

EL FOLLETÍN COMO CAMPO DE EXPERIMENTACIÓN NARRATIVA: EL RECURSO CINEMATOGRAFICO EN *EL HOMBRE ARTIFICIAL* DE HORACIO QUIROGA

Graciela C. Sarti

UBA- UNTREF- Argentina

gcsarti@yahoo.com

RESUMEN: La publicación por entregas de la novela corta *El hombre artificial* (1910) de Horacio Quiroga, representa aspectos de cambio respecto de la tradición literaria anterior en la Argentina: a través del relato de la horrorosa construcción de un ser humano artificial, con obvia referencia al *Frankenstein* de Mary Shelley y a *La Eva futura*, de Villiers De l'Isle-Adam, se plantean allí cuestiones relativas al estatuto de la ciencia en general y del saber médico en particular. En el contexto argentino, donde dichos saberes se habían constituido, en el periodo anterior, en fuentes de normativa y disciplinamiento sociales, este breve folletín plantea una trasgresión: la enfermedad aparece aquí desplazada, del médico que juzga el mal social, al médico que lo encarna y llega al límite de la autodestrucción.

Pero, por otra parte, *El hombre artificial* representa una verdadera innovación de recursos narrativos. Ya es lugar común del análisis de la obra de Quiroga afirmar la influencia del cine en su literatura, a partir de los años veinte, – en particular en sus cuentos fantásticos con temática propiamente cinematográfica y que coinciden con su labor como crítico de cine –. Sin embargo, esta novela de 1910 encarna un ejemplo muy temprano de apropiación del montaje cinematográfico, en la época misma de su conformación como base del lenguaje filmico: encadenamientos de planos, uso del *caché*, saltos temporales, hacen de este folletín un ejemplo clave a la hora de valorar el incipiente diálogo entre cine y literatura en la narrativa rioplatense de comienzos de siglo.

PALABRAS CLAVE: autómatas/cine/montaje/folletín

ABSTRACT: The serial publication of *The artificial man* (1910) by Horacio Quiroga represents a departure from previous literary traditions in Argentina. Taking the theme of the construction of an artificial human being, with reference to Mary Shelley's *Frankenstein* and *The Future Eve* by Villiers De l'Isle-Adam, Quiroga's short novel poses questions about the status of science in general and of medical knowledge in particular. Whereas previously, in Argentina, such scientific knowledge had become manifest in social and disciplinary regulations, this brief *folletín* represents a transgression: illness appears displaced from the doctor who judges the social evil to the doctor who reaches the limit of self-destruction. *The artificial man* also presents innovative narrative techniques. For example, contemporary analyses of Quiroga's work now consider the influence of films on his literary production from the 1920's, especially his fantastic stories, written at the same time as his work as a critic of cinema. His novel of 1910 represents an early example of the appropriation of film, for cinema now becomes the basis for his language. His editing films, uses of *caché* and temporary breaks make this *folletín* a touchstone for initiating, at the beginning of the 20th century, a new dialogue between cinema and literature in the region of el Río de la Plata.

KEYWORDS: automaton, cinema, film editing, *folletín*

Cuando en los números 588 a 593 del Año XIII de *Caras y Caretas* –correspondientes al 8, 15, 22 y 29 de enero y 5 y 12 de febrero de 1910 –, Horacio Quiroga publicaba su novela breve *El hombre artificial*, difícilmente supiera que, al mismo tiempo, el mito del autómatas ganaba por primera vez las pantallas cinematográficas. Efectivamente, el rodaje de *Frankenstein* de J. Searle Dawley se inició el 17 de enero de 1910 en los estudios Edison de Nueva York, y se estrenó el 18 de marzo del mismo año. Esta llamativa coincidencia no sólo afirma la importancia y persistencia del tema, tan trabajado por la narrativa romántica y por el teatro decimonónico: también pone en diálogo un modo de narrar donde confluyen tempranamente cine y literatura.

