la écfrasis pero aún quedan algunas preguntas sobre otros

aspectos del concepto. Jansson dice, por un lado, que coincide con Heffernan en que la écfrasis es un *modo* y no un *género* así que puede aparecer en distintos tipos de textos y géneros (2014:25). Por otro lado, señala que el texto ecfrástico requiere cierta elaboración estética para no incluir cualquier texto que describe una obra de arte, como por ejemplo un texto de un catálogo de arte que se puede encontrar en un museo. Jansson basa, por consiguiente, su restricción del concepto en las palabras de Grant F. Scott que en *The sculpted word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts* declara que el texto ecfrástico tiene que incluir: “a creative process that involves making verbal *art* from visual *art*” (1994:1). Ahora bien, cabe preguntarse ¿no incluye casi todo tipo de escritura un proceso creativo? y ¿cómo se define si el texto es un *arte* verbal o no?

En “Quotation, Enargeia, and Ekphrasis” Claus Clüver sostiene que la écfrasis sólo es una subcategoría de los textos que citan/verbalizan textos no verbales: “Quite a number of the questions asked and the objectives pursued in the study of *écfrasis* are identical with, or close to, those that arise in the study of literary (verbal) intersemiotic quotation, of which it is a sub-category” (1998:48). Entonces, si las preguntas y los objetivos son casi iguales entre estos textos nos hace muy difícil distinguir entre el uno y el otro. En resumen, hemos visto que las descripciones del cuento en algunos aspectos comparten las características de la écfrasis. No obstante, sigue vivo el debate sobre las definiciones y características de la écfrasis. En su artículo “Still chasing down the greased pig: cognition and the problem of ekphrasis” Valerie Robillard destaca lo siguiente sobre la écfrasis: “the very term ‘ekphrasis,’ [...] has functioned as an ‘all-purpose’ umbrella term ever since its resurrection in the 20th century; unfortunately, this kind of general term has proven too broad to be meaningful: however we define the term, a poem is either ‘ekphrastic’ or it is not” (2007:276). Entonces, debido a que todavía hay una falta de consenso con respecto a la definición del concepto écfrasis nos hace, en este trabajo, difícil constatar si las descripciones filmicas *El espectro* realmente son ejemplos de écfrasis o no.

6.3. La resurrección de los rastros químicos

Al principio del análisis vimos que las reflexiones sobre el cine entran en el cuento a través de la resurrección de Wyoming. Aunque el personaje de Wyoming revive como algo más que un actor en una película, el narrador nos hace saber que su naturaleza está estrechamente ligada con el medio cinematográfico. Ejemplos de esto es cuando el olvido de Enid enciende “el rastro químico de Wyoming” (*El espectro*, p.113) y, al final del cuento el narrador se refiere a Wyoming “y su eléctrica resurrección” (*El espectro*, p.115). En la sección anterior vimos que el espectro cinematográfico en la pantalla tiene, en los ojos del narrador, el poder de moverse y enfrentarse con la pareja. En el último trozo que analizaremos se acelera este enfrentamiento. Otra vez encontramos una referencia a las palabras de Quiroga en *Las cintas de ultratumba*, “Ellos nos quedan vivos y tangibles en la pantalla [...] la impresión cobra aspecto de alucinación torturante”:

Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en el haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada. Lo vi extender las zarpas de sus dedos... a tiempo que Enid lanzaba un horrible alarido, de esos en que con una cuerda vocal se ha rasgado la razón entera, e hice fuego. No puedo decir qué pasó en el primer instante. Pero en pos de los primeros momentos de confusión y de humo, me vi con el cuerpo colgado fuera del antepecho, muerto. (*El espectro*, p.115)

