

Cine silente argentino: un diálogo desde y en el archivo

*Lea Hafter*¹
UNLP/UNA/CIC

Resumen

La noción de archivo, ya de por sí compleja, despliega múltiples aristas cuando se pone en contacto con el cine, particularmente con el cine argentino del período silente. A la pregunta siempre pertinente acerca de qué es lo que comprende este archivo más allá de las películas, se suman las dificultades en torno a las políticas de conservación que marcaron el pasado siglo y que acarrearán sus consecuencias hasta nuestro presente. Es por ello que, además de las películas, se tornan fundamentales los documentos escritos conservados de y sobre el cine. Esas escrituras (de cine y sobre el cine) son el punto de partida para pensar y analizar dos cuestiones acacidas durante los inicios del cine en Argentina que ponen en diálogo los nombres de Horacio Quiroga y Leopoldo Torres Ríos.

Palabras clave: cine mudo, escritura, Horacio Quiroga, Leopoldo Torres Ríos

Abstract

The notion of archives displays multiple edges in contact with the cinema, particularly with the silent Argentine cinema. To the ever pertinent question about what is included in this archive beyond the films, they add up

1 Lea Hafter es doctora en Letras por la UNLP y guionista por la ENERC (INCAA). Es además investigadora asistente asociada CIC (Comisión de Investigaciones Científicas). Su labor se centra en el abordaje de las relaciones entre la literatura hispánica y el cine, especialmente en torno a las producciones cinematográficas y escritos de comienzos del siglo XX, desde los estudios de archivo y la crítica genética, temas con los que participa en proyectos de investigación y realiza su labor docente en la UNLP y la UNA. Dirección electrónica: leahafter@gmail.com

the difficulties related to the conservation policies that marked the past century and that carry their consequences to our present. That is why the written documents preserved from and about cinema become fundamental. These writings (“from” cinema and “about” cinema) are the starting point to think and analyze two issues that occurred during the beginnings of cinema in Argentina that put in dialogue the names of Horacio Quiroga and Leopoldo Torres Ríos.

Keywords: silent cinema, writing, Horacio Quiroga, Leopoldo Torres Ríos

La cuestión del archivo (o por qué no, la noción de archivo) ya de por sí compleja, en contacto con el cine despliega múltiples aristas, y cuando concretamente se hace referencia al espacio del archivo del cine argentino del período silente, la cuestión se torna aún más engorrosa, en tanto aparecen problemáticas específicas, ligadas tanto a los modos de archivación como de lectura. A la pregunta siempre pertinente acerca de qué es lo que comprende el archivo sobre el cine más allá de las películas, se suman las dificultades en torno a las políticas de conservación que marcaron el pasado siglo y que acarrearán sus consecuencias hasta nuestro presente.² En un panorama ampliado que comprende el campo de los estudios sobre el cine mudo latinoamericano, Andrea Cuarterolo (2017) advierte que “El período silente constituye un área tradicionalmente relegada por gran parte de la historiografía del cine latinoamericano”, y agrega, “las primeras generaciones de historiadores se aproximaron a estas etapas tempranas desde una perspectiva teleológica, que replicaba la de los modelos europeos o norteamericanos canónicos”. Como consecuencia:

...una gran fracción de las publicaciones fundacionales sobre la historia del cine en América Latina [...] encararon el estudio del período silente desde la presunción de que estas experiencias cinematográficas pioneras formaban parte de una etapa primitiva o preparatoria de un arte todavía en camino de alcanzar su madurez (233).

2 Por mencionar dos ejemplos distantes, en Argentina, en el año 2017 se concreta finalmente la creación de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN, www.cinain.gob.ar), cuyo principal objetivo consiste en la preservación y difusión del material audiovisual. Por otra parte, y si bien corresponde a la etapa sonora, aparece el trabajo de rescate y conservación de la producción de la primera Escuela de Cine platense, llevado adelante desde 2016 por el proyecto colectivo Movimiento Audiovisual Platense (<https://es-la.facebook.com/MovimientoAudiovisualPlatense/>). Ambos emprendimientos dan cuenta de las diversas problemáticas y realidades que atraviesa la conformación de un archivo del cine.

