



El concepto de lo habitable a partir de la relación con el cine mudo en “El vampiro” de Horacio Quiroga

*The Concept of the Inhabitable from the Relationship with Silent Film
in “El vampiro” by Horacio Quiroga*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.009>

María Laura Yacono

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

 laurayacono07@gmail.com

Agostina Babugia

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

 agostinababugia198@gmail.com

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar el concepto de lo habitable, a partir de la relación con el cine mudo, en el cuento “El vampiro”, de Horacio Quiroga, en el cual se evidencia, también, el tributo que el autor hace al cine mudo, en momentos en que está siendo sustituido por el sonoro. En el corpus analizado, se refleja de manera clara la estrecha relación que la crítica ha visto entre cine y literatura a comienzos del siglo XX. Tanto en las publicaciones que el autor hizo en revistas como en sus cuentos de la época, se puede apreciar el amplio conocimiento que Horacio Quiroga tenía de la fotografía y de los aspectos relacionados con el cine. Ese conocimiento se

refleja, en “El vampiro”, a partir de la importancia narrativa que adquiere uno de sus personajes, el espectro de una actriz, en relación con la fotografía y el cine.

Palabras clave: cine mudo, Horacio Quiroga, El vampiro, lo habitable

Abstract:

In this article we propose to analyse the concept of the inhabitable, based on the relationship with silent film, in the short story “El vampiro”, by Horacio Quiroga, in which the author's tribute to silent film is also evident at a time when it is being replaced by sound. In the corpus analysed, the close relationship that critics have seen between cinema and literature at the beginning of the 20th century is clearly reflected. Both in the author's publications in magazines and in his short stories of the period, we can appreciate Horacio Quiroga's extensive knowledge of photography and aspects related to cinema. This knowledge is reflected, in “El vampiro”, in the narrative importance that one of his characters, the spectre of an actress, acquires in relation to photography and cinema.

Keywords: silent film, Horacio Quiroga, El vampiro, inhabitable

Introducción

Mercedes Clarasó, en su artículo “Horacio Quiroga y el cine”, no solo afirma la existencia del interés que sentía el autor por el cine, sino que lo describe como muy entusiasta y preocupado por este tema (1979, p. 613). Coincide con ella Soledad Quereilhac (2015) al afirmar que Quiroga tenía una gran capacidad de crítico cinematográfico, lo que queda probado en la publicación de varios artículos escritos por él mismo en revistas de la época, como *Caras y Caretas*, a partir del año 1919 o *Atlántida*, de 1922.

Esta característica del autor la vemos también reflejada en “Horacio Quiroga, crítico de cine” de Carlos Dámaso Martínez (2010) y en “Tecnología y secularización en algunos relatos de Horacio Quiroga” de Laura Utrera (2009), quien, además, aborda el tema en “Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos ‘El retrato’ y ‘La cámara oculta’” (2010). En el mencionado ensayo, la autora escribe sobre la habitabilidad, concepto que abordaremos a partir de la trascendencia por la fotografía y cómo se encuentra presente en el cuento.

La relación entre cine y fotografía es importante al momento de analizar el cuento ya que ambos elementos se hacen visibles en la obra y son fundamentales en el cine silente y, desde esta órbita, cobrará sentido el término de lo habitable. Por lo dicho, pretendemos explicitar la relación de lo habitable y el cine mudo en “El vampiro”, de Horacio Quiroga, un cuento de 1927, publicado en su libro *Más allá*, de 1935. Estos años corresponden a un periodo en el cual el cine mudo está llegando a su fin para dar paso al sonoro.

Horacio Quiroga, la fotografía y el cine

Es conocida la atracción de Quiroga por el cine y por la fotografía. Como sostiene Laura Utrera:

La incidencia de la imagen técnica en la vida literaria de Horacio Quiroga devino de su afición primera por la fotografía y más tarde, por la del cinematógrafo, de la que sustrajo un nuevo imaginario revelado y mostrado en la escritura de notas críticas sobre cine (1918-1931) publicadas en *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Mundo Argentino*, *Atlántida* y *La Nación*, y de los relatos ‘Miss Dorothy Phillips, mi esposa’ de 1919, ‘El espectro’ de 1921, ‘El puritano’ de 1926 y ‘El vampiro’ de 1927. (Laura Utrera, 2010, pp. 125-126)

