

A MENTALIDADE NOVA

Las repercusiones del cine de Hollywood de los años veinte: Horacio Quiroga y Monteiro Lobato

Laura Lorena Utrera é Profesora de Análisis del texto en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. CONICET. **E-mail:** utrerall@arnet.com.ar

Resumen

El artículo aborda la relación epistolar entre Monteiro Lobato y Horacio Quiroga, en el cual se observa el contacto que ambos sostuvieron con el cine de Hollywood de los años veinte con especial foco en la influencia de esta nueva estética en algunas reseñas y cuentos. Proponemos la re-ubicación del conjunto de notas sobre cine escritas por Quiroga y por Lobato en el espectro latinoamericano. Tanto en las crónicas de ambos escritores como en la novela de Lobato y cuentos de Quiroga el cine es un tema privilegiado que moderniza la ficción y que inaugura un novedoso dispositivo de escritura, pues en ellas se lee una serie de problemas y de tensiones que responden a un creciente desarrollo cultural y a las tensiones que revelan el redimensionamiento de lo popular debido a la existencia de un mercado de nuevos lectores que ahora, transformados en espectadores, consumen proyecciones, reseñas y ficciones sobre cine.

Resumo

O artigo trata da relação epistolar entre Monteiro Lobato e Horacio Quiroga, na qual se observa o contato que ambos escritores tiveram com o cinema de Hollywood dos anos vinte, com especial foco na influência dessa nova estética em algumas resenhas e contos. Propomos uma realocização do conjunto de notas sobre cinema escritas por Quiroga e Lobato no âmbito latino-americano. Nas crônicas, assim como nos romances e contos destes escritores, o cinema é uma temática privilegiada que moderniza a ficção e que estabelece um novo dispositivo de escrita, pois neles se lê uma série de problemáticas e tensões que respondem a um crescente desenvolvimento cultural e às tensões que revelam o redimensionamento do popular devido à existência de um mercado de novos leitores que agora, transformados em espectadores, consomem projeções, resenhas e ficções sobre cinema.

“Fazia-se mister, para os Estados Unidos, uma arte nova, que comparticipasse de todas e fosse ao mesmo tempo um gigantesco negócio, capaz de atrair a atenção daquela corte de pioneiros. E surgiu o cinema”
(José Monteiro Lobato, 1925)

El cine es hasta hoy la forma de arte que más íntimo contacto tiene con la realidad a través de la ficción poética.
(Horacio Quiroga, 1920)

Parte de la crítica especializada en el escritor rioplatense Horacio Quiroga ha indicado su relación con el cine y lo señala, incluso, como incipiente crítico de cine.¹ Esta tarea quedará establecida como una suerte de ‘segundo oficio’ -al que, por cierto, podemos sumar muchos más- y, de hecho, ese es el título del ensayo que Homero Alsina Thevenet publicó en el diario *El País Cultural* de Montevideo el 28 de agosto de 1992.² En este trabajo, el crítico uruguayo sindicó a Quiroga como un precursor regional, pues, según sostiene:

“ante todo, la crítica de cine era en la época un raro oficio, que apenas comenzaba a practicarse en Francia y en Estados Unidos. Resulta significativo el dato de que en 1971, cuando el *New York Times* resolvió reeditar en varios libros sus críticas de cine más importantes, haya iniciado su recopilación con textos de 1924”.

También, Washington Benavides advertirá que:

“nunca será suficiente subrayar la función de pionero que le cupo a nuestro escritor. Cuando nadie en Latinoamérica había advertido la importancia del cine, cuando recién en Europa a través del dadaísmo (1916- 1919) y Tristán Tzara, y la función que este ensayó con Soupault, Aragón y Breton para engendrar el surrealismo, se volvían los ojos al cine y a sus posibilidades” (Benavides, Washington, 1987)

Quiroga insiste en cierta modalidad y sistematicidad en la escritura de las Notas sobre el primer cine de Hollywood, compiladas en el tomo *Horacio Quiroga. Arte y lenguaje del cine*, pues el nuevo arte se le presentará como un asunto privilegiado por medio del cual es posible otorgarle un nuevo valor imaginario a la palabra y creemos también que, en algunas de éstas, tiende más certeramente a un concepto de arte ‘real’. Vale decir además, que sus reflexiones adscriben a la consideración de un espectáculo realista, en cuanto a lo que éste tiene de *verdad* y *archivo de vida*. Por esto, a Quiroga se lo puede considerar un precursor en el oficio. Sin embargo, cabe agregar a las reseñas citadas, que en América Latina gran cantidad de intelectuales (artistas, escritores y cinéfilos) escribieron crónicas sobre ese cine durante esos mismos años. No hay registro alguno en el cual conste que el narrador haya leído en esta línea a sus contemporáneos latinoamericanos y ya en el terreno de las especulaciones paradójicas, resulta productivo pensar en dicho intercambio o mejor aún, cuán pródigo resulta también la falta de contacto, pues en la escritura se muestra cierta reflexión sobre asuntos propios del nuevo arte. En las crónicas de Quiroga existe cierta inconclusividad de un diálogo que adoptó las formas de un monólogo en una América Latina que estaba pensando ciertos asuntos referidos al cine. Muchos cinéfilos latinoamericanos abordaron el problema del cine desde una óptica anti-imperialista, contribuyendo con sus reflexiones al armado de un discurso contrahegemónico basado en el poder cultural del cine.