Además, continúa Cuarterolo, si bien el panorama ha cambiado para mejor en los últimos quince años, en esas primeras escrituras de marcado sesgo historiográfico, y de referencia obligada:

A la extensa etapa silente no se le dedica más que uno o dos capítulos iniciales, siempre encarados desde el mismo enfoque evolucionista que, sumado a la dificultad de acceder a ese material fílmico temprano, instalaron la idea de que el cine latinoamericano de este período no está constituido más que por un pequeño conjunto de películas limitadas técnica y económicamente, copias imperfectas del cine europeo o norteamericano. Sin embargo, estas conclusiones se apoyaban en fuentes en gran medida inciertas. [...], [a lo que] se sumaba la innegable falta de archivos constituidos (234).

Este enfoque evolucionista que implica concebir la etapa pionera desde su falta de madurez –producto inacabado, ensayo para lo que debe ser– continúa posándose numerosas veces ante la lente del investigador, difuminando los posibles alcances de este primer cine. Hablar entonces de archivos cuando se trata de los primeros años del cine argentino resulta cuanto menos complejo, puesto que a la falta de políticas sobre su conservación se suman los problemas relacionados con su conformación y establecimiento. Es en este sentido que los documentos que han llegado al presente y que fueron concebidos durante aquellos años iniciáticos, me refiero tanto a documentos fílmicos como de diversas materialidades, resultan vitales para abordar el período. Además de las películas, entonces, los documentos escritos que se conservan de y sobre los proyectos se tornan fundamentales. Así, por un lado, la escritura de cine –esto es, por ejemplo, guiones cinematográficos– y por otro las escrituras sobre el cine –columnas, artículos, comentarios– serán el punto de partida para pensar y analizar en las páginas que siguen dos cuestiones acaecidas durante los inicios del cine en el Río de la Plata que ponen en diálogo los nombres del prolífico escritor uruguayo, Horacio Quiroga, y del director pionero del cine argentino, Leopoldo Torres Ríos.

Escribir guiones de cine a comienzos del siglo XX

La escritura destinada a ser filmada es pensada la mayoría de las veces como una escritura descartable, incluso para muchos parecería ser esa su principal condición, en tanto una vez realizada y finalizada toda fil-

mación esta escritura carecería de función alguna. A pesar de ello, es en la práctica de la creación del guion cinematográfico donde se produce un cruce privilegiado entre la imagen y la palabra, más aún, un modo específico de utilización de la lengua. Y esto sucede en tanto esa escritura tiene como fin, por un lado, comunicar la imagen –describir aquello a ser representado, para ser filmado y luego editado–, y a la vez debe responder a convenciones específicas definidas a partir de parámetros que han ido formulándose y asentándose históricamente en el terreno de la palabra escrita, es decir, a las convenciones del guion como formato discursivo. Este formato ha devenido de la práctica, de la necesidad de encontrar una manera de fijar por escrito proyectos de un medio con características singulares. Así, desde las anotaciones mínimas para rodar un par de aparentes simples escenas a la compleja interacción de sucesos sin continuidad ni relación explícita, esa escritura ha ido tomando distintas formas hasta la actualidad donde puede encontrarse incluso más de un *software* específico para la escritura de guiones.

Pero más allá de esto, la pregunta acerca de las características del formato del guion obliga a pensar en el surgimiento del cine y los primeros intentos por escribirlo, por materializar una idea, una intención. Si bien podría pensarse que el texto dramático ha sido la base para la estructura del guion, son en verdad las necesidades específicas del medio que se complejiza paulatinamente las que han marcado su devenir. En un principio, la escritura en el mundo cinematográfico se limitaba a la fijación de una idea, es decir, a la síntesis del breve argumento plasmada en un papel en forma narrativa, una suerte de sinopsis desarrollada en no más de un párrafo para tener de referencia al momento del rodaje. Ya a comienzos del siglo XX, a partir de 1901, la duración de los films se acrecienta, sumando ahora la evolución del montaje, que implicó la conexión de diversas escenas. Surge así la necesidad de contar con una base escrita a partir de la cual llevar adelante el rodaje. Se escriben entonces escenas y se fija por escrito la narrativa de lo que será el producto final.³ Aunque esta es la historia del guion en el marco de una industria que se desarrolla y consolida con rapidez, pero que implica una manera de hacer cine distinta a aquella que se daría en Latinoamérica. Entonces, ¿cómo es y qué implica escribir guiones durante los primeros años del medio en el territorio del Río de la Plata? Si bien la respuesta resulta un tanto esquiva, su sola enunciación habilita un camino hacia la reflexión.