Que la posibilidad de crear vida artificial había sido postulada por distintas formas de la ficción, no es cosa nueva: desde la aparición del mito en el mundo antiguo la figura del autómatas va imponiéndose como contrafigura de lo humano, alteridad especular, punto de inflexión donde pensar el estatuto antropológico y sus límites tensos entre lo animal y lo maquínico. Pero, naturalmente, será la última modernidad la que dé amplio desarrollo al asunto, al proponer los riesgos del ejercicio de la ciencia fuera de control, incapaz de hacerse cargo de su propia creación. El tema se instaló a partir de las creaciones pioneras del romanticismo alemán y alcanzó una reformulación de vastas consecuencias con *Frankenstein o el Prometeo moderno* de Mary Shelley, cuya primera publicación en 1819 provocara, entre 1821 y 1849, una nutrida serie de exitosas reelaboraciones teatrales: entre ellas, especialmente notable resultó *Presumption, or the Fate of Frankenstein*, de Richard Brinsley Peake, estrenada en la English Opera House de Londres en 1823. A esta serie se sumaron la reaparición del tema del *homunculus* en la segunda parte del *Fausto* de Goethe, en 1832; la reedición ampliada de *Frankenstein* en 1831; la publicación en Praga, en 1847 y por Wolf Pascheles, de la recopilación de leyendas y tradiciones populares judías *Sippurim*, donde se retomaba la leyenda del golem; más tarde, en 1885, *La Eva futura* de Villiers De L'Isle-Adam, entre otros ejemplos.

En estos desarrollos no es un tema menor el modo en que aparece producido o creado el androide. Como bien ha señalado José Díaz Cuyás: “Las técnicas, los modos en que el hombre se relaciona y actúa sobre las fuerzas materiales, son las que van a dar pie a los principales modelos metafóricos que orientan las representaciones que el hombre elabora sobre su propio cuerpo y sobre su entorno natural” (10). A raíz de la revolución tecnológica del siglo XIX, “el nuevo edificio integra las viejas técnicas y los viejos saberes en un nuevo modelo que encontrará en el motor su artefacto prioritario, y en la química, el electromagnetismo y la termodinámica, sus principales disciplinas” (Díaz Cuyás, 10-11). Las ficciones que se ocupen del tema desarrollarán variados juegos de opuestos en torno de algunas preguntas básicas respecto a la licitud de la posible creación artificial de vida, a la ética de una ciencia que se homologa a Dios, a la búsqueda de aquello que define lo humano.

La literatura argentina registraba el antecedente notable de Eduardo Ladislao Holmberg. Su cuento “Horacio Kalibang o los autómatas”, de 1879, se inscribía en una línea donde la narrativa de Hoffmann operaba como modelo y “Sobre el teatro de marionetas” (1814), de H. von Kleist, como intertexto no declarado. Allí los autómatas eran, como los de Hoffmann, ingenios mecánicos donde el metal sin alma mimaba las acciones humanas al punto del máximo ilusionismo: a partir de la proliferación de autómatas rodando por el mundo, toda condición humana se volvía dudosa, aún la del propio narrador de la fábula.

Treinta años después, Horacio Quiroga vuelve sobre el asunto con una clara remisión al *Frankenstein* de M. Shelley y un desarrollo peculiar de los elementos “fantacientíficos”. Se anudarán allí diversas cuestiones, que este trabajo tratará de

señalar: ante todo, y partiendo de referentes ya instalados en la literatura internacional, una peculiar lectura del mito de la vida artificial y de su vínculo con una definición antropológica, lectura donde se retoman los cuestionamientos éticos de rigor respecto de los límites de la ciencia, pero en un marco de ambigüedad en el enunciado. También se abordan cuestiones relativas al estatuto de la ciencia en general y del saber médico en particular, en un contexto argentino donde dichos saberes se habían constituido en fuentes de normativa y disciplinamiento sociales: la enfermedad desplazada, del médico que juzga el mal social, al médico que lo encarna y llega al límite de la autodestrucción, un límite donde sólo la literatura parece poder dar cuenta de la fuerza y destructividad del *pathos*. Finalmente, presentamos aquí la posibilidad de entrever un impacto temprano del lenguaje cinematográfico en la literatura de Quiroga, en el momento mismo del constituirse del principio de montaje como recurso privilegiado de la narración fílmica.

