III Congreso Internacional Cuestiones Críticas
Rosario | Abril de 2013
Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

La presencia y configuración de un *objeto cine* en revistas literarias y culturales argentinas de los años veinte

Lea Hafter[1]
IdIHCS (UNLP/CONICET) - CONICET
leahafter@hotmail.com

Resumen: Desde el nacimiento del cine, un fenómeno particular relacionado con la aparición y consolidación del nuevo medio tuvo lugar en el campo de las letras. Las páginas de las revistas culturales argentinas de las primeras décadas del pasado siglo, y particularmente las publicadas durante los años veinte, fueron el escenario de la configuración de un discurso sobre el cinematógrafo por parte de escritores e intelectuales; de este modo, esas mismas páginas resultan el registro de un modo particular de cruce y confluencia entre ambos medios. En tanto, durante el mencionado período, los escritores hispánicos no permanecieron ajenos a la novedad, y registraron sus impresiones no sólo en su obra literaria sino también mediante un discurso teórico anclado en la labor del escritor, este trabajo pretende dar cuenta de un aspecto central de esta relación: la configuración de un *objeto cine* en las revistas culturales por parte de aquellos escritores que fueron testigos de la consolidación del nuevo medio, no sólo ya como invento o adelanto tecnológico sino como arte y lenguaje narrativo.

Palabras clave: Revistas literarias argentinas - Cine - Escritores - Años veinte

Abstract: Since the birth of cinema, a particular phenomenon related to the emergence and consolidation of the new medium took place in the field of literature. The pages of the Argentine cultural magazines in the early decades of the last century, and particularly those published during the twenties, were setting the stage for a discourse on the cinema by writers and intellectuals; in this way the same pages are the registration of one intersection and one particular confluence of the two media. Meanwhile, during that period, Hispanic writers did not remain alien to the novelty, and recorded their impressions not only in his literature but also through a theoretical discourse; this paper purport to contain a central aspect of this relationship: the configuration of an object cinema, in the cultural magazines, by those writers who witnessed the consolidation of the new medium, and not only as an invention or technological advancement but as art and narrative language.

Keywords: Argentine Literary Magazines - Cinema - Writers - Twenties

[1] **Lea Hafter** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y Guionista por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (INCAA). Actualmente es becaria posdoctoral CONICET con su proyecto de investigación sobre la presencia del cine en las revistas culturales argentinas y españolas de los años veinte. Es ayudante de Literatura Española II en la carrera de Letras de la UNLP, y docente del área de Guión en Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA, CABA). Participa además en proyectos de investigación sobre literatura contemporánea y sobre diversos temas en torno a la noción de archivo.

Desde el nacimiento del cine, un fenómeno particular relacionado con la aparición y consolidación del nuevo medio tuvo lugar en el campo de las letras. Las páginas de las revistas literarias y culturales argentinas de las primeras décadas del pasado siglo, y particularmente las publicadas durante los años veinte, fueron el escenario de la configuración de un discurso sobre el cinematógrafo por parte de escritores e intelectuales; de este modo, esas mismas páginas resultan el registro de un modo particular de cruce y confluencia entre ambos medios.

