

Fantasmas na(da) tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga

Miriam V. Gárate

Começo citando um artigo no qual a crítica mordaz diante da postura dos intelectuais em relação ao cinema revela por contraste a de seu autor, Horacio Quiroga (1878-1937), de cujo manifesto interesse pelo assunto dão testemunho não somente as numerosas notas, resenhas e breves ensaios divulgados na imprensa periódica, como também um reduzido, porém significativo, conjunto de ficções ¹.

Afirma Quiroga nesse texto de 1922, publicado no número 227 da revista *Atlántida*:

“Los intelectuales son gente que por lo común desprecian el cine. Suelen conocer de memoria, y ya desde enero, el elenco y programa de las compañías teatrales de primero y séptimo orden. Pero del cine no hablan jamás; y si oyen a un pobre hombre hablar de él, sonríen siempre sin despegar los labios. No es el caso averiguar si no se cumple con los intelectuales respecto del cine el conocido aforismo de estética por el cual todos los wagnerianos exclusivos silban sin cesar trozos de Verdi. Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él, y el chico de la cocinera tanto como ambos juntos. Manantial democrático de arte, como se ve, y que a ejemplo de las canciones populares, da de beber a chicos, medianos, y hombres de vieja barba como Tolstoi. Pero el intelectual suele ser un poquito advenedizo en cuestiones de arte. Una nueva escuela, un nuevo rumbo, una nueva tontería pasatista, momentista o futurista, está mucho más cerca de seducirle que desagradarle. Y como es de esperar, tanto más solicitado se siente a defender un *ismo* culquiera, cuanto más irrita éste a la gente de humilde y pesado sentido común. Cómo, pues, el intelectual no halló en el arte recién creado, atractivos que por su quijotería o snobismo hicieran de él su paladín? ”².

Não pretendo concentrar-me nos argumentos de autoridade esgrimidos por Quiroga (que recorre a um ensaio de *Clarté* para legitimar as qualidades atribuídas à sétima arte); nem em suas profecias (“o cinema matará um dia ao teatro”, sustenta³); nem em sua exaltação do cinematógrafo precisamente devida à popularidade do mesmo e à necessidade de uma colaboração ativa por parte dos intelectuais que disso decorre, na sua opinião; nem nas comparações que estabelece com o âmbito da literatura ⁴. É suficiente dizer que tais considerações possibilitariam refletir sobre a atitude aberta, pouco preconceituosa e até mesmo em certo sentido moderna deste não vanguardista, e que valeria a pena confrontá-la, por exemplo, com o elitismo praticado por *Martín Fierro* ⁵, a fim de iluminar as relações diferenciais instauradas com as diversas linhagens e linguagens fílmicas em desenvolvimento durante essa época, bem como a estreita relação entre estas e o tipo de público espectador.

No que tange às potencialidades do dispositivo cinematográfico como máquina ilusionista que nutre e expande o imaginário humano mediante o expediente da duplicação

(quase) perfeita; como veículo de identificação, de projeção de desejos ⁶, de satisfação de pulsões arcaicas através da colaboração de uma nova tecnologia; como espaço de com/fusão entre real/imaginário, presente/passado, animado/inanimado, vivo/morto; como artífice de fantasmas (como lugar potencialmente privilegiado de emergência do *un-beimlich*⁷, portanto), duas breves notas, de título e conteúdo semelhantes, são significativas: *Las cintas de ultratumba* (1921), *Cine de ultratumba* (1922). Em ambas medita-se, em chave crítico-ensaística, precisamente sobre o mesmo que ficcionalizará a produção literária *quiroyguiana* de tema cinematográfico.

Transcrevo *in extenso* um par de parágrafos pertencentes a cada uma delas:

“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. Nada importa que Bill, Douglas o Mary descansen un día de sus farsas artísticas a algunos metros bajo tierra. Ellos nos quedan, vivos y tangibles en la pantalla. En los últimos días nos ha sido dado rever *El indultado*. Sus dos protagonistas, Locwood y Stonell, están hoy muertos. Si la muerte alcanza en breve tiempo a Mary Allison, protagonista femenina, tendremos un filme totalmente espectral. La impresión que produce esta supervivencia a través del sudario, es ya bastante fuerte para los indiferentes. Para aquellas personas cuyo corazón estuvo fuertemente unido a Locwood o Stonell, la impresión cobra aspecto de alucinación torturante. Locwood dejó una joven esposa y dos o tres criaturas. Debe de ser para ellos un bien pobre calmante tender los brazos al espectro helado que simula espantosa vida –de un esposo y padre adorados” (*Las cintas de ultratumba. Caras y caretas* N 1132, 12/06/1920. Op. cit., pp. 141-2)”

“Tres son las primeras figuras de *Puro corazón*. Lilian Gish, Clarine Seymour y Roberto Harron. Como a la luz del día, corren por la eléctrica pantalla, tan vivas, tan del momento, que por poco que extendieran los labios o las manos, alcanzarían a tocarnos. Viven realmente en ese instante. No son ellos fotografías de ropero o de vetusto album de familia: se ríen, se desvisten se abrazan con la intensidad carnal de la vida misma, pues Clarine y Harron se abrazaron de verdad y prosiguen haciéndolo a despecho de la ilusión fotográfica. Y he aquí que Roberto Harron y Clarine Seymour, unidos en este instante mismo por un beso de amor, están muertos. Ahora, mientras los vemos correr y desternillarse de risa, ha ya tiempo que murieron. (...) Porque es realmente curiosa la persistencia de los muertos del cine en sobrevivirse. Harron y Clarine pueden estar bien muertos y tranquilos, descansados por fin en sendas cajas de metal, y a quinientas leguas una de la outra distantes. Tal vez no simpatizaron en vida (...) Pero si Clarine y Harron se amaron, y lo que la máquina registró como accidental metraje de filme fue su pasión misma, deben estar satisfechos de su antiguo amor en la desnudez eterna de sus esqueletos. A través de la caja, de la tierra, del más allá del tenebroso misterio, los amantes se encuentran noche a noche, vívidos y flagrantes ante la electricidad. Adheridos así a la vida sobre una lámina helada, nada saben de la muerte, ni de las ocultas cajas de cinc, ni de la apendicitis y un tiro en el corazón. Espectrales como la pantalla misma, como la sala oscura y nuestro silencio, persisten en correr, en reír, en abrazarse, tal como lo hicieron una vez –y para siempre- en *Puro corazón*” (*Cine de ultratumba. Atlántida*, N 238, 26/10/1922. Op. cit., 311-12)