A través de la fotografía, Quiroga pudo fijar la realidad y, una vez perpetuada allí, observarla con el propósito de darle vida, es decir, contarla, escribirla, pero no se limitó a su calidad de fotógrafo, sino que, más tarde, quedó compenetrado con la creación cinematográfica, y en especial, con el cine mudo. Utrera afirma que, en 1931, en una nota titulada “El cinematógrafo” que Quiroga escribe para el diario *La Nación*, el escritor sostiene: “La vieja fotografía también guarda una imagen imborrable de las cosas; pero ella sólo reproduce un *instant*, en tanto que el cinematógrafo nos enseña una serie viva de ellos, con su movimiento, su perspectiva, con los dolores y las alegrías de los personajes” (1997: 373), de allí que el concepto de arte para Quiroga estará asociado a ese cine mudo de los años veinte (127), idea que plasmará en sus narraciones posteriores y en sus críticas de cine. Dámaso Martínez sostiene, al respecto, cómo el escritor analiza las películas desde su experiencia de narrador y se convierte en uno de los primeros críticos de cine del país.

Después de la Primera Guerra Mundial, el cine mudo, que ha venido evolucionando desde la creación de los hermanos Lumière, llega a alcanzar un gran desarrollo en los Estados Unidos y en la década del veinte se impone a nivel internacional. [...] El sistema de los géneros ya está configurado en el cine de estos años: el melodrama, la comedia sentimental, el drama épico histórico, el western, la historia de *gánsters* y la comedia humorística. Este es el cine que llega a Buenos Aires –como a todo el mundo– y va a ser el que Quiroga tendrá que comentar en sus escritos periodísticos. [...] Quiroga analiza estas películas desde su experiencia de narrador. Sus convicciones estéticas de la literatura serán fundamentales para ir estableciendo ciertos parámetros interpretativos de la imagen en movimiento, pero no se convertirán en un corsé que le impidan comprender las especificidades del lenguaje cinematográfico. En las notas que aparecen en *Caras y Caretas* y en *Atlántida*, su concepción del cine se va a ir exponiendo fragmentariamente; y, de un modo implícito, se transmite en los comentarios críticos sobre los estrenos de películas, en las notas donde habla de la actuación de actores y de las más celebradas estrellas de la época. Quiroga es de este modo uno de los primeros críticos de cine en el país y realiza su aprendizaje en la creación de cada artículo. Su escritura es esencialmente periodística, clara, concisa, irónica y muchas veces apela a la ficción para desarrollar una idea o cuando resume los argumentos de un filme. (2010, p. 11)

En un artículo publicado por Quiroga titulado “Los intelectuales y el cine” en la Revista *Atlántida* (1922), el autor, a lo largo del texto, no solo defiende al cine de los intelectuales de la época que no se han sentido atraídos por el mismo, sino que lo galardona con palabras prometedoras y entusiastas. Lo describe como “una nueva escuela, un nuevo rumbo [...] está mucho más cerca de seducirle que desagradarle” (p. 43).

La sugerión que mantuvo el autor por la fotografía y el cine se entremezcló encontrando su punto máximo en el cine mudo, puesto que este le ayudaría al realismo de sus narraciones. Una tras otra se suceden las imágenes, como una superposición fotográfica, quedando así definida, exactamente, una película muda.

Lo habitable en “El vampiro”

Laura Utrera (2010) hace mención del cambio que tuvo Horacio Quiroga cuando llegó a la selva misionera como fotógrafo, acompañando a Leopoldo Lugones en un relevamiento de las ruinas jesuíticas:

En 1903, Quiroga –recién llegado a Buenos Aires– fue invitado por Leopoldo Lugones a participar como fotógrafo de una expedición que le encargó el Ministerio de Instrucción Pública hacia las ruinas de San Ignacio. Sus biógrafos cuentan que una vez instalado en la selva misionera adoptó las cualidades de una figura selvática. Quiroga [...] experimentó una suerte de mimetismo con el paisaje que hizo que abandonara su atuendo y que tomara el aspecto de un habitante del lugar. Hubo en Quiroga una mutación, hubo una metamorfosis que, motivada por el paisaje, la naturaleza y la realidad misionera, le confirió el deseo impulsivo de habitar la naturaleza. Las imágenes fotográficas de Misiones le despertaron una sensación de familiaridad, de reconocimiento, en la que logra descubrir un lugar donde “vivir intensamente” [...]. Y entonces, la selva misionera se convierte en el espacio esencialmente imaginario para la concepción ficcional de Quiroga. (p. 126)

Gracias a su atracción por la fotografía, Quiroga se fascinó con el paisaje misionero y quiso permanecer allí para convertirlo en su territorio literario y fotográfico; es decir, para habitarlo.