Como es sabido, esta *nouvelle* fue parte de un conjunto de seis publicadas por entregas en esos años, bajo el pseudónimo de S. Frago Lima. El conjunto nunca fue reconocido públicamente por el autor, quien las habría escrito por razones económicas y apelando a los modos discursivos típicos del folletín. Tal como señalara Beatriz Sarlo, del folletín vienen los personajes, las oposiciones entre lo moral y lo intelectual, y entre entusiasmo y decaimiento, sobre un trasfondo de sentimientos netos, sin matices: amistad sin competencia ni claudicaciones; dolor extremo, por un lado, ausencia completa de sensaciones, por otro (39-40).

La novela plantea la historia de tres científicos de diversas nacionalidades que, en época contemporánea del relato, se reúnen en Buenos Aires con el propósito de crear un hombre artificial. Logran su empeño, pero sólo en lo material: el androide carece de conciencia y de la capacidad de sentir. Para dotarlo con rapidez de conciencia y experiencia, bajo el principio del traspaso de electricidad de una pila a un acumulador, torturan a un mendigo al que llevan con engaños al laboratorio y conectan a su creación. Previsiblemente, el experimento fracasa: Biógeno, el ser artificial, sufre una “sobrecarga” que lo expone a vivir cada sensación como una nueva tortura, poseído por una conciencia que no le es propia, sino la del otro, trasvasada; el mendigo muere, vacío ya de conciencia y percepción. En el desenlace, el líder del experimento se inmola tratando de “descargar” a Biógeno.

Frankenstein es, claramente, la fuente primaria del relato. Sin embargo, el desarrollo del escenario del laboratorio difiere en gran medida de su antecesor. En la novela de Mary Shelley la escena privilegia el horror gótico de la sala de disección y el matadero, de osarios y cementerios a la luz de la luna; la creación se lleva a cabo en “una solitaria habitación, una celda, más bien, en lo alto de una casa” (55) y en una noche tormentosa. Y si hay menciones a la electricidad, es en el contexto de una construcción de saberes fragmentarios, recabados sin guía y apelando muchas veces a una ciencia envejecida y poco rigurosa, donde conviven Cornelio Agrippa, Paracelso y Buffon, la bomba de aire y la fantasmagoría (31-35). La formación sin rumbo de Víctor Frankenstein no nos dice del proceso de construcción de la Criatura: no más que la sumatoria de “materiales”, unidos por sutura y animados por la aplicación de la “chispa de la vida”, secreto que el relator se niega a revelar a su escucha.

Distinta es la escena quiroqueana. Los tres sabios han montado un laboratorio con “los tipos más perfectos de máquinas e instrumentos que encargaron expresamente a Estados Unidos” (Quiroga, 356), “dos grandes mesas ostentaban los más complejos aparatos de química, anatomía y bacteriología” (343). Los saberes que acumulan tampoco son asistemáticos: el ruso, Donissoff, es médico bacteriólogo; también el italiano Sivel es médico, mientras que el argentino, Ortiz, es un ingeniero especializado

en el estudio de pilas y acumuladores eléctricos. Su excepcionalidad no radica en un defecto formativo sino en sus propias historias que los hacen, por elección, marginales que han renunciado a todo. Y allí sí, se produce un paralelo moral con Víctor Frankenstein, que va en el orden de lo prometeico, de la gratuidad del gesto de renuncia y de la amoralidad de las acciones que se permiten en pos de lograr “la más alta obra de genio que cabe en la humanidad: *hacer un ser organizado*” (353).