Destaco alguns motivos recorrentes nos quais se podem ler idéias caras ao pensamento *quiroyguiano* sobre o cinematográfico, sobre suas relações com outros dispositivos ópticos, suas faculdades e limites no que diz respeito ao efeito de presença, de vida, de

realidade (e ao retorno indefectível de seu contrário, evidentemente). Frente à imobilidade da imagem fotográfica e a seu componente fúnebre⁸, decididamente privilegiados pelo olhar do autor (“fotografias, tão mortas quanto ele”, “fotografias de guarda-roupa ou de vetusto álbum de família”), o coeficiente especificamente cinético do fílmico (produto de um procedimento no qual o estático, o descontínuo, o intervalo negro que separa os fotogramas desempenham um papel essencial, como é sabido), comporta um substancial suplemento de vida (de ilusão de vida), que se sobrepõe, no momento da projeção, à consciência de que também essas imagens, apesar do movimento, não são menos fúnebres, por irremediavelmente pretéritas, que as fixadas numa foto. A isso se justapõe algo próximo ao que Max Milner⁹, ao referir-se ao *Castelo dos Cárpatos* (1892), de Júlio Verne, como paradoxal antecedente do dispositivo cinematográfico, denomina “princípio de repetição à vontade” e associa à principal qualidade do fetiche freudiano, passível de ser resumido, segundo ele, na fórmula: “eu sei muito bem que não é verdade e no entanto...”. Como o barão Rodolfo de Gortz, que se entrega toda noite à delícia de ouvir a voz gravada da Stilla, enganosamente ressuscitada a cada noite no palco em que dispôs uma estátua da soprano e uma miríade de espelhos; como o barão de Gortz, o espectador de cinema que volta à mesma sala, que revê o mesmo filme, que insiste na mesma imagem, “repete à vontade” seu desejo de repetição, bem como se entrega ao jogo fetichista do “eu sei muito bem que não é verdade e no entanto...” (voltarei mais adiante sobre esta questão). E, se a imagem projetada, como sustenta Quiroga, é a de alguém que morreu; e se, além disso, o espectador/contemplador mantém fortes laços afetivos com o sujeito/imagem presentificado na tela, a delícia e o tormento parecem estar garantidos. Também parece estar garantida a possibilidade de ir além do limite (da consciência do limite intransponível que marca indelevelmente essa cena real¹⁰), por meio da ficção literária: pensando no cinema e, certamente, entregando-se a ele, Quiroga descobre as possibilidades dramático-narrativas implícitas nessa outra cena. Em estado seminal, as crônicas citadas contêm, portanto, o núcleo de relatos tais como *El espectro* (1921), *El puritano* (1926), *El vampiro* (1927) e, em menor medida - ou, melhor ainda, executado em outro “tom”-, desse pseudo roteiro irônico-satírico, intitulado *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919). Mas, da mesma forma, a recíproca é verdadeira, já que, de modo sintético, idêntica reflexão se faz presente, na boca do narrador póstumo de *El Puritano*:

“Nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la tremenda situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre, tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron”¹¹

A essa observação o mesmo narrador acrescenta, de imediato, dando uma outra volta de parafuso que constitui o centro neurálgico da narrativa, o seguinte:

“Pero jamás tampoco fue supuesta una tortura igual a la de una enamorada que ve por fin entregarse al hombre por quien ella se mató, y que no puede correr delirante a sus brazos, ni puede mirarlo, ni volverse si quiera a él, porque toda ella y su amor no son ya más que un espectro fotográfico!” (Op. cit., p. 764)

Talvez retorne mais adiante a este conto que narra a história de uma *star* apaixonada e suicida e do não menos apaixonado, mas inflexível, puritano que dá título à história. Por enquanto, interessa-me tão somente registrar a existência desses canais de comunicação, dessas idas e voltas, desse trânsito de mão dupla entre a produção crítico-ensaística e a ficcional.

Nesse sentido, e dado que a dimensão do olhar constitui um elemento chave na estética cinematográfica valorizada por Quiroga, que se projetará sistematicamente em sua ficção, a título de recurso ilusionista, de ilusão de realidade da imagem, de âmbito de passagem, de circulação e de interação entre realidade e imagem, cabe citar também um trecho da nota dedicada a *Griffith y las miradas expresivas* (1920):

“Cuéntase que en uno de sus viajes a París, Griffith tropezó en la Plaza de la Ópera com una joven cuya mirada dio de pleno en los ojos del director. Griffith sufrió una sacudida y quedó tan deslumbrado por la intensidad de expresión de aquella mirada, que corrió atrás de la joven. –Por favor, Mr. Griffith ¡–lo contuvieron sus acompañantes franceses - qué pretende? –Lo que pretendo? – respondió el director. Pues contratarla en seguida. La expresión de sus ojos vale cien mil dólares en el primer film ... Esta es la anécdota. Pues bien: Griffith tenía una y mil veces razón. Ignoramos si la joven era bella o elegante, lo que no hace al caso. Lo que importa, a los efectos cinematográficos, es que la transeúnte fuera *naturalmente* expresiva: sin buscarlo y sin preparación previa. El estudio, la cultura artística y demás excitantes de la expresión hacen el resto; pero la fuerza primera e insustituible del actor del film estriba en esa intención de la mirada, característica de las personas que *hablan con los ojos*”. (*Griffith y las miradas expresivas. Caras y Caretas*, N 1114, 7/2/1920, p. 66-7, cursivas del autor)

Dois traços indissociáveis - naturalidade e expressividade - convergem na produção de quem é considerado por Quiroga, embora não somente por ele, é claro, pai e modelo da melhor cinematografia dos primeiros tempos. De fato, a passagem transcrita se relaciona e dialoga com outro conjunto de notas, algumas já mencionadas em rodapé, nas quais se examina com perspicácia a distinção entre convenções teatrais e fílmicas; distinção em prol da qual advoga o escritor, e que os norte-americanos, e em especial as inovações técnicas introduzidas por Griffith,¹² teriam consolidado, ao passo que boa parte do cinema europeu continuaria ignorando ainda, segundo ele. Esta valorização da cinematografia “ianque” em detrimento da “latina”, bem como algumas características dessa diferença que parecem condensar-se na fórmula já apontada (naturalidade expressiva), e que regem os movimentos, os gestos, mas, muito especialmente, o olhar dos atores reaparece, como indiquei, em certas narrações, constituindo ora uma intervenção da dimensão crítica no âmbito ficcional, ora uma dramatização ou representação do âmbito crítico no ficcional.