3 Después será Thomas H. Ince quien afianzará el guion como herramienta asociada al sistema de producción en serie, consolidando un modelo que se impondrá en la industria incluso una vez llegado el cine sonoro (Gubern).

Regreso entonces a ese espacio de cruce que se produce en la escritura de guiones, ahora situados en los primeros años del cine en el Río de la Plata; se trata de un territorio con fronteras difusas donde convivieron sin demasiada distinción aquellos guionistas plenamente ligados a la incipiente industria –podría decirse de aquellos quienes se acercaban a la escritura para fijar las ideas, sin un proyecto literario–, con quienes ya transitaban la palabra escrita, publicaban de manera más o menos frecuente en diversos formatos, e indagaban ahora en las posibilidades del cine. En el último caso, me refiero a escritores que, por un lado, indagaron en la potencia del cine sobre su literatura, su escritura literaria, y por otro, ensayaron escribir para filmar.

Aparece entonces una zona de los archivos conformada por estas escrituras inicialmente no públicas, es decir, los papeles guardados de escritores que quieren escribir guiones. Allí es posible visualizar el modo en que lo literario y lo cinematográfico se relacionan, es verdad, pero también se habilita el análisis posterior de esos primeros trazos de una escritura en movimiento que verá formuladas sus convenciones a lo largo del siglo. Y de modo un tanto paradójico reaparece aquí la idea del guion como una escritura efímera. Por eso mismo, es en esa intersección que la zona de escritura, es decir, de la escritura cinematográfica en un sentido amplio del término, de los considerados autores literarios se vuelve relevante para los estudios sobre el tema. Principalmente porque la firma actúa como indicador para evitar la destrucción, para resguardar, por ejemplo, un manuscrito. La firma, el nombre, es en ocasiones el único modo de preservar esas escrituras efímeras. Cabe agregar aquí un pequeño detalle, y es que, en la práctica de la investigación sobre el período, por distintas cuestiones, resulta mucho más accesible el material de archivo conservado bajo esta variable que el acercamiento a otro tipo de papeles.

Por ejemplo, en el caso de Leopoldo Torres Ríos la zona de su obra más difundida es sin lugar a dudas su producción fílmica como realizador; sin embargo, es menos conocida su labor como guionista de las películas por él mismo dirigidas –*La vuelta al nido* (1938), *Pelota de trapo* (1948), *El crimen de Oribe* (1950), *El hijo del crack* (1953)–, e incluso menos aún su labor pionera durante el período del cine silente, donde realizó entre otros, los guiones o los intertítulos de *Palomas rubias* (1920), *La gaucha* (1921) o *La costurerita que dio aquel mal paso* (1926), films dirigidos por José Agustín Ferreyra, ícono del primer cine nacional.⁴ Si bien este cine no posee

4 Surge aquí otra cuestión sumamente llamativa en lo que respecta al desarrollo de una escritura asociada al cine, que circula de manera paralela a la producción de las

parlamentos orales a cargo de los personajes de manera directa, sí trabaja la palabra escrita e incluso una representación de la oralidad materializada en los intertítulos o leyendas. De esta manera, aparece por un lado aquel texto destinado a hacer avanzar e interpretar la trama, y por otro, aquellos que replicarían el intercambio, los diálogos de los personajes inmersos en la acción. Ante la pregunta de quién escribe estas leyendas, en muchas ocasiones es el guionista y en otras un redactor encargado exclusivamente de esa tarea, y en ambos casos esta tarea puede ser independiente de su experiencia con la escritura, su relación con la literatura, con el universo de la palabra escrita en particular o con el de la cinematografía en general.

