

LITERATURAS COMPARTIDAS

▣ Teresa Basile y Enrique Foffani (coordinadores)



LITERATURAS COMPARTIDAS

Teresa Basile y Enrique Foffani
coordinadores

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

2014

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Colectivo crítico. Colección digital del Centro de Teoría y Crítica Literarias. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. (UNLP CONICET)

Directora de la colección: Miriam Chiani.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Arte de tapa: D.G. Leandra Larrosa

Corrección: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2014 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1139-1

Serie Colectivo Crítico, 1



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(UNLP-CONICET)

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias

Dra. Miriam Chiani

Índice

Literaturas compartidas <i>Teresa Basile y Enrique Foffani</i>	7
¿Por qué hay literatura y no más bien nada? <i>Néstor García Canclini</i>	11
Sublimes tributos: la teoría y la crítica <i>Fabrizio Forastelli</i>	26
La dimensión poética de la subjetividad: un problema filosófico del siglo XX <i>Dardo Scavino</i>	42
Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen <i>Miriam Chiani</i>	59
Julio Herrera y Reissig: modernismo, folclore y fronteras payadorescas <i>Hebert Benítez Pezzolano</i>	83
Adolfo Bioy Casares. Ciudades y experiencia: fotografía, literatura y cine <i>Adriana Mancini</i>	101
Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte <i>Miriam V. Gárate</i>	108

El ensayo teatral: reflexión y autorreflexión sobre la práctica escénica <i>Beatriz Trastoy</i>	<u>128</u>
Con la espada, con la pluma y la palabra <i>Apátrida, doscientos años y unos meses</i> , de Rafael Spregelburd <i>Luz Rodríguez Carranza</i>	<u>137</u>
Transpacífico: continentes invisibles y archipiélagos de la visibilidad en las literaturas entre Asia y América <i>Ottmar Ette</i>	<u>149</u>
Cv. coordinadores	<u>179</u>
Cv. autores	<u>180</u>

Literaturas compartidas

Teresa Basile
Enrique Foffani

En este volumen reunimos una serie de trabajos enfocados en el eje de las “literaturas compartidas”, es decir, en la propuesta central de la convocatoria del *VIII Congreso Orbis Tertius* que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata desde el 7 al 9 de mayo de 2012¹. *Literaturas compartidas* supone indagar en los modos de pensar la literatura en su situación de “presente”, las formas en que la literatura entra en relación con la historicidad del ahora, con esa dimensión de lo inédito que surge imprevisible, pero sin dejar de mostrar las líneas de continuidad que toda Tradición traza desde el pasado. Con *literaturas compartidas* hemos intentado nominar y describir las condiciones, de que se valen las literaturas, para poner y ponerse en relación.

Desde esta problemática, una de las más relevantes de la crítica actual y de su objeto-literatura, podemos por tanto interpelar sobre el estado actual de la literatura, sobre sus efectivas condiciones de existencia, sobre esa dimensión proteiforme, irruptora, que no se resiste a ser tan sólo la sombra del pasado, aun cuando, como lo sabemos, la repetición no deje de ser creativa y varíe, según pretendía Marx, a veces como tragedia y otras como comedia. Ni tampoco creemos, como reza una *doxa* archicitada, que las literaturas del presente estén condenadas a ser remedos, reiteraciones más o menos burdas, versiones que disimulan su calco, quitándoles sus excrecencias, su dimensión

¹ El *VIII Congreso Orbis Tertius* (del 7 al 9 de mayo de 2012) fue organizado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)/ Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata.

incalculada, el destello de no tener un parecido evidente. Sabemos que ellas no pueden cortar el hilo de la tradición pero hay algo inasimilable, un comportamiento díscolo, una discontinuidad, una puesta en acto de los nuevos instructivos que jalonan el juego creador y crítico de los diversos abordajes analíticos e interpretativos.

De eso se trata: de cómo abordar la literatura del presente o, a la inversa, el presente de la literatura, su puesta al día, su urgencia, su fugacidad del instante, su *ahoridad*, esa noción de Walter Benjamin rasgada del documento de la cultura y con la cual se empecinaba en abrir una puerta hacia un futuro de redención desde el cual interpretar más comprensivamente el mundo.

Literaturas compartidas no significa la mera salida de la literatura en busca de los otros saberes y discursos sino más bien el acto de indagar cómo la literatura se pone en relación y describir ese vínculo que es también la manera de entender la conjunción y (lo que señala la figura retórica de la endíadis): la literatura y el cine, la literatura y el teatro, la literatura y la filosofía, la literatura y la música, la literatura y la plástica, etc. Este ponerse en relación es una modalidad que registramos ya, sin ir más lejos, en la literatura de nuestra tradición griega y latina o en la Edad Media; pero nuestra mirada está puesta ahora en discernir su particularidad de las últimas décadas. Lo sabemos: la conjunción y organizó los debates críticos en los 60 y en los 70: en esas décadas la crítica se conectaba con aquellos saberes que garantizaban el método y trazaban un recorrido epistemológico fiable: literatura y marxismo, literatura y lingüística, literatura y psicoanálisis, literatura y sociología, literatura y estructuralismo. Carlos Altamirano describió este impulso de época bajo la figura de “ciencia piloto”, pues, mirado desde hoy, tenemos el registro de los modos de leer la literatura, esto es, el archivo crítico de la literatura, la matriz teórica que la sustenta. Sin embargo, no se trata de esto cuando hablamos de *literaturas compartidas*.

No queremos dejar de recordar, en esta ocasión, a un crítico como Ángel Rama que estuvo dispuesto a sumergirse en el estudio de la antropología y el quechua, una figura paradigmática en América Latina de la incursión crítica en otros saberes, todo lo cual habrá significado, sin lugar a dudas, para el uruguayo, un reto, un desafío como los tantos que debe enfrentar el crítico de nuestra contemporaneidad. De todos modos, estamos persuadidos de que en el paisaje actual de nuestras literaturas, ese desafío implica otra dirección:

leer al lado de, codo a codo con los otros saberes y las otras artes, en el sentido en que hay un lugar compartido con todos ellos. No es, entonces, entender las relaciones entre literatura y crítica bajo la figura de la “ciencia piloto”; no se trata de guarecerse en la tranquilidad de que hay un saber-fundamento al alcance de la mano ni tampoco de volver a la crítica-bricolage, ni a la teoría discursiva de la impregnación ni a captar aquellos conceptos que flotan en el aire de una época. Esta territorialidad compartida es uno de los signos más elocuentes de lo que quisiéramos indagar.

Pensamos que el uso de la conjunción, en el presente, es por lo menos reveladora, puesto que plantea una acción (una intervención) copartícipe, donde ningún saber se impone sobre el otro, en todo caso habría algo así como un condominio de la verdad para una experiencia de la literatura lanzada a la posibilidad compartible de los restos, de las fronteras, de las zonas liminares, de las fisuras del discurso, de la negatividad de la literatura. *Literaturas compartidas*: partidas y repartidas en múltiples relaciones abiertas y por ello mismo preñadas de inminencias y posibilidades. *Literaturas compartidas*: más literaturas de partidas que de llegadas. Leemos en verdad una inversión a partir de la conjunción y: no tanto literatura y cultura sino a la inversa: cultura y literatura, que (nos) permite plantear no una crítica cultural de la literatura sino *una crítica literaria de la cultura*: ¿acaso de este último modo no es más factible leer pero también escuchar lo que le pasa a la literatura en relación con la crítica y la cultura?