En su artículo, Utrera cita a Roland Barthes e introduce la idea de habitabilidad:

Barthes analiza una fotografía de La Alhambra, que lo impresiona debido a su deseo de ‘habitabilidad exultante’, y sostiene que las fotografías de paisajes deben ser ‘habitables’ y no ‘visitables’ [...] Podemos pensar, entonces, que Quiroga experimentó este deseo de ‘habitabilidad’ que, como pulsión materna, incide en su decisión definitiva, no sólo la de vivir en Misiones sino más bien la de escribir sus mejores cuentos. Ciertamente, existe una imprecisión en el término ‘decisión’ en lo que respecta a la escritura como expresión y en efecto, lo más correcto sería decir que el deseo de ‘habitabilidad’ le permite a Quiroga establecer un nuevo lugar en la literatura argentina y latinoamericana. (2010, pp. 126-127)

A partir de esta idea de habitabilidad, podemos afirmar que, en Quiroga, más allá de lo expuesto sobre su necesidad de habitar Misiones, hay un

impulso aún más profundo: el de habitar cada fotografía observada por él. Esto tiene una estrechísima relación con el cine mudo; es decir, en esa superposición de imágenes -o, dicho de otro modo, en el pasaje de fotografías- la vida de cada una de esas imágenes adquiere una importancia mayor. Ya no se trata de un instante o retazo de vida captado, sino de una secuencia de instantes que son narrados, conformando una película. Que esa imagen sea habitable quiere decir que el autor permanece en ella y lo lleva, movido por su amor al cine, a poder explotar las posibilidades narrativas de la captación de imagen fotográfica.

Esta idea de lo habitable se plasma en “El vampiro” a través de distintos elementos que surgen de la estrecha relación entre lo fotográfico y lo cinematográfico: el concepto del cine mudo como sucesión de imágenes y su relación con la vida; los aspectos técnicos relacionados con lo cinematográfico, como los llamados rayos N1; la importancia del maquillaje en los actores en relación con la luz y la idea de la actriz que puede, como espectro, habitar nuestro mundo fuera de la pantalla.

En primer lugar, esta idea de que una fotografía refleja un momento de la vida y de que impone cierta idea de lo real, se puede ver en la alusión que hace Quiroga en el cuento, precisamente, cuando el fotógrafo, encerrado en el cuarto oscuro o laboratorio fotográfico, espera que la foto sea revelada, contemplándola hasta verse la imagen final: “Encerrarse en las tinieblas con una placa sensible ante los ojos y contemplarla hasta imprimir en ella los rasgos de una mujer amada, no es una experiencia que cueste la vida” (p. 20). Más adelante: “[...] Y prosigo, señor Grant: ¿Sabe usted lo qué 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 con ‘la vida misma’” (p. 21).

En este sentido, el pasaje de lo fotográfico a lo cinematográfico se da mediante la unión de más de una fotografía. En el cuento, el señor don Guillen de Orzúa y Rosales le habla al señor Grant del artículo que este escribió sobre el paralelismo entre ciertas ondas auditivas (el cine) y ciertas emanaciones visuales (la fotografía):

Al final de sus comentarios impresos, sugiere usted el paralelismo entre ciertas ondas auditivas y emanaciones visuales. Del mismo modo que se

imprime la voz en el circuito de la radio, se puede imprimir el efluvio de un semblante en otro circuito de orden visual. (p. 17)

Esta idea se reafirma cuando uno de los personajes sostiene que:

Yo respondí inmediatamente. Pero con la misma rapidez que se analiza y desmenuza un largo recuerdo antes de contestar, me acordé de la sugerión a que había aludido el visitante: si la retina impresionada por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un “doble” de ese retrato, del mismo modo las fuerzas vivas del alma pueden, bajo la excitación de tales rayos emocionales, no producir, sino ‘crear’ una imagen en un circuito visual y tangible... Tal era la tesis sustentada en mi artículo (p. 17).