A título de ilustração de ambos aspectos reunidos vale a pena mencionar as observações desse repetido personagem chamado Guillermo Grant, protagonista de dois dos quatro contos que enumerei, que relata da seguinte maneira a formidável mescla de feitura artificial e efeito verídico, própria do fílmico norte-americano:

“A las diez en punto estaba en los talleres de la Universal. La protección de mi prepotente amigo me colocó junto al director de escena, inmediatamente debajo de las máquinas, de modo que pude seguir hito a hito la impresión de varios cuadros.

No creo que haya muchas cosas más artificiales e incongruentes que las escenas de interior del *film*. Y lo más sorprendente, desde luego, es que los actores lleguen a expresar con naturalidad una emoción cualquiera ante la comparsa de tipos plantados a un metro de sus ojos, observando su juego.

En el teatro, a quince o treinta metros del público, concibo muy bien que un actor, cuya novia del caso está junto a él en la escena, pueda expresar más o menos bien un amor fingido. Pero en el taller el escenario desaparece totalmente, cuando los cuadros son de detalle. Aquí el actor permanece quieto y solo mientras la máquina se va aproximando a su cara, hasta tocarla casi. Y el director le grita:

-Mire usted aquí... Ella se ha ido, entiende? Usted cree que la va a perder. Mírela con melancolía... Más! Eso no es melancolía!... Bueno, ahora, sí... La luz! Y mientras los focos inundan hasta enneguecerlo la cara del infeliz, él permanece mirando con aire de enamorado a una escoba o a un tramoyista, ante el rostro aburrido del director.

Sin duda alguna se necesita una muy fuerte dosis de desparpajo para expresar no importa qué en tales circunstancias. Y ello proviene de que Dios hizo el pudor del alma para los hombres y algunas mujeres, pero no para los actores. Admirables, de todos modos, estos seres que nos muestran luego en la totalidad del *film* una caracterización sumamente fuerte a veces. En *Casa de muñecas*, por ejemplo, obra laboriosamente interpretada en las tablas, está aún por nacer la actriz que pueda medirse con la Nora de Dorothy Phillips, aunque no se oiga su voz ni sea ésta de oro, como la de Sarah.

Y de paso sea dicho: todo el concepto latino del cine vale menos que un humilde film ianque, a diez centavos. Aquél pivota entero sobre la afectación, y en éste suele hallarse muy a menudo la divina condición que es primera en las obras de arte, como en las cartas de amor: la sinceridad, que es la verdad de expresión interna y externa.

“Vale más una declaración de amor torpemente hecha en prosa, que una afiligranada en verso”.

Este humilde aforismo de los jóvenes da la razón de cuándo el arte es obra de modistas, y cuándo de varones.

-Sí, pero las gentes no lo ven –me decía Stowell cuando salíamos del taller- Usted conoce las concesiones ineludibles al público en cada *film*.

-Desde luego; pero el mismo público es quien ha hecho la fama del arte de ustedes. Algo pesca siempre: algo hay de lúcido en la honradez –aún la artística- que abre los ojos del mismo ciego.

-En el país de usted es posible: pero en Europa levantamos siempre resistencia. Cuantas veces pueden no dejan de imputarnos lo que ellos llaman falta de expresión, y que no es más que falta de gesticulación. Esta les encanta. Los hombres, sobre todo, les resultamos sobrios en exceso. Ahí tiene, por ejemplo, *Sendero de espinas*. Es el trabajo que he hecho más a gusto... Se va? Venga con nosotros al bar. Oh, la mesa es grande!” (Op. cit., pp. 449-50)

O tom lúdico jocoso que predomina em *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*, permite que o narrador protagonista desnude o artifício e ao mesmo tempo santifique a ilusão, que estabeleça uma escala de valores em virtude desse parâmetro, que meça a eficácia de europeus e ianques no exercício de uma nova prática que exige novos procedimentos. De um lado, a gesticulação afetada; do outro, a expressão sincera desses seres de luz e de sombra que não somente falam com os olhos, mas vivem –nos convencem de que o fazem- em e através deles.

Uma vez observado em linhas gerais esse processo de permanente migração do ensaístico ao ficcional, e vice-versa; uma vez determinados os principais *leit motifs* que são objeto dessa espécie de “contrabando” do fílmico ao literário, gostaria de focalizar a seguir algumas cenas de um dos contos mencionados: *El espectro*. A leitura privilegiará o

tratamento dado ao tópico do olhar, catalizador e integrador dos restantes, ponto de encontro dramático entre o imaginário e o real, o inanimado e o animado, e integrará, na medida do possível, em notas de rodapé, aspectos homólogos presentes nos outros relatos.

* * *

Começo por uma breve sinopse de *El espectro*, intriga triangular (a semelhança de *El puritano*¹³), protagonizada por Guillermo Grant, escritor, e um casal de estrelas hollywoodianas: ela, Enid; ele, Duncan Wyoming.

O conto se organiza como relato retrospectivo enunciado pelo espectro de Grant, mas cabe esclarecer que no presente da narração as três personagens já morreram, motivo pelo qual a condição espectral é comum a todos eles. No referido presente, e enquanto fantasmas, Grant e Enid assistem noite a noite às estréias cinematográficas do Grand Splendid, à espera de um filme em especial, rodado por Wyoming pouco antes de morrer, intitulado (eloqüentemente) *Más allá de lo que se ve* (*Além do que se vê*). O motivo desse rito cotidiano está relacionado com o propósito de retornar à vida, infiltrando-se novamente nela graças a uma artimanha.

Evocando a época em que conheceu à então esposa de seu melhor amigo, Grant, diz:

“De todas las mujeres que conocí en el mundo vivo, ninguna produjo en mí el efecto que Enid (...) Tenía ella entonces, cuando vivíamos en el mundo, la más divina belleza que la epopeya del cine ha lanzado a miles de leguas y expuesto a la mirada fija de los hombres. Sus ojos, sobre todo, fueron únicos; y jamás terciopelo de mirada tuvo un marco de pestañas como los ojos de Enid...” (Op. cit., pp 542-3)

Vê-la, apaixonar-se, refrear a paixão em nome da lealdade para com Wyoming, padecer durante dois meses o tormento de um inocente convívio “à trois” no Canadá, onde o casal de atores se encontra rodando um filme, são peripécias que precedem o súbito decesso do marido quem, agonizante, confia a Grant a missão de cuidar, “como um irmão”, de sua adorada Enid. A obediência ao mandato de amor fraterno, entretanto, durará pouco, e depois de quatro meses a recente viúva e o fiel amigo Grant se jogarão um nos braços do outro. É necessário destacar que ao longo deste processo, que se desenvolve no “mundo real” da ficção, vários enunciados vinculados ao olhar desempenham um papel importante¹⁴. Mas é somente a partir da “traição” (Enid se referirá a esse amor supostamente adúltero como um “crime”); é só a partir de então, que o cruzamento de olhares expressivos entre o fantasmático Wyoming, personagem da tela, e o casal Grant/Enid, transformados em espectadores obsessivos, compulsivos, num processo que os conduzirá à morte, passará a constituir o elemento chave da história.