Entonces, si bien es cierta la presencia de un precursor en el oficio sistemático de la escritura sobre cine, estas nuevas ‘formas’ se estaban gestando a lo largo del territorio de América Latina y en este sentido creemos pertinente su re-ubicación en el conjunto de esta producción que captó de las imágenes en movimiento un potente efecto residual, entre ellas: “Frente a la pantalla” (1915) de Martín Luis Guzmán; “La fealdad conquistadora” (1917) de Ramón López Velarde; “El cinematógrafo hablado” (1920) de Carlos Noriega Hope; “Salón rojo” (1920) de Juan José Tablada, “Film: sueño” (1929) de Francisco Ichaso; “A arte americana” (1946) de José Monteiro Lobato; así como también las reseñas de los argentinos Roberto Arlt, Nicolás Olivari y Jorge Luis Borges, entre otras.³ En la compilación que Jason Borge prepara sobre el asunto se presenta una catálogo compuesto por muchos cinéfilos de América Latina que reflexionan sobre estética –no es un dato menor que algunas de éstas se acerquen e incluso, antecedan a las conclusiones de los surrealistas franceses que

privilegian lo onírico en el cine como recurso y como principio de la imagen cinematográfica-; sobre el *star-system* y sus estrellas, sobre la construcción de estereotipos que realiza Estados Unidos (principalmente con México), sobre la polémica del idioma y la cuestión política en la que “el cine se convierte en un sitio privilegiado de ansiedades contrahegemonías, étnicas y nacionalistas”. En estas críticas se visualiza una negociación con la modernidad en la que las vanguardias esteticistas harán una defensa del cine mudo europeo “bajo el pretexto de conservar el arte puro” (con excepción de la figura de Charles Chaplin); los escritores más radicales de la vanguardia valorarán el cine norteamericano por encima del europeo (a pesar de la amenaza ‘geopolítica’ que representa el país del norte); los no vanguardistas estarán más preocupados por cuestiones de autonomía política e identidad nacional y, para los escritores marxistas más radicales, los problemas o contradicciones que les puede significar Hollywood “se resuelven cuando el filme conjuga momento artístico con compromiso político”. El interés de los escritores por el cine se inicia a la par de las primeras proyecciones, en la década de 1890. Este nuevo modo de representación anima a los primeros cronistas y, tan rápido como el movimiento y el avance tecnológico, algunos escritores comienzan a mostrar cierto grado de desilusión valuada en la desconfianza en el ‘medio’, en la creciente industria (y en sus criterios) como instrumento involuntario del capitalismo, de su decadencia interna, de la prostitución de sus talentos, de los gustos del público y de la integridad y valor de todo aquello que tenga un dejo de cultura de masas. Como así también habrá quienes valoren este nuevo modo de representación, regocijándose ante su magia y su fuerza.⁴

En cuanto a las reseñas sobre los libros de Quiroga, los críticos contemporáneos a su obra casi no registraron comentarios sobre la serie de notas y cuentos cinematográficos.⁵ Cuando se hace una lectura de algunos de esos relatos las presunciones críticas recaen en la mera consideración del género fantástico; por caso, en la reseña sobre *El salvaje* que realiza Roberto J. Payro, se lee:

“(…) ‘El espectro’, que provoca el pánico escalofrío, y “El síncope blanco”, sentimental y macabro, que hace simultáneamente sonreír y estremecer (...), pues Quiroga es maestro en el género salvo que son, si cabe, las más penetrantes por la sabia dosis de verdad y de realidad que da en ella eficacia de hecho probable a la irrealizable creación de la fantasía”. (Payró, Roberto J., 1924)

Entre las reseñas que revisamos, hallamos dos referencias: Alberto Lasplace comenta⁶:

“quiero referirme a otro aspecto de la obra de Horacio Quiroga digno de toda loa. Desde hace un tiempo ha inaugurado en *Atlántida* una sección de crítica cinematográfica. Era necesaria una voz como la suya, autorizada y serena, para orientar a la opinión respecto a la importancia de un arte nuevo que se ha incrustado definitivamente en la vida moderna”.

Y, una brevísima mención realizada por Joaquín B. González en la revista *Nosotros*, en la que entre los caracteres propios a la figura de escritor que compone, agrega el de: “creyente del cinematógrafo”. Asimismo, existe

una reseña publicada en la *Revista do Brasil* de San Pablo que se detiene brevemente es esta relación (volvemos sobre esto).