Otra perspectiva que ofició como eje temático del *Congreso Orbis Tertius*, otra vía en la que opera la voluntad de conjunción, otra dimensión de las *literaturas compartidas* se encuentra en las actuales propuestas teóricas y críticas que rediseñan los ya caducos anaqueles de las literaturas nacionales ante los sacudones y desacomodos que la actual ola de la globalización –la cuarta según varios– propina en la antigua congruencia entre un territorio, una lengua y una cultura que sostenía el imaginario nacional, y en cuyo movimiento huracanado y centrífugo se licúan las viejas categorías espaciales, territoriales y culturales.

Desde este foco se indagan las culturas híbridas (Néstor García Canclini), las nuevas identidades en tránsito, sus memorias migrantes (Abril Trigo) y sus raíces portátiles (Julio Ramos); se exploran las territorialidades de la frontera con sus bordes y sus *borderland* (Gloria Anzaldúa) así como las lite-

raturas transatlánticas (Julio Ortega); se examinan las posibilidades de apertura inscriptas en las poéticas de la relación y de lo diverso (Édouard Glissant); se inquieren los multilingüismos y las nuevas lenguas mixturadas como las de las literaturas chicanas y niuyorriqueñas. Configuran perspectivas teóricas ancladas en imágenes más atentas a las aguas o al aire que a la tierra, más oceánicas que continentales, que prefieren el archipiélago a la isla; los viajes, las diásporas, las errancias y las fugas a la raíz y al árbol; la relación y la apertura al “otro” en lugar de lo atávico o nativo; la contaminación a la pureza; el movimiento a la *stasis* (Žižek). Constituyen un desafío ineludible para volver a interrogar la arquitectura, siempre precaria y conjetural, de la “literatura latinoamericana”.

Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte

Miriam V. Gárate

“Programa. Sesiones continuadas. *Ouverture*, por Oswald de Andrade; 1- *Las Palmas*, en seis partes; 2- *Lisboa*, en seis partes; 3- *De Cherbourg a Paris*, en cuatro partes [...] 22- *Madrid*, en tres partes dobles; 23- *Toledo*. Precio (impuesto incluido): 7\$000. Están suspendidas las entradas de corte-sía” (1926: s/n). Así se presenta el índice de *Pathé Baby*, conjunto de crónicas de viaje redactadas por el brasileño Antonio de Alcântara Machado en 1925.¹ “Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo. Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería, sino que vas entrando al teatro” (1997: 41). Tal el principio de *Cagliostro*, *novela-film* redactada por el chileno Vicente Huidobro durante su estancia en París, inicialmente publicada por fragmentos entre los años de 1921 y 1922 en diversas revistas de vanguardia.

En ambos casos, título y paratextos (Genette, 1982) explicitan la orientación de la escritura en dirección a un *fuera de campo*: se busca construir en el ámbito de la letra un sucedáneo de la pantalla. Este desplazamiento hacia un “otro” que contemporáneamente está constituyendo un lugar “propio” mediante el concurso de figuras de lo “ajeno” (pienso en las teorizaciones sobre el cine como sinfonía de imágenes o como poesía visual), puede constatarse en numerosos textos del período: en trechos de los *Cinco metros de poema* (1924), del peruano Oquendo de Amat; en *El amor es así... Cuento cinematográfico* (1926), del mexicano Xavier Villaurrutia o en *El día más feliz*

¹ Todas las traducciones del portugués al español son de mi autoría.

de *Charlot* (1928), de su compatriota Enrique González Rojo; en *Looping* (1929), del chileno Juan Marín, para mencionar tan sólo algunos. Examinar las principales estrategias mediante las cuales se efectiva esa trasposición en los dos volúmenes inicialmente citados es el objetivo del presente trabajo. La sistematicidad en el empleo de un paradigma cinematográfico, bien como el hecho de trabar relaciones explícitas con géneros y formatos filmicos en pleno desarrollo, justifican la elección de dicho corpus a título de objeto de análisis. Antes, sin embargo, conviene efectuar un breve desvío a fin de establecer algunas coordenadas referentes a la interacción pantalla/letra (y viceversa) al despuntar el siglo XX.

A manera de introducción. Cine y prensa periódica al principiar el siglo XX

Desde las primeras proyecciones del cinematógrafo en las principales capitales latinoamericanas se estableció una relación de doble mano entre expresiones y formatos de la prensa periódica y expresiones y formatos del nuevo espectáculo.² El síntoma más visible de este fenómeno es la transferencia de nomenclaturas, su migración de un ámbito a otro. Por un lado, numerosos artículos y columnas adoptan a comienzos del siglo XX títulos tales como *Kinetoscopio*, *Cinematógrafo*, *Vitascopio*, *Cine de la vida*; por otro, a medida que el espectáculo cinematográfico se desarrolla surgen denominaciones tales como *Actualidades*, *Cine revista* o *Cine diario*, para dar título a diversas realizaciones filmicas. Si los últimos pueden considerarse una suerte de correlato filmico de la prensa y comparten con ella ciertas características (funciones informativas, pedagógicas, de propaganda), ese género periodís-

² El arribo del cinematógrafo a las mayores ciudades de América Latina se da casi contemporáneamente: en México, el 6 de agosto de 1896 hay una primera exhibición privada para Porfirio Díaz y su familia; el 14 de agosto comienzan las exhibiciones públicas. En Río de Janeiro, la primera sesión pública data 8 del julio de 1896. En Buenos Aires, el 18 de julio de 1896 se realiza la primera proyección en Teatro Odeón. Data del mismo año la primera programación cinematográfica de Santiago de Chile, ocurrida en el Teatro Unión Central de Santiago. En el caso de Lima, el *Vitascopio* Edison llega antes que el cinematógrafo Lumière debido a la ruta del Pacífico, más dinámica. El primer aparato es presentado a la sociedad peruana el 28 de diciembre de 1896; el segundo, el 30 de enero de 1897. Para un acercamiento al tema cf. entre otros, Araujo, 1981; Barrios Borón, 1995; Bedoya, 2009; Di Chiara, 1996; Noronha, 1987; De los Reyes, 1986; Souza, 2004.

tico y literario a la vez que cobra particular fuerza en el pasaje de siglo, la crónica, tiende a ser cada vez más un “cinematógrafo”, para recurrir al título emblemático escogido por el brasileño João do Rio.³

Recapitulo brevemente algunos aspectos relativos al proceso de modernización y especialización de la prensa que tiene lugar en las últimas décadas del XIX en América Latina. Como señala Julio Ramos en su insoslayable *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (1989), modernización y especialización suponen el desarrollo de un nuevo tipo de discurso, la noticia, de un nuevo profesional, el reportero, una reconfiguración de lo literario y del ejercicio de la literatura en el interior del nuevo espacio periodístico. En dicha escena, la crónica se constituye como un lugar intermediario en el que los escritores integrados al nuevo mercado periodístico ensayan, ejercitan y experimentan su “estilo” o, en otras palabras, hacen literatura. ¿De qué forma? *Sobre-escribiendo* las noticias que el propio diario da a leer, adoptando la *retórica del viaje* aún cuando no sean reporteros ni se desplacen a otras ciudades, *renarrativizando* (relacionando) aquello que se postula simultáneamente como fragmentario: la ciudad y el periodismo modernizados. De allí algunas características apuntadas por Candido con respecto a este género “hijo del diario y de la era de la máquina, concebido para la publicación efímera, en vehículo transitorio” (1992: 14), que sin embargo adquirió derecho de ciudadanía en la república de las letras: rescate y proliferación de la instantánea, del dato o información menor pero capaz de poner en evidencia algún aspecto singular del ambiente, estructura compositiva errática o blanda. Buena parte de la literatura que interesa aún hoy se ejerció en esa frontera, en ese lugar híbrido que no obstante su heterogeneidad y transitoriedad fue reconvertido con frecuencia al modelo de la obra, siguiendo los dictámenes del libro (quizá debiéramos considerar este proceso de reconversión como una renarrativización de segundo grado: la crónica le confiere una impronta narrativa a ese artefacto lingüístico llamado noticia; el volumen de crónicas re-une una segunda vez la heterogeneidad tópica y material de las crónicas “sueltas”). Tal es el caso de *Cinematógrafo*, conjunto de *crónicas cariocas* relativas a los años de 1904/1908 selecciona-