En este sentido, la propuesta de este trabajo centrado en las publicaciones en revistas consiste en una lectura en diálogo de ciertas zonas extrañas de escritura, tras la puesta en suspenso de la noción de autor. Es decir, propongo que esas zonas diferenciadas de las obras de los escritores hispánicos (en este caso de sus textos publicados en revistas) nacidas de la experiencia del cine pueden ser leídas en diálogo en tanto escrituras que devienen literatura-cine, cuando se suspende (pero no se elimina, niega, ni borra) la noción *autor* entendida como la dirección, la voluntad o el fin al que responde toda la escritura. Así, cuando se trata de rastrear y analizar los contactos entre las escrituras que surgen tras la experiencia intensa del cine, la configuración del campo literario como comunidad permite pensar una lectura de esta puesta en suspenso de la categoría autor. En estos términos, aparece la idea de resto: “Pensado en sentido ontológico, el resto alude a lo que resiste a la totalización. El resto no es “lo que queda” sino lo que ya estaba allí, impidiendo la totalización y el cierre, el resto es la “resistencia” a toda síntesis dialéctica, a toda respuesta que neutralice el conflicto. (Cragnolini 2009 22)”. Esta idea que Cragnolini propone en términos sociológicos a partir del pensamiento de Derrida, funciona para pensar lo que sucede al interior del campo literario en tanto comunidad. En esa literatura que nace en el cruce o a la luz de la pantalla, la presencia del cine funciona como el resto, pero como propone la autora, ese resto no es lo que queda, sino lo que ya estaba allí impidiendo la totalización y el cierre. En este caso, el cine que actúa como resto ya es parte de la literatura. Cuando la categoría autor se pone en suspenso es cuando ese resto se activa y posibilita al investigador la escucha

de un diálogo que se da entre las escrituras. Hay un *entre* los escritores o, mejor dicho, las escrituras que da cuenta a su vez de ese *entre* literatura y cine, ese devenir literatura-cine. El propósito de esta aproximación a las revistas culturales y literarias de los años 20 es iluminar inicialmente ese resto que le pertenece a la literatura. Esa primera escritura influenciada por el cine, incluso la que se presenta en forma de escritura crítica o teórica sobre el cine, cuando nace de la mano de un escritor de literatura, habla también irreductible e ineludiblemente sobre la literatura. Así, cuando este resto se activa, la categoría autor tambalea y se activa una red, que podría ser de *devenires* o *afectaciones*.

Escritores en la sala y en la prensa

Numerosos trabajos dan cuenta del hecho de que durante los comienzos del pasado siglo los escritores hispánicos no permanecen ajenos a los primeros pasos dados por el nuevo arte. En Buenos Aires, los escritores establecen una relación apasionada con el nuevo medio y registran sus impresiones tanto en su obra de creación como en la conformación de un discurso teórico anclado en una premisa fundamental: la teorización del cine configurada a partir de una experiencia estética particular, una experiencia, más o menos intensa según el caso y diferente a la de otros espectadores, ya que implica una característica específica del sujeto espectador, la de ser escritor. Estos espectadores-escritores integran a su vez el conjunto de los primeros teóricos sobre el cine, y en este sentido también son *escritores pioneros*.

En Buenos Aires, durante los primeros treinta años del siglo, pero sobre todo y con notable intensidad durante los años veinte, comienza a cobrar forma un discurso sobre el cine que se despliega mayoritariamente en las páginas de algunos periódicos y revistas culturales;[2] a la par que se publicita o comenta

[2] Para comprender el contexto, resultan claves las palabras de Martín Greco y Juan Carlos Albert: “En las primeras décadas del siglo XX, el auge de revistas ilustradas de variedades (…) fomenta nuevos hábitos de lectura en los públicos de clase media de ambas márgenes del Atlántico. Nacen espacios para la inserción social del escritor, que encuentra por primera vez una maquinaria de cultura dispuesta a comprar y divulgar sus trabajos. Comienza, según afirma José-Carlos Mainer, el predominio del periódico y la revista sobre el libro como vehículo de difusión cultural” (2010 15).