Hacia 1921, Quiroga establece un contacto interesante a través de cartas con el escritor y crítico brasileño José Bento Monteiro Lobato, con el que compartía muchas aficiones, entre ellas, su pasión por el cine y su defensa de la profesionalización del escritor. Dicho vínculo se produce porque Quiroga lee los cuentos reunidos en el libro *Urupês*, editado por Manuel Gálvez en su Cooperativa Editorial Buenos Aires y ampliamente reseñado en la prensa porteña de esos años (*La Nación*, por ejemplo, le dedica una extensa reseña que ocupa toda una página). La correspondencia entre Lobato y Quiroga es interesante y a través de ella se inicia un canje que abarca noticias sobre remesas de libros y revistas, pasando por sugerencias para aproximarse a editoriales y publicaciones periódicas de los respectivos países, hasta comentarios sobre traducciones de una y otra lengua (Gurgel Ribeiro, 2005). La comunicación muestra, por un lado, un vínculo con alcances estéticos: Quiroga escribe un comentario sobre el cuento *Negrinha*, publicado por esos años en *La novela semanal*: "Hay allí una historia 'El drama de la helada' que me place de corazón"; menciona analogías: "...es muy evidente la analogía entre ud. y yo. Particularmente en el [ilegible] total de los sentimientos"; debate sobre la importancia de establecer un canal de comunicación y difusión cultural entre Brasil y Argentina: "Como esta tonter...a [casi ilegible] panamericana de desconcernos en especial tan viva entre Brasil y Argentina". Y sobre todo, le interesa el intercambio de ideas sobre sus producciones: "¿Comprende ud. el español? Si es así, tendré grande placer de enviarle algo mío". Y por otro, revela un intercambio cultural que traspasa el mero lazo estético-fraternal: Quiroga envía las cartas acompañadas de alguno de sus libros (que serán reseñados por Lobato) y el brasileño responde a ellas con un ejemplar de la *Revista do Brasil*, publicación que dirige desde 1918 y, desde la cual comienza un importante trabajo de promoción, traducción e intercambio con autores latinoamericanos, pues "desde la mesa de redacción de la revista comienza a planear y construir una dimensión latinoamericana para la literatura. Para su literatura, para la literatura brasileña, para la literatura latinoamericana" (Lajolo 2006: 100). Además de esta revista, Lobato publica algunas obras de escritores del Río de la Plata bajo su sello editorial Companhia Graphico-Editora Monteiro Lobato e incluso intercambia numerosos artículos con diarios y revistas porteños.⁷ No sólo afrontó un interesante proyecto de traducción y divulgación de artículos sino que estableció un nexo económico muy fuerte con

Argentina, al punto de que, en junio de 1946 y a causa de la persecución del presidente Getúlio Vargas, viaja y funda en Argentina la Editorial Acteón, con la participación de amigos brasileños y argentinos.⁸ Lobato utilizó la *Revista do Brasil* para darle difusión a las obras de los argentinos y publicó en ella cartas, reseñas y notas de y sobre algunos escritores, entre los cuales se encuentran: Manuel Gálvez, Atilio Chiappori, Benito Lynch, Horacio Quiroga, Evaristo Carriego, Alfonsina Storni y José Ingenieros. Mostró prácticas de escritura diferentes a las que se realizaban en Brasil y fomentó un plan de difusión masiva para que Brasil conociera otras literaturas y para que el resto de Latinoamérica advirtiera la producción brasileña. En este sentido, como afirma Gurgel Ribeiro, Lobato ejerció en su trabajo: "un importante papel como mediador cultural entre Brasil y la Argentina, o sea, un intelectual que en el inicio del siglo XX se comprometió en proyectos editoriales y prácticas

de escritura y traducción que buscaban aproximar y, así, dar a conocer, parte de su producción cultural del Brasil y la Argentina de ese período" (Gurgel Ribeiro 2007: 35).

Las obras de Quiroga serán reseñadas en la *Revista do Brasil* y en ellas se celebra cada uno de los aspectos estéticos que a Lobato le interesan del escritor rioplatense: la inscripción del realismo naturalista en algunos de sus relatos, el buen gusto como valor poético, la proximidad entre el universo infantil de *Cuentos de selva* (1918) de Quiroga y *Narizinho arrebitado* (1921) de Lobato, entre otros. En una de ellas, la que Lobato le dedica al libro *Anaconda*, se celebra la influencia del cinematógrafo en la escritura del relato "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" de 1919:

"(...) ou se aproveite do subterfugio do sonho para compor "Miss Dorothy Phillips, mi esposa", espirituosíssima composição, cheia de novidade, pois entra em cena a mentalidade nova que o cinematógrafo está criando, Horacio Quiroga é sempre o mesmo dono duma arte segura, viva, justa e fina...".

Este vínculo entre Quiroga y Lobato se sellará con un encuentro. En la carta del 3 de agosto de 1922, Quiroga le anuncia su viaje: "(...) iré a Rio en septiembre". El narrador formó parte de la comitiva diplomática uruguaya encabezada por su amigo y embajador Asdrúbal Delgado que viaja a Rio con motivo de celebrarse el centenario de la independencia de Brasil. En nuestra investigación realizada en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro hallamos una nota en el diario *Correio da manhã* del 6 de septiembre de 1922 en la cual se relata la llegada de la comitiva.¹⁰ Dicho artículo tiene un pequeño reportaje a Horacio Quiroga en el cual el cronista, cuyo nombre no figura en el periódico, lo reconoce como "o maravilhoso burilador dos *Contos de amor de locura y de muerte*, um grande artista cuja emoção é palpitante, sincera e cujo pensamento é puro e tocada de radiosa beleza", lo que demuestra el reconocimiento de Quiroga, pues por esos años Lobato lo tradujo al portugués. Finalmente, la reunión se llevó a cabo en San Pablo -Lobato no pudo llegar a Rio- en la redacción de la *Revista do Brasil*, donde Quiroga participó de un banquete en su nombre. Fue recibido con un discurso muy elocuente del mismo Lobato, luego publicado en el n° 83 de la *Revista do Brasil* (noviembre de 1922):

"(...) Para os homens como Quiroga não há Brasil, Rio, São Paulo, Argentina, divisões políticas de uma coisa individual: a natureza do homem. Da natureza levará ele as sensações dos seus resumos, das suas sínteses de beleza integral (...) Quiroga não fala; escreve somente (...) Senhores! Bebam à saúde do grande *conteur* uruguaio, este copo de soro antiofídico" (Lobato 1959: 97-98).