³ Sobre las primeras crónicas literarias latinoamericanas que registran el impacto causado por el cinematógrafo y el nuevo orden de experiencias que éste propicia véase mi ensayo (2010).

das, compiladas y republicadas por João do Rio un año después. Allí, prefacio y posfacio crean un marco en el que espectáculo cinematográfico desputa como paradigma, principio ordenador y protocolo de lectura, dando a ver el conjunto de crónicas urbanas como una *sucesión de cintas* en las que se alternan la flâneurie por los reductos elegantes de Río y por suburbios marginales, la crítica de costumbres, de espectáculos *à la mode* y de entretenimientos populares, la observación satírica sobre las falsas noticias difundidas en los diarios o sobre la actualidad política:

Una cinta, otra cinta, otra más... ¿No te agrada la primera? Pasemos a la segunda ¿No te sirve la segunda. Sigamos entonces. Hay cintas cómicas, serias, melancólicas, picarescas, fúnebres, alegres –algunas representadas por actores notables para reproducir idealizadamente cualquier hecho, otras captadas nerviosamente por el operador frente a los acontecimientos [...] Rápidamente tienes la suma de varios hechos, la historia al vivo, la vida de la ciudad en una sesión de cine [...] La crónica evoluciona hacia la cinematografía. Era reflexión y comentario, el reverso de ese siniestro animal de género indefinido al que llaman artículo de fondo. Pasó a ser dibujo y caricatura. Últimamente, era fotografía retocada pero con vida. Con el ajetreo actual se ha vuelto cinematográfica –un cinematógrafo de las letras, la novela de la vida del operador en el laberinto de los hechos, de la vida ajena y de la fantasía–, pero novela en la que el operador es personaje secundario arrastrado por el torbellino de los acontecimientos” (João do Rio, 2009: 5).⁴

⁴ Transcribo el posfacio que da continuidad a esta puesta en escena cerrando la sesión de *Cinematógrafo*: “Al lector: Leíste y viste tantas cintas... Si te gustó alguna, sabe, pues, que todas fueron tomadas al natural y que no son más que los hechos de un año, las ideas de un año, los comentarios de un año – el de 1908, captados por un aparato fantástico que no siempre filmó lo bueno, para poder reír, y nunca llegó a captar lo muy malo, para no hacer llorar. La sabiduría está en el medio término de la emoción. Vale”. (2009: 272). La complementariedad entre la retórica del viaje en la crónica literaria de pasaje de siglo y el espectáculo cinematográfico de ese período como viaje puede leerse en una crónica del brasileño Olavo Bilac publicada en la *Gazeta de Notícias* (31/11/1927): Escribo esta crónica después de una larga excursión. Estoy fatigado, siento dolor en los riñones y en las piernas, me duelen los ojos de haber visto tanta cosa, me duele el cerebro de haber pensado tanto. Mi viaje duró dos horas; sin embargo, en tan escaso tiempo encontré el modo de ver medio mundo: estuve en París, en Roma, en Nueva York, en Milán... bajé a una mina de carbón; estuve al lado de un farolero; asistí al tumulto de una huelga en Francia

Si bien el texto se inscribe en un horizonte prevanguardista en lo que atañe a la escritura, como oportunamente subrayara Flora Süssekind (1987); si bien lo mismo ocurre en relación al espectáculo cinematográfico adoptado como modelo (el trecho remite claramente al cine de atracciones), la serie de *figuraciones ópticas* propuestas en este prefacio apuntan no obstante en dirección a una nueva escritura, anuncian las crónicas urbanas que se tramarán algo después con palabras o con imágenes filmadas. En ambos casos, el “torbellino de los acontecimientos”, el fluir vario del tiempo/movimiento que proporciona la ciudad y capta el operador serán sometidos a procedimientos comparables (volveré sobre esta cuestión). Tan significativo como el hecho de vislumbrar las crónicas como cintas o el conjunto como una prolongada sesión de cine resulta, pues, la percepción del propio *cronista como operador* y, más aún, la imagen de *la mente como un cinematógrafo*:

Por otro lado, si la vida es un cinematógrafo colosal, cada hombre posee en su cráneo un cinematógrafo cuyo operador es la imaginación. Basta cerrar los ojos y las cintas ruedan por la cortical (cerebral) a una velocidad increíble. Todo lo que el ser humano realizó no es más que una reproducción ampliada de su propia máquina y de las necesidades instintivas de esa máquina. El cinematógrafo es una de ellas (João do Rio, 2009: 5).

Curiosamente cercano al postulado que Edgard Morin desarrollaría años más tarde en su clásico *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), el cinematógrafo funciona, aquí, como dispositivo que reduplica y expresa al sujeto, como figura de su constitución psíquica –indeleblemente marcada por la coexistencia de arcaísmo y modernidad, de *homo faber* y *homo demens*, de acuerdo con el pensador francés– caracterizada por una percepción distraída y fragmentaria en sintonía con las transformaciones en curso, de acuerdo con la lectura benjaminiana de Süssekind.⁵ Pero no obstante este acercamiento al

(1996: 195). Para un examen pormenorizado de este tópico véase mi artículo (2012).

⁵ Poseer un cinematógrafo en el cráneo: con esto João do Rio parece representar el triunfo de una percepción distraída y fragmentaria por parte de lectores y espectadores. “La recepción a través de la distracción que se observa crecientemente en todos los dominios del arte y constituye un síntoma de transformaciones profundas en las estructuras perceptivas”, afirmaba Benjamin, “posee en el cine su escenario privilegiado”. João do Rio, a su modo, se dio cuenta de esas trans-

cine comporte en teoría la irrupción de nuevas formas de escritura, para la ensayista brasileña se trata de un fenómeno que no llega a plasmarse ni en la producción de João do Rio, ni en la de sus coetáneos:

Es como si el cronista (João do Rio) asistiese con cierto deslumbramiento a la constitución de un nuevo horizonte técnico e intentase *imaginar* relaciones posibles con él. Y, de la misma manera que sueña, en una crónica de 1910, con un futuro “diario *Electro Rápido*”, proyecta la imagen de un “cinematógrafo de las letras” como sinónimo de una literatura capaz de operar *como* los modernos aparatos de producción y reproducción de imágenes técnicas. Ante los nuevos maquinismos, la reacción, en una primera instancia, es, pues, de imitación. Todavía no es posible, para João do Rio, reelaborar críticamente ese influjo técnico. Sólo es posible una especie de *flirt* rápido. Situación que sin embargo no es exclusiva de un Paulo Barreto (João do Rio) [...] En realidad, la mayor parte de los autores de pasaje de siglo y de los años 10-20 parece haber dudado frente al horizonte técnico en configuración sin lograr, durante ese período, establecer relaciones más arriesgadas y de mejores resultados estéticos, con tales artefactos modernos [...] Montajes y cortes pasarían a invadir, de hecho, la técnica literaria, con la prosa vanguardista (Süssekind, 1987: 47-48).