Distinto es, también, el proceso de creación del androide. El ser artificial, así como su antecesora, una fallida rata artificial, son creados en una unidad:

(...) de la anatomía como práctica que individualiza las partes del cuerpo humano, poniendo de manifiesto su estructura mecánica, a la química que aísla las partículas elementales en el laboratorio y reconstruye, desde ese origen primero, la estructura invisible de un cuerpo. Si el doctor Frankenstein creaba su monstruo en la mesa de disección y por cirugía, Donisoff y sus amigos producen el suyo en el laboratorio químico a partir de sustancias elementales (...), un proceso a mitad de camino entre la adición y la síntesis. (Sarlo, 40)

En principio, el desarrollo del elemento de lo que hoy denominamos ciencia ficción, en *El hombre artificial* más parece deberle a *La Eva futura* que a Mary Shelley (Rodríguez Pérsico, 349-358): efectivamente, como en De l'Isle-Adam, hay en la novela de Quiroga cierta referencia científica y técnica, bien que acotada: la verosimilitud se sostiene en las conversaciones de los protagonistas, donde se discurre sobre los fosfatos interviniendo en la constitución de los huesos o envenenando la composición de la sangre, o sobre la bobina de Rumschorff. Pero, por otra parte, hay una negativa a encarrilar la narración en aquel referente de la Andreida de *La Eva futura*, que volvía al mito de la vida artificial sobre el modelo de Pigmalión, como herramienta para lograr por medios artificiales la perfección que ninguna mujer puede alcanzar:

—¡No, por todos los voltios de mis dinamos! Si de lo que me admiro es del hombre ese que haremos... ¿Hombre o mujer, Donisoff?
—Hombre, Ortiz. Si no fuera usted tan inteligente, parecería una criatura a veces. (354)

Si las derivas hacia el logro del amor perfecto o la sustitución del amor perdido están descartadas,¹ hay otros aspectos de *La Eva futura* que podrían relacionarse con el texto de Quiroga. Ante todo, lo que resulta el verdadero problema: no la construcción de una mera máquina mimética, sea esta de carne o metal, sino la construcción de una conciencia. El misterio que rodeaba a la Andreida, su verdadera fascinación, no estribaba finalmente en su parecido con el torpe aunque bello modelo humano, sino en el trasvasamiento, a través de impulsos eléctricos, del espíritu de un ser ideal, inducido por magnetismo a partir del sueño de una enferma. “¿Qué es ese fluido indiscutible que confiere, semejante al legendario anillo de Giges, la ubicuidad, la invisibilidad, la transfiguración intelectual? (266), se preguntaba el científico, al analizar el misterio de la corriente eléctrica conectando las mentes. Y más adelante agregaba: “un Alma que me es desconocida está superpuesta a mi obra” (271).

Similar será el principio que proporciona la garantía de verosimilitud al relato de Quiroga, al explicar cómo se pretende despertar la conciencia de Biógeno, cargado como una bobina eléctrica por las “descargas” de sufrimiento de una víctima a él

¹ En esto, la novela de Quiroga se destaca de las formulaciones sobre el tema en el ámbito argentino. De Holmberg a Bioy Casares y de éste a Piglia, el tema de la vida artificial recalca una y otra vez en el modelo de Pigmalión.

conectada. Sorteados los escollos materiales, el auténtico problema radica allí, en la conciencia, la personalidad, los recuerdos. La novela nos plantea, ante todo, que es el dolor lo que construye y madura esa conciencia. A medida que avanza la tortura: “Iba adquiriendo ese algo cansado, doloroso, serio, que caracteriza la expresión del adulto que ha pensado y sufrido, expresión visible incluso cuando duerme. El acumulador se iba cargando” (363). Pero, en segundo lugar, se advierte que este dolor es intransferible a un otro diverso, no puede construir una conciencia nueva. El fracaso es inevitable y el engendro debiera ser destruido: “Este hombre no tiene vida propia. Le hemos transmitido el alma del otro” (369). Quiroga, el apasionado de la técnica, el inventor que se arriesgaba una y otra vez en nuevas quimeras de la máquina o la química, pone en el relato un límite preciso a esta imaginación tecnológica. Si lo que construye verdaderamente al ser humano es el dolor, no hay metáfora tecnológica posible que pueda abarcar la dimensión de esta experiencia, como no sea por vía del fallo y la frustración.

