

**Sobre Ferreira, Gerardo y Andrés
González Estévez. Horacio Quiroga:
contexto de un crítico cinematográfico.
Diálogos con Caras y Caretas y Fray
Mocho (1911-1931). Cuadernos de
Literatura 7**

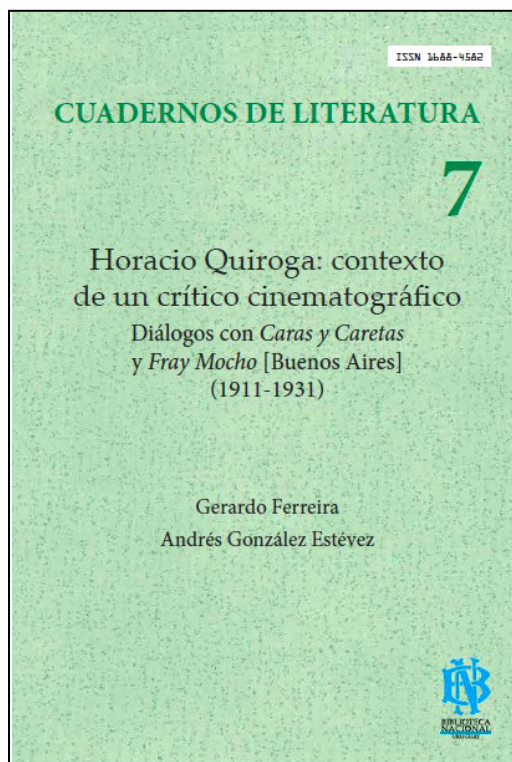
Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014,
189 pp., ISSN 1688-4582

Miriam V. Garate *

Dos artículos extensos seguidos de cuatro anexos integran el volumen organizado por Gerardo Ferreira y

Andrés González Estévez. Se trata del producto de una investigación animada por el objetivo de (re)contextualizar los escritos de Horacio Quiroga sobre cine –abordados en los estudios surgidos en las últimas décadas a ese respecto generalmente como una suerte de entidad aislada–; así como de reflexionar acerca de la trayectoria diseñada por los mismos. El ordenamiento cronológico de las notas cinematográficas de Quiroga, el rescate de tres artículos prácticamente desconocidos (dos de ellos, de su autoría) y la minuciosa recensión de las informaciones relacionadas con el cine halladas en las revistas bonaerenses *Caras y Caretas* (período 1911-1931) y *Fray Mocho* (período 1912-1929) que componen los anexos facilitan el acceso del lector a un corpus textual/contextual de sumo interés que, como señalan los organizadores, puede alentar futuros trabajos en el área. La abundante reproducción de material iconográfico que testimonia la creciente penetración del cine en los más diversos ámbitos de la vida social (publicidad de diversos productos que adoptan la forma de (seudo) fotogramas fílmicos o incorporan imágenes de películas recientes, entrevistas a estrellas acompañadas de fotografías, etc.), completan el rico panorama revisitado en los artículos de González Estévez y Ferreira.

El primero, “Horacio Quiroga: el *fade in* de una mirada en construcción”, de Andrés González Estévez, parte de la llegada del cinematógrafo al Río de la Plata en 1896 y de la



impresión positiva suscitada inicialmente por dicha novedad científica, impresión que se diluye en los años posteriores para ceder lugar a una mirada ambivalente ya que si, por un lado, su carácter de diversión popular, de “viaje y lectura simplificados”, suscitan confianza en el cine como poderoso instrumento de información, formación y difusión de la cultura, por otro lado, el desarrollo del nuevo espectáculo generará desconfianza en lo que concierne a sus efectos morales debido al éxito inmediato alcanzado por géneros considerados poco edificantes y nobles como lo son el folletín o el policial, transformándolo en un potencial “propagador de vicios”.