Com efeito, transcorridos alguns meses estréia um dos dois filmes rodados por Wyoming pouco antes de morrer:

“Una noche –estábamos en Nueva York - me enteré de que se pasaba por fin *El páramo*, una de las dos cintas de que he hablado, y cuyo estreno se esperaba con ansiedad. Yo

también tenía el más vivo interés de verla y se lo propuse a Enid. Por qué no? (...) Fuimos al Metropole, y desde la penumbra rojiza del palco vimos aparecer, enorme y con el rostro más blanco que a la hora de morir, a Duncan Wyoming. Sentí temblar bajo mi mano el brazo de Enid” (Op. cit. p. 546)

“Curiosamente”, o conjuro ensaiado para vencer o pavor e “esquecer”, consiste em retornar novamente ao cinema, em enfrentar-se uma e outra vez essa “presença” fantasmática, mas “palpitante de vida”¹⁵. E será precisamente nessa circunstância que, numa espécie de ficção crítica intercalada no interior do conto, Grant oferecerá um pequeno resumo do filme ao leitor (espelho parcial da história em curso de ser vivida fora da tela), bem como estimará a qualidade do desempenho do amigo falecido:

“Una y otra noche, siempre atentos a los personajes, asistimos al éxito de *El páramo*. La actuación de Wyoming era sobresaliente y se desarrollaba en un drama de brutal energía: una pequeña parte en los bosques del Canadá y el resto en la misma Nueva York. La situación central constituía una escena en que Wyoming, herido en la lucha con un hombre, tiene bruscamente la revelación del amor de su mujer a ese hombre, a quien él acaba de matar por motivos apartes de este amor. Wyoming acababa de atarse un pañuelo a la frente. Y tendido en el diván, jadeando aún de fatiga, asistía a la desesperación de su mujer sobre el cadáver del amante.

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 dirección del film había exprimido hasta la tortura aquel prodigio de expresión (...)

Enid y yo, juntos e inmóviles en la oscuridad, admirábamos como nadie al muerto amigo, cuyas pestañas nos tocaban casi cuando Wyoming venía desde el fondo a llenar el sólo la pantalla. Y al alejarse de nuevo a la escena del conjunto, la sala entera parecía estirarse en perspectiva. Y Enid y yo, con un ligero vértigo por ese juego, sentíamos aún el roce de los cabellos de Duncan que habían llegado a rozarnos. (Op. cit., pp.547-8)

Desnecessário insistir sobre o fato de que os critérios de valor coincidem com os da nota sobre Griffith: o ódio sobe ao rosto e em especial aos olhos de Wyoming, gerando um prodígio de expressão; a expressividade, por sua vez (e, acima de tudo, o movimento de câmara que desenha a palavra, numa espécie de sucedâneo verbal de um duplo *travelling* para frente e para trás), suscita um efeito de realidade que se traduz como ilusão de contato¹⁶: os cílios incorpóreos do ator tocam os corpos do casal sentado nas poltronas; seus cabelos, os roçam (e a linguagem parece atingir o “grau zero” da denotação: expressão/expressiva; roçar/roçando). Atingido este ponto, o olhar se torna independente e ganha vida tomando uma nova direção distinta da filmada, processo que evolui e se intensifica até “tocar” o limite que separa (que já não separa) o projetado do vivido, o fantasmático do real:

Por qué continuábamos yendo al Metropole? ... Qué presagio nos arrastraba como a sonámbulos ante una acusación alucinante que no se dirigía a nosotros, puesto que los ojos de Wyoming estaban vueltos a otro lado? Adónde miraban? No sé dónde, a un palco cualquiera de nuestra izquierda. Pero una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos se *estaban volviendo* hacia nosotros..

Hay leyes naturales, principios físicos que nos enseñan cuán fría magia es esa 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. Más fácil nos sería ver a nuestro lado a un muerto que deja la tumba para acompañarnos que percibir el más leve cambio en el rastro lívido de un *film*. Perfectamente. Pero a despecho de las leyes y los principios, Wyoming nos estaba *viendo*. Si para la sala *El páramo* era una ficción novelesca y Wyoming vivía sólo por una ironía de la luz; si no era más que un frente eléctrico de lámina sin costados ni fondo, para nosotros -Wyoming, Enid y yo- la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en el palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido *vivo*... “ (Op. cit., p. 548)

“... noche a noche, palco tras palco, la mirada se iba volviendo cada vez más a nosotros (...) Mientras el Metropole ardía de luz, el mundo real de las leyes físicas se apoderaba de nosotros y respirábamos profundamente.

Pero en la brusca cesación de la luz, que como un golpe sentíamos dolorosamente en los nervios, el drama espectral nos cogía outra vez.

A mil leguas de Nueva York, encajonado bajo tierra, estaba tendido Duncan Wyoming. Más su sorpresa ante el frenético olvido de Enid, su ira y su venganza estaban vivas allí, encendiendo el rastro químico de Wyoming, moviéndose en sus ojos vivos, que acababan por fin de fijarse en los nuestros. (...)

Con lentitud de ira y los ojos clavados en nosotros, Wyoming se incorporaba del diván. Enid y yo lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros desde el fondo de la escena, llegar al monstruoso primer plano... Un fulgor deslumbrante nos cegó, a un tiempo que Enid lanzaba un grito.

La cinta acababa de quemarse” (Op. cit., p 549)

Fiel a certas regras básicas do fantástico tradicional, o relato propõe hipóteses ou considerações de cunho científico que visam, sem conseguir, explicar o fenómeno¹⁷, bem como procede por gradação: clímax, distensão, recomeço¹⁸. Da mesma forma, e para continuar desenvolvendo um jogo imaginativo segundo o qual o discurso projeta formas correspondentes (não equiparáveis) ao visual, poderia afirmar-se que toda a cena se constrói a partir de um procedimento da ordem do campo/contra-campo; que o leitor “vê” alternativamente o que ocorre na tela e na sala, que salta do primeiro plano dos olhos irados de Wyoming aos do apavorado casal, que segue o deslocamento dos olhares até o ponto/momento exato do cruzamento, do encontro, do incêndio da fita que instaura uma breve pausa prévia ao desenlace¹⁹:

“... el día siguiente Enid y yo no nos vimos. Únicamente al mirarnos por primera vez de noche para dirigirnos al Metropole, Enid tenía ya en sus pupilas profundas las tinieblas del más allá, y yo tenía un revólver en el bolsillo (...) Yo fui toda la vida dueño de mí. Lo fui hasta la noche anterior, cuando contra toda justicia un frío espectro que desempeñaba su función fotográfica de todos los días crió dedos estranguladores para dirigirse a un palco a terminar el film.