¿Ejemplares de esa técnica literaria auténticamente vanguardista? *Memorias de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade o *Amar verbo intransitivo* (1927) de Mario de Andrade, entre otros, en el ámbito de la prosa de ficción. En lo que se refiere a la crónica, *Pathé Baby* (1926) de Alcântara Machado, texto doblemente ejemplar.

Pathé Baby: entre la literatura de reportaje y el cine documental

Durante 1925 Alcântara Machado publica una serie de notas de viaje en el *Jornal do Comércio* de San Pablo, órgano con el cual el periodista venía

formaciones. “Interesante aquella cinta, dices. Y dos minutos después no te acuerdas más”, se lee en *Cinematógrafo*. [...] El propio cinematógrafo trabajaría con esa posibilidad de descarte, con una recepción desatenta, con la superficie. Y el escritor carioca incorpora justamente ese pasar sin dejar marcas. Lo que se advierte, por ejemplo, en sus personajes, casi-figurines de revista, intencionalmente sin fondo, solamente superficie (Süssekind, 1987: 46).

colaborando desde 1921. En 1926, una selección de esas notas parcialmente reescritas, reeditadas en alternancia con las ilustraciones de Paim Vieira (1895-1988) y “prefaciadas” por Oswald de Andrade, son relanzadas como libro. Desde el principio, la tapa (fig.1), la primera página (fig.2) y el *Programa*/índice (fig.3) instituyen un pacto tanto desde lo gráfico, que proyecta el título en la pantalla y da a ver (oír) la orquesta en la mitad inferior de la página, como desde lo verbal: las crónicas se subdividen en *partes*, como consta en el *Programa*/índice; cada una de esas partes o *episodios*, como se los denominará en el cuerpo de las crónicas, recibe un tratamiento que asemeja dichos enunciados al letrero o el intertítulo –expresiones breves que sitúan en el espacio o el tiempo (*Medianoche, Boulevard des Capucines*), sintetizan acciones (*Ida, Vuelta*), crean expectativas (*El portugués del compartimento rojo*).



Figura 1



Figura 2

Ingreso y programa en mano, el lector entra en la sala y mientras aguarda el comienzo de la sesión lee la *ouverture* (prefacio) de Oswald de Andrade. Si el primer pacto (el primer umbral) instauro al espectáculo cinematográfico como horizonte de recepción, la *ouverture* define el género al cual pertenece y garantiza su calidad, asumiendo el lugar de la autoridad crítica. Para Oswald de Andrade, Alcântara Machado es miembro de la generación “más desenvuelta, segura y peligrosa” que irrumpió luego de la “Philips modernista” (1926: 13); su *Pathé Baby*, es *literatura de reportaje*: “Usted se apropió sin espanto temperatura ocasional cada gente cada país. Por todo su libro concor-

dancia amable realmente Europa sabrosa ridícula. *Pathé Baby* es reportaje... gran literatura nuestra época es reportaje” (13).



Figura 3

Concluida la *overture*/prefacio prorrumpe la orquesta y se pone a rodar la primera cinta: “1.Las Palmas: Puerto de la Luz es el vestíbulo arenoso. Comprometedor. La ciudad, que el mar y la montaña limitan, queda lejos. MODERE UD. LA MARCHA A 15 KMS POR HORA (Alcántara Machado, 1926: 19).

El espectáculo propuesto a lo largo de más de doscientas páginas conoca a lo cinematográfico en varios niveles. En lo atinente a la escritura, evidenciando el alto grado de penetración del cine en la vida cotidiana y en el imaginario social, comparece como motivo temático: “Italianas lindas. A cualquier hora alquilerables o no. Ojos de tragedia. Actitudes cinematográficas de mujer fatal” (Milán: 1. Compendio urbano, 1926: 87). Asimismo, se hace presente el motivo de la ciudad-*set* y de los avatares del rodaje:

En los jardines verdes del Alcázar, la Paramount Pictures rueda una película árabe. En las ventanas del Pabellón de Carlos V sultanas de piel rubia y ojeras azules fuman Ariston.

Entre las columnas de mármol blanco, el director toma té y muerde su pipa. Albornoces. Sandalias, Puñales. Velos.

Para dos objetivas, la favorita traiciona al sultán barbudo con el joven cheik. Pero el espía entra.

El director grita:

–¡No!

El espía entra de nuevo.

–¡No!

El espía entra por tercera vez.

–¡No!

El eunuco del serrallo es padre de la heroína, que nació en Chicago.

El sultán, a un lado, foxtrotea y canta:

I want to be...

El espía entra por cuarta vez

–¡Yes!

(Sevilla, 2. Cinematografía, 1926: 190-1)

Pero el cine constituye sobre todo un paradigma de composición tendiente a modelar cada enunciado como sucedáneo de una toma o un plano y a organizar la sucesión de planos/enunciados según la lógica del montaje:

Vías, vías, vías. Discos verdes, discos rojos. Linternas. Señales. Avisos. Letreros. Trenes parados. Vías. Postes. Guindastes. Locomotoras humean-tes. Arrabales tranquilos. Automóviles. Estaciones pequeñitas de nombres enormes. Humo. Vías. Rapidez del tren que vuela (De Cherbourg a Paris: 4: Chiuú! 1926: 43).

Como puede advertirse, la yuxtaposición paratáctica de sintagmas nominales, su brevedad, la repetición sucesiva y alternada de algunos de ellos (vías), buscan propiciar un efecto análogo al de una secuencia de planos cortos, pretenden suscitar un ritmo verbal (imagético) que el montaje acelerado de las sinfonías urbanas vanguardistas perseguirá en el plano estrictamente filmico.⁶

⁶ Un título precursor de las sinfonías o “fantasías” urbanas (Sanchez Biosca, 2007) que pasarían a abundar en la cinematografía de la segunda mitad de la década del veinte y principios de los años treinta es *Manhatta* (1921), de Paul Strand y Charles Sheeler, pero *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, seguida de *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, constituyen los auténticos hitos del género. En América Latina, *São Paulo, a sinfonía da metrópole* (1929), de Rodolfo Lustig y Adalberto Kemeny y *Santiago* (1933), de Armando Rojas Castro, ejemplifican el intento de importar y de adaptar algunos recursos de las formas documentales sinfónicas para representar el proceso de modernización de dichas ciudades.

En la realización de estos “documentales” (*reportajes*, según la denominación oswaldiana), el cronista/viajero/escritor/*cameraman* circula con su Pathé Baby y escribe/rueda sus tomas “al natural”, de acuerdo con la expresión consagrada en la época. El *set*, la escenografía artificial y artificiosa, el maquillaje de seres y de objetos son abolidos en beneficio de la captación “directa”. El estilo *no marcado* se torna un significante de base para una nueva escritura. De allí el elogiado profesado a Alcântara Machado y a su prosa: se trata de alguien que *escribe sin literatura*.⁷ Evidentemente, la marca o significante del trabajo artístico no ha desaparecido sino que se ha desplazado del ornato modernista, su vocabulario lujoso, sus complejas construcciones sintácticas, hacia una estética de la expresión directa, llana, económica, pero sobre todo hacia el trabajo realizado con el corte y la yuxtaposición, con el montaje que se procesa *entre* las palabras.⁸

A estas operaciones en el ámbito de lo verbal se suma el montaje alterado entre escritura e ilustración dando lugar a una narrativa doble (o triple) que, de acuerdo con Valencio Xavier, “corre simultáneamente en dos pistas” (2001: 62): el film escrito por Alcântara Machado y el ilustrado por Paim Vieira, que se bifurca a su vez en el dibujo-película proyectado en la pantalla

⁷ El Sr. Alcântara Machado es un singular temperamento de escritor. Con una sensibilidad pura, con un agudo espíritu de observación, anda por la vida con sus grandes ojos de “Kodak”, fijando con exactitud las cosas que encuentra en su camino. No deforma ni adorna. Fija las personas y las cosas como son. Pero revela un alma siempre conmovida y a veces también irónica frente a los espectáculos da vida... San Pablo está por entero en los cuentos del Sr Alcântara Machado. Directo, simple, claro, el Sr. Alcântara Machado es una excepción entre nuestros pro-sadores. Escribe sin literatura. (Consideraciones previas de Peregrino Jr a entrevista publicada en *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3/7/1927. Alcântara Machado, 1983: 279-280).