alguna proyección, se habla del cine y se lo construye como objeto (como medio y como arte, como arte mediático). Este discurso de los escritores sobre el cine aparece diversificado en distintas publicaciones que van desde la revista *Caras y Caretas* hasta las aguafuertes y columnas sobre cine que Roberto Arlt publica en el diario *El Mundo* desde 1928 hasta 1940.[3] El discurso teórico de los escritores aparece a su vez entremezclado o formando parte de lo que Pujol denomina "un metacine periodístico" (1994 67), una incipiente crítica cinematográfica generada en la prensa. Esta relación entre la prensa y el cine se puede rastrear en "los grandes diarios", que "dan cuenta del mundo cinematográfico". "Informan y observan, editando costosas -y lujosas, a veces- publicidades, pero también ensayando la crítica artística sobre un campo aún en ciernes". El periódico *Critica*, fundado por Natalio Botana en 1913, es, como señala Pujol, "el principal vocero y observador" del nuevo medio, y "mientras que en la mayoría de los periódicos el nuevo arte reside en el apartado de los espectáculos, *Crítica* le permite, de vez en cuando, compartir la portada con 'la realidad'". Por otra parte, será hacia 1929 cuando "la firma de Carlos de la Púa" vincule "el mundo cinematográfico con la literatura" (1994 68-69).[4] También *La Prensa*, *La Nación* y *El Diario* dedican en los años veinte un espacio al cinematógrafo. El otro periódico que resulta paradigmático en lo referente a las relaciones de los escritores con el cine y su discurso en la prensa comienza a publicarse hacia finales de esa década, en 1928, se trata del diario *El Mundo*:[5]

> Enrique González Tuñón, Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo, Nicolás Olivari, y el admirado escritor español Ramón Gómez de la Serna son algunas de las mejores plumas con las que cuenta *El Mundo*,

[3] A las más de veinte aguafuertes en las que Roberto Arlt se refiere al cine en este período, se suman las cinco colaboraciones que el escritor realiza en la sección "Actualidad cinematográfica" de *El Mundo*, en 1936 (Fontana 2009 12).

[4] Lo que sucede con el cine en el diario *Crítica* no es un fenómeno aislado, sino que responde a un interés por parte de su director, Botana, por acentuar "el interés por aquellos temas de acervo popular que viene tratando desde 1913", sobre todo "desde que una pléyade de talentosos escritores jóvenes [Arturo Mom, Ulyses Petit de Murat, Roberto Tálice, Enrique González Tuñón, Roberto Arlt, Luis Cané, entre otros] ingresa en la redacción del diario" (Pujol 1994 71).

[5] Será además el principal competidor de *Crítica*, aunque el enfrentamiento se ve disminuido porque *El Mundo* es un matutino mientras que el diario de Botana es vespertino, sin embargo, "la competencia es clara, sobre todo en materia de *staff* periodístico" (Pujol 1994 74).

> que en la sección cinematográfica tendrá pronto a Raimundo Calcagno, Calki, uno de los mejores críticos del país (Pujol 1994 74-75).

Tanto *El Mundo* como *Crítica* cuentan entre sus redactores a "escritores de extracciones diversas, pero en todos los casos provistos de saberes provenientes de las nuevas experiencias urbanas" (Pujol 1994 74), entre las que se cuenta el cine.

Las revistas también tienen un espacio para el cine, *Caras y Caretas*, *El Hogar* y *Atlántida*, dedican algunas de sus páginas al nuevo espectáculo. En todas ellas escribe Horacio Quiroga, aunque como se ha mencionado, no es el único escritor que aparece en estos ámbitos:

> Desde que los escritores se profesionalizan, con el desarrollo de una frondosa industria editorial, es común hallar en las redacciones de diarios y revistas a literatos devenidos en periodistas. Muchos de estos descubren pronto la íntima vinculación entre literatura y cine, y la celebran desde diversos ángulos. (Pujol 1994 84-85).

También la revista *Martín Fierro* dedicará en ocasiones un espacio al cinematógrafo con notas que pueden llegar a aparecer en la tapa. Miriam Gárate rastrea puntualmente el espacio dedicado a los artículos sobre cine en esta publicación:

> En los cuarenta y cinco números de *Martín Fierro* editados entre febrero de 1924 y noviembre de 1927, se publicaron a su vez: tres notas críticas -dos de las cuales son sobre *La rueda*, de Abel Gance y *El camino de la belleza,* filme alemán respectivamente, (n° 22 y 25); la tercera, sobre *La bestia del mar* (n° 27-8); tres ensayos, todos de autoría de Leopoldo Hurtado: *Por el obscuro* (n° 23), *Celuloide* (n° 25), *Europa y América* (n° 40); cuatro ensayos traducidos del francés: *Nacimiento del cine*, de León Moussinac (síntesis de las ideas del libro homónimo, *Naissance du cinéma*, publicado en 1925), *Veinte mil imágenes por segundo*, de Émile Vuillermoz, (extraído de *Paris* n° 1), *Los esfuerzos del cinematógrafo hacia el arte*, escrito por Marcelle Auclair especialmente para *Martín Fierro*, *Música y cine*, de Leonel Laundry (extraído de *La revue musical*, de febrero de 1927). Las cuatro traducciones aparecieron en el n° 40" (2007 3).