A pesar de ello, la rápida expansión de la industria cinematográfica le asegura un lugar estable en la prensa rioplatense a partir de 1910, como lo prueba la apertura de una sección dedicada a la cinematografía en el último número de ese año de *Caras y Caretas* —obra, en buena medida, del apoyo de dos grandes empresarios del sector: Glücksmann y Ajuria. Se trata, sin embargo, de una presencia en la que prevalece la motivación publicitaria o, en otras palabras, de una amalgama de discurso informativo y propagandístico, no de una reflexión analítica o teórica. Comportamiento análogo regirá el espacio concedido al cine en la revista *Fray Mocho* por esos años. En esta etapa de transición, marcada por el pasaje de una primera fase “protocrítica” en dirección a una “crítica primitiva”, según la clasificación propuesta por Leonardo Maldonado¹ y recuperada por González Estévez, las pocas oportunidades en las que se menciona al cine como arte se lo hace a partir de su fusión (con-fusión) con el teatro, hecho vinculado a la procedencia europea de las películas en el período de pre-guerra. La independización del cine con respecto a las convenciones teatrales estará vinculada a dos aportes indisociables (aunque no exclusivos) del cine norteamericano, en especial, el de Griffith: el abandono de la posición central y fija de la cámara, substituida por una creciente movilidad y cambio de perspectivas de la misma y el uso creciente del montaje. Dichas transformaciones promueven la constitución de un lenguaje autónomo con propiedades diferenciales y, consecuentemente, el surgimiento de una “crítica propiamente dicha” —tercera categoría de Maldonado²—, capaz de comprender al cine como arte singular. Para González Estévez, León Aldecoa sería el primer cronista que intenta concebir

¹ MALDONADO, Leonardo. *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iRojo Editores, 2006.

² *Ibid.*

tímidamente cierta autonomía artística del cine en la sección “Cinematografía” de *Caras y Caretas*, asumida a partir de 1913, aún cuando no logre despegarse de la mirada teatral que le sirve de parámetro (en este sentido sería interesante cotejar los textos de Aldecoa con los casi contemporáneamente producidos por los mexicanos Alfonso Reyes y Luis Gusmán bajo el seudónimo de Fósforo, particularmente sensibles al cambio de posición subjetiva del espectador como correlato del cambio de posición de la cámara, así como enfáticos defensores del divorcio entre teatro/cine).

Ahora bien, si por una parte Aldecoa permanece rehén del paradigma teatral, por otra asocia desde el principio la especificidad del cine en cuanto al “realismo” de la imagen, más verdadera que el decorado de teatro alguno y responsable del impacto suscitado en el espectador. Su énfasis en la fidelidad de la imagen cinematográfica se emparenta, así, con la “impresión de realidad” enaltecida por Quiroga en varios de sus textos iniciales publicados en *El Hogar*, *Caras y Caretas* y *Atlántida*. Asimismo, ambos reaccionan, en diferente medida, ante una concepción que relega el cine al papel secundario de medio eficaz para la difusión de la literatura y el teatro y comienzan a delinear una mirada crítica que identifica una nueva forma de arte. Sin negar la singularidad quiroguiana, González Estévez la resitúa en una trama discursiva preexistente e identifica preocupaciones comunes, además de llamar la atención hacia nombres hasta la actualidad prácticamente desatendidos como el de Aldecoa, cuya labor se lleva a cabo fundamentalmente entre los años 1913 -1914. Revisitando la singularidad del escritor uruguayo, González Estévez examina algunas de sus contribuciones tempranas que permanecieron hasta hoy fuera del foco de la crítica. Particularmente destacable desde esa perspectiva es la exhumación del artículo “Aspectos del cinematógrafo. La altura de las estrellas”³, en el que el escritor propone un “acercamiento a los aspectos que separan técnica, estética y artísticamente al cine europeo del norteamericano”⁴, pero que permite asimismo observar “el posicionamiento de Quiroga acerca de un cierto tipo de representación de la feminidad en el arte –y en especial en el cine– que puede rastrearse

³ *El Hogar*, 21/2/1919, Anexo II.

⁴ GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Andrés. “Horacio Quiroga: el *fade in* de una mirada en construcción”. En: Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*. Cuadernos de Literatura 7. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014, p. 21.

en su vasta producción literaria”.⁵ Frente a la mujer activa, fuerte, de estatura y porte similar o superior al de los varones, carnal (y generalmente fatal), alejada del sentimentalismo romántico, características predominantes en el cine europeo, Quiroga señala la construcción de otro imaginario por parte del cine norteamericano, que durante los primeros años de expansión de Hollywood optó por dar impulso al arquetipo de la joven frágil, de porte físico menor que el de sus compañeros, ingenua, inocente, tipo encarnado de manera ejemplar, entre otras, por Lilian Gish, modelo al cual Quiroga adhiere explícitamente en ese artículo. Se trata de un imaginario próximo al de las figuras femeninas que pueblan una buena parcela de la ficción narrativa de Quiroga. Aspectos “técnicos, argumentales o de representación de la sociedad moderna”⁶ conviven en esa nota de decidido interés para los estudiosos de la obra de Quiroga en sus diversas vertientes.⁷