Parte de la correspondencia, fue publicada en el V tomo de *Horacio Quiroga. Obras. Diario y correspondencia*. Jorge Lafforgue y Pablo Rocca – editores responsables del tomo- advierten que de la colección de cartas sólo publicaron seis y que el total arroja unas dieciséis. Como no tuvimos acceso a esta totalidad, no sabemos si en alguna se debate sobre cine, pues podemos especular con la idea de que como para 1921 -fecha de la primera carta- Quiroga ya había publicado reseñas sobre cine y dos relatos, "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" (1919) y "El espectro" (1921), puede que exista algún comentario al respecto. Lobato, por su parte, y con posterioridad a

Quiroga, escribió las reseñas "A arte americana", "A lua cornea" (1928-1930) y "Fantasia" (1948). Nos interesa al respecto delimitar el tratamiento que le da al cine en dos obras: en la novela *O presidente negro ou O choque das Raças (Romance americano do ano 2228)* publicada en 1926 y en su crónica *América* de 1930. En la primera, Lobato aborda de manera específica la temática de las divisiones raciales de Estados Unidos en el siglo XVIII. Desde el comienzo de la narrativa equipara el progreso científico americano con el pensamiento pragmático, desde estos términos no es extraño que Ayrton Lobo, su protagonista, sueñe con un automóvil Ford y que al consumir la adquisición registre un ascenso de clase.¹¹ La novela narra la historia de Lobo que al chocar con su Ford es asistido por el profesor Benson, un inventor extraño y espectral, que lo lleva a su castillo habitado por sirvientes mudos (recursos tópicos que muestran reminiscencias tardo-románticas). Lobo se repone y le pide trabajo a Benson, el profesor lo emplea como su confidente. Benson inventa el porviroscopio que es una especie de bola de cristal que, al modo de una pantalla de cine, proyecta y adelanta los hechos futuros: "En el globo, la corriente perdía su forma concentrada y se visualizaba como una proyección de cine, reproduciendo momentos de la vida futura" (la traducción es mía). A su vez Benson es un espectro a la manera de los que deambulaban en las pantallas de cine. Lobo conoce los secretos del porviroscopio y se enamora de Miss Jane, hija del profesor. El cine se inserta en la historia no sólo a través del funcionamiento del objeto técnico cual pantalla de cine, de los nombres con reminiscencias yanquis, de su inventor que es construido como un norteamericano -en consecuencia, el invento es americano- sino también por medio de estrategias de seducción caras a los galanes de Hollywood, es como si las *stars* dirigieran los modales, los gestos, las posturas, las actitudes de los personajes en algunos momentos del relato. Hacia el final de la novela, Lobo besa a Jane copiando el gesto del actor John Barrymore, la novela tiene *happy end*, pues se cierra con un beso que dice: existe un estilo moderno de conquista y la atribución recae en la imagen del beso americano. Lobo se apropia de la personalidad de Barrymore (incluso, en esa escena narrada, cabe una sensación 'visual', la de estar viendo una proyección de cine. Parece como si se proyectara el cierre de cuadro -el fundido negro-, caro al cine de los veinte, que enmarcaría los rostros de Lobo y de Jane) formando parte del cielo estelar de Hollywood:

"Era o céu. Atirei-me como quem se atira à vida, e esmaguei-lhe nos lábios o beijo sem fim de John Barrymore. E qual o raio que acende em chamas o tronco impassível, meu beijo arrancou da gelada filha do professor Benson a ardente mulher que eu sonhava. -Minha, afinal!.." (p. 330).

La novela se cierra con un beso a la americana y revela, de este modo, el símbolo triunfante del rostro y del alma en el amor del siglo XX, es decir, de su papel en la pantalla. El beso "obedece a reglas bien definidas; no es el casto contacto de los labios ni la succión demasiado glotona, sino una simbiosis superior donde la espiritualidad y el estremecimiento carnal se equilibran armoniosamente. Y millones de bocas repiten cada día este beso, primer sacramento del amor moderno" (Morin 1957: 206).

En *America*, Lobato revela su deslumbramiento por la sociedad americana aunque no deja de criticar la ley seca, el negocio del crimen, el puritanismo y sobre todo, la censura en el cine.¹² El 'otro' será representado desde una mirada de acogimiento, construyendo una cierta idea de *filia* que

describe cierto intercambio real y bilateral. Puesto que la *filia* desarrolla procesos de evaluación y de reinterpretación del extranjero (Pageaux 1994: 122).