Ahora bien, Leopoldo Torres Ríos realiza, tras haber ganado un concurso, las leyendas o intertítulos de *El remanso*, estrenada en 1922.⁵ Además “la campaña publicitaria de este film incluyó la edición de una novela escrita por Leopoldo Torres Ríos basada en el guion original [del director, Nelo Cosimi]” (Mafud 2016 390). Sin embargo, después de su estreno, Horacio Quiroga, quien publica por esos años su columna sobre cine en la revista *Atlántida*, realiza una reseña crítica sobre la película en la que se refiere con dureza justamente al trabajo de Torres Ríos: “todas [las leyendas] pertenecen a un léxico inspirado –fantástico diríamos–, destinadas en total a dar aliento de poema o leyenda a lo escrito [...] con pobre eficacia en el público”. El lirismo algo exagerado parece no convencer al escritor, quien confiere a los autores literarios un lugar privilegiado en la elaboración de las leyendas, en tanto señala su pertenencia al universo de la creación de la palabra escrita. Pero la pregunta es por qué resultaría relevante tal apreciación en el contexto de este trabajo, y lo es no solo porque Quiroga representa un caso emblemático de las relaciones entre la literatura y el cine por la producción de sus ficciones e incluso de sus

películas y es casi tan marginal para los estudios posteriores como el guion. Se trata de la escritura y publicación de las denominadas *Novelas cinematográficas* (Couselo 1974), consistente en la narración literaria de los argumentos de las películas para ser editada de manera independiente, con la misma lógica de circulación de las colecciones *El cuento semanal*, *La novela del día* o *La novela semanal*, pero en este caso con el “aditamento” del cine. Esta maniobra implica el pasaje de una escritura que nace para ser filmada –y efectivamente lo es– a una escritura literaria para ser publicada, se realiza entonces la reelaboración o reescritura del relato, donde, por lo general, se manifiesta un uso deliberado de los recursos del folletín. Allí también algo sucede con la lengua y con la escritura.

5 Un detalle llamativo es que, en el desglose de la filmografía de Torres Ríos del período mudo, y que según Couselo (1974 119) fue elaborada por el mismo cineasta, *El remanso* no aparece consignada.

columnas cinematográficas, tema sobre el que avanzaré más adelante, sino también por la conservación de guiones del período del cine mudo, justamente, bajo su firma.

Si bien es cierto que el autor jamás llegará a ver alguno de sus proyectos en la pantalla, se conservan sí dos guiones, uno de manera fragmentaria, que es la adaptación de su propio cuento “La gallina degollada”, posiblemente anterior a 1920, y otro completo, *La jangada* o *La jangada florida*, texto al que él mismo denomina “bosquejo de filme con el argumento en grandes líneas, salvo algunas escenas detalladas y varias leyendas ya prontas”, presumiblemente escrito entre 1920 y 1922.⁶ El tema de las leyendas, como puede incluso apreciarse en la nota aclaratoria del guion de *La jangada*, resulta central y prioritario entre las inquietudes de Quiroga. En ese sentido, en el fragmento del guion de “La gallina degollada” puede observarse cómo el autor trabaja en la reelaboración del relato prestando especial atención a este aspecto. Por un lado, los intertítulos o leyendas mantienen un tono literario destinado a la lectura del espectador en la visualización de la película, tanto para las descripciones, en ejemplos como “Pero Berta y Mazz Larreta se amaban demasiado para no tratar de rescatar su pobre amor dolorido, y dos años después un nuevo hijo nacía, un encanto de dicha...”, así como para los diálogos: “Sí, es eso... La pobre criatura está pagando esa triste herencia... Pero no se desconsuele... son Uds. jóvenes todavía...”. Pero, por otra parte, los fragmentos destinados a la descripción de escenas a ser filmadas apuntan a la visualización, a la imagen, y la escritura se torna visiblemente distinta: “Conjunto. Médico se va. Padre queda de pie mirando a sus pies; enciende un cigarro sin dejar de mirar/Fuma un instante, mira lento para atrás, sacude brusco la cabeza, tira cigarro y entra en dormitorio”, puede observarse cómo las acciones proliferan e incluso se sugieren composiciones de planos. Y si inicialmente podría pensarse que Quiroga realiza un traspaso literal de fragmentos del cuento para la composición de las leyendas, de inmediato se comprueba que existe un proceso de reescritura evidente en los pasajes conservados. El uso de la palabra escrita con diferentes funciones en la composición del guion (literaria cuando se trata de los intertítulos o leyendas, descriptiva cuando se busca dar cuenta de la composición de una escena), se materializa en los primeros documentos de un archivo en torno al cine. Otro tanto sucede con