Como en la noche anterior, nadie notaba en la pantalla algo anormal (...) Pero Enid... tenía la cara vuelta a la luz, pronta para gritar... cuando Wyoming se incorporó por fin.

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... e hice fuego.

No puedo decir qué pasó en el primer instante. Pero en pos de los primeros minutos de confusión y de humo, me vi con el cuerpo colgado fuera del antepecho, muerto.

Desde el instante en que Wyoming se había incorporado del diván, dirigí el cañón del revólver a su cabeza. Lo recuerdo con toda nitidez. Y era yo quien había recibido la bala en la sien. “ (Op. cit.; pp. 550-1)

Sublinho o evidente, isto é, a repetição obsessiva de verbos de visão: eu o vi avançar, vi-o desprender-se, vir, vi-o estender as garras de seus dedos e inesperadamente me vi com o corpo pendurado, me vi morto. Projeção de si no outro e desdobramento de si em outro conjugam-se no interior de um processo que reúne excesso e falta. Por um lado, o da “falta”, verifica-se o ofuscamento ou apagamento do “princípio de realidade”; pelo outro, e como avesso indissociável do mesmo fenômeno, a debilitação do real reverte em benefício da (excessiva) “realidade do fantasma”. Cego em relação à barreira que distingue a outra cena desta, Grant não é mais dono de si, é vítima de sua alucinação, não enxerga a linha quase invisível e, no entanto, fundamental que nos impede, geralmente, de entregarmos de corpo e alma a nossos delírios.

Mortos os protagonistas, fecha-se provisoriamente a história (“Três dias depois, Enid era por sua vez desalojada deste mundo. E aqui termina nosso idílio”), para reabrir-se uma vez mais :

“Pero no ha concluído aún. No son suficientes un tiro y un espectro para desvanecer un amor como el nuestro.

Más allá de la muerte, de la vida e sus rencores, Enid y yo nos hemos encontrado. Invisibles dentro del mundo vivo, Enid y yo estamos siempre juntos, esperando el anuncio de outro estreno cinematográfico.

(...) No hemos vuelto a ver más *El páramo* (...) Ahora nuestra esperanza está puesta en *Más allá de lo que se ve*. Desde hace siete años la empresa filmadora anuncia su estreno, y hace siete años que Enid y yo esperamos. Duncan es su protagonista: pero no estaremos más en el palco, por lo menos en las circunstancias en que fuimos vencidos. En las presentes circunstancias 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*.(...)

Al más leve movimiento que efectúe el actor, apenas se desprenda de la pantalla, Enid y yo nos deslizaremos como por una fisura en el tenebroso corredor. Pero no seguiremos el camino hacia el sepulcro de Wyo-min; iremos hacia la Vida, entraremos en ella de nuevo (...). Dentro de un mes o de un año, ello llegará. Sólo nos inquieta la posibilidad de que *Más allá de lo que se ve* estrene bajo otro nombre, como es de costumbre en esta ciudad. Para evitarlo, no perdemos un estreno.” (Op. cit. pp 551-2)

Cinéfilos espectrais (mas acaso todo cinéfilo não é um espectro?), Grant e Enid não perdem uma estréia, na expectativa de ver (outra vez, mas em sentido inverso) *Más allá de lo que se ve*. Evidentemente, algo não muito distinto fazemos todos nós, cada vez que entramos na sala obscura.

Para concluir, gostaria de fazer algumas considerações acerca da pulsão comum que anima de maneira ostensiva as ações das personagens, tanto de *El espectro* quanto de *El puritano*, e que traz à tona uma cena situada precisamente “mais além do que se vê”, não

obstante ela se materialize através do tópico do olhar: a pulsão de repetição. De fato, que força arrasta Guillermo Grant e Enid, em vida, a frequentar noite após noite El Metropole e deparar-se com o fantasma morto/vivo de Wyoming? Por que o puritano, tendo conseguido resistir ao poder de sedução da *star* viva acaba abandonando-se uma vez e outra ao espectro da *star* morta/viva projetado na tela? E por que, em ambos casos, o desenlace dessa reiterada cerimônia é a morte dos que se deixaram fascinar, talvez acreditando fazer o contrário, pelo poder alucinatório da imagem?

Duas forças de signo “distinto” parecem presidir tais cerimônias e disputar a existência de seus participantes: por um lado, e Grant o explicita em determinado momento, volta-se à sala, se retorna, para poder “esquecer”. Freudianamente, caberia afirmar que a repetição vincula-se à tentativa de “elaborar” (retrospectivamente) o “trauma”, de desenvolver um mecanismo de “defesa” denominado “ansiedade”; que se repete e revive a mesma cena para domesticar o “susto”, pois, familiarizando-se com essa situação, o fator surpresa, o inesperado e violento da experiência traumática, mitiga-se pouco a pouco e deixa de ser (oni)presente²⁰. Em primeira instância, nestes relatos volta-se a assistir reiteradamente o mesmo filme para “matar o morto”, para sepultá-lo e, hipoteticamente, fazer prevalecer o direito dos vivos. Concebida dessa forma, a repetição, o ato repetido, subordina-se ao princípio do prazer - em outras palavras, tem por missão reduzir o desprazer suscitado pela irrupção do fantasma e restituir parcialmente o equilíbrio -, bem como submete-se à pulsão de vida. Por doloroso que possa ser, o ato repetido encontraria sua função e sua razão de ser na elaboração do luto. Vou, vejo, revejo, assisto, revisito certos lugares do passado, os (re)construo ao frequentá-los, convenço-me de que pertencem irremediavelmente ao passado, inscrevo-os e/ou rescrevo no interior de uma história (presente). Esse seria o papel desempenhado na narrativa por essa espécie de sucedâneo terapêutico chamado cinema, prática não casualmente considerada por alguns estudiosos como uma “psicanálise dos pobres”²¹.