⁸ Refiriéndose al manifiesto de *Klaxon* (primera revista de la vanguardia paulistana) y al interés de los nuevos escritores por el cine, Ismail Xavier afirma: “La preocupación con el fenómeno cinematográfico no se restringirá a los elogios del manifiesto. Excepcionando el número cuatro, en todos los demás se publicarán notas sobre cine. Los líderes de la renovación literaria verán en él un elemento motivador de discusiones y de críticas, llegando a considerarlo un referencial útil para la explicación de Oswald en *Os condenados*... El modelo de organización de los films es utilizado como matriz para caracterizar, de forma sintética, un estilo literario marcado por el uso del “subentendido”, como dirían los teóricos del cine de la época. La segmentación de la narración en “secuencias”, sin preocupación por la continuidad y por las transiciones que alargan el texto, el tratamiento de cada “escena” por sucesión de detalles y con economía de referencias, eran rasgos que permitían la aproximación” (1978: 143). Las consideraciones de Xavier son válidas para la prosa de Alcântara Machado.

(figura 4; mitad superior de la página) y el dibujo-relato sobre las peripecias de la orquesta, cuyos ejecutantes van desertando de la función uno después del otro (figura 4; mitad inferior de la página).



Figura 4

El dibujo-película proyecta sobre la parte superior de la página una suerte “síntesis visual”, anticipando de esa forma el film escrito. En este caso, ilustración y palabras miran desde sus materialidades específicas en dirección a las “mismas” imágenes, las ofrecen alternativamente para que el ojo-mente del lector las vea-lea. Es lo que sucede, por ejemplo, con el abigarrado dibujo-película relativo a París (fig. 4), que aduna un conjunto de motivos presentes en diversos pasajes de la “super especial película de largo metraje” escrita: “Place de l’Etoile. En torno al Arco de Triunfo multitud de automóviles giran. Las avenidas son doce bocas de asfalto que comen gente y vehículos, vomitan gente y vehículos, insaciables. Ruido. Polvo” (París. 1. La llama votiva, 1926: 49); “El anuncio dice: JAVA. Estrepitosamente la orquesta toca *La Belote*. Música saltarina, temblorosa. Cincuenta, cien, doscientos pares” (París. 2. El baile del magic-city, *Id* 50-1); “El francés gordo, sudando felicidad, refriega los bigotes en el rostro pintarrajeado de la flacucha. Imprudencia de francés gordo. La mujer lo enfrenta y lo cachetea. Al golpe seco siguen los berridos: -Tu ne t’imaginais pas de me rencontrer, hein, salaud?” (París. 3. Media-noche, Boulevard des Capucines, *Id* 54-5); “En un muro,

fronterizo al baile, afiches coloridos hablan de la crisis de la vida, de las elecciones municipales, de los atentados comunistas. Uno es tremendo: incita a los panaderos. Truculentamente: OUVRIERS BOULANGERS! NOUS ALLONS FAIRE APPEL À VOTRE COLÈRE!” (París.4. Medianoche, rue st. Honoré, *Id* 56-7).



Detalle figura 4 (tela entera)



Detalle figura 4 (fragmento)



Detalle figura 4 (fragmento)

En cuanto al dibujo-relato sobre las peripecias de la orquesta tramado en la mitad inferior de la serie de ilustraciones (figs. 5, 6, 7), éste da a ver otra

narrativa paralela y simultánea que, por una parte, refuerza el pacto instaurado desde la portada: el lector/espectador ha entrado al cine al abrir el libro. Por otra parte, incita a desviar de vez en cuando la mirada, a seguir los avatares de la comedia que allí se desarrolla. Esta estructura compleja nos habla de un lector/espectador familiarizado con las diversas manifestaciones de la cultura visual, capaz de circular entre varios códigos y convenciones con fluidez.



Figura 5



Figura 6



Figura 7

Cagliostro: entre la novela de vanguardia y el cine de ficción

La primera versión de *Cagliostro* habría sido un guión “solicitado a Vicente Huidobro por el cineasta rumano Nume Mizú y reconocido con un premio por *The league for better pictures of New York* en julio de 1927” (Flores, 1997: 10).⁹ Como en el caso de *Pathé Baby*, esa circunstancia debe

⁹ En el Prólogo a la reedición de la novela preparada por la Editorial Universitaria de Chile

ser llevada en cuenta pues favorece el reaprovechamiento de determinados recursos propios al medio o género de origen, que son refuncionalizados en el producto final con el objetivo de potenciar su efecto cinematográfico. Alcântara Machado se vale de características habituales en la prensa cotidiana para montar su libro/sesión de cine: la ilustración, la variedad tipográfica, la subdivisión de la página en campos o fragmentos parciales, el *réclame* y la retórica publicitaria. Aunándolos a su escritura, crea un sucedáneo de formas vinculadas a lo filmico-documental (reportajes, actualidades, sinfonías urbanas), otro sesgo por el cual el “retorna” la relación con el periódico. Huidobro multiplica una serie de rasgos propios del guión para dar forma a su novela-film: *découpage* de la trama en partes y de éstas en secuencias, inclusión de los intertítulos relativos a esas secuencias y partes, indicaciones espaciales y visuales de diverso tenor (escenografía, iluminación, vestuario), pero por sobre todo, “instrucciones” destinadas a la ejecución de una película que el receptor será incumbido de realizar imaginariamente.¹⁰ En esta oportunidad,

en 1997 y utilizada en este trabajo, Carlos Flores menciona la existencia previa del guión (sin fecha), la premiación del mismo e incluso un supuesto filme rodado, terminado y abandonado, junto a muchos otros, a causa de la crisis del cine mudo a finales de los veinte, período en que irrumpe el cine sonoro. Menciona asimismo una versión de la novela traducida al inglés, publicada en Londres en 1931 y la primera publicación en Chile, realizada en 1934. Sin embargo, en la *Nota de la edición original* prefaciada por Flores, los editores refieren una trayectoria previa más sinuosa: existiría un *Cagliostro* publicado por fragmentos y capítulos sueltos entre 1921 y 1922 en diversas revistas de vanguardia, cuya *découpage* habría iniciado en 1922 el realizador Jacques Olivier para una firma cinematográfica francesa que quebró. En 1923, el manuscrito habría sido solicitado por el actor Mosjoukine, interesado en llevarlo al cine, pero que se vio obligado a abandonar Francia poco después. En ese mismo año, y “a pedido de algunos amigos que querían ver esas páginas publicadas en un libro”, Huidobro entrega el manuscrito a un editor de Madrid que lo conserva por tres años sin publicarlo, debido a la extrañeza del texto y su difícil comercialización. En el 1929, H. G. Wells le solicita el texto al autor, lo traduce y lo publica en el 31, siendo por lo tanto la versión española posterior a la inglesa.