En relación a la notas sobre cine publicadas en *El Hogar* y en *Caras y Caretas*, donde el escritor uruguayo actuará como responsable de la sección “Los estrenos cinematográficos” a partir de diciembre de 1919 y hasta julio de 1920, González Estévez identifica tanto el propósito de llevar adelante una auténtica reflexión crítica acerca del nuevo lenguaje, como la formulación de ejes temáticos que serán retomados y ampliados en textos posteriores, particularmente en los publicados en *Atlántida* a partir de 1922. De acuerdo con González Estévez, quien se apoya en investigaciones previas acerca de esa etapa, los tópicos o ejes predominantes abordados en dichas notas son: la unidad de acción de las cintas, las convenciones retóricas y temáticas del cine, las leyendas, la psicología de los personajes y la calidad de la interpretación, el rol del director, la necesidad de guiones exclusivamente cinematográficos, las diferencias existentes entre las tendencias europeas y norteamericanas, aspectos alrededor de los cuales orbita su visión del cine como lenguaje artístico autónomo –sin dejar de lado un aspecto

⁵ *Ibid*, pp. 21-22.

⁶ *Ibid*, p. 21.

⁷ Además del artículo citado, el Anexo II reproduce un segundo artículo de autoría de Quiroga no compilado hasta la actualidad en los escritos sobre el tema (“Cinematógrafo infantil”. *El Monitor de la Educación Común*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, N 681, setiembre de 1929) y otro de autoría de Alberto Lasplaces, contemporáneo de Quiroga y el primero en considerarlo como cronista especializado, que lleva el título de “Colaboradores de Atlántida: Horacio Quiroga” (*Atlántida*, Buenos Aires, N 242, 21/9/1922).

substantial a su difusión: la constitución del *star system*. Quizá el agresivo avance de esa maquinaria a nivel mundial explique parcialmente aquello que González Estévez caracteriza como un “estancamiento o inclusive un retroceso en las concepciones del cine” plasmadas por Quiroga, cuando éste se retira temporariamente de la crítica cinematográfica a mediados de 1920 (para retomarla nuevamente en 1922). La prevalencia a partir de entonces, tanto en *Caras y Caretas* como en *Fray Mocho*, de “aspectos alejados de la crítica cinematográfica”, pero visceralmente vinculados al *star system* (noticias sobre estrellas, biografías breves, informaciones sobre las casas productoras, etc.), encuentra en el desarrollo de este último una de sus motivaciones posibles.

La segunda época de escritos de Quiroga, publicados en la revista *Atlántida*, comprende el período mayo-diciembre de 1922 y en ellos se retoman varias de sus preocupaciones con respecto al séptimo arte. Para González Estévez, no obstante, quien polemiza con afirmaciones previas de Sergio Wolf,⁸ no se trataría de una mera reiteración de los planteamientos realizados en 1919-1920, sino una reformulación de varios de los aspectos tratados con anterioridad. En relación a la tipología de los personajes, por ejemplo, la preocupación pasaría a ser ahora la de analizar ciertos arquetipos producidos por el cine norteamericano de la época (el galán romántico, el villano, el traidor, las “hijas sin madres”, etc.). Otras cuestiones abordadas en las notas de *Atlántida* tienen que ver con el modo de exhibición de los filmes (carácter público o privado, velocidad de proyección, etc.), la tipología de las películas no ficcionales (cine educativo, de actualidades, deportivo), el maquillaje (negativo cuando se lo utiliza en exceso, por producir un efecto antinatural), o la gesticulación de palabras (considerada necesaria pese al carácter mudo del cine debido, una vez más, a la persistente búsqueda de “realismo”). En esta segunda etapa, los textos de Narcizo Robledal, publicados en *Caras y Caretas* a partir de junio de 1922 –casi simultáneamente a los de Quiroga en *Atlántida* por lo tanto–, servirán para trazar un horizonte contextual, estableciendo analogías y contrastes.