Esta creación nos introduce en el concepto de lo habitable. Así como una imagen puede hacernos vivir algo bueno, traernos a la memoria un recuerdo lindo, un paisaje hermoso, a un ser querido; también puede revelar la vivencia de algo negativo, algo malo, un espectro como lo define el autor. El señor Grant responde a Rosales: “-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” (p. 21). Cuando Rosales crea el espectro de una mujer en su casa, el lugar donde él habita, logra que también ese fantasma viva con él, a tal punto que en el momento en que Grant lo visita en su domicilio, se asombra por la forma en que Rosales naturaliza esa situación: “Un breve instante me detuve; pero había en la actitud de Rosales tal *parti-pris* de hallarse ante lo normal y corriente, que avancé a su lado. Y pálido y crispado asistí a la presentación” (p. 23).

A su vez, Grant también actúa de manera tal que muestra su necesidad de habitar, él vuelve noche tras noche a la casa de Rosales:

Durante un mes continuo he acudido fielmente a cenar allá, sin que mi voluntad haya intervenido para nada en ello. En las horas diurnas estoy seguro de que un individuo llamado Guillermo Grant ha proseguido activamente el curso habitual de su vida, con sus quehaceres y contratiempos de siempre. Desde las 21, y noche a noche, me he hallado en el palacete de Rosales, en el comedor sin servicio, primero, y en el salón de reposo, después. (p. 27)

Otro elemento que confirma el conocimiento de Quiroga sobre lo relacionado con el cine y articula la narración del cuento, es la mención de

los llamados rayos N1, los cuales dan verosimilitud a sucesos realmente extraordinarios. Uno de los personajes, don Guillen de Orzúa y Rosales, se comunica a través de cartas con el señor Grant para hablar sobre un artículo suyo. La intención del señor Rosales era “crear” una imagen en un circuito visual y tangible (p. 17), es decir, crear una película muda. La segunda vez que los personajes se encuentran, lo hacen en el pasadizo central de un cinematógrafo (p. 20), aparato usado para la realización de estos filmes. El artículo que ha escrito el señor Grant habla de los rayos N1. Acerca de lo cual Quereilhac nos dice:

En la misma *Caras y Caretas*, se había publicado un artículo sin firma sobre los supuestos efectos de los rayos N y N1, titulada “La última maravilla científica”, y no sería arriesgado especular que su autor fuera el mismo Quiroga (nº 469, 28/09/1907). Si bien los artículos sobre los rayos N –rayos “descubiertos” por René Blondot, cuyo carácter apócrifo se comprobó justamente en 1907– eran muy frecuentes en la época, este artículo en particular presentaba una anécdota sentimental idéntica al argumento del futuro relato de Quiroga, además de, claro está, similares razonamientos pseudocientíficos y la misma apelación a los rayos N1, que no figuran en ninguna enciclopedia científica. La similitud entre la nota anónima de *Caras y Caretas* y el cuento de Quiroga parece sugerir, acaso, que son producto de la misma mano [...]. (Espectros Reales, 2015, p. 8)

En la historia narrada, los rayos N1 servirán al señor Grant para la creación de su película, pero que en realidad terminará siendo, como mencionamos anteriormente, el espectro de una mujer. Horacio Quiroga quedó fascinado por el *star system* (Carlos Dámaso Martínez, 2010, p. 11) y esta admiración provocada por las *star* se ve reflejada en el fantasma del cuento, el espectro de una actriz protagonista de una película hollywoodense, “el espectro sonriente, escotado y translúcido de una mujer” (p. 23).

El autor uruguayo sabía del encanto que las mujeres bellas del cine mudo generaban en los hombres que iban a ver sus películas. Esto se puede apreciar en la Revista *Crítica*, donde Dámaso Martínez escribe:

La segunda nota de *El Hogar* se titula *Aquella noche* (27-9-1918) y es casi una pieza de ficción en la que se narra el fascinante encanto que las bellas mujeres del cine mudo de esa época provocan en los espectadores masculinos (y en Quiroga, sin duda). Se introduce así una secuencia imaginaria que va a ser como un boceto de su cuento ‘Miss Dorothy’.