“El texto se presenta como un pequeño tratado sobre los sentimientos y las experiencias. Contradiendo el frío objetivismo, la acción entremezcla y exagera distintas pasiones amorosas, políticas, familiares y, sobre todas, abarcándolas, la pasión del conocimiento” (Rodríguez Pérsico, 356). Esta es una pasión “gratuita”, como la de Prometeo por la humanidad, y que estos personajes comparten con el Dr. Frankenstein. El narrador lo enuncia una y otra vez, en la ambigüedad de los epítetos con que los califica, especialmente a Donisoff: “belleza angelical” junto a “terrible voluntad”, “tono duro” en una “cabeza gentil”, “frío, seguro a pesar de la inmensa ebullición del alma”, “niño sublime”, dueño de la “belleza sombría de un arcángel rebelde”. Así se van acumulando una larga serie de calificativos que insisten sobre todo en la figura del “arcángel” y que no pueden menos que recordar la pareja insistencia en la figura del “ángel caído” con que se autodenominan, en *Frankenstein*, tanto el creador como su creatura.

El texto es ambiguo y si, en determinado momento el punto de vista del narrador se quiebra para asumir el de la víctima, que califica de demonios a los científicos y de infierno al laboratorio, prima hasta el final en la voz del narrador una mirada admirativa hacia los protagonistas y su monstruoso experimento: mirada que, inevitablemente, ha de chocar con la sensibilidad del lector, al que se le relatan con detalle los horrores de la historia personal de los “sabios” y de su presente enajenado.

El “científico loco” en Buenos Aires

Los tres protagonistas de la novela parecen, en algunos aspectos, una síntesis de la Argentina aluvial: un italiano, un ruso, un argentino. Síntesis no sólo de procedencia geográfica, sino también social. Donisoff ha pertenecido a la nobleza rusa, sacrificando su posición y, ante todo, la vida de su amado padraastro, al ideal del anarquismo; el italiano Sivel viene de los más bajos estratos sociales, ha sufrido maltrato infantil y miseria; Ortiz pertenece a una familia de situación económica acomodada, a la que ha renunciado para continuar con sus investigaciones, desdeñando el ejercicio corriente de su profesión de ingeniero. Esta amalgama de voluntades, venidas de marcos tan variados, es más que elocuente. Quienes han tenido una holgada posición de cuna, ya no la tienen, y es justamente quien nació en la miseria el que aporta su fortuna para la construcción del laboratorio. Los dos europeos son médicos; el criollo es el ingeniero y, mejor aún, “el electricista”. Profesiones nuevas y viejas, movilidad social, y un objetivo en común, un ideal, que comienza sumando fracasos parciales hasta llegar a la destrucción de quienes han puesto allí sus esfuerzos y esperanzas. Tanto las historias

personales de los tres científicos, cuanto su empeño juntos, enfatizan las asimetrías. El saber médico ya no es garantía de orden y contención social sino que se sitúa en el margen, en la trasgresión, en el exceso.

Curiosamente, a la hora de presentar a los personajes reponiendo la historia anterior de cada uno, el relato se detiene en Sivel, dedicándole dos capítulos: uno a su atribulada, heroica infancia; otro a su heroicidad adulta, de médico que sacrifica el amor, la salud y la belleza física, por la profesión. Por un lado, la historia de Sivel se presta especialmente a los ribetes del folletín, pero, por otro lado, su importancia en el texto admite también otra lectura. Si en las décadas previas el ejercicio de la medicina había constituido en nuestro país un paradigma ético, si se había “oficializado la imagen del apostolado de los padres de la medicina argentina” (Vezzetti, 29), a través de la figura del médico que renuncia al beneficio económico y se expone durante las epidemias, si desde esos saberes se habían construido las políticas, las herramientas de control social del loco, el inmigrante, el diferente (Nouzeilles, 19-49), las historias de *El hombre artificial*, especialmente la de Sivel, se vuelven significativas de otro momento donde la literatura asume un papel protagónico.