De acuerdo con González Estévez, Robledal distingue entre cine industrial, asociado al cine norteamericano y en sintonía con los intereses del público, y cine artístico,

⁸ WOLF, Sergio. “Horacio Quiroga, crítico de cine: El esposo de Dorothy Phillips”, en *Primer plano*. Suplemento de *Página/12*, Buenos Aires, 2/2/1992, pp. 6-7.

vinculado a la literatura y al teatro y considerado prácticamente un sinónimo del cine europeo, pronunciándose a favor del segundo. Esto no impide que su columna inserte desde el primer día entrevistas (ficticias) con actores predominantemente norteamericanos, hecho que testimonia el avance de un modelo empresarial en el cual la difusión de insumos y productos vinculados al *star system* resulta no menos capital que la de las propias películas, y uno de cuyos instrumentos privilegiados de identificación estrella/público es precisamente el género entrevista. En cuanto a los temas recurrentes en sus notas, además del deslinde industrial/artístico, norteamericano/europeo y del destaque concedido al *star system*, cuya creciente importancia para el andamiaje de la industria cinematográfica advierte, Narcizo Robledal orienta sus comentarios hacia algunas características del lenguaje cinematográfico. Esto permite señalar puntos de contacto en relación a la postura de Quiroga con respecto a la unidad de acción, la psicología y tipología de los personajes o el juego fisionómico de los actores, por ejemplo, así como discrepancias, ya que si ambos se detienen en la pertinencia de las leyendas, Quiroga lo hace para evaluarlas en relación al argumento fílmico, mientras que Robledal se atiene a la corrección o incorrección gramatical de las mismas. La divergencia de perspectivas se ahonda cuando se coteja el modo de plantear el problema de la adaptación de obras literarias y teatrales por parte de cada uno de ellos: “Para Quiroga [...] se trataba de una problemática asentada en la técnica y lenguaje cinematográfico que podía resumirse en tres inconvenientes: la incapacidad de resolver las dificultades de trasladar las características de un lenguaje a otro; la adición de escenas y personajes no presentes en la obra original y la dificultad de encontrar actores que encarnen fielmente a los personajes literarios. Robledal, por su parte, no se centra en su análisis en la técnica cinematográfica sino en una cuestión cultural que toma como punto de partida una incapacidad del cine norteamericano de interpretar artísticamente episodios y obras generadas fuera de sus fronteras, llevando ello a una lectura particular de las cintas”.⁹ Las versiones francesa y estadounidense de *Los tres Mosqueteros* y la adaptación cinematográfica del *Fausto*, de Estanislao del Campo, sirven para ilustrar dichos contrastes. En relación a esta última, si Robledal aprecia positivamente la adaptación en virtud de su carácter teatral, Quiroga la critica a causa del desaprovechamiento de las posibilidades específicamente cinematográficas.

⁹ GONZÁLEZ ESTÉVEZ, *op. cit.*, p. 40.

La conclusión de González Estévez, expresada en el subtítulo “Escena final”, es que el aporte de la producción crítica de Quiroga presente en sus artículos fundacionales en *El Hogar*, radica en “concebir al cine como arte en un momento en que hacerlo era la excepción, sistematizando ideas, preocupaciones y miradas que surgen de su pensamiento y análisis”.¹⁰ La etapa de *Atlántida* avanza y profundiza esa mirada, funcionando como “respuesta” con respecto a otras miradas sobre el cine que Quiroga considera erróneas. La crítica contemporánea de Narcizo Robledal es, en ese sentido, el dispositivo que le permite a González Estévez aquilatar el valor diferencial del escritor uruguayo con respecto al pensamiento hegemónico, según el cual el cine “es un arte menor, deudor de los postulados artísticos de la literatura y el teatro”.¹¹

El segundo artículo, “Horacio Quiroga: *fade out* de una mirada”, de Gerardo Ferreira, entabla un diálogo con el trabajo de González Estévez, a la vez que cierra el juego instaurado por ambos con la materia de reflexión del volumen, concretizado a través de la referencia a un recurso fílmico clásico (*fade in/fade out*). Se trata de un artículo que principia con un *close* sobre la figura del Quiroga literariamente maduro –el que produce lo más destacado de su ficción narrativa entre 1921 y 1927– e institucionalmente reconocido– el homenajeado por *Babel* en 1926. Como reverso y complemento de dicha imagen pública, las circunstancias de la privada: el segundo casamiento, la llegada de la última de sus hijas, Pitoca, que se suma a los dos hijos del primer matrimonio, la necesidad de proseguir con la actividad que garantiza la supervivencia del núcleo familiar, la escritura, el proyecto de retornar a Misiones. Partiendo de ese horizonte Ferreira examina la tercera y última fase de escritos quiroguianos sobre cine, que comprende los años 1927-1931. Para ello, recupera y sintetiza tópicos correspondientes a las dos etapas previas abordadas por González Estévez, luego de lo cual enfoca el exiguo número de notas sobre cine producidas por Quiroga en el quinquenio mencionado contrastándolas, una vez más, con la producción contemporánea sobre el tema de *Caras y Caretas* y de *Fray Mocho*. Si al visitar los textos quiroguianos de las dos primeras fases e incorporarlos a una vasta red de discursos sobre cine Ferreira enfatiza el pionerismo, singularidad y estatuto propiamente crítico de los mismos, la imagen que resulta de su