En esta crónica, Lobato analiza el papel 'liberal y de poder' de las mujeres americanas en la sociedad, las acusa de censoras –pues esa era la tarea del *Women's club* que estaba integrado por señoras- : “Antes que um tema seja cinematografado passa pelo crivo das conspiradoras e sofre todas as mutilações” (p. 130) y, paralelamente, no deja de admirar el arrojo y la belleza de las *stars*. *America* representa la vocería del progreso americano (en el brasileño está siempre presente la idea de implantar ese modelo en su tierra), pues Lobato admira el alto desarrollo industrial, la modernidad de las máquinas y el avance necesario, brillante y destructivo de la tecnología de los Estados Unidos. Lobato encuentra allí la posibilidad de que sus sueños se realicen, más aún, se siente un americano más, y muestra en su escritura que, lo que imagina para Brasil, es posible. Ilustra este momento una carta que le envía a su amigo Godofredo Rangel, en la que repone el funcionamiento del *porviroscopio* de la novela de 1926: “Quando escrevi *O Choque*, pus entre as maravilhas do futuro a televisão. Pois já realidade. O *Times* de hoje anuncia que a estação WCFW vai inaugurar comercialmente a irradiação de imagens. O sonho que localizei em séculos futuros encontro realizado aqui” (Lobato, 1944: 481). Lobato se muestra muy interesado con toda forma de arte popular, como, la producción fílmica americana, la música (jazz), las políticas populares (elecciones, historia) y con los productos comerciales.

El cine de Hollywood de los años veinte les resultó un asunto novedoso, tanto así que Lobato y Quiroga llegaron a registrarlo “productivamente”; prefirieron este cine al europeo. Ambos escribieron motivados por su modernidad: un arte nuevo con estética propia y además generador de un gran negocio: “uma arte nova, que comparticipasse de todas e fosse ao mesmo tempo um gigantesco negócio, capaz de atrair a atenção daquela corte de pioneiros. E surgiu o cinema”. Ambos se fascinaron con el progreso de las técnicas fílmicas, repudiaron la censura y sobre todo, destacaron la belleza de las *stars*. Ambos creyeron en la fenomenología del cine: en la que el espectador completa la escena filmada. Asimismo, sus ficciones cinematográficas muestran que el cine no sólo representa un soporte temático moderno (es decir, cine como tema) sino un intento de respuesta moderada a esta forma nueva que se inserta en sociedades cuya idiosincrasia no acompaña el avance técnico de Estados Unidos. Reflexionarán sobre la renovadora manera de mirar-ver, el fascinante movimiento de las imágenes, el bovarismo de los espectadores, el cine mudo y el sonoro (en este asunto, a diferencia de Quiroga, el brasileño celebrará la irrupción del sonido por cuanto esta técnica tiene de progreso), la renovación del género fantástico por medio de los recursos que el cine aporta (sobre todo, en los cuentos de Quiroga) y el mundo estelar con sus fantasías eróticas.

Creemos que si bien la obra total de Quiroga y la de Lobato no están basadas en un discurso hollywoodense por el que se harían evidentes las marcas de la imaginación pop, de la vanguardia, del modernismo brasileño y de una carga importante de metáforas estereotipadas de Hollywood que, por su parte, darían curso a cada una de las ficciones que integra la serie total que cada narrador publicó (como ocurre efectivamente en la obra de Manuel Puig o en la de Guillermo Cabrera Infante) todo análisis crítico que

pretenda estudiar la temprana narrativa latinoamericana relacionada con el cine de Hollywood debería partir de las experimentaciones de Quiroga y de Lobato.¹³

De modo que, más allá de los acercamientos, tanto Quiroga como Lobato asumen diferentes voces frente a las manifestaciones cinematográficas, reflejando, a su modo, algunas de las discusiones que en torno a ese primer cine se produjeron en territorio latinoamericano y en particular, reflexionando sobre los asuntos que a cada uno le atañe. Ciertamente, a Lobato no le interesa debatir sobre el concepto de arte en las imágenes en movimiento (argumento, actor, director, escenarios; teatro/cine) y mucho menos le preocupa pensar en su masificación y en la democratización del arte en el cinematógrafo, problemas que tanto inquietaban a Quiroga. Su lectura es sumamente idiosincrásica y a pesar de las diferencias con la del rioplatense, ambas coinciden en los vínculos que cada una de ellas establece con cada proyecto de escritura. Pues, en el caso de Quiroga, las notas sobre cine proponen un anticipo bastante elaborado de sus conceptos sobre técnica narrativa que harán serie con las reseñas sobre literatura escritas con posterioridad, en las cuales surgen los conceptos de: pudor artístico, archivo de vida, verdad sinónimo de realidad, entre otros¹⁴ y, por su parte, en sus ficciones sobre cine se flexiona el género fantástico. Mientras que, en el caso de Lobato, el cine será pensado como una fantasía imaginaria producto de la progresiva modernidad de los Estados Unidos, será establecido como un producto comercial, técnicamente superior al ofertado por Europa.¹⁵ Modernidad y progreso figuran como incuestionables a la hora de pensar en un proyecto de país: Lobato lo pretendió para Brasil y lo registra claramente a lo largo de su literatura.