Efectivamente, la entrega de Sivel a la curación de una enferma a quien dona su “sangre por oleadas”, no le depara sino el abandono de la mujer que ama, una enfermedad que lo deja “desfigurado por los tumores que le habían devorado el rostro” (351) y, finalmente, el suicidio de la mujer a la que ha pretendido salvar, desengañada de lo que ha creído un acto de amor y no es más que compasión e interés médico. La medicina fracasa allí donde se topa con la pasión, de la que sólo el relato ficcional puede dar cuenta. “Cuando una esperanza de amor, lógica o no, se quiebra: cuando caemos de lo alto de un sueño de grandeza, como el que consiste en habernos creído inspiradores de un gran sacrificio, la caída es siempre terrible” (352), nos aclara el narrador.

Décadas atrás en la Argentina, la medicina encarnaba el saber que disciplinaba a la sociedad, detectando las “enfermedades sociales” producto de la modernización y, especialmente, de la inmigración. Aquí, la enfermedad está en el científico/sabio, también inmigrante, más allá de la nobleza de sus gestos. El modelo, nuevamente, está en *Frankenstein*, cuyo protagonista, también médico, resulta padre indiscutido de cuanto “científico loco” poblara *a posteriori* páginas y pantallas. De allí se nutren las ambigüedades con que son valorados estos personajes, en sus miserias y en su “grandeza”, sostenidas hasta el final. En la novela de Mary Shelley, en el momento en que Víctor Frankenstein se encuentra ya al borde de la muerte, los marineros del barco que lo ha recogido se sublevan pretendiendo imponer la vuelta a casa; entonces, él los enfrenta: “Sean hombres o más que hombres. Sean fieles a sus objetivos, firmes como las rocas” (235). Curioso planteo en quien se ve atormentado por las nefastas consecuencias de haber querido ser, precisamente, más que hombre. Esa ambigüedad se reduplica en la mirada de admiración con que el narrador-testigo de la novela se refiere a Frankenstein, hasta el último momento, en términos de grandeza en medio de la caída.

Algo similar ocurre en el texto de Quiroga. El punto de vista del narrador, salvo el quiebre antes indicado, coincide con el de “los tres asociados”, aunque se va desplazando sutilmente hasta adoptar, en algún momento, el de dos de ellos, especialmente el del argentino. Efectivamente, Ortiz es quien declarará en “la instrucción del proceso”; también desde su mirada se cierra la narración: “Ortiz no tenía fuerzas para secarse las gruesas lágrimas que rodaban por sus mejillas. ¡Todo estaba concluido! ¡Ya nunca más volverían a aspirar a nada!” (376). El centro de atención es siempre Donissoff: al ruso se le atribuye la paternidad de la creatura; suyas serán la idea y la ejecución de la tortura como medio de despertar a Biógeno; suyo el sacrificio

último; hasta el final se lo llamará “héroe”, “criatura de genio y sacrificio”, “criatura sublime, arcángel de genio, voluntad y belleza” (376), valorando en términos de admiración lo que bien pudiera ser leído desde el espanto y la condena moral. Su traición al hombre que lo ha criado y protegido se califica como renuncia y sacrificio; se nos dice también que “el tormento aplicado a un pobre ser inocente no podía ser obstáculo al triunfo de su ideal científico” (364). Corre por cuenta del lector despegarse del punto de vista de los protagonistas, que es el que domina la narración, y contemplar la escena desde su evidente horror. Tal vez, también, leyendo como ironía que el antecesor del hombre artificial haya sido una rata, dada “la analogía de la sangre humana con la de la rata” (356).