¿Cuál es la relación entre palabra e imagen en estas líneas y cómo se representan las imágenes? Si volvemos a la “familia de imágenes” de Mitchell que presentamos en el marco teórico podemos observar que hay tres tipos de imágenes representadas en esta parte. Tenemos primero la *imagen verbal*, es decir, las palabras del narrador que describen las *imágenes ópticas* de la película y, por último, las *imágenes mentales* del narrador. En cuanto al nivel de representación podemos ver que esta cita no difiere del anterior. La narración también tiene una estructura similar. Otra vez el narrador reiteradamente nos cuenta los movimientos de Wyoming hacia la pareja: “Yo lo vi *adelantarse, crecer, llegar* [...] Lo vi *desprenderse, venir* [...] *alzándose, llegar*

hasta nosotros”. (nuestros cursivados). Asimismo, el uso del verbo de sentido *ver* en indicativo nos deja interpretar que las imágenes de la pantalla le afectan tanto al narrador que, éste hasta llega a percibir la acción de Wyoming como una amenaza real. De hecho, pocas líneas después, el narrador afirma que quería “apuntar al asesino” con su arma.

Este efecto alucinatorio que tienen las imágenes cinematográficas sobre la pareja además se muestra con el grito de Enid que es “de esos en que con una cuerda vocal se ha rasgado la razón entera”. Asimismo podemos ver que se representan las imágenes como algo poderoso que hasta puede perturbar y poner a algunos de sus espectadores en un estado de desequilibrio. Al final del cuento, cuando Guillermo y Enid ya están muertos, el narrador vuelve a mencionar que la resurrección de Wyoming proviene de la propia imaginación de la pareja. El narrador nos hace saber que el espectro cinematográfico Wyoming que le quita la vida de Guillermo, también le puede permitir volver a la vida:

Duncan puede cometer un error que nos permita entrar de nuevo en el mundo visible, del mismo modo que nuestras personas vivas, hace siete años, le permitieron animar la helada lámina de su film. (*El espectro*, p.115)

Con esta forma de representar las imágenes del cine, como si tuvieran un poder de deformar la realidad, observamos que hemos entrado en un conflicto entre lo racional y lo irracional. Este conflicto se considera un rasgo importante en la literatura fantástica (García Sánchez 1998:87) y según explica Dámaso Martínez, es el cuestionamiento de lo real en el mundo visual, lo que constituye la dimensión fantástica en *El espectro* (Dámaso Martínez en: Quiroga 2007:29). Martínez señala también que el descubrimiento de “la capacidad representativa de la imagen filmica” (ibíd.:29-33) termina siendo un factor importante para Quiroga en su gira hacia la narrativa fantástica⁵.

⁵ Basándose en varios teóricos como Caillois, Todorov, Bessière, Risco, etc. García Sánchez entiende lo fantástico de la siguiente manera: “lo fantástico implica una zona de fractura, una crisis de coherencia dentro de la ficción, en cuyo centro se halla una unidad indómita, racionalmente irrecuperable” (1998:87). Sin entrar en discusiones teóricas sobre el género fantástico, queremos también añadir que se suele diferenciar entre *el* fantástico que refiere al género literario y *lo* fantástico que tiene que ver con los elementos sobrenaturales en la obra literaria (Castro 2001:26).

Haftter plantea algo similar cuando habla sobre la presencia del cine en la obra de Quiroga: “he identificado el *cronotopo* del *umbral*⁶ como respuesta estética al encuentro con el cine” (2012: 236, nuestra cursiva). Así explica Castro (2001:122) el motivo del umbral: “debemos ver el cruce del umbral –ya sea éste una puerta u otro tipo de umbral– como el ingreso en un espacio en el cual coexisten dos dominios aparentemente incompatibles; un espacio en el cual las explicaciones epistemológicas no siempre son suficientes para entender los sucesos que allí tienen lugar”. Del mismo modo aclara Haftter que, son los umbrales en los cuentos de Quiroga, los que permiten que elementos heterogéneos puedan encontrarse y entrar en contacto (2012:236).