Partiendo de las premisas de Eliana Yunes, creemos que la lectura de Lobato sobre cine, de su progreso, de su idiosincrasia y sobre todo, de sus 'aportes' se ajusta a los propósitos señalados por la especialista:

"(...) a postura política de Lobato, suas idéias em relação à humanidade e ao país, a concepção de mundo e seus valores vão se constituir nos princípios de que emanam a forma e o sentido da ação social: sua literatura infantil transforma-se no canal privilegiado desta intervenção na sociedade brasileira, que por sua vez, objetiva uma reparação do estado de coisas, através do alerta crítico repassado às novas gerações.

(...)

Lobato encarna o papel e depois de identificar em seus contos, entrevistas e artigos, a realidade político-social do país, decide-se engajar mais profundamente na luta, através de uma literatura voltada para o esclarecimento das novas gerações

(...)

(...)

Enfim, brincando, elas [as crianças] encenam "o admirável mundo novo", que Lobato gostaria de ver substituindo o de sua contemporaneidade" (El agregado es nuestro, Yunes 1982: 20-21; 23 y 25).

David Viñas y Marcela Croce aciertan cuando advierten que la relación entre Brasil y Argentina es comparable a la definición saussureana de los fonemas en la cual "uno se reconoce por no ser el otro" (2007, 12). Sin embargo, lo productivo de estas diferencias se manifiesta a través de

una aparente obstinación: lecturas articuladas que buscan convergencias estéticas, temáticas y temporales en la labor intelectual de ambos países. Aparente obstinación decimos, pues, en lo divergente podemos pensar los aportes que dicho vínculo otorga a la conformación de una teoría literaria y crítica latinoamericana, vale decir, una lectura que permita observar y establecer una teoría literaria de Latinoamérica. En este terreno entonces, sigue siendo productivo pensar las tensiones que el cine de Hollywood de los años veinte generó en nuestros escritores para asumir -por qué no- una tarea crítica: la de la conformación de una teoría latinoamericana sobre ese cine.

Notas

¹ En el armado una cierta genealogía, podríamos nombrar a: Darío Quiroga (1949), Oscar Masotta y Jorge Lafforgue (1959), Arturo Sergio Visca (1961), Roberto Ibáñez (1961), Walter Rela (1972), Miguel Couselo (1973), Carlos Dámaso Martínez (1987), Washington Benavides (1989), Jorge Lafforgue (1990), Homero Alsina Thevenet (1992), Sergio Wolf (1992), Guillermo García (1994), Pablo Rocca (1995 y 2007) y Horacio Bernades (1996).

² Recogido en *Horacio Quiroga por uruguayos*, Leonardo Garet (coord.). Montevideo, Academia Uruguaya de Letras/ Editores Asociados, 1995: 373-374.

³ En su último libro, el crítico Pablo Rocca cita el trabajo de Flora Sússekind sobre dos prosistas brasileños: Artur Azebedo y João do Rio. Rocca compara la experimentación de estos dos narradores frente al lenguaje cinematográfico y las diferencias de la que sostuvo Quiroga, advirtiendo que “el atento a la novedad, [se refiere a Quiroga] en el fondo no lo es tanto” (Rocca, 2007: 196).

⁴ Este artículo forma parte de la Tesis de Maestría en Literatura Argentina redactada en octubre de 2008 y defendida en diciembre del mismo año en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, Argentina. Nos parece pertinente advertir que nuestro trabajo partió de las compilaciones de Harry M. Geduld, en la que se hallan gran cantidad de reseñas y crónicas sobre cine reunidas de acuerdo a cinco criterios: El silencio y el sonido; El medio y sus mensajes; El guión cinematográfico; La experiencia de Hollywood; Ratones y estrellas de cine. Entre los que escriben se encuentran: Máximo Gorky, Leon Tolstoi, Jean-Paul Sartre, Virginia Wolf, Truman Capote, Ernest Hemingway, entre otros. Y de la de Borge, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

⁵ Ni siquiera en el número homenaje que preparó Samuel Glusberg y que cuenta con la colaboración de muchos colegas y amigos de Quiroga se reparó en este vínculo. *Babel*, Revista de bibliografía, segunda época, número 21, Buenos Aires, noviembre de 1926.

⁶ Lasplace, Alberto, “Colaboradores de *Atlántida*: H. Q.”, s/l.e., s/fecha. Esta referencia la tomamos de la cronología escrita por Jorge Lafforgue y Oscar Masotta como introducción al estudio de Noé Jitrik. *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, Buenos Aires, ECA, 1959. Por su parte, Emir Rodríguez Monegal comenta la relación de Samuel Glusberg con Quiroga y cita un comentario de 1937: “Diversas eran, asimismo, las gentes que se acercaban espontáneamente a Quiroga (...). Los motivos eran también distintos. A muchos les atraía su moderno sentido del cine como arte de la expresión humana (...)” en *El desterrado*, Buenos Aires, Losada S. A., 1968, p. 198. Joaquín B. González, “Horacio Quiroga, novelista y cuentista”, en Revista *Nosotros*, n° 248, enero de 1930, p. 26.