¹⁰ *Ibid*, p. 53.

¹¹ *Ibid*, p. 54.

mirada sobre las notas de la última fase es la de un Quiroga poco abierto a la indagación, reacio a la comprensión de ciertas transformaciones en curso, enclaustrado en sus convicciones previas.

Quiroga abandona la crítica cinematográfica desde 1922 hasta 1927, año en que la retoma de forma poco sistemática y esporádica. Ferreira ensaya explicaciones para ese período de silencio a partir de dos claves de interpretación: por un lado, la eventual transferencia o desplazamiento de varias de sus inquietudes acerca del séptimo arte al discurso narrativo, hecho corroborado por la publicación de los cuentos “El puritano” (1926) y “El vampiro” (1927), que se suman a dos precedentes, también de temática cinematográfica: “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919) y “El espectro” (1921). Por otro lado, la larga interrupción, seguida de un retorno efímero al cual sucede el abandono definitivo de la crítica cinematográfica, es asociada a la irrupción del cine sonoro – o, mejor aún, a la reacción de Quiroga frente a él.

En relación a la “mirada de los otros”, esto es, a la malla discursiva con la que el discurso quiroguiano coexistió, Ferreira comienza por subrayar la ambivalencia de los intelectuales ante el cine, que el escritor uruguayo no cesó de denunciar en sus escritos, pero a la que él mismo sucumbe en la fase final de su producción al rechazar el cine sonoro a partir de una actitud estetizante y elitista que contrapone el cine mudo como arte al sonoro como subproducto comercial.¹² Ferreira destaca, asimismo, tanto continuidades entre los textos tardíos y los precedentes, en la medida en que resurgen preocupaciones que acompañaron a Quiroga desde el principio, como desplazamientos de tono, ya que las notas del último período se alejan de la dicción inquisitiva y del esfuerzo especulativo propio de los primeros textos, substituyéndolo por un tono conclusivo e incluso sombrío en lo que respecta a la evaluación del cine sonoro.

El horizonte puesto en diálogo con los artículos tardíos de Quiroga se compone de diversos textos de *Caras y Caretas*, concediendo atención especial a la labor crítica de

¹² Una actitud en la que pese a todo no está solo, ya que de Chaplin a Murnau o Eisenstein se pronunciaron contra el cine hablado, aunque no necesariamente contra las posibilidades del uso del sonido en el cine, lo cual testimonia la conmoción causada por la irrupción del cine hablado en términos estéticos (además de socioeconómicos, evidentemente).

Rubén Castillo, quien asume en 1927 la columna de Narcizo Robledal e incorpora algunas enseñanzas de éste y de Quiroga, retomando tópicos tratados por los precursores (referencias al ambiente, a la sensación de verdad del cine, a la fidelidad o no de las actuaciones, etc.). Ferreira apunta, además, al incremento constante de la publicidad de aparatos cinematográficos que tiene lugar en esos años, así como al surgimiento de una sección específica en *Caras y Caretas* dedicada a las estrellas, generalmente compuesta por una foto de grandes dimensiones y una biografía sumaria. Señala, finalmente, dos novedades que surgen en las páginas de la revista hacia 1928: los artículos de humor político a cargo de Rimac y Martirena, que recurren a motivos del cine para efectos satíricos, y una sección de entrevistas a cargo de la corresponsal y actriz Mary Clay, que deviene Mirra Rayo al ser absorbida por la industria hollywoodense ¿El propósito de dichas entrevistas? Ofrecer retratos “más reales” e íntimos, satisfacer la curiosidad del lector, estimular su empatía – y desde luego también el consumo de productos asociados a esas estrellas devenidas más cercanas. En ese lapso, Horacio Quiroga publica tan solo dos artículos en *El Hogar*, ambos de carácter “protoensayísticos”, uno de ellos dedicado a Griffith, figura omnipresente en sus notas, el otro vinculado al cine nacional.