Entonces, si volvemos al cuento y la escena que ocurre en la sala del cine ¿podemos en algún lugar del texto, hallar un umbral o una fractura en la ficción? Hay un momento en la escena que se puede considerar significativo y es cuando Wyoming, según el narrador, llega “al borde mismo de la pantalla” para después desprenderse de ésta. Si entendemos el umbral como “un tipo de límite” (Castro 2001:40) podemos entonces entender el sobrepasamiento de Wyoming del límite de la pantalla como un umbral. Una vez que Wyoming haya salido de la pantalla, no podemos explicar qué es lo que realmente sucede en ese instante pero, vemos que el narrador entra en un estado de crisis y toma la decisión irracional de defenderse contra el espectro cinematográfico.

En lo que sigue después aparece, a nuestro entender, otro umbral porque cuando muere Enid pocos días después de Guillermo, los dos se reencuentran como espectros “Invisibles dentro del mundo vivo” (*El espectro*, p.115). En esta coexistencia contradictoria, la pareja vuelve todas las noches para ver una película nueva que protagoniza Wyoming. La película tiene, para este contexto, el apropiado nombre *Más allá de lo que se ve*. No obstante, la unión entre la pareja y

⁶ El umbral es un tipo de *cronotopo*, brevemente explicaremos el concepto del *cronotopo* con una cita de Bajtin: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] [Temáticamente] son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento.” (Bajtin citado por Castro 2001:123).

Wyoming no se acaba con la muerte de Guillermo y Enid. Sino, como vimos anteriormente, nos explica el narrador que “Duncan puede cometer un error que nos permita entrar de nuevo en el mundo visible”.

Entonces, podemos hallar las siguientes figuras en el cuento: primero, un espectro sin tiempo que revive en la pantalla (Wyoming). Después dos personas que, gracias al espectro cinematográfico, se han convertido en espectros que viven invisibles en el mundo de los vivos (Enid y Guillermo). Con estos caracteres presentes en el cuento, podemos observar que esta manera de anclar la trama y los personajes alrededor de las imágenes cinematográficas le permite a Quiroga elaborar con el tiempo y el espacio en la narración. A través de la imagen cinematográfica parece entonces que los personajes pueden entrar en mundos diferentes. De hecho, en la revista *Atlántida* Quiroga mismo dice que, en el cine tanto como en la narrativa, se puede: “lanzarse golosamente tras de aquella libertad de tiempo y espacio que el cine les ofrecía” (Quiroga 2007:194-196).

Un detalle importante que sólo hemos mencionado brevemente es que el cine en esta época era mudo. En varios artículos en las revistas *El Hogar* y *Atlántida* (2007:163-197) Quiroga revela su fascinación por la expresividad del cine mudo: “el más fino tesoro del cine, solo puede llegar hasta nosotros sobre la base de una gran verdad de expresión” (ibíd.:196). Anteriormente discutimos la naturaleza indicial de la imagen fotográfica/cinematográfica. En estos textos sobre el cine Quiroga nunca usa el término índice pero básicamente discute la misma cosa. Quiroga opina que el cine posibilita una expresión natural y vívida puesto que los actores verdaderamente hicieron lo que se ve en la pantalla. Si dos personas se abrazan en una película no es sólo una ilusión fotográfica, ya que, en un instante realmente se abrazaron y lo vuelven a hacer cada vez que se proyecta la película, hasta después de la muerte de los actores (ibíd.:286). En la misma revista Quiroga también comparte sus pensamientos sobre la relación entre palabra e imagen en el mundo del cine y subraya que el cine mudo no necesariamente depende de la palabra para expresarse, sino que tiene una capacidad dramática autosuficiente: “desde el comienzo de los siglos, el amor y el odio, la ironía y la lealtad, solo requirieron un par de ojos abiertos para

expresarse. El cine, este arte ‘mudo’, sabe que las palabras sobran cuando el alma está asomada a los ojos” (ibíd.:196). Quiroga añade también que el cine debe ser como un cuento en acción y que la expresividad visual del cine mudo abría la posibilidad de “hacer ‘vivir’ una novela” (ibíd.:183,195).

¿Entonces, qué podemos en este trabajo, entender de estos pensamientos? En nuestro estudio hemos visto que el drama principal del cuento se centra en las descripciones animadas de las imágenes visuales. Si los movimientos y la expresividad de las imágenes cinematográficas pueden, según dice Quiroga, hacer “vivir” una historia, pensamos que también puede ser del modo reverso después cuando el cine haya vuelto a la literatura.