6 Ambos tapuscritos forman parte de la Colección Horacio Quiroga, conservada en la Biblioteca Nacional de Uruguay. Con respecto a la posible realización de estos proyectos, Andrés González Estévez rastrea en diversas publicaciones periódicas las noticias que someramente parecen dar cuenta de estos proyectos (Ferreira y González Estévez 2014 34-35).

los cortes entre escenas, la noción del montaje o el tamaño de los planos, cuestiones que ponen de relieve el hecho de que escribir guiones durante los primeros años del cine, en el territorio del Río de la Plata, implica necesariamente pensar los modos en que la lengua escrita se relaciona con un nuevo modo de representación: la imagen en movimiento. De esta manera, las páginas conservadas de las primeras materializaciones de una escritura para ser filmada constituyen una parte del archivo privilegiada, aquella que aloja un entretendido de palabra e imagen y que irá plasmando sus variadas formas con distintas intensidades a lo largo de más de un siglo.

Acerca de un debate inexistente pero continuado...

En el contexto inicialmente descripto, las publicaciones periódicas se convierten en registro privilegiado del primer cine. Si las películas se conservan de manera fragmentaria –o bien no se conservan–, existe sí una inscripción de su existencia. Al respecto, y por mencionar solo un ejemplo ya citado, el trabajo aún en marcha de Lucio Mafud, *La imagen ausente* es una clara muestra de los alcances de las investigaciones centradas en este tipo de materiales. El primer tomo publicado hasta el momento consiste en la elaboración de un catálogo cuidado y exhaustivo de las películas nacionales de ficción estrenadas entre los años 1914 y 1923, elaborado desde el trabajo de archivo a partir de la información recabada en diversas publicaciones gráficas. Pero además de registrar la existencia de esa imagen ausente, las páginas de las publicaciones periódicas argentinas de los años veinte exhiben también una prolífica escritura sobre el cine en general, junto a una más escueta sobre el cine nacional. Así, la crítica y la teoría cinematográficas incipientes se forman en el devenir de esas páginas, y las preguntas en torno a *qué es el cine* y más aún *qué es el cine nacional* se configuran tempranamente en aquel espacio, y es allí donde resuenan las voces de un posible diálogo en tensión.

Preciso es aclarar que este diálogo al que me referiré, así como su grado de tensión, suceden no tanto por la voluntad de sus locutores, sino por la escucha de voces que posibilita el espacio del archivo. Sucede que de manera un tanto llamativa aparecen publicadas en el año 1922 dos lecturas simultáneas de las producciones argentinas en la pantalla. Por un lado, la del uruguayo Horacio Quiroga, que como se ha mencionado es precursor y pionero de la crítica cinematográfica en el territorio del Río de La Plata, y por otro, nuevamente aparece el nombre de Leopoldo Torres Ríos. Del primero, se conocen poco sus cuentos de temática cinematográfica, y un

poco menos aún sus columnas sobre cine publicadas con ciertas intermitencias entre los años 1918 y 1931 en las revistas *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida* y el periódico *La Nación*.⁷ Esta labor –insisto aquí con la palabra pionera–, un tanto relegada, propone o habilita otras relaciones de y con la firma Horacio Quiroga. De Leopoldo Torres Ríos se sabe que es uno de los nombres fundamentales del devenir de la cinematografía argentina, padre del también director Leopoldo Torre Nilsson. Hace cine desde una época temprana. Hace cine escribiéndolo primero, como se ha mencionado y filmando y produciendo después. Pero también escribe sobre cine, y sobre el cine del período mudo principalmente, en las páginas del periódico *Crítica*.