De esta manera, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, entre otros, son algunos de los nombres que aparecen relacionados con el cine en la prensa. Es preciso destacar también que en los últimos años, para la crítica, este discurso teórico sobre el cine que configuran los escritores se nuclea de alguna manera en torno a la figura de Horacio Quiroga, autor al que señalan como precursor en la emergencia de una incipiente crítica cinematográfica (Pujol 1994, Dámaso Martínez (en Quiroga 2007), Utrera 2008).

Con respecto a la construcción de un *objeto cine*, la sistematización de un discurso teórico por parte de los escritores de comienzos de siglo apenas se ha esbozado como posibilidad desde la teoría. Por otra parte, con respecto a este discurso teórico sobre el cine por parte de los escritores, es preciso señalar que existen trabajos mucho más recientes que buscan sistematizarlo, aunque con distintas perspectivas, como el seguimiento y análisis específico de un autor, tal es el caso del trabajo realizado por Manuel González Casanova (2003), *El cine que vio Fósforo*, sobre las columnas de los escritores Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, o las ya citadas antologías de las columnas de Quiroga (2007), al que se suma el trabajo de Laura Utrera (2008), y las de Roberto Arlt (1997). El caso de Jason Borge (2005) es diferente, ya que compila y analiza diversas opiniones sobre el cine de Hollywood en Latinoamérica.

El escritor como espectador

La concepción del escritor como espectador es un problema fundamental para entender la presencia del cine en la literatura. Uno de los conceptos o nociones que pueden ayudar a pensar esta idea es la noción husserliana de *presentificación*, utilizada por Alberto Giordano (2001) para describir la máquina de escritura que se activa en la literatura de Puig. En esta experiencia, clave en la formación de la conciencia para Husserl, no se trata de la “representación” del pasado en el presente, sino de una suerte de dilatación del presente a partir de la ocurrencia de aquello que no deja de suceder. De

ese modo, el concepto involucra necesariamente al sujeto y su relación con el mundo, por lo cual no puede entenderse únicamente a partir de la descripción de lo que se hace presente, sino que está ligado al sujeto que experimenta (y produce en su literatura) esa presentificación. En otras palabras, así como Puig ejerce una escucha literaria que le permite *presentificar* de un modo literario la voz de la tía, estos escritores experimentan un modo particular de ver cine que hace que este aparezca, vuelva a suceder, en una zona de su literatura. En ese punto, son espectadores que, por un lado, comparten con sus contemporáneos un espectáculo común que los conmueve de un modo singular, y por otro, esa conmoción se relaciona directamente con su escritura, hace máquina con su propia máquina de relatos, moviliza su escritura. Forman parte de un poblamiento literario que llamo "los pioneros"; están entre los espectadores y entre los escritores, pero se diferencian.

Los pioneros son parte de ese público que día a día crece en las salas de Buenos Aires. En su libro *Valentino en Buenos Aires*, Sergio Pujol apunta sobre los primeros espectadores:

> Cierta virginidad de sensaciones, expectativas ante un arte que hace del presente una voluntad de futuro y del pasado un eterno presente, optimismo cientificista, creencia en un pacto entre la magia y la razón al servicio de relatos construidos sobre imágenes encadenadas: todo eso significa el cine para los pioneros. (1994 53, *el subrayado es mío*).