'Phillips, mi esposa', uno de los primeros relatos donde aparece el cine tematizado. Esta secuencia refiere el efecto casi onírico que produce en los espectadores la belleza de las grandes estrellas y desarrolla lo que le sucede a un espectador hipotético –con el que se identifica el cronista– que desea que un diario lo envíe a Estados Unidos para hacer reportajes a las divas más exitosas. En la fantasía narrada, el personaje termina casándose con las actrices Vernon Castle y Billie Burke pero luego hacia el final va a encontrarse en una esquina con Dorothy Phillips, a quien considera 'su más fuerte pasión artística de una temporada'. En 1919, Quiroga publica el cuento mencionado y comienza a escribir en *Caras y Caretas* la sección 'Los estrenos cinematográficos', que firma, justamente, con el seudónimo *El esposo de Dorothy Phillips*. El tema del enamoramiento de la imagen femenina del cine, esta especie de *voyeurismo* cinematográfico, será expresado en varios cuentos de Quiroga (*El espectro*, *El vampiro*, *El puritano*). (2010, p. 11)

En "El vampiro", para que el personaje de la mujer fantasmal pueda vivir, es necesario que su imagen perdure en el tiempo, y el modo de hacerlo es dando vida a una imagen. Felipe A. Matti, en su artículo dedicado a la fotogenia como rasgo constitutivo de las imágenes cinematográficas, explica que el cine es un arte que se *re-produce* y que se expande en el tiempo dilatando la duración del instante. La imagen cinematográfica está compuesta de una diversidad de imágenes contiguas en el tiempo y el espacio: los fotogramas cinematográficos se depositan en un hilo continuo que ejerce presión hacia fuera y se distiende a lo largo del tiempo, siempre yendo hacia delante (2023, p. 65). El mismo autor sostiene que una peculiaridad de la imagen cinematográfica es que tiene una duración estricta de goce y contemplación (p. 66). La cinematografía implica que la fotografía se diluya en algún medio y se mezcle en la solución de la sucesión de imágenes que luego se proyecta hacia y en la pantalla (p. 67). Es aquí donde cobra importancia el concepto de *photogénie*, término que tiene que ver con la atracción visual que poseían los objetos representados por los diferentes procesos fotográficos.

Lo central de la fotogenia es el empleo de la luz como principal descriptor de la figura representada, ya que se trata de una imagen que nace de la interacción de una máquina fosforescente que registra el estado de cosas que describe un medio determinado. Lo visual del arte fotogénico proviene de la sensibilización que sufren los cuerpos opacos u oscuros,

que se muestran envueltos en tinieblas y claridades diversas. (Matti, 2023, p. 68)

Este espectro de mujer (cuerpo opaco u oscuro, envuelto en tinieblas) debe reposar en una alcoba, sobre un diván. En dicho espacio se emplea el uso de la luz de numerosos *plafonniers*. En cuanto a la interacción de una máquina fosforescente, en el cuento se hace alusión cuando Grant observa cómo “por bajo de la puerta entreabierta, se veía la alfombra del dormitorio, fuertemente iluminada” (p. 22).

Por último, otro aspecto de las películas mudas que se hace visible en el cuento es el que tiene que ver con el maquillaje. El señor Guillermo Grant dice así: “Lo primero que llamó mi atención al entrar fue la acentuación del tono cálido, como tostado por el Sol o los rayos ultravioleta, que coloreaba habitualmente las mejillas y las sienes” (p. 23). Esta acentuación de maquillaje era fundamental para determinar y dar profundidad a los rasgos del rostro, especialmente en labios y mejillas. En el momento en que se realizaban los filmes mudos, estas eran en blanco y negro, definidas como ortocromáticas. Gonzalo Becerra Prado afirma que “la película ortocromática es aquella que es sensible a todo el espectro de color, salvo al color naranja o rojo” (2012, p. 34). Esto significa que eran un tipo de película fotográfica sensible a la luz azul y verde, pero no a la roja, por ende, los personajes se maquillaban con tonos azules, rosas, morados o violetas, amarillos y verdes. Por esto esto, Quiroga alude en sentido metafórico al sol o rayos ultravioletas. Estos colores lograban causar un efecto dramático y más sensual que era indispensable para mantener el realismo y la continuidad de la narración visual. Es necesario destacar que, al ser un cine silente, la voz la daba el maquillaje, la vestimenta, los detalles acentuados. Estos no solo se podían apreciar en los actores, sino también en el espacio físico, lo que se refleja en el cuento:

Lo segundo que noté fue el tamaño del lujosísimo comedor, tan grande que la mesa, aun colocada en el tercio anterior del salón, parecía hallarse al fondo de éste. La mesa estaba cubierta de manjares, pero sólo había tres cubiertos. Junto a la cabecera del fondo vi, en traje de soirée, una silueta de mujer. (p. 23)