Retomo al autor uruguayo. Su gusto y conocimiento del cine norteamericano es el sello distintivo de su relación con el por aquel entonces denominado nuevo medio. Quizás sea a consecuencia de esto, sumado a las condiciones un tanto frágiles de la naciente industria del cine en Argentina que, entre los cientos de columnas que escribe Quiroga, solamente en seis ocasiones hace referencia a producciones nacionales: el 13 de diciembre del año 1919, en el N.º 1106 de la revista *Caras y Caretas* publicará “Las cintas nacionales. *La vuelta al pago*. Mundial Film”, película dirigida por José Agustín Ferreyra (Quiroga 2007 40). Llamativamente, durante 1922, en la revista *Atlántida*, dedicará su atención al cine argentino en cuatro oportunidades entre los meses de mayo y noviembre: “Los films nacionales. *El remanso*”⁸, del director Nelo Cosimi (198); “El cine nacional. *La muchacha del arrabal*”,⁹ otra vez una película de Ferreyra (243); “El cine educativo. *Patagonia*”,¹⁰ en referencia a dos cintas de carácter documental de Films Casa Valle (258) y, por último, “El cine nacional: *Fausto*”,¹¹ un

7 Los cuentos que suelen señalarse en este conjunto son “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (*La novela del día*, 1919), “El espectro” (1921, *El Hogar*), “El puritano” (*La Nación*, 1926) y “El vampiro” (*La Nación*, 1927), por ser su temática explícitamente cinematográfica, sin embargo, esto no impide pensar las relaciones de otros de sus relatos de ficción con el cine, ni pensar algunas de sus columnas como “reseñas-relatos” (Benavidez 1999). Por su parte, las columnas cinematográficas fueron compiladas y editadas por Carlos Dámaso Martínez y Gastón Gallo para el volumen *Arte y lenguaje del cine* (Quiroga 1997), reeditado veinte años más tarde bajo el título *Cine y Literatura* (Quiroga 2007). Hasta el momento han aparecido dos textos no sumados a este volumen, que fueron publicados en el séptimo número de *Cuadernos de Literatura* de la Biblioteca Nacional de Uruguay (Ferreira y González Estévez 2014 112-116).

8 *Atlántida*, N.º 214, 11 de mayo.

9 *Atlántida*, N.º 223, 22 de julio.

10 *Atlántida*, N.º 226, 03 de agosto.

11 *Atlántida*, N.º 242, 23 de noviembre.

comentario sobre la adaptación del texto literario (302). Finalmente, en 1928, luego de una pausa en su labor como columnista, publicará el 8 de junio en el N.º 973 de *El Hogar* un último artículo “El cine nacional”, suerte de análisis y comparación entre diversos cines nacionales, que incluye una crítica al cine argentino (184). Evidentemente, el año 1922, cuando Quiroga dedica mayor atención a las producciones nacionales, resulta significativo para el cine en Argentina. Según los datos relevados por Mafud (2016) se registran 17 estrenos durante el año anterior, 1921; 3 menos, es decir, 14 estrenos de ficciones nacionales en 1922, que ascenderán a 26 en 1923. La diferencia en las cantidades es, cuanto menos, curiosa, si tenemos en cuenta que los estrenos de 1923 han sido proyectos encarados en su gran mayoría durante el año anterior, 1922. Vuelvo al diálogo. Es también en ese mismo año de 1922, en el mes de septiembre, cuando Torres Ríos publica “Historia ligera del cine argentino”, en el diario *Crítica*. Se trata de un extenso texto que da cuenta en un tono y recorte marcadamente personal del ambiente cinematográfico desde sus comienzos. No es la primera vez que Torres Ríos escribe sobre cine argentino, y este texto surge en verdad como respuesta a una nota aparecida en el diario *La Razón* en la que se comentan con cierta dureza las producciones nacionales recientes (Couselo 1974 27).¹²

Me interesa ahora poner el foco en ciertas cuestiones por las que transitan las escrituras de Quiroga y Torres Ríos en aquel 1922, para cercar el cruce que el archivo habilita y tensionar así estas dos voces que hablan sobre cine casi a la par. De las cintas sobre las que pone el acento Quiroga pueden recortarse algunas de las ideas que despliega en sus comentarios sobre *El remanso* y *La muchacha del arrabal*. La labor de dirección, el argumento, las actuaciones y la escritura de los intertítulos o leyendas están –tanto en estas como en otras tantas columnas– entre sus preocupaciones centrales, y es justamente allí donde se tensiona el diálogo con Torres Ríos.