Mientras tanto, entre los escritores, Horacio Quiroga, que escribe y publica sus primeras columnas sobre cine en 1918, no es el único que asiste a las funciones del nuevo espectáculo. En este sentido, la colección de Gonzalo Aguilar, *Los escritores van al cine*, se inicia con los nombres de dos escritores casi contemporáneos al uruguayo, Arlt y Borges.[6] Por su parte, cuando David Viñas (2005) analiza "algunas señales intensas" en *El hombre de la baraja y la*

[6] Horacio Quiroga, nacido en diciembre de 1878, inicia su carrera como escritor en Uruguay. En 1901 publica en Buenos Aires el libro de cuentos *Los arrecifes de coral*, dedicado a Leopoldo Lugones. Ubicado generacionalmente entre Lugones y los grupos de Boedo y Florida, homenajeado por la revista *Nosotros* en ocasión de la publicación en 1926 de *Los desterrados*, Quiroga no logra establecer un diálogo con los jóvenes vanguardistas.

puñalada, de Nicolás Olivari, asegura que "si algo indican desde el arranque es la seducción y el deslumbramiento que provocaron Hollywood, el *star system* y el universo del cine en los escritores argentinos nacidos hacia el filo del 1900" (2005 182). Y específicamente, señala por su lado Sergio Pujol: "en su doble carácter de sorpresa técnica y sorpresa narrativa, el cine de los años 20 amplía la visual de los escritores, permitiéndoles descubrir la fotogenia de los objetos y los rostros" (1994 91).

En los primeros años del siglo XX, la novela realista ya había dado sus mejores obras, y un grupo importante de escritores se cuestionaba no sólo por los modos de representación, sino por la experiencia misma. En este sentido, las relaciones entre la literatura y el cine en ese período particular lleva a pensar hasta qué punto había un núcleo de escritores preocupados por los límites de la percepción y por los modos en que la literatura podía narrar esa realidad nueva. Cuando estos escritores van al cine, el cine les muestra un mundo que pone en primer plano la percepción y, a la vez, presenta una realidad de algún modo "más real", en tanto se pueden acercar de manera inusitada al rostro de una mujer, o en tanto pueden contemplar las multitudes, pero sobre todo, "muestra" con una sintaxis propia de la imagen que a la vez construye una narración. La novedad en ellos, sin embargo, es que pretenden continuar escribiendo verbalmente, es decir, quieren narrar con palabras y no con imágenes, pero forzando el lenguaje literario para que pueda contar, con sus medios, lo que el cine cuenta con imágenes; es decir, contar en literatura la manera que tiene el cine de contar sus historias. Y en este sentido, podría pensarse que en su experiencia cinematográfica como escritores se registra o inscribe cierta angustia por no encontrar en el lenguaje literario *un modo de decir* que sí encontrarían en el cine, pero no quieren hacer cine.

Al mismo tiempo, para apropiarse de esa novedad que los afecta, los escritores pioneros crean o conciben un objeto cine determinado por su condición de escritores. Ciertos escritores ven cine y esa experiencia forma parte de toda su experiencia íntegra para escribir, afecta su escritura, o al menos una zona de la misma, y eso es algo lo que los estudios literarios no

terminan de ver, ese *algo* que le pasa a la literatura. Una suerte de devenir-menor de una literatura en relación con la tradición mayor de las letras, único refugio aceptado en los estudios literarios.