⁷ En el n° 67 de la *Revista do Brasil* se publicó una nota que lleva por título “A literatura brasileira na Argentina. O *Urupês*, de Monteiro Lobato”. En ella el corresponsal comenta: “Os autores brasileiros estão em voga na República Argentina: freqüentemente encontramos nos mais importantes diários e revistas daquela nação traduções –e boas traduções- de poesias, novelas e romances de nossos principais poetas e escritores (...) *La Nación* lhe dedicou uma página inteira ao *Urupês* e outras publicações como *Plus Ultra*, *Caras y Caretas*, *Nueva Era* e outras estamparam, acompanhando de grandes elogios, o retrato do escritor paulista. Dessa popularidade é um sintoma eloqüente a seguinte carta que Horacio Quiroga, popular escritor argentino, e autor de um livro célebre em toda a América espanhola – *Cuentos de Amor y de muerte*- enviou ao autor de *Urupês*” (julho de 1921, pp. 364-365). En 1921 Lobato también publica en su revista (n° 69) la reseña que Juan Torrendel le dedicó a *Urupês* en la revista *Atlántida* de Buenos Aires.

⁸ La edición y la traducción representaron asuntos privilegiados para Lobato en Brasil y para Gálvez en Argentina. El proyecto editorial de la Cooperativa Editorial Buenos Aires enfocó su trabajo en la idea de un cambio: la situación del escritor profesional argentino tenía que tomar otro rumbo. Asimismo, Gálvez, nos cuenta en sus memorias que bajo el amparo de la Biblioteca de Novelistas Americanos (una de las colecciones de la Cooperativa) pudo traducir y editar a escritores latinoamericanos y brasileños: “me interesa dejar establecido –sostiene

Gálvez- mi patrimonio americanista. Fui un precursor entre los editores actuales. Mi tentativa cobra trascendencia si se piensa que nada vincula tanto a los pueblos como el mutuo conocimiento de sus literaturas (...)” (Gálvez 2002: 448). Por su parte, Marisa Lajolo advierte que Lobato fue uno de los que pensó una América unida por libros y por lectores. En este sentido, en su obra se pueden rastrear manifestaciones reincidentes de un proyecto para la formación de un sistema literario latinoamericano. (Lajolo, Marisa. “De Sao Paulo al Aconcagua: una trayectoria latinoamericana para Monteiro Lobato” en *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n° 9, San Pablo, 2006, pp. 99-106) Asimismo, para estudiar la relación de Lobato con Argentina ver: María Paula Gurgel Ribeiro, “Encuentros americanos” en *Diário El país*, Suplemento Cultural, Montevideo, 25 de marzo de 2005 (http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/05/03/25/cultural_144544.asp) y “Sobre diálogos literarios: Monteiro Lobato, Manuel Gálvez y Horacio Quiroga” en revista *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, Segunda época, N°5, Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 35-49. Lifschitz, Laura. “Inserción nacionalista de Monteiro Lobato en el campo intelectual de entreguerras” en *El matadero. Revista crítica de literatura argentina*, op. cit., pp. 50- 62.

⁹ En la investigación que realizamos en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, pudimos revisar la colección completa de *Revista do Brasil*. Esta reseña apareció en el número 77, mayo de 1922, p. 68. Lo más llamativo de la *Revista do Brasil* es que Lobato publicó gran cantidad de reseñas bibliográficas sobre su obra que habían aparecido en diarios y revistas argentinos, y las cartas de Quiroga en español.

¹⁰ “O centenário. Chegou ontem ao Rio de Janeiro a Embaixada Uruguia” em *Correio da Manhã*, 6 de setembro de 1922, p. 3. Dicha nota figura como anexo de esta tesis.

¹¹ Eliana Yunes advierte que Lobato: “pauta sua filosofia no conhecer para agir; pragmático e no entanto moralista, materialista e idealista simultaneamente, realiza uma espécie de simbiose que se quer dialética sem romper, contudo, com as tradições humanísticas da história: o idealismo aponta para a justiça, através da racionalidade e do cientificismo, ou seja, paradoxalmente, através do aludido realismo pragmático” (Yunes 1982: 25).

¹² Lobato vive en Estados Unidos 3 años, viaja en 1927 y regresa a Brasil luego del crack de la Bolsa de Wall Street, en 1931. “Lobato no logra ver claramente la realidad de Estados Unidos llevado por su deseo, tal vez, de ver a la nación americana como un modelo de independencia cultural adecuado para Brasil, basándose también en la abrumadora partida de los progenitores europeos hacia Norte América; teoría que hace eco al deseo de Sarmiento quien deseaba ver la Argentina del siglo XIX seguir los pasos de Estados Unidos, logrando escapar así del yugo europeo. Lo que se observa también es que la ambigüedad de su descripción de Estados Unidos debilita el aparente optimismo de su tono.” (Borge, 2001). Cabe aclarar que la devoción de Lobato por EEUU cambiará cuando en enero de 1945 se celebre en Brasil el “I Congreso de Escritores Brasileños” el cual afrontará una protesta pública contra la dictadura, en favor de las libertades y de la democracia. En ese Congreso Lobato critica agudamente la amistad entre el gobierno brasileño y el Departamento de Estado norteamericano.

¹³ Cf. Borge, Jason. “Hollywood Revisions: Cinematic Imaginary in Quiroga and Monteiro Lobato” en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 10:3, London, 2001, pp. 311-323.