¹⁰ Otros dos relatos, diversos entre sí, guardan relación con el texto de Huidobro debido al empleo de procedimientos parcialmente análogos a los de *Cagliostro*: “Marabá” (1923), del brasileño Monteiro Lobato, “receta satírica” e intensamente metadiscursiva de composición de una novela/film romántico-indianista, que se vale del recurso de los intertítulos o letreros; “El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y un apoteosis” (1928), de Enrique González Rojo, narrativa organizada a partir de la *découpage* expresa en el subtítulo. El cuento, que apela permanentemente al imaginario visual chaplinesco, se inspira concretamente en una película preexistente: *The Immigrant* (1917, Lone Star Mutual).

el género de referencia no es el documental sino el cine de ficción, lo que torna el pacto propuesto en la primera frase de *Cagliostro* una suerte de simulación de segundo grado: al “como si” del contrato novelesco se agrega y superpone el “como si” de la *novela como film*. En esta oportunidad, el pacto no se materializa con el concurso de la ilustración, como ocurre en *Pathé Baby* (lo cual torna más visible pero simultáneamente más “implícito” el acuerdo, “naturalizándolo”), sino que se explicita con todas las letras y únicamente en el plano de la letra:

EL AUTOR AL LECTOR

Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo. Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería, sino que vas entrando al teatro. Te sientas en un sillón. La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes. Termina la orquesta. Se levanta el telón, o mejor dicho, se corren las cortinas y aparece:

CAGLIOSTRO

por

Vicente Huidobro

Etc., etc., etc., etc., etc.

Luego aparece el subtítulo general, explicativo del argumento y lo más breve posible... (Huidobro, 1997: 42).

Consigno algunos procedimientos recurrentes a lo largo de *Cagliostro* que implican la incorporación y representación de ese otro medio al cual la “novela visual” busca adecuarse, el cine,¹¹ para detenerme luego en la torsión

¹¹ Asumiendo una función semejante a la que desempeña en *Pathé Baby* la *overture* de Oswald de Andrade, el propio Huidobro redacta un prefacio para la novela, en el que comparecen varias premisas de su poética creacionista aliadas a la defensa de un nuevo estilo: He querido escribir sobre “Cagliostro” una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica (1997: 35). A este respecto, Edmundo Paz Soldán (2001: 156-7) sostiene: “En *Cagliostro*, el objetivo de Huidobro, a primeras luces solamente lúdico, es radical: actualizarla forma de la novela para un público acostumbrado al cinematógrafo. Huidobro es explícito en su idea de que ya no se pueden escribir novelas de la misma forma en que se escribían antes de la invención y popularización del

a que se los somete reconduciéndolos al plano de la escritura, plano anunciado en este umbral no sólo a través de la mención a las figuras del autor y del lector, sino del empleo de la primera “elipsis” a ser colmada por el receptor, por un receptor que tendrá que actuar alternativamente como espectador familiarizado con las convenciones y tópicos del lenguaje cinematográfico (es el caso de estos “etcéteras”, que corresponderían a los créditos iniciales del film) y como lector consciente de las convenciones literarias, en especial, de los subterfugios realista-naturalistas, puestos en evidencia en cada página del libro.

En primer término, cabe mencionar la transposición constante de una espacialidad consustancial al cine recreada a partir de enunciados que evocan ora tomas fijas (“Una tempestad siglo XVII retumbaba aquella tarde de otoño... A la derecha... la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas” (45)), ora acercamientos de la materia filmica en dirección a la cámara (“Al fondo del camino aparecen de pronto dos linternas paralelas balancéandose... Una carroza misteriosa... avanza... llega muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos” (45)), otras tantas veces, su contrapartida, el alejamiento hacia la profundidad de campo (“El extraño personaje al que siguen nuestros ojos llega a la selva... se aleja ahora y se dirige hacia el fondo del paisaje” (46-47)), en muchas oportunidades, la alternancia de ambos (“Cagliostro aparece de pronto en el sendero hacia la carroza. A medida que se acerca parece que se agranda de un modo increíble. Llega, sube y la carroza parte al galope. Al fondo del camino, cuando está muy lejos, no se ve sino el pequeño tragaluz detrás, en forma de almendra” (51)). En estrecha relación con esa espacialidad filmica, toda una serie de enunciados recrean procedimientos de montaje caros a la sintaxis cinematográfica “transparente”.¹²

cine. La aparición de esta nueva tecnología de procesamiento y almacenamiento de información tiene necesariamente que reconceptualizar la posición, la técnica y los objetivos de la tecnología escrituraria en el competitivo universo mediático que comienza a instalarse a fines del XIX y se consolida –y, algunos dirían, hace implosión– a lo largo del XX. Una de las formas por las que cada medio se reubica en este universo es tratando de incorporar o representar los efectos de los otros medios: en palabras de McLuhan, ‘technologies are ways of translating one kind of knowledge into another mode [...]. All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms’. Varios teóricos, entre los cuales Paz Soldán mencionará a Friedrich Kittler, sugieren que, “más que traducción, lo que ocurre es una transposición”.

¹² El par opacidad/transparencia ha sido empleado por Ismail Xavier (1984) para referirse a los procedimientos de evidenciación o de naturalización y ocultamiento que caracterizan al

Abundan las alternancias de campo/contra campo, como la presente en la secuencia en que Cagliostro realiza una de sus curas milagrosas:

Cagliostro, cogiendo un frasco vierte el contenido en la boca del enfermo... –Ya estás sano, levántate. La madre se inclina sobre el hijo que empieza a moverse como un moribundo... Las miradas ansiosas del enfermo van del mago a la madre y de la madre al mago. Las miradas ansiosas de la madre van del hijo al mago y del mago al hijo. (1997: 57).

Se representan montajes paralelos que pueden o no valerse del auxilio de intertítulos:

Mientras la marquesa de Montvert vuela hacia París para llegar a tiempo a la fiesta de la corte.

Dejando tras ella una enorme nube de polvo, la carroza de la marquesa se aleja a todo galope por el camino de París. Desde lo alto de aquella colina, puede verse la carroza hasta el momento en que desaparece en un recodo de la ruta.

El pueblo de Estrasburgo llora la partida de su gran bienhechor.

Ante la casa de Cagliostro una inmensa multitud se ha reunido triste e inconsolable... (1997: 84).

Si se suma a estos recursos el fundido de imágenes ("La cabeza de Lorenza se agranda... Su rostro se torna fluídico y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se pueden leer por transparencia las frases siguientes..." (1997: 73)), la indicación sintética de escenarios "tipo" ("De pronto (el personaje) abre la puerta... A sus ojos aparece un gran salón de estilo Edad Media para cinema" (48)) y una trama ágil, rica en peripecias altamente codificadas (viajes, persecuciones, conspiraciones), el resultado es una auténtica película de papel construida/proyectada/vista en el presente, tiempo verbal hegemónico del texto. Sin embargo, las mismas frases responsables

lenguaje filmico de vanguardia y a la cinematografía clásica respectivamente. Grosso modo, los principales recursos de ésta última se desarrollan y consolidan en el ámbito del cine norteamericano a partir de mediados de la década del diez.

por la proyección de esta prosa visual se desvían frecuentemente de su cauce instaurando una zona de “no figurabilidad” o, mejor aún, de literalidad, que reconduce la película al campo de la letra, al espacio de la página, a la novela que se lee:

Una carroza misteriosa, a causa de la forma y del color, avanza sobre el lector al galope compacto de sus caballos, cuyos enormes cascos de hierro hacen temblar toda mi novela (1997: 45).

La paloma parte como una flecha, es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada (1997: 72).

Es una noche solemne, una noche que se da cuenta de su importancia histórica. (Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquier noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página) (1997: 127).