A trama dos contos de Quiroga revelaria em sua superfície esta dinâmica. Grosso modo (grosseiramente enunciado), o casal Grant/Enid vê repetidamente *El páramo* para elaborar, digerir, mastigar seu sentimento de “culpa”; para esconjurar o “crime”, como o chama Enid, de um “adultério” que não foi tal. Como as crianças, e como os “bons neuróticos” que em maior ou menor medida somos todos nós, essas personagens confundem fantasia e realidade, são vítimas disso que caracteriza o pensamento infantil e permanece como intenso ressaíbo no neurótico, a saber, a onipotência, mecanismo pelo qual o imaginado, o desejado e o ocorrido parecem “valer o mesmo” e ser, não poucas vezes, uma consequência do outro. Pouco importa não ter traído de fato a Wyoming, basta tê-lo traído mentalmente; pouco importa não tê-lo matado, basta ter desejado em algum instante fazê-lo desaparecer (“natural”, portanto, que Wyoming “ressuscite” e clame por vingança).

Deparamos-nos, assim, com uma situação paradoxal embora, é necessário reconhecer, bastante familiar: as personagens, como pacientes em “processo de cura”, visitam seguidamente o (próprio) fantasma para distinguir, discernir, diferenciar, fantasia e “realidade”, passado e presente, para poder “tocar a vida”, em suma. Ocorre que, longe de distinguir, as personagens confundem cada vez mais esses planos. Nada se elabora, nada se

resolve, nada se mitiga, nada (subjétivamente) se transforma, nada se distingue ou discerne. Ao contrário, as personagens se deixam arrastar pelo poder de ilusão de um fantasma que ganha cada vez mais materialidade e que, ao invés de “ser morto”, “mata” os protagonistas. Ao longo desse caminho, a hegemonia do princípio do prazer e da pulsão de vida cederam seu lugar a uma pulsão hipoteticamente antagônica, a pulsão de morte. A repetição, com efeito, não serviu para elaborar uma diferença em benefício da vida (entendida ela própria como diferença, como diferir no tempo); encurtou a distância e enfeaqueceu a distinção entre mortos e vivos, passado e presente, alucinação e realidade, decidindo a partida a favor do primeiro dos pólos; transformou a cena no reino da “mesmice”.

A pergunta que fatalmente (freudianamente) se impõe é: em última instância, não é essa a realidade última do desejo?; não é essa a primeira e última das pulsões?; o destino e direção última de toda pulsão não é acaso a morte, o retorno ao supremo equilíbrio do inorgânico? Se assim fosse, as imagens projetadas na tela não seriam senão a projeção dos (nossos) próprios fantasmas. E também, é claro, a literatura que lhes dá forma. De fato, seria “bastante fácil” reconduzir esta constelação fantasmática a uma biografia como a de Quiroga: padrastró suicida, suicida ele próprio, “homicida involuntário” de alguns seres queridos. *Historias de amor, de locura y de muerte*²² se repetem, como sabemos, em suas ficções. Nesse sentido, os relatos de temática cinematográfica movimentam “o mesmo” que os outros, também eles, se repetem (e nos repetem). Todavia, à pulsão fúnebre que é a repetição, Quiroga soube “opor” (ou trabalhá-la com) a força de uma imaginação extremamente fértil em variações, tonalidades, matizes e, além disso, afinada com os aspectos mais significativos da cultura de seu tempo: um motivo, entre outros, da vitalidade de seus fantasmas e do interesse de sua leitura, ainda hoje.

Notas

¹ Com respeito às relações técnica/ficção na Argentina de inícios do século XX, o estudo pioneiro de Beatriz Sarlo *La imaginación técnica* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1992), constitui um marco fundamental. Cf. especialmente o capítulo consagrado a “Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica”.

² *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine*. (Estudo preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Compilação de textos, Gastón Gallo) Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 286-7. Todas as citações e a numeração de página indicadas no presente trabalho correspondem a essa edição.

³ Sobre o debate acerca da transposição das convenções teatrais à prática cinematográfica, um verdadeiro *topoi* nas polêmicas do período, ver, do próprio Quiroga, as três notas publicadas em *El Hogar*, sob o título comum de “Teatro y cine” (números 934, 937 e 942, de 9/9/1927, 30/9/1927 e 4/11/1927 respectivamente. Op. cit., pp. 177, 181, 185).

⁴ Unificando os dois últimos aspectos, Quiroga sublinha, mediante uma citação da publicação francesa, a necessidade comum a todas as práticas artísticas de um campo específico desenvolvido e quantitativamente importante como condição *sine qua non* para a emergência de obras com valor estético. À premissa, válida para as letras, o drama, o cinema, soma-se a exigência de um contato sistemático com os bens produzidos, voltada para a constituição, no caso dessa arte ainda jovem que era o cinema na década de vinte, tanto de uma cultura visual, quanto de critérios de valor que permitissem diferenciar os bons e belos filmes da escória. Depois de transcrever uma extensa passagem do ensaio de *Clarté*, na qual recrimina novamente aos intelectuais sua falta de compreensão do fenômeno cinematográfico, Quiroga conclui seu artigo da seguinte maneira: “Hasta aquí el intelectual (naturalmente nadie conoce mejor a su familia que un miembro de ella) de *Clarté* Bienvenido con su franco amor, su fe y su desencanto del exceso de palabras que han convertido al libro y la escena en un

fotógrafo de larga repetición. Dícese que en la mejor novela de trescientas páginas sobran cien por lo menos, del mismo modo que en el mejor drama se pueden suprimir la mitad de los parlamentos. Como pocas veces se ha expresado cosa más cierta, las leyendas concisas de un filme, bajo la pluma de un escritor de verdad, realizarán esa sed de brevedad, precisión sin palabreo ni engaño, que sufre actualmente el arte” (Op. cit. p. 290).

⁵ Sobre a produção crítica e as traduções de temática cinematográfica publicadas em *Martín Fierro*, ver meu ensaio “*Martín Fierro* ante el cine” (*Actas del V Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana. México*, Universidad Autónoma de México, 2005, no prelo). Como amostra da postura *martínfierrista* dominante, cito um breve trecho de uma nota de Leopoldo Hurtado, autor da maior parte do material editado pela revista: “Por fin cintas buenas en lugares decentes! The right films in the right place: La rueda, El camino hacia la belleza, El milagro de los lobos...Hasta hoy el recuerdo de La carreta fantasma, de Calegari, de La Banca Wellsh (inolvidable!) estaba ligado a los cafés con camareras, a los cines de consumación obligatoria y otros *loci non sancti*. Los locales sin pulgas ni mugre estaban acaparados por la tontería ingénita del cine ianque o la truculencia no menos tonta de las vistas europeas de exportación” (“Por el obscuro”, *Martín Fierro*, N 23, setembro de 1925. Edición facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de Las Artes, 1995). Para uma visão ampla da crítica cinematográfica praticada por escritores em América Latina, ver o trabalho de Jason Borge, *Avances de Hollywood* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2005), fundamental tanto pelo valioso material compilado, quanto pela análise crítica do mesmo.