Cualquier lector de un cuento o una novela seguramente ha experimentado que nos imaginamos escenas y creamos imágenes en la mente cuando leemos una historia. Pero, aunque el énfasis en lo visual en *El espectro* hizo que nuestra lectura del cuento parcialmente pareciera más como ver una película que leer un cuento, creemos que este efecto más se relaciona con algo básico en nuestra percepción de un texto literario que con ciertas cualidades especiales en el manejo de las palabras.

Pero, aún sin descartar el concepto de enárgea y la idea de que puede haber textos que más que otros puedan convertir un lector en espectador, volvemos al pensamiento de que siempre, hasta cierto punto, va a haber un enlace fuerte entre la palabra y la imagen cuando leemos un texto⁷. En este sentido estamos de acuerdo con el psicólogo y filósofo Rudolph Arnheim que en *Toward a psychology of art* aclara que es algo natural que se mezclen los sentidos en la percepción del arte:

it is natural for man to rely on qualities that different senses have in common. These similarities are fundamental for the primitives’ conception of physical relationships. They provide the bases of metaphoric speech in poetry [...] Erich von Hornbostel has pointed out in this connection that in simple organisms there is a close unity of various sensory areas, which become differentiated

⁷ Otra vez ver la idea de J. Bruhn que presentamos en la pp. 2 de este trabajo.

only in more advanced phases of evolution. He states that what the senses have in common is more important than their differences [...] The poet then, in freely connecting phenomena from various areas of experience, relies on a fundamental trait of human perception. (1966:275f)

7. Conclusiones

En esta tesina hemos intentado abordar la relación entre palabra e imagen en *El espectro* de Horacio Quiroga. A lo largo del trabajo hemos visto que la imagen visual juega un papel importante en el cuento y que la trama gira en torno a las imágenes cinematográficas. Conforme al objetivo de este trabajo podemos destacar las siguientes conclusiones:

1. La relación entre palabra e imagen se establece a través de las descripciones animadas del narrador
2. Las descripciones de las imágenes visuales también cumplen un rol narrativo porque es a partir de lo que sucede en la pantalla que se desarrolla la sucesión de los hechos.
3. En la dramatización de las imágenes de la pantalla se emplean sobre todo verbos de movimiento y preposiciones para generar movimiento y dirección que también ayuda a establecer el contacto entre la pareja y Wyoming en la pantalla.
4. La elaboración de las imágenes cinematográficas le permite a Quiroga elaborar con el tiempo y el espacio en el cuento.
5. En el cuento se representan las imágenes cinematográficas como algo poderoso, que junto con la imaginación del espectador profundamente puede afectar a su público.
6. El cuento adquiere sus dimensiones fantásticas a través de la elaboración de las imágenes visuales.

7. No podemos definir las descripciones de las imágenes visuales en *El espectro* como écfrasis.

Inicialmente partimos de que era posible ver las descripciones de las imágenes cinematográficas como écfrasis. Una de las definiciones más establecidas es que trata de “una representación verbal de una representación visual” (Heffernan 1993:3) y, dado que el cuento realmente verbaliza una representación visual puede, a primera vista, parecer un concepto fácil de aplicar como herramienta teórica en un análisis del cuento. Sin embargo, al entrar más en el tema y el complejo discurso de la écfrasis nos hemos dado cuenta de las dificultades de aplicar el concepto a un texto que no suele ser el objeto de estudio para los que investigan los textos ecfásticos. Igualmente, creemos que no ha sido del todo rebuscado ver las descripciones filmicas a la luz del concepto écfrasis pero requeriría un trabajo más extenso para realmente poder comprobar si son écfrasis o no.

8. Bibliografía

Fuente primaria:

Quiroga, Horacio (2011). *El espectro*. En: *Horacio Quiroga. Cuentos esenciales*. Buenos Aires: Ediciones Lea S.A.