La presencia constante de este metadiscurso instauro un juego paradójico, “interrumpe” el flujo de la imaginación visual a pretexto de intensificarla: para acentuar la impresión de avance de la carroza hacia fuera de campo se hace temblar a “la novela”, para dotar de una imagen concreta a la velocidad se recurre a una “comparación usada”, para sintetizar aquello que una escena cinematográfica muestra por medio de elementos plásticos se reenvía a una “descripción escrita”. Se trata de un procedimiento que pone en evidencia las convenciones naturalizadas del género novelesco, pero que asimismo llama la atención para las convenciones de su candidato a “sustituto”: el cine clásico. Como señala Paz-Soldán (2002: 162) en un interesante artículo:

Deslumbrarse por la estética y las posibilidades técnicas de un medio no significa olvidarse de, precisamente, sus condiciones de medio, de juego de signos. La renovación de la novela pasa por la absorción de los efectos técnicos, temáticos y estéticos del cine, y por la irónica puesta explícita en escena de la artificialidad del arte, sea éste novela, o film, o novela-film.

Cagliostro asume esa tarea. Desautomatiza tanto las reglas de novela como del film, con su novela-film.

Bibliografía

- Araujo, V. de P. (1981). *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva.
- Alcântara Machado, A. de. (1926/1982). *Pathé Baby*. São Pablo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado.
- Alcântara Machado, A. de. (1983). *Obras*, volumen I, org. Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL.
- Barrios Borón, C. (1995). *Pioneros del cine en la Argentina: Cardini, Py y Ducros Hyken*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Bedoya, R. (2009). *El cine silente en el Perú*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Bilac, O. (1907/1996). Moléstia da época. En *Vossa insolência. Crônicas* (pp. 195-201). org. Antonio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras.
- Candido, A. et al. (1992). *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, San Pablo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 13-26.
- Di Chiara, R. (1996). *El cine mudo argentino*. Buenos Aires: Edición del autor.
- Flores, C. (1997). “Prólogo”. En V. Huidobro. *Cagliostro*. Novela-film. 1921-3. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 9-21.
- Gárate, M. V. (2010). Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX. En Á. Miquel (Org). *Memoria de las imágenes I* (pp. 13-32). Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Gárate, M. V. (2012). Três escritores vão ao cinematógrafo. Crônica jornalística e retórica da viagem em Luis Urbina, Olavo Bilac e Ramón López Velarde. *Caracol*, 3, 134-151.
- De los Reyes, A. (1996) “*Vivir de sueños*”, *el cine mudo en México de 1896 a 1920* (vol. I, 1986). México: UNAM, Filmoteca UNAM.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- González Rojo, E. (1928). El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y un apeoteosis. *Contemporáneos*, 5, 24-6.
- Huidobro, V. (1921-3/1997). *Cagliostro*. Novela-film. Santiago: Editorial Universitaria.
- João do Rio. (1908/2009). *Cinematógrafo (crônicas cariocas) 1908*. Rio de

- Janeiro: ABL.
- Marín, J. (1929). *Looping*. Santiago de Chile: Imprenta Nascimento.
- Monteiro Lobato (1923/2002). Marabá. En: M. Lajolo (Org). *Contos escolhidos* (pp. 129-143). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit.
- Noronha, J. (1987). *No tempo da manivella*. Rio de Janeiro: Embracfilm.
- Oquendo de Amat, C. (1924/1980). *Cinco metros de poemas*. Lima: Ediciones Copé.
- Paz-Soldán, E. (2002). Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela- film. *Revista Iberoamericana*, 198, 153-163.
- Ramos, J. (1989/2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana.
- Sánchez-Biosca, V. (2007). Fantasías urbanas en el cine de los años veinte. *LARS*, 7, 23-25.
- Souza, J. I. de M. (2004). *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac.
- Süssekind, F. (1987). *Cinematógrafo das Letras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Valcárcel, E. (1997). Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 26, 497- 507.
- Villaurrutia, X. (1928/1953). El amor es así... Cuento cinematográfico. En X. Villaurrutia. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Xavier, I. (1977/1984). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.
- Xavier, I. (1978). *Sétima arte, um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva.
- Xavier, V. (2001). Cinema escrito. *Revista Cult*, 47, 62-63.

Cv. COORDINADORES

Teresa Basile

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) y miembro del Comité de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas. Dirige el proyecto de Investigación “Derrota, melancolía y desarme. Los años 90 en la narrativa latinoamericana”, 2011-2014. Ha publicado *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), el posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* de Antonio José Ponte (Beatriz Viterbo, 2010); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (Basile y Calomarde eds.), Ed. Corregidor, 2013; *Onetti fuera de sí* (Basile y Foffani eds.), Ed. Katatay, 2013; y junto con Ana María Amar Sánchez (eds.), *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Pittsburgh, 2014). Es directora, junto con E. Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

Enrique Foffani

Es Profesor en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especializado en poesía y literatura hispanoamericana. Docente de Literatura Latinoamericana siglos XX y XXI en las Universidades Nacionales de La Plata y de Rosario. Como profesor visitante ha dictado seminarios de Literatura Latinoamericana en México, Uruguay, Alemania, Francia, Bélgica, España y Holanda. Codirige *Katatay. Revista crítica de literatura Latinoamericana* y es Director del

Sello Katatay. Es autor de *Grabar lo que se desvanece (ensayos sobre literatura hispanoamericana)* (2010); co-autor y coordinador de: *La protesta de los cisnes* (2007); *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010); *Onetti fuera de sí* (2013). Es investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET-UNLP) como director del proyecto “La literatura latinoamericana a partir de lo urbano, lo civil y lo político en el marco de los procesos de secularización. Aportes para una historiografía social y cultural de la literatura latinoamericana desde el siglo XIX a comienzos del XXI”. En 1989 fue Profesor invitado en Arizona State University (USA) y enseñó en la Universidad de Köln (Alemania) en el período 1990-1996.

Cv. AUTORES

Hebert Benítez Pezzolano

Es Doctor en Letras por la Universidad de Valladolid. Profesor Adjunto de Literatura Uruguaya en la Universidad de la República y profesor de Teoría Literaria y de Literatura Uruguaya en el Instituto de Profesores “Artigas”. Coordinador Nacional del Departamento de Literatura (Consejo de Formación en Educación). Investigador Asociado de la Academia Nacional de Letras. Máster en Investigación Literaria. Ponente y conferencista invitado en universidades de Argentina, Brasil, México, EEUU, Canadá, Francia, España y Japón. Dictó cursos de grado y posgrado en universidades de Brasil y México. Publicó numerosos estudios en revistas arbitradas y en libros colectivos uruguayos y extranjeros. Libros de crítica destacados: *Poetas uruguayos de los '60* (1997), *Interpretación y eclipse* (2000) y *El sitio de Lautréamont* (2008). Fundador y director de *Hermes Criollo*. Por su producción ensayística y poética recibió varias veces el premio nacional de literatura del Ministerio de Educación y Cultura. Último volumen de poesía: *Matrero* (2004). Fue colaborador de *El País Cultural* y de *Cuadernos de Marcha*. Su libro *Mundo, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* fue Premio Bartolomé Hidalgo 2013.

Miriam Chiani

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Las áreas en las que se especializa son teoría literaria y literatura argentina contemporánea. Es Profesora Titular de Teoría Literaria I y Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP). Ha publicado: “La recepción de *Sobre Héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta” (con Enrique Foffani) en *Edición crítica de Sobre Héroes y tumbas*, Colección Archivos; “Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen”, en *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (Universidad Nacional de Colombia); Dossier sobre narrativa argentina actual *Revista Katatay* (en prensa) entre otros artículos, y los volúmenes *Cuadernos de Teoría*, Ed. Al Margen, 2014 y *Escrituras compuestas (Letras, Ciencia, Artes)* Ed. Katatay (en prensa)..