¹⁴ Asimismo, el discurso de estas notas está marcado por la presencia de recursos técnicos, por el manejo y la persistencia de teorías pseudo-científicas que se enmarcan en el pensamiento positivista y por la divulgación de los adelantos de la ciencia médica de esos años. Marcas que se presentan a lo largo de su literatura. De hecho, cuando Quiroga refiere a la relación de las espectadoras con el cine recurre a conceptos devenidos de la psiquiatría, por caso, neurosis e histeria, entre otros.

¹⁵ En la nota “Fantasia” (*Folha da Noite*, 1948) Lobato comenta el trabajo de Walt Disney y argumenta que, además de representar un nuevo tipo de genio, el cine encuentra con él otro cauce en su producción, pues antes no pasaba de ser una representación teatral fotografiada en todos sus movimientos, colores y sonidos: Disney pudo conjugar la fotografía con la imaginación. Lobato emprende en su literatura infantil un trabajo de reescritura muy importante, pues logra articular fábulas y cuentos populares clásicos, historias mitológicas, relatos orales de la cultura brasileña con personajes modernos que extrae del cine.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALSINA THEVENET, Homero. "Segundo oficio" en diario *El país cultural*, Montevideo, 28 de agosto de 1992.

BENAVIDES, Washington. Periódico *Brecha*, Montevideo, 15 de mayo de 1987.

BORGE, Jason. "Hollywood Revisions: Cinematic Imaginary in Quiroga and Monteiro Lobato" en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 10:3, London, 2001

GÁLVEZ, Manuel. "Negocios con Horacio Quiroga" en *Recuerdos de la vida literaria (I). Amigos y maestros de mi juventud en el mundo de los seres ficticios*, Buenos Aires, Taurus, 2002, pp. 267-273.

González, Joaquín B. "Horacio Quiroga, novelista y cuentista", en Revista *Nosotros*, n° 248, enero de 1930, pp. 26-41.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. Reseña sobre *Anaconda*, en *Revista do Brasil*, n° 77, mayo de 1922, p. 68.

MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario** (1956), Barcelona, Paidós Comunicaciones Cine, 2001.

----- **Las estrellas del cine** (1957), Buenos Aires, Eudeba, 1964.

PAYRÓ, Roberto J. "Un hombre pintado por su libro", reseña publicada originalmente en el diario *La Nación* el 4 de mayo de 1924. Reeditada en *Azaz de las lecturas*, La plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, 1968, pp. 91-97.

QUIROGA, Horacio. **Arte y lenguaje del cine**, Estudio preliminar a cargo de Carlos Dámaso Martínez, compilación de textos Gastón Gallo, con la colaboración de Denise Nagy, Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1997.

QUIROGA, Horacio. **Horacio Quiroga. Todos los cuentos** (1993). Edición crítica. Coordinadores: Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue. Madrid, Colección Archivos, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición, mayo de 1996.

QUIROGA, Horacio. **Obras. Diario y correspondencia**, plan general de la obra: Jorge Lafforgue, coeditores: Jorge Lafforgue y Pablo Rocca, Buenos Aires, Losada, marzo de 2007.

VIÑAS, David; CROCHE, Marcela. "Vidas paralelas: aires de familia entre Brasil y Argentina" en *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*. Segunda época N° 5. Buenos Aires, Corregidor, 2007.

Sobre José Monteiro Lobato

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato. Vida e obra**. São Paulo, Brasiliense, 1962, Vol. I.

GURDEL RIBEIRO, María Paula. "Quiroga y Monteiro Lobato. Encuentros americanos", en Diario *El país, Suplemento Cultural*, Montevideo, 25 de marzo de 2005.

_____. "Sobre diálogos literários: Monteiro Lobato, Manuel Gálvez y Horacio Quiroga, en revista *El matadero*, segunda época, nº 5, Buenos Aires, Corregidor, 2007, ps. 35-49.

LAJOLO, Marisa. "De São Paulo al Aconcagua: Uma trajetória latino-americana" em Revista brasileira de Literatura Comparada nº9, Rio de Janeiro, ABRALIC, 2005/6.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. **A barca de Gleyre**, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1944.

_____. **Cartas** (Tomo 1 y 2), São Paulo, Editora Brasiliense, 1959.

_____. **Conferências, artigos y crônicas**, São Paulo, Editora Brasiliense, 1959.

_____. **Literatura do Minarete; Mundo da Lua e Miscelanea; A Onda Verde e O Presidente Negro ou O choque das raças, America; Cartas escolhidas (Tomo 1 y 2), O Picapau Amarelo e a Reforma da Natureza; O Minotauro. Obras completas de Monteiro Lobato, 1º serie, Literatura geral, Vol. 14; Vol. 10, Vol. 5; Vol. 9, Vol. 16, Segunda serie, Vol. 12 y 13**, Editora Brasiliense, 1964.

_____. **Negrinha**, São Paulo, Editorial Brasiliense, 1967.

_____. **Urupês** (*Cuentos brasileiros*), Buenos Aires, Librería y Editorial "El Ateneo", 1947.

NUNES, Cassiano. **Monteiro Lobato, O editor do Brasil**, Rio de Janeiro, Contrapunto, 2000.

YUNES, Eliana. **Presença de Monteiro Lobato**, Rio de Janeiro, Divulgação e Pesquisa Editora, 1982.