Fuentes secundarias:

Arnheim, Rudolf (1966). *Towards a psychology of art*. London: Faber and Faber.

Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Bodin, Helena (2008). “Det levande nuet – Om perception och enargeia i bysantinska och svenska ekfraser ägnade ortodoxa ikoner och kyrkorum” *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Vol 38, Nr 1.

Bruhn, Jörgen (2008). “Intermedialitet – framtidens humanistiska grunddisciplin?” *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Vol 38, Nr 1.

Bruhn, Siglind (2000). *Musical ekphrasis: Composers responding to poetry and painting*. Hillsdale, Ny: Pendragon press.

Castro, Andrea (2001). *El encuentro imposible*. Tesis doctoral. Universidad de Gotemburgo.

Clüver, Claus (1998). “Quotation, Enargeia, and Ekphrasis”. En: V. Robillard y E. Jongeneel (eds.) *Pictures into words: thoretical and descriptive approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University press. pp. 35-52.

Clüver, Claus (2007). "Intermediality and interart studies". En: Arvidson, Jens, et al. *Changing borders: Contemporary positions in intermediality*. Lund: intermedia studies press. pp. 19-37.

Doane, Mary, Ann (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico*. Murcia: Cendeac.

García, Sánchez, Franklin (1998). "Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica". En: A. Risco, I. Soldevila y A. López-Casanova (eds.) *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

Heffernan, James (1993). *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Univ. Of Chicago Press.

Jansson, Mats (2014). *Poetens blick: Ekfras i svensk lyrik*. Stockholm/Höör: Östlings bokförlag symposion AB.

Liszka, James, Jakób (1996). *A General Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peire*. Indiana: Indiana University Press.

Lund, Hans (ed.) (2002). *Intermedialitet: ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur.

Martínez, Dámaso, Carlos (2007). "Estudio preliminar". En: Quiroga, Horacio. *Cine y literatura*. Buenos aires: Editorial Losada S.A. pp. 13-33.

Mitchell, W. T. J (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Mitchell, W.T.J (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: Univ. Of Chicago Press.

Mulvey, Laura (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books Ltd.

Quiroga, Horacio (2007). *Cine y literatura*. Buenos aires: Editorial Losada S.A.

Robillard, Valerie (1998). “In pursuit of ekphrasis (an intertextual approach)”. En: V. Robillard y E. Jongeneel (eds.) *Pictures into words: thoretical and descriptive approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University press. pp. 53-72.

Robillard, Valerie (2007). “Still chasing down the greased pig: cognition and the problem of ekphrasis”. En: Arvidson, Jens, et al. *Changing borders: Contemporary positions in intermediality*. Lund: intermedia studies press. pp. 257-281.

Roesler, Barbara, Aldana (2015). *Horacio Quiroga y sus cuentos sobre cine: Una relación conflictiva con la vanguardia de la década del '20*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.

Scholz, Bernhard F. (1998). “‘Sub Oculis Subiectio’ Quintilian on Ekphrasis and Enargeia”. En: V. Robillard y E. Jongeneel (eds.) *Pictures into words: thoretical and descriptive approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University press. pp. 73-99.

Scholz, Bernhard F. (2007). “A whale that can't be cotched? On conceptualizing ekphrasis”. En: Arvidson, Jens, et al. *Changing borders: Contemporary positions in intermediality*. Lund: intermedia studies press. pp. 283-320.

Scott, Grant F. (1994). *The sculpted word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover: University Press of New England.

Sprague Becker, Andrew (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc 1995.

Wagner, Peter (ed.) (1996). *Icons - texts - iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin: De Gruyter.

Webb, Ruth. (2009). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Yacobi, Tamar. (1995). "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today*. Vol 16, Nr 4. pp. 599-649.

Fuentes digitales:

Hafter, L. E. (2012) *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*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf>

Nápoli, Juan, Tobías (2014). "Écfrasis y persuasión: una visión aérea en la párodo de Ifigenia en Áulide de Eurípides". *Revista Loxias*.

Disponible en: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7770>.