Aproximación al montaje

En 1919 Quiroga escribe “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, cuento en que remite al mundo del cine. A partir de allí, el tema se instala en otros cuentos donde se propone la corporización del personaje filmico, su ingreso al mundo real y a la tridimensión, con alguna deuda con Buster Keaton y con la escena de linterna mágica de *La Eva futura*. También ejercerá en esos años posteriores la crítica cinematográfica. A partir de estos ejemplos, ya es lugar común del análisis de la obra de Quiroga afirmar la influencia del cine en su literatura. Distintos autores se han ocupado del tema, señalando el impacto de la simultaneidad cinematográfica en la ruptura de la linealidad del relato (Dámaso Martínez, 198), la incorporación de recursos venidos de la pantalla como cortes y *racconti* (Delaney, 629), con un efecto general de economía de discurso y saltos temporales.²

Estas y otras aseveraciones similares, que se hacen valer para su producción de la década del '20, bien pueden extenderse al caso aquí tratado. Pese a lo temprano, *El hombre artificial* no es un relato lineal, apela a recursos que el cine recién está elaborando en un procedimiento de mutuas interferencias con la literatura. Desde los primeros años del siglo se venía desarrollando el principio de montaje. Los cortos seminales de 1902 y 1903 de Edwin Porter, las primeras películas de Griffith luego, habían sentado las bases de una técnica del narrar por imágenes donde se volvía central el encadenamiento discursivo de la escala de planos: del primer plano y/o planos de detalle al plano general, el cine va encontrando su gramática. A ésta se suman el “descubrimiento” del montaje alterno y el *flash back*. Para 1910, lo que Noël Burch denominara el Modo de Representación Institucional, se está constituyendo sin haberse impuesto aún completamente. Sus vínculos con la Literatura no pueden enunciarse más que como mecanismo de ida y vuelta. No por nada el gran teórico del montaje, Serguei Eisenstein, encontrará que en otras artes, pero sobre todo en lo literario, ya estaba el impulso para la creación del principio de montaje.³

El hombre artificial comienza con lo que bien podría ser uno de esos planos-detalle propios del cine mudo, donde la imagen se va abriendo hacia el plano de conjunto, desde un *caché* o enmascaramiento: “La rata yacía inmóvil, patas arriba, entre las blancas manos de Donisoff. Los tres hombres, con la respiración suspendida,

² El antecedente de estos encuentros entre literatura y tecnología de reproducción de la imagen, remite naturalmente a la fotografía y, para el caso particular de Quiroga, a su vínculo con Lugones. Tal vez deba leerse el referente fotográfico en los cuentos de éste último “El espejo negro” (1898) e “Hipalia” (1907) (de los Ríos, 2007, 745-758) como un importante precedente de similares planteos en cuentos de Quiroga de la década del '20.

³ Así, por ejemplo, su análisis del sexto canto del poema de Pushkin, *Ruslan y Ludmila*, correspondiente a “la batalla de los pechenegos”, resulta aleccionador en el sentido de que la fragmentación en el juego de planos ya estaba presente en la imagen poética (141-147).

estaban doblados sobre el animal tendido sobre la mesa” (Quiroga, 343). Primero la rata, luego las manos, recién entonces el personaje; después el conjunto y un primer referente espacial. El recurso se repite a lo largo del primer capítulo, dosificando acción e imagen hasta dar una visión más completa del laboratorio. Inmediatamente, el capítulo segundo retrotrae en el tiempo y repone, en poco más de dos páginas, la historia de Donissoff. Luego se le dedican dos capítulos a la historia de Sivel, y uno, muy conciso, a la de Ortiz. En los dos primeros casos el relato se cierra con la precisión de una fecha, la de llegada a Buenos Aires, con valor equivalente a los intertítulos o didascalias propios del cine mudo. El sexto capítulo vuelve a reunir a estos hombres en Buenos Aires, y entrega una nueva fecha exacta, 23 de agosto de 1909, para la creación de la rata. También agrega una nueva precisión respecto del “corte”: “Y ahora volvamos al comedor, donde los tres asociados, muertos de satisfacción y fatiga, descansaban” (355). Hasta aquí, además de la ruptura de la linealidad temporal, se han presentado secuencias bastante rápidas, a excepción de alguna detención en un diálogo o detalle significativos. Ahora, la acción va a *ralentarse* en la medida de los avatares del primer fracaso y el siguiente proyecto. En el capítulo diez, la linealidad vuelve a cortarse para incluir la explicación científica necesaria del asunto de la pila y el acumulador, “que fue la proporcionada por Ortiz días después en la instrucción del proceso” (363). Finalmente, en los seis capítulos siguientes se repone el presente de la enunciación, que es el desarrollo del macabro experimento y su calamitoso final.