⁶ O efeito de “presença visual” suscitado pela representação de pessoas ou acontecimentos de fato ausentes e não efetivos constituiu, como sustenta Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984), o núcleo da reflexão desenvolvida por vários teóricos do cinema. Para os objetivos do presente trabalho, cabe destacar em especial o clássico de Edgard Morin, sobre o qual Xavier afirma: “Edgard Morin fez do processo de identificação/projeção praticamente o núcleo de seu livro –O cinema ou o Homem imaginário (1958). Neste trabalho, que ele próprio denomina ensaio antropológico, seu interesse concentra-se na discussão de um fenômeno que considera básico dentro da cultura do século XX: a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O primeiro seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento; o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. Dentro da literatura sobre cinema, Morin corresponde a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”. A participação afetiva deve ser considerada “como estado genético e como fundamento estrutural do cinema” (pg. 91 do original francês), ou seja, daquilo que é algo mais do que o cinematógrafo (técnica de duplicação), sendo materialização daquilo que “a vida prática não pode satisfazer”. Portanto, nesta quase identidade (cinema=imaginário, lugar da ficção e do preenchimento do desejo), ele julga constatar um dado definidor da essência universal do cinema. Dada sua perspectiva, vinculada a uma certa antropologia, Morin não parte para a defesa ou ataque de tal fenômeno, do ponto de vista ideológico ou estético (a sua própria definição do estético vai passar pela noção de participação afetiva). Ele está convicto de que esta relação, que um cinema particular num momento particular estabeleceu com o espectador, é imperativa, fazendo parte da essência do novo veículo” (op. cit. pp. 16-7). Tendo em vista a concepção *quiroguiana* do cinema, legível tanto em seus artigos quanto em seus relatos de ficção, as noções de identificação, de projeção e de participação afetiva, resultam operativas e pertinentes para a análise.

⁷ Freud, Sigmund. *O estranho* (Edição Standard das *Obras Psicológicas Completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1969).

⁸ Sobre esta questão, ver o clássico de Roland Barthes *La chambre claire*. Paris; Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

⁹ *La fantasmagorie*. Paris, PUF, 1982.

¹⁰ Morin se referiu a essa situação ao tratar do que ele denomina “duplo estado de consciência” do espectador, nos seguintes termos: “Há no cinema o encantamento do universo arcaico dos duplos, dos fantasmas projetados na tela que nos possuem, nos envolvem, que vivem em nós, por nós, nossa vida não vivida, alimentando nossa vida vivida de sonhos, de desejos, de aspirações, de normas; e todo esse arcaísmo ressuscita graças à ação totalmente moderna da técnica, da indústria cinematográfica, numa situação estética moderna (...). O que permanece, pois, oculto é o essencial: vocês, nós, eu, sendo intensamente envolvidos, possuídos, erotizados, exaltados, espantados, amando, sofrendo, gozando, odiando, não deixamos de saber que estamos numa poltrona, contemplando um espetáculo imaginário; vivemos o cinema num estado de dupla

consciência. Ora, esse estado de dupla consciência, mesmo se evidente, não é percebido, não é analisado, porque o paradigma da disjunção nos proíbe conceber a unidade de duas consciências antinômicas num mesmo ser. O que se deve interrogar é precisamente esse fenômeno surpreendente pelo qual *a ilusão de realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão*, sem que essa consciência, porém, mate o sentimento de realidade” (Morin, Edgard. *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Paris, Minuit, 1956, p. XII, tradução minha). Parcialmente na contramão do postulado de Morin, vários estudiosos sustentam que uma série de procedimentos (tendência à abertura da imagem em direção ao fora de campo, por exemplo) e de características do dispositivo (sala escura, passividade corporal do espectador), tendem a amortecer, se não a aniquilar, a consciência da ilusão em benefício do outro pólo, o da ilusão de realidade.

¹¹ Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Colección Archivos, ALLCA XX, 1996, p. 764. As citações e a numeração de página dos contos mencionados no trabalho correspondem a essa edição.

Enfocado a partir da própria experiência, e numa espécie de dição paralela à das notas acima citadas, o narrador de *El puritano* afirma em outra passagem: “La impresión fotográfica en la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la incesante proyección, ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar sobre ellos. Estamos muertos, sin duda; pero nuestro anonadamiento no es total. Una sobrevida intangible, apenas cálida para no ser de hielo, rige y anima nuestros espectros (...) No hemos agitado en vano el alma de las estrellas que nos sobreviven; no hemos dejado cien veces de dormir en sus brazos nuestro corazón, para que sus films presentes no sean el comentario nocturno de nuestros conciliábulos. Nuestro próprio pasado –vida, luchas y amores– nos está cerrado. Nuestra existencia arranca de un golpe de obturador. Somos un instante; tal vez imperecedero, pero un solo instante espectral. El film y la proyección nos han privado del sueño eterno, nos cierran el mundo, fuera de la pantalla, a qulaquier outro interés”(Op. cit., pp. 762-3).

¹² Sobre o particular ver, entre outros, Brunetta, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madri, Cátedra, 1993.

¹³ Como é sabido, este relato, bem como *El vampiro*, foi considerado por alguns críticos antecedentes e fonte de inspiração de *La invención de Morel* (1940), influência negada por Bioy Casares.

¹⁴ Transcrevo alguns: “Vivimos dos meses juntos en el Canadá, y no es difícil comprender mi estado de alma respecto de Enid. Pero ni en una palabra, ni en un movimiento, ni un gesto, me vendí ante Wyoming. Sólo ella leía en mi mirada, por tranquila que fuera, cuán fuertemente la deseaba. Amor, deseo... Una y otra cosa en mí eran gemelas (...) Duncan no lo veía. Cómo podía verlo?”(Op. cit., p. 544). “Durante dos meses, a su lado de día y de noche, velé por ella como un hermano. Pero al tercero caí a sus pies. Enid me miró inmóvil (...) Sus brazos se rindieron cansados, y yo levanté la cabeza. Encontré sus ojos un instante un solo instante, antes que Enid se doblegara a llorar sobre sus propias rodillas”(Op. cit. p., 545).