En lo atinente a *Fray Mocho*, la otra revista mediante la cual se recompone ese horizonte contextual, Ferreira destaca el anonimato predominante en los comentarios cinematográficos, “copiosos en cuanto a la cantidad e invariables en cuanto al estilo de escritura”,¹³ así como la ausencia de publicidad de aparatos o productos de belleza semejantes a las que pululan en las páginas de *Caras y Caretas*, substituida aquí por un tipo de propaganda cinematográfica centrada en películas específicas, acompañada de sus respectivos fotogramas. El mapa trazado con el auxilio de las dos publicaciones le permite conjeturar a Ferreira que en el período 1927-1931 “los nichos de escritura habituales del escritor uruguayo habían disminuido”.¹⁴ En este sentido, no sería casual que “los medios en los que logra descargar su tercera etapa cinéfila sean los mismos que

¹³ FERREIRA, Gerardo. “Horacio Quiroga: *fade out* de una mirada”. En: Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931). Cuadernos de Literatura 7*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014, p. 89.

¹⁴ *Ibid*, p. 90.

publicaron la mayoría de sus cuentos con temática de cine¹⁵, la revista *El Hogar* y el diario *La Nación*.

Ferreira se detiene por fin en la reacción de Quiroga ante el cine parlante, expresada en dos notas de 1929, ambas condenatorias, actitud distante de la asumida por un cronista anónimo que redacta numerosos artículos hasta 1931 en la revista *Fray Mocho*, y cuya densidad conceptual merecería, según el crítico, un examen pormenorizado. Las consideraciones sobre esta tercera fase concluyen evocando la última nota de Quiroga acerca del séptimo arte, en la que el escritor evoca a su vez la primera Escuela de Cinematografía de Buenos Aires, una aventura en la que se embarcó personalmente. Un “responso” más que una reflexión o un ejercicio crítico, la despedida melancólica de un tipo de cine que sufría por esos años cambios profundos.

Aliando una exhaustiva recensión de informaciones, su puesta en contexto y el examen certero de la posición relativa de los escritos de Quiroga en el mismo, Ferreira y González Estévez alcanzan plenamente el objetivo delineado en las páginas iniciales del volumen. Y realizan una contribución valiosa sobre las diversas miradas acerca del cine presentes en el corpus abordado –una contribución pasible de futuros desdoblamientos que trasciendan el marco aquí delimitado, expandiendo el análisis en dirección a otras zonas/contextos del continente que transitaron caminos comparables.

Referencias bibliográficas

- FERREIRA, Gerardo. “Horacio Quiroga: *fade out* de una mirada”. En: Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931). Cuadernos de Literatura 7*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014.
- GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Andrés. “Horacio Quiroga: el *fade in* de una mirada en construcción”. En: Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931). Cuadernos de Literatura 7*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2014.

¹⁵ *Ibid.*

MALDONADO, Leonardo. *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iRojo Editores, 2006.

WOLF, Sergio. "Horacio Quiroga, crítico de cine: El esposo de Dorothy Phillips". En: *Primer plano*. Suplemento de *Página/12*, Buenos Aires, 2/2/1992, pp. 6-7.

Fecha de recepción: 5 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2016

Para citar esta reseña:

GARATE, Miriam V. "Sobre Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez. Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931). Cuadernos de Literatura 7", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 331-341. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/81>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Miriam V. Gárate** es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina; Máster y Doctora en Letras por la Universidad Estadual de Campinas, Brasil y realizó investigaciones posdoctorales sobre la relación literatura/cine en el Colegio de México y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México. Actúa como profesora e investigadora en el Departamento de Teoría Literaria del Instituto de Estudios del Lenguaje de la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil). Es docente colaboradora del Posgrado en Multimedia del Instituto de Artes en la misma Universidad. Publicó, entre otros artículos: "Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga" (2008); "Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)" (2006); "Viajes de ida y de vuelta al mundo de las sombras. En torno a Carlos Noriega Hope" (2009); "Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX" (2010); "Películas de papel/crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti" (2012); "Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta" (2013); "Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte" (2014); "Latinoamericanos en Hollywood: sueños, realidades y clichés de la ficción" (2016, en prensa). E-mail: mgarate@iel.unicamp.br.