La construcción de un objeto cine

Como se ha visto, la experiencia y la mirada sobre el cine de los escritores están atravesadas por la escritura literaria, esto es, por su propio oficio/creación. De este modo, el discurso que elaboren sobre el cine no se clausura en la defensa del nuevo medio como arte -que por otra parte es un tópico de aquellos tiempos-, pues el objetivo principal no reside en una búsqueda de reconocimiento y autonomía para el cine. Antes bien, su teorización sobre el objeto aparece desde y ligada de manera ineludible a un territorio específico: la literatura. Se trata, como he mencionado y analizado anteriormente, de espectadores que ven cine como escritores literarios, y por lo tanto teorizan sobre el objeto atravesados por la misma condición. Al reiterar una vez más la aclaración pretendo poner el foco sobre la siguiente cuestión: si el escritor es otro tipo de espectador, ¿cómo incide su oficio en la manera en que ve cine?, ¿y en su escritura?, porque la relación entre el cine y la escritura que devenga de la experiencia estética de cada escritor tendrá como resultado una manera diferente de *poner en funcionamiento* el cine -o ese cine- en su literatura. En ese sentido, la manera en que ciertos escritores construyen el objeto cine, diferente a la de los "teóricos puros" que se preocupan más por sostener o demostrar la independencia del cine como medio, da cuenta de una doble participación genérica de estos textos (Derrida 1980), y es ese enrarecimiento de género lo que problematiza la lectura. Podría pensarse que cuando la teoría específica sobre el cine, o los teóricos que participan en su construcción, leen estos textos, generalmente no pueden -ni pudieron en su momento- ver la construcción de la teoría efectuada por los escritores literarios porque hay una fuerte participación genérica, de género de invención. Mientras que los teóricos configuran los alcances de una teoría que pretende determinar en qué consiste y dónde reside la esencia cinematográfica, los autores

literarios se interesan en sus escritos por el mismo tema (Peña Ardid 1992, de los Ríos 2011), y lo desarrollan en un género que entremezcla lo literario con lo teórico sobre la fotogenia de los objetos, pero sobre todo de los rostros.

Lo que sucede con los textos de ciertos escritores, en los que participa la teoría sobre cine, es que son teoría y algo más, hay zonas compartidas que no permiten ubicarlos en un solo género. Sólo en algunos casos se han tenido en cuenta estos textos (tradicionalmente expurgados en la construcción de la obra literaria canónica) y cuando se lo ha hecho, fue para verlos como textos críticos, dado que el componente subjetivo que domina la crítica permite sumarlos a la literatura, homogeneizando el componente de reflexión teórica sobre el cine. Pero hay dos aspectos centrales que permiten entender y leer estos textos como un aporte al desarrollo de la teoría cinematográfica: por un lado, que trabajan sobre los aspectos narrativos del cine, una zona que no había sido abordada por los teóricos, preocupados principalmente por las técnicas, a partir de una escritura especulativa que hacia los años veinte es desarrollada por Germaine Dulac, Louis Delluc y Jean Epstein (Aumont 2004). El segundo aspecto que separa estos escritos de la crítica es que el interlocutor al que se dirigen, que modula las entonaciones del texto, es en primer término el escritor, o en un más amplio sentido el intelectual que escribe, y en segundo lugar el público en general.

En este sentido, es Carmen Peña-Ardid, en su estudio *Literatura y cine* (1992), quien se refiere a estos textos como “escritos sobre cine de los autores vanguardistas”. Si bien Peña-Ardid realiza un recorte a partir del criterio de pertenencia al movimiento histórico de las vanguardias, registra -sin detenerse en ellos- la existencia de ese corpus de textos extraños, anómalos, a los que ubica en línea con las teorizaciones de Ricciotto Canudo, Jean Epstein, Germaine Dulac, Louis Delluc, Maiakovski, entre otros. Por su parte, Gustavo Nanclares también se fija en ese recorte cuando afirma que “los narradores de vanguardia constituyeron el grupo más importante de críticos cinematográficos de la segunda mitad de los años veinte” (2010: 95, *el subrayado es mío*). Para

Peña-Ardid no son simplemente críticos, sino que califica sus producciones como “escritos sobre cine”. Explica Peña-Ardid:

> en su búsqueda de una renovación de los géneros literarios, tienen al cine más como estímulo y confirmación de sus demandas que como amenaza; tratan de alejarlo de la literatura pero no por temor a una suplantación, sino en el deseo de que se afirme como “lenguaje” autónomo, para lo cual buscan también sus “específicos”, unas veces en la “fotogenia”, otras en el movimiento rítmico de la imagen, en los valores plásticos y expresivos del primer plano, en la posibilidad de traducir estados del subconsciente o en los poderes simultaneistas y metafóricos del montaje (1992 34).