Cuando Quiroga se refiere a *La muchacha del arrabal* declara: “La dirección de la cinta es buena, si no excelente [...]. Algo muy de apreciar

12 En su análisis sobre las primeras configuraciones de la noción de “cine argentino” en textos historiográficos, Fernando Madedo aborda este artículo de Torres Ríos, en diálogo con un texto posterior de Ulyses Petit de Murat del año 1950, y si bien en su análisis comenta brevemente el pasaje de una de las columnas de Quiroga, esta no es del año 1922, sino de 1928. Se trata del ya mencionado “El cine nacional”, publicado en *El Hogar* en 1928, texto que se sitúa dentro del segundo período de intervenciones públicas del autor sobre el cinematógrafo, cuando Quiroga retoma y profundiza las ideas y conceptos ya planteados en los primeros años de su escritura sobre cine (1918-1922).

igualmente son sus leyendas, breves y escasas, no obstante, la amenaza de altisonante lirismo con que empieza el filme” (2007 246). El elogio a la dirección es claro, pero la elaboración de las leyendas no goza de una completa aprobación, cabe aclarar que, en este caso, si bien el guion aparece consignado bajo la firma del mismo director, Ferreyra, no se aclara si es también el responsable de los intertítulos, como sí sucede en el caso de muchas otras películas del período. Al referirse a la ya citada *El remanso*, la opinión de Quiroga sobre las leyendas, como se ha visto, se agudiza: “Lo primero que salta a la vista de dicho filme, es la fantasía de estilo de las leyendas o títulos”, y puntualmente señala que “El abuso de plurales, los nombres genéricos y la retorcida construcción, inflan más de lo debido todos y cada uno de dichos títulos, con pobre eficacia en el público, y ninguna en los que esperan ver en esos títulos las huellas del escritor”. El descrédito continúa en una argumentación que busca delimitar el lugar del escritor/autor en el cine, una labor que debe dejar su marca, según Quiroga, mediante: “trazos concisos, diálogos breves, destinados, como todas las leyendas intercaladas en un ‘filme’, a determinar, precisar y acentuar la muda acción de los personajes” (2007 198). A la discusión acerca del lugar que el escritor debe o puede ocupar en la elaboración de películas,¹³ retornará el mismo Quiroga numerosas veces en sus columnas. Y aunque de *El remanso* se destaca el elogio sobre el director de escena, al igual que en *La muchacha del arrabal*, aquí se fundamenta no tanto en la dirección de actores sino en el arte en las vistas.

Las leyendas de *El remanso*, preciso es decirlo, pertenecen a Torres Ríos, quien en su artículo sobre el cine nacional menciona las supuestas expectativas ante su ya anunciado estreno. Por su parte, también Torres Ríos en su “Historia ligera...” reflexionará sobre la figura del director. Al igual que Quiroga, parece ver en Ferreyra un acertado modo de hacer cine: “*Campo ajuera* nos mostró en Ferreyra a la personalidad más sólida de la cinematografía nacional. Ferreyra demostró tener estilo propio, visión acabada del paisaje, profunda psicología, y un dominio de la dirección notabilísimo” (1922), dice Torres Ríos sobre esta película de 1919, quien, no debe olvidarse, trabaja con el director en numerosos proyectos. Pero para Quiroga, Ferreyra tiene un desacierto, y es que los personajes que muestra no sobresalen: “Creyendo crear tipos, no ponen de pie sino individuos anónimos de ambiente, tomados del fondo común” (2007 244). Lo que critica Quiroga, en términos de narrativa cinematográfica, es la

13 Preocupación que el autor uruguayo comparte con otros escritores de su tiempo (Haftner 2012).

falta de un héroe o protagonista con los rasgos que el cine norteamericano imprimirá al modelo clásico. Sin reparar en las condiciones de producción, a diferencia de Torres Ríos, a Quiroga, el cine norteamericano se le presenta como modelo a seguir.¹⁴ Sin embargo, para Torres Ríos, que escribe su artículo como inscripción en el incipiente campo de la industria: “ya el público se aburre con las películas de cowboys, los yankis parecen hombres de palo y en todas sus obras encontramos un cansancio vital, medular”. Y agrega, con un tono tan alentador como programático: “Debemos entrar a la lucha con más fuerza que nunca. El público ya está inclinado por nuestras producciones. La temporada que vea una producción regular, continuada, irá gustando de todo lo nuestro y nos hará su ídolo como ayer hizo a otros muchos más inferiores...”.¹⁵