Ottmar Ette

Es Doctor (1990) por la Universidad de Friburgo con una tesis sobre José Martí. En 1995 presentó una tesis de habilitación sobre Roland Barthes en la Universidad Católica de Eichstaett-Ingolstadt. Es Catedrático de Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam, Alemania desde 1995. Publicó: *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transareales* (Guatemala: F&G Editores 2009), *ZusammenLebensWissen*. («Saber sobre el convivir / Saber convivir», 2010), *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. (Hamburg: Junius Verlag 2011), *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. (Berlin 2012), *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. (Berlin, Boston 2012), *Viellogische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur* (Berlin, 2013) y *Roland Barthes: Landschaften der Theorie* (Paderborn 2013). Ha sido profesor invitado en diferentes universidades latinoamericanas, europeas y de los Estados Unidos. Fue investigador invitado del Wissenschaftskolleg zu Berlin (Institute for Advanced Study), del FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies). Desde 2010 es miembro de la Academia Europæa. Desde 2012, es Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques («Caballero de las Palmas académicas», Francia).

Fabrizio Forastelli

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y PhD por la Universidad de Nottingham. Ha publicado sobre literatura argentina, teoría literaria y cultural, y teoría *queer*. Es co-autor de: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura* (1999), *Medios de Comunicación y Discriminación: Desigualdad de Clase y Diferencias de Identidades y Expresiones de Géneros y Orientaciones Sexuales en los Medios de Comunicación* (2007), *Estudios Queer: Semióticas y políticas de la sexualidad* (2012). Investigador de carrera del CONICET y del Instituto de Filología Hispánica Dr. Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En la actualidad investiga los protocolos críticos y estéticos para la configuración del tema de la pobreza en crisis de hegemonía e incorporación social respecto de sus regulaciones culturales, históricas y políticas desde el siglo XX.

Miriam Viviana Gárate

Es Licenciada y Profesora en Letras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina); Doctora en Letras (Universidade Estadual de Campinas, Brasil). Actúa en las áreas de teoría literaria y literatura comparada -especialmente Argentina, Brasil y México. Profesora asociada del Departamento de Teoría Literaria (Universidade Estadual de Campinas) responsable por disciplinas de Teoría narrativa, Tópicos de Literatura Hispanoamericana y Literatura y otros lenguajes. Autora de “Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX” (2010, capítulo); “Películas de papel/ crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti” (2012, capítulo); “Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta” (2013, artículo). Desarrolla investigación sobre literatura y cine en América Latina durante el período silente (Universidade Estadual de Campinas)

Néstor García Canclini

Es Doctor en Filosofía por la Universidad de París X-Nanterre. Es Profesor Distinguido en la Universidad Autónoma Metropolitana (Departamento de Antropología) e Investigador Emérito, designado por el Sistema Nacional de Investigadores, de México (2007). Entre sus publicaciones: *Epistemología*

e historia. La dialéctica entre sujeto y estructura en Merleau-Ponty, (México, UNAM, 1979) (Tesis de doctorado en la Universidad de París, dirigida por Paul Ricoeur); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (2004), *Lectores, espectadores e internautas* (2007), *La sociedad sin relato, Antropología y estética de la inminencia* (2010). Recibió varias distinciones y Doctorados Honoris Causa como los de la Universidad Ricardo Palma en Lima, Perú; la Universidad de Puebla, Puebla; y por la Universidad de General San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Adriana Mancini

Es Licenciada en Letras. (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires - UBA). Doctora de la UBA. Área Letras. Especializada en Teoría Literaria y Literatura argentina contemporánea. Docente regular de la cátedra de Literatura Argentina II. Docente del Inst. Sup. de Profesorado Joaquín V. González. Publicaciones: *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* (Norma, 2003. Corregidor, 2015) *Bioy va al cine* (Librería, 2014). *Walter Benjamin. Denkbilder* (Selección de textos, prólogo. El cuenco de plata, 2011). Investigadora del Instituto de Literatura Argentina Dr. Ricardo Rojas (F.F.y L.-UBA). Directora de UBACyT (Grupo en formación 2011-2013). Dirige y co-dirige doctorandos (Conicet y UNC). Dictado de seminarios y cursos de autores latinoamericanos en Universidades nacionales y europeas. Premios: A la Producción científica y tecnológica (UBA, 1994). Beca Nacional (Fondo de las Artes, 2006). Subsidio del Fondo de la cultura, artes y ciencias. (CABA, 2010)

Luz Rodríguez Carranza

Licenciada y Doctora en Letras por K. U. Leuven (Universidad de Lovaina). Literatura y Cultura Latinoamericanas Contemporáneas. Dicta actualmente: en grado, *Construcción y Deconstrucción de la Nación y Melodrama*; en postgrado El Lugar de lo Político. Catedrática de Lenguas y Literaturas de América Latina y Directora de los programas de Literatura, Lingüística y Lengua del Departamento de Estudios Latinoamericanos (Universidad de Leiden). Libros: *Un teatro de la memoria. Análisis semiótico de Terra Nostra, de Carlos Fuentes* (1991); *Literatura y poder* (1991); *Reescrituras*

(2004). Proyectos de investigación actuales: *Reframing Reality* (poder estético y político de la ficción y la imagen) y *Ocupar el Vacío* (obra de Rafael Spregelburd). Profesora en la K.U.Leuven (1985-1995) y en la U.C. Louvain (1996-7). Directora del Departamento de Estudios Latinoamericanos (U. Leiden 2001-2006); Consejo Directivo Instituto de Disciplinas Culturales (U. Leiden 2000-2011); y Escuela Nacional de Teoría Literaria, 2004-2011.

Dardo Scavino

Estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia hasta 1993. Desde entonces reside en Bordeaux, Francia. Es Doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos (1998) de la Universidad de Bordeaux 3 y obtuvo en 2006 su Habilitación (tesis post-doctoral) en la misma universidad. Es docente de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour, Francia. Publicó *Barcos sobre la pampa* (1993), *Recherches autour du genre policier dans la littérature argentine* (1998), *La filosofía actual* (1999), *La era de la desolación* (1999), *Saer y los nombres* (2004), *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica* (2009), *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* (2010) y *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012). En colaboración con Miguel Benasayag: *Le pari amoureux* (1995) y *Pour une nouvelle radicalité* (1997). Fue anteriormente docente de literatura latinoamericana en las Universidades de Bourdeau y de Versailles-Saint-Quentin.

Beatriz Trastoy

Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en donde actualmente se desempeña como profesora titular de “Análisis y Crítica del Hecho Teatral” y profesora adjunta de “Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino”. Ex becaria de investigación del CONICET y de los gobiernos de Italia y Alemania. Dirige proyectos de investigación sobre temas teatrales en la Universidad de Buenos Aires e integra el equipo de estudio sobre teatro hispanoamericano del Instituto de Estudios Avanzados de la Comunicación Audiovisual de la Universidad de Castilla-La Mancha (España). Ha sido docente del Postítulo en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Rosario

y de la Maestría en Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesora invitada en la Universidad de Colonia (Alemania), en donde dictó seminarios de grado y posgrado y numerosas conferencias. Publicó *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina* (2002), *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) y *Lenguajes escénicos* (2006) -estos dos últimos en colaboración con Perla Zayas de Lima-, como así también más de un centenar de estudios sobre teatro en libros y revistas universitarias de la especialidad. Es directora de *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (www.telondefondo.org) primera publicación electrónica sobre temas teatrales de la Universidad de Buenos Aires.