Una vez establecida la *legalidad* mediante la cual puedo considerar estos textos como participantes de la construcción de una teoría sobre el cine, queda formular la pregunta acerca de qué es el cine, en tanto objeto en diálogo con su escritura literaria, para los escritores del período.

De esta manera, un posible punto de partida para la configuración de este *objeto cine* se encuentra en la delimitación del corpus, un recorte conformado a partir de las películas que efectivamente han visualizado los escritores/espectadores. Se trata de una premisa que considero esencial para pensar las relaciones entre la literatura y el cine: “*qué literatura con qué cine*”. En este caso se trata inicialmente del cine mudo, un cine con características particulares.

En las páginas de las revistas literarias y culturales de los años veinte se despliega esa escritura que conforma un objeto cine. Y en esa misma creación del *objeto cine* los escritores están dando cuenta de la literatura, en tanto no son críticos ni teóricos cinematográficos, sino escritores que ven cine y escriben literatura. Insisto entonces: su reflexión sobre el cine no habla sólo del nuevo medio o del cine, sino que habla también, y esto es lo que quizás aún resulta difícil -o incómodo- leer/ver, sobre la literatura.

La labor futura consiste en un trabajo de campo que implica la búsqueda en revistas literarias y culturales argentinas de los años veinte de aquellos textos

publicados por escritores literarios en los que se evidencia la presencia del cine.[7] En suma, se trata de un trabajo de campo que apunta a una reunión de textos dispersos, a una revisión a partir de una coordenada distinta a la de la firma de autor, a una reconfiguración del archivo, atravesado por una nueva pregunta que lo desestabiliza.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo; Emiliano Jelicié. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Libraria, 2010.

Arlt, Roberto. *Notas sobre el cinematógrafo.* Prólogo de Jorge B. Rivera y edición de Gastón Gallo. Buenos Aires: Simurg, 1997.

Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós, 2004.

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

Cragnolini, Mónica (2009). "El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento", *Otra parte*. 18 (2009): 20-24.

Derrida, Jacques. "La loi du genre", *Glyph*. 7 (1980). Traducción de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario 'C', Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras.

Fontana, Patricio. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Libraria, 2009.

Gárate, Miriam. "Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)". *Revista Pilquen*. 9 (2007):

[7] La lectura de los textos rastreados hasta el momento permite identificar inicialmente distintos tipos de discursos: aquellos de carácter teórico, donde se trata el cine en general (pueden centrarse en alguna película, o en alguna actriz o actor, así como tratar aspectos del medio, o ensayar clasificaciones de "tipos de cine", entre otras cosas); aquellos lindantes a la crónica (en los que generalmente se mencionan eventos tales como estrenos o proyecciones); aquellos otros artículos donde el cine es una excusa para tratar otro tema; y, finalmente, los textos de ficción en los que el cine aparece de las maneras más diversas, y que pueden llegar también a proponer una suerte de teoría sobre el medio, esto es, en los que se configura del mismo modo que en los otros, un *objeto cine*.

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232007000100004&lng=es&nrm=iso

Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

González Casanova, Manuel. *El cine que vio Fósforo -Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán-*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Greco, Martín; Juan Carlos Albert (eds.). *Habla Ramón. Entrevistas a Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert Editores, 2010.

Nanclares, Gustavo. *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.

Pujol, Sergio. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

Quiroga, Horacio. *Cine y literatura*. Estudio preliminar por Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos: Gastón Gallo Buenos Aires: Losada, 2007.

Ríos, Valeria de los. "Vicente Huidobro y el cine: La escritura frente a las sombras y luces de la modernidad". *Hispanic Review*, winter (2011): 67-90.

Utrera, Laura. *Imaginación cinematográfica y técnica narrativa. Horacio Quiroga: el crítico-espectador del cine mudo de Hollywood de 1920 y el escritor.* Tesis de maestría. Universidad Nacional de Rosario (2008): http://www.celarg.org/int/atesisd.php

Viñas, David. *Literatura argentina y política: II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.