Ambos piensan el cine, sí, pero desde lugares diferente. Coinciden en la importancia concedida a la figura del director en el plano de la actuación y así como en otras áreas, reflexionan acerca de la relación del cine nacional con las producciones extranjeras, e incluso sobre el papel del público con respecto a un cine de manufactura local. Pero sus conclusiones difieren. Uno, Quiroga, escribe sobre cine a la par que consolida su proyecto literario, mientras encara empresas cinematográficas que no llegará –ni hemos llegado aún– a ver realizadas. El otro, Torres Ríos, también escribe *sobre* cine, pero se desliza hacia la escritura *de* cine, abandonando la idea de un posible proyecto literario (Couselo 1974 25-26) para transitar el quehacer de una obra cinematográfica. En un cruce que permite el trabajo concreto en y con el archivo, surge este diálogo tal vez improbable que configura una suerte de fotografía, donde se revela un modo de recepción a la vez que una intención sobre el objeto cine. Insisto, el intercambio no tiene lugar más que en el archivo, pero parece dar cuenta de manera incipiente de uno de los debates centrales del cine nacional acerca de qué y cómo contar: por un lado, la posibilidad de realizar un cine de índole

14 Lo que Quiroga observa es un modo narrativo que lo interpela, que se pone en diálogo con su proyecto literario. Los modos de representación, la construcción del verosímil, la noción de lo “real”, el carácter de los personajes, son medulares en esta relación. Sin embargo, esto no impide que en numerosas ocasiones sea sumamente crítico con ciertas producciones estadounidenses.

15 Torres Ríos propone, esperanzado: “‘Persistir, persistir’. He aquí el gran secreto. No está lejana la hora que aportarán grandes capitalistas. Las mismas capacidades de hoy con el capital de mañana levantarán el gran edificio y harán incluir todas las corrientes necesarias. Insensiblemente, sin advertirlo casi, vamos progresando firmemente, y no será cuestión de contar años, para que figuremos con luz propia en el concierto de las cosas”.

industrial, que pueda apropiarse de los modos de narrar de un modelo que comienza a consolidarse y que terminará erigiendo una de las industrias cinematográficas más poderosas; por el otro, un cine que busque y proponga consolidarse a partir de formas narrativas alternativas.

Los modos de archivación implican también los modos de transitarlos. Cuando se trata de prácticas concretas que imponen un orden y un acceso, también se suelen imponer, disponer o bloquear posibles diálogos. Es hurgando en el archivo, volviendo sobre lo leído, lo afirmado, lo establecido que estos cruces entre voces sobre una escritura afectada por el cine resultan posibles.

Bibliografía

Benavídez, Washington (1999). “Un amor profundo de Horacio Quiroga: El cine”, en *Actas de homenaje a Horacio Quiroga*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Literatura Uruguaya y Latinoamericana. Montevideo: Universidad de la República, 69-80.

Couselo, Jorge Miguel (1974). *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*. Buenos Aires: Corregidor.

Cuarterolo, Andrea (2017). “El impacto de la digitalización en la investigación sobre el temprano cine latinoamericano”. En A. F. Rodríguez y C. Elizondo (Comps.), *Tiempo archivado. Materialidad y especificidad en el audiovisual*, (pp. 233-257). Universidad Nacional de Quilmes: Bernal.

Ferreira, Gerardo y González Estévez, Andrés (2014). Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho [Buenos Aires] (1911-1931). *Cuadernos de Literatura 7*. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Gubern, Román (1998). *Historia del cine*. 5.^a ed. Barcelona: Lumen.

Haftner, Lea E. (2012). *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos de siglo XX. Tres autores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga*. Tesis de posgrado, UNLP. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf> Tesis doctoral.

- Madedo, Fernando (2014). "Un fenómeno llamado cine argentino. La noción de 'cine nacional' en los primeros textos historiográficos de nuestra cinematografía". En R. Manetti y L. Rodríguez Riva (Comps.), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, (pp. 267-277). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente: El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción, 1914-1923*. Buenos Aires: Teseo.
- Quiroga, Horacio (1997). *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (2007). *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Torres Ríos, Leopoldo (15 de set. de 1922). "Cinematografía Nacional. Historia Ligera". *Crítica*.