Luego de analizar los elementos encontrados en “El vampiro”, podemos culminar con la siguiente parte del cuento:

Una película inmóvil es la impresión de un instante de vida, y esto lo sabe cualquiera. Pero desde el momento en que la cinta empieza a correr bajo la excitación de la luz, del voltaje y de los rayos N1, toda ella se transforma en un vibrante trazo de vida, más vivo que la realidad fugitiva y que los más vivos recuerdos que guían hasta la muerte misma nuestra carrera terrenal. (p. 25)

A partir de la cual, vemos cómo Horacio Quiroga define el cine mudo y el propósito mismo desde la creación del cine: dar vida a las imágenes o mostrar fotografías animadas (Palmira González, 2008, p. 12).

Las fotografías pueden estar asociadas a momentos de la vida cargados de un alto sentimentalismo y afecto, a realidades felices como también a un perturbador realismo, e incluso, a la muerte misma. En definitiva, la fotografía inmoviliza aquello que ya no existe o que no puede ser exactamente igual al momento en que fue fotografiado o que ya ha muerto. De esta manera, el cine es quien da vida movilizándolas, animándolas. El cine mudo recopila todas estas imágenes cinematográficas para así, obtener una película. En este caso, el espectro de la actriz de Hollywood, personaje del cuento analizado, representa aquellos que “viven” en las fotografías: los muertos-vivos, restos del alma, fantasmas, mero efecto vital producto de la técnica (Quereilhac, 2015, p. 3). Y, más puntualmente, representa el cine mudo que va a morir para dar paso al sonoro.

Conclusión

Horacio Quiroga fue un aficionado a la fotografía y al cine, medios artísticos a través de los cuales pudo crear un universo narrativo y sentir un estado de persistencia. Como escritor, tuvo las herramientas necesarias no solo para ser un adelantado crítico de cine, sino también para plasmar esa afición en sus historias. En este sentido, a partir de una experiencia personal, hemos visto cómo la idea de lo habitable se trasladó a su obra, en particular, a su cuento “El vampiro”, en el que se conjugan ambas inclinaciones en un tributo al cine mudo, en el momento en que este ya deja paso a lo sonoro.

Así como el cine mudo muere, también lo hace en el cuento el espectro de la actriz, estrella de pantalla: “En un pasado reciente e inmemorial, ese

fantasma paseó por el comedor, se detuvo, reemprendió su camino, sin saber qué destino era el suyo” (p. 15).

Referencias

- Becerra Prado, G. (2012). La fotomecánica y el diseño gráfico. *Espacio Diseño*, 33-39.
<https://espaciodesenoojs.xoc.uam.mx/index.php/espaciodeseno/article/view/1206>
- Clarasó, M. (1979). Horacio Quiroga y el cine. *Revista Iberoamericana*, 613-622.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1979.3402>
- Dámaso Martínez, C. (2010) Horacio Quiroga, crítico de cine. *Revista Crítica de la Universidad Nacional de las Artes*. Buenos Aires, 10-14.
<https://api.core.ac.uk/oai/oai:repositorio.una.edu.ar:56777/1196>
- González, P. (2008). *El cine mudo*. Editorial UOC.
- Matti, F. A. (2023). Photogénie o qué expresa la imagen del cine mudo. *Revista Tábano de la Universidad Católica de Buenos Aires*, 64-80. <https://doi.org/10.46553/tab.21.2023.p64-80>
- Quereilhac, S. (2015). *Espectros Reales*. CONICET.
- Quiroga, H. (1922). Los intelectuales y el cine. *Revista Atlántida*, año V, nro. 227, 43.
- Quiroga, H. (1935). *Más allá y otros cuentos*. Biblioteca digital abierta. Editor: Edu Robsy. Fecha de creación: 22 de octubre de 2017. Fecha de modificación: 25 de octubre de 2020.
<http://www.textos.info>
- Utrera, L. (2009). *Tecnología y secularización en algunos relatos de Horacio Quiroga*. Universidad Nacional de La Plata.
- Utrera, L. (2010). Horacio Quiroga y la imagen fotográfica: una lectura de los relatos “El retrato” y “La cámara oscura”. *Iberoamericana X*, 39. 125-138.
<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/download/691/374/1606>