¹⁵ “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 vida; su incoscienza de la situación; su *confianza* en la mujer y el amigo; esto era precisamente a lo que debíamos acostumbrarnos”(Op. cit. p.547).. Cito uma passagem de *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*, que insiste, embora em outro registro, nesse efeito de presença: “Los pintores odian al cinematógrafo porque dicen que en éste la luz vibra infinitamente más que en sus cuadros. Lo ideal, para los pobres artistas, sería pintar cuadros *cinematográficos*. Lo comprendo bien. Pero no sé si ellos comprenderán la vibración que sacude a un pobre mortal, de la cabeza a los pies, cuando una hermosísima muchacha nos tiende por una hora su propia vibración personal al alcance de la boca. Porque no debe olvidarse que contadísimas veces nos es dado ver tan de cerca a una mujer como en la pantalla. El paso de una hermosa chica a nuestro lado constituye ya una de las cosas por las cuales valga retardar el paso, detenerlo, volver la cabeza –y perderla- No abundan esas pequeñas felicidades. Ahora bien, qué es esse fugaz deslumbramiento ante el vértigo sostenido, torturador, implacable, de tener toda una noche a diez centímetros los ojos de Mildred Harris?”(Op. cit., pp. 437-8).

¹⁶ No capítulo inicial de seu livro, intitulado “A janela do cinema e a identificação” (In *O discurso cinematográfico*), Ismail Xavier se refere aos dois procedimentos tradicionalmente considerados fundadores da arte cinematográfica: expressividade e montagem. No primeiro deles, “ainda mantemos o registro contínuo, mas conferimos mobilidade à câmera”; no segundo, “introduzimos a descontinuidade de registro”. No que diz respeito ao primeiro procedimento, Xavier afirma: “No caso do movimento contínuo de câmera a abertura de um novo

campo de visão tende a reforçar a característica básica do quadro cinematográfico, conforme a tese de Bazin: ser centrífugo. O movimento de câmera é um dispositivo tremendamente reforçador da tendência à expansão... e, como diz Burch, transforma o espaço “fora da tela” em espaço diretamente visado pela câmera” (Op. cit., p.15). A abertura e contaminação entre os espaços interno /externo que disso decorre é recorrentemente dramatizada por Quiroga, recurso do qual o trecho acima citado constitui uma ilustração.

¹⁷ Função análoga poderia ser atribuída ao seguinte diálogo travado por Rosales e Guillermo Grant em *El vampiro*: “Le interesa a usted el cinematógrafo, Grant? –Mucho –Estaba seguro. Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica? (...) Sabe usted lo que es la vida en una pintura, y en qué se diferencia un mal cuadro de otro? *El retrato oval* de Poe vivía, porque había sido pintado com “la vida misma”. Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta en incendia la sala entera? Cree usted que una simple ilusión fotográfica es capaz de engañar de esse modo el profundo sentido que de la realidad femenina posee un hombre? Y calló, esperando mi respuesta.(...) –Creo que tiene usted razón, a medias... Hay sin duda, algo más que luz galvánica en una película; pero no es vida. También existen los espectros” (Op. cit. p.721).

¹⁸ Sobre as convenções e procedimentos do modo fantástico, além dos clássicos de Louis Vax (*La séduction de l'étrange*. Paris, PUF, 1965) Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Le Seuil, 1970) e Irenne Bessière (*Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*. Paris, Larousse, 1974), podem consultar-se, entre outros: Ceserani, R.; *Lo fantástico*. Madri, Visor, 1999; Faivre, J. org.; *La littérature fantastique. Cahiers de L'Hermetisme*. Colloque Cerisy-La Salle. Paris, Albin Michel, 1991; Finne, J.; *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Paris, Bruxelles, 1980; Grivel, Ch.; *Fantastique-fiction*. Paris, PUF, 1992; Jordan, M. E.; *La narración fantástica*. Frankfurt/Madri: Vervuert/Iberoamericana, 1998; Mellier, D. *La littérature fantastique*. Paris, Seuil, 2000.

¹⁹ Afirma Ismail Xavier: “Um caso fundamental de combinação entre câmera subjetiva e shot/reaction shot é o do chamado campo/contra campo, procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos. Com este procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele. Ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressivas na fisionomia e nos gestos das personagens” (*O discurso cinematográfico*. Op. cit., p. 26). Embora a cena textual não se organize na forma de um diálogo, penso que o conjunto de considerações realizadas por Xavier é “aplicável” ao texto.

²⁰ As noções de trauma, ansiedade, susto, defesa, elaboração, são tratadas por Freud no início de *Além do princípio do prazer* (Edição Standard das Obras Psicológicas Completas, volXXIII. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1969), ensaio fundamental e referência por sua vez “onipresente” nestas considerações.

²¹ Sobre essa questão, ver, entre outros, o ensaio de René Predal intitulado “Le film fantastique: psychanalyse du pauvre ? Sigmund, King-Kong, Tarzon et les autres”. *Cinémaction*, N° 50, 1989.

²² Título da mais célebre de suas coletâneas de contos.

Bibliografia

Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Gallimard-Seuil, 1980.

Bazin, André. “Le mythe du cinéma total”. In, *Qu'est-ce que le cinéma ? I . Ontologie et Langage*. Paris: Editions du Cerf, 1958.

Bessière, Irenne. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*. Paris: Larousse, 1974.

Borge Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

- Brunetta, Gianni Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Ceserani, Remo. *L fantástico*. Madrid: Visor, 1999.
- Faivre, Jean. org. *La littérature fantastique. Cahiers de L'Hermetisme*. Colloque Cerisy-La Salle. Paris: Albin Michel, 1991.
- Finne, Jean. *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Paris, Bruxelles, 1980.
- Freud, Sigmund. *Além do princípio do prazer* (Edição Standard das *Obras Psicológicas Completas*, vol. XXIII. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1969).
- . *O estranho* (Edição Standard das *Obras Psicológicas Completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1969).
- Gárate Miriam. “Martín Fierro ante el cine”. *Actas del V Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana. México*: Universidad Autónoma de México, 2005, en prensa.
- Grivel, Charles. *Fantastique-fiction*. Paris: PUF, 1992.
- Hurtado, Leopoldo. “Por el obscuro”, *Martín Fierro*, N 23, setiembre de 1925. Edición facsimilar. Buenos Aires, Fondo Nacional de Las Artes, 1995
- Jordan, Mary Erdal. *La narración fantástica*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998; Mellier, Denis. *La littérature fantastique*. Paris: Seuil, 2000.
- Milner, Max. *La fantasmagorie*. Paris : PUF, 1982.
- Morin, Edgard. *Lê cinema ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1956.
- Quiroga, Horacio. *Arte y lenguaje del cine*. Estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos, Gastón Gallo. Buenos Aires: Losada, 1997.
- . *Todos los cuentos*. Edición crítica, Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Colección Archivos, ALLCA XX, 1996.
- Predal René. “Le film fantastique: psycanalyse du pauvre ? Sigmund, King-Kong, Tarzon et les autres”. *Cinémaction*, N° 50, 1989.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Le Seuil, 1970.
- Vax, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.
- Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a tansparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.