Cualquiera de los ejemplos citados podría ponerse en paralelo con la contemporánea elaboración del montaje en el cine, tal como se suele proponer para la lectura de la producción posterior de Quiroga: técnica para la cual relatos como éste brindan modelos y de la cual también se nutren; técnica de construcción desde el fragmento, como el monstruo de Mary Shelley. El lenguaje naciente, con su capacidad de reproducir el movimiento y “atrapar” la temporalidad, compartió también con el Dr. Frankenstein la ilusión de vencer a la muerte: “(...) el Cinematógrafo fue alistado entonces, desde su nacimiento y a continuación del Diorama y del Estereoscopio, en el campo de la ideología frankensteiniana, aunque fuera al margen de los sentimientos íntimos de su inventor” (Burch, 38).

Recordemos nuevamente que aquella novela estaba llegando por primera vez a las pantallas, en coincidencia con la aparición del Biógeno criollo. El *Frankenstein* de Dawley tampoco tendrá una criatura surgida de la unión de piezas sueltas: emerge, compuesta químicamente, de una gigantesca retorta. Pero aquí el proceso no incluye animación alguna mediante la electricidad, remite más bien a los viejos modelos de la alquimia. Las razones parecen haber sido muy concretas: a la Compañía Edison no podía interesarle que se asociara a la electricidad con la creación de monstruos.

OBRAS CITADAS

- BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito. (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, traducción de Francisco Llinás, Madrid, Cátedra, 1995.
- DE L'ISLE-ADAM, Villiers (1886): *La Eva futura*, traducción de José María Souviron, Santiago de Chile, Zig – Zag, 1944.
- DE LOS RÍOS, Valeria: “Llévese la cámara a la tumba: deseo fotográfico en cuatro cuentos de Leopoldo Lugones”, en J. Andrew Brown editor, *Tecnoscritura: Literatura y tecnología en América Latina, Revista Iberoamericana, Vol. LXXIII*, Núm. 221, Octubre-noviembre de 2007.

- DELANEY, Juan José (2006): “Sobre los orígenes de la literatura fantástica, policial y de ficción científica en la literatura argentina”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (2006): “Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura”, en *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* Director David Viñas, compiladora Graciela Montaldo. Buenos Aires, Paradiso.
- DÍAZ, CUYÁS, José (1997) en *Cuerpos a motor*, Díaz Cuyás, José, coordinador: Centro Atlántico de Arte Moderno, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- EISENSTEIN, Serguei (1933): “Pushkin montajista” en *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo, 1982.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás y Antonio José NAVARRO (2000): *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Madrid, Nuer.
- NOUZEILLES, Gabriela, (2000): *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina, 1880-1910)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- QUIROGA, Horacio (1910): “El hombre artificial”, en *Novelas y Relatos*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana, (2008): *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- SARLO, Beatriz (1992): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SHELLEY, Mary (2006): *Frankenstein o el Prometeo moderno (1819-1831)*, traducción, notas e introducción de Jerónimo Ledesma, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- VEZZETTI, Hugo (1983): *La locura en la Argentina*. Buenos Aires, Folios Ediciones.

© Graciela C. Sarti



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C