



Horacio Quiroga: días de cine*

Autor:

Rivera, Jorge B.

Revista:

Boletín de reseñas bibliográficas

1997, 5/6, 187-197



Artículo



HORACIO QUIROGA: DIAS DE CINE*

por Jorge B. Rivera

En una extensa nota intercalada por Pedro Orgambide en su primer libro sobre Horacio Quiroga, el escritor introducía el tema del cine en la vida y en la obra del autor abordado, como temprano reflejo - la edición aludida es de 1954 - de los prácticamente desconocidos materiales aportados por Darío Quiroga en una célebre y muy citada conferencia dictada por él en Montevideo hacia 1949, en el paraninfo de la Universidad de la República. Los datos esenciales de esa precursora nota de Orgambide, y la sombra un tanto huidiza e imprecisa de los aportes de Darío Quiroga, fundaron a partir de entonces una línea de referencias y ahondamientos en el tema, enriquecida por críticos e investigadores argentinos y uruguayos como Jorge Miguel Couselo, Carlos Dámaso Martínez, Walter Rela, Homero Alsina Thevenet, Washington Benavides, Beatriz Sarlo, Pablo Rocca, etc.

Entre otras novedades puntuales, la reciente biografía de Horacio Quiroga escrita por Orgambide ofrece información adicional sobre un punto poco o mal conocido hasta el presente: la fundación - por iniciativa de Quiroga - de una Academia Argentina de Cine o Academia Normal Cinematográfica, un proyecto frustrado, como muchos de los que fabuló e intentó el escritor a lo largo de su vida, al que arrastró sin embargo a sus amigos Arturo S. Mom, Guillermo Estrella,

* El presente texto amplía o glosa lo esencial de una exposición del autor en la presentación del libro *Horacio Quiroga: Una biografía*, de Pedro Orgambide, que se llevó cabo el 19/1995 en el marco de las actividades de la Sociedad de Estudios Quiroguianos. Las numerosas sugerencias puntuales contenidas en el libro de Orgambide y la cercanía de las celebraciones del primer centenario del cine (1895-1995) provocaron, en gran medida, un deslizamiento hacia las relaciones de Quiroga con el cine, que sólo se propone ordenar algunos datos preliminares de la cuestión. Jorge B. Rivera es profesor de Historia de los Medios en la carrera de Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

Samuel Glusberg, Alberto Gerchunoff y Josué Quesada, quienes ocuparon, por lo menos en los papeles, las fugaces cátedras de la Academia.

Orgambide bosqueja allí la imagen de un Quiroga atrabiliario y acuciado por sus sempiternos atrasos económicos, quien en el mismo acto fundacional ofrece la primera clase magistral de la Academia y la clausura casi escandalosamente, ante la inexistencia de los fondos que debían retribuir esa conferencia liminar.

Los datos aportados por Orgambide expanden el cuadro de la añeja, arraigada y multifacética dilección de Quiroga por el cine, y en general por otras novedades de la tecnología mediática que lo contaron entre sus tempranos cultores e indagadores.

Las pistas del diletantismo tecnológico

En marzo de 1901, Quiroga y sus amigos del Consistorio rodean a un Leopoldo Lugones ya exitoso y hasta popular en el Río de la Plata y en el resto de la América de habla hispana, que asiste en Montevideo al Segundo Congreso Científico Latinoamericano para disertar sobre temas pedagógicos, y lo acompañan a la casa Garesse y Crispo para que grabe en cilindros fonográficos cinco poemas de *Los crepúsculos del jardín*, que más tarde serán evocados para certificar la precedencia poética del argentino sobre el uruguayo Herrera y Reissig. Las primeras exhibiciones públicas del fonógrafo habían sido ofrecidas en Montevideo por el norteamericano Figner, de modo que en la época de la visita de Lugones estaba todavía fresca la sensación de “asombro” que había anotado un observador contemporáneo como Samuel Blixen, al describir las posibilidades de este nuevo artificio tecnológico. La invitación de Quiroga estaba teñida, indudablemente, de pasión “modernizadora” y espíritu de novedad, aunque en este caso la naturaleza de los materiales grabados recuperaba en ese gesto tecnológico más el espíritu y el sesgo heterodoxo de Charles Cros - el otro inventor simultáneo y casi secreto del fonógrafo - que el utilitarismo secamente mercantilista de Edison, de quien sólo se conoce el desliz ficcional o poético que Villiers de L'Isle Adam imaginó para él en *La Eva futura*.

Pero el registro tecnológico de Quiroga no se limitó por aquellos años a las primicias y disponibilidades auditivas del fonógrafo, ya advertidas inclusive por escritores de la generación anterior, como el argentino Eduardo Wilde, quien no dejó de anotar sus impresiones en uno de los textos de sus copiosas memorias de viaje. Su temprana vinculación con la fotografía convertirá a Quiroga, en julio de 1903, en el fotógrafo oficial de la expedición dirigida por Lugones para relevar el

estado de los antiguos establecimientos jesuíticos del Territorio Nacional de Misiones. Un año más tarde la primera edición de *El imperio jesuítico* (Bs. As., Cía. Sudamericana de Billetes de Banco, 1904), exhibirá - junto con dibujos y planos de las ruinas y de sus asentamientos - dos fotografías obtenidas probablemente por Quiroga, sobre cuyos padecimientos en aquel primer viaje a Misiones, que dejaba tan magros resultados iconográficos, existen abundantes referencias en los epistolarios y textos testimoniales sobre el punto.

La fruición visual de Quiroga

Quiroga, sin embargo, no se convertiría, como ocurrió con Charles L. Dodgson, en un fotógrafo vocacional que compartía los créditos artísticos del retrato fotográfico con la sugestiva personalidad del escritor Lewis Carroll, su *alter ego* literario. Las fascinaciones y potencialidades narrativas de la tecnología mediática trabajarían en él desde el campo, mucho más generoso, del cinematógrafo patentado por los hermanos Lumière en 1895.

El joven poeta del Consistorio no asistió desde luego a las primeras funciones rioplatenses del Salon Rouge de Montevideo o del Teatro Odeón de Buenos Aires, en julio de 1896, pero existen referencias sobre su condición de atento husmeador de los kinetoscopios de la recova del Paseo de Julio, y sobre su temprana afición a las funciones del Salón París, el Gran Splendid y otras salas cinematográficas del Buenos Aires de comienzos de siglo. Ese punto de partida - la fruición de los primitivos filmes de Ince, Porter, Griffith, Stiller y Guazzoni, junto con los de infinitos artesanos con menor resonancia artística - se multiplicó más tarde en cuatro derivas principales, que matizaron su condición esencial de escritor y fundamentalmente de cuentista, como vías alternativas para su propia realización personal, o como otros tantos caminos para la plasmación del oficio de narrador: a) el breve *corpus* de relatos que aluden en forma directa al cine, o introducen algunos de sus problemas teóricos y estéticos; b) la condición pionera de crítico de cine; c) las incursiones en el terreno del guión y la adaptación cinematográfica; y d) los proyectos - difusos y en cierto modo conjeturales - de convertirse él mismo en productor o realizador de cine.

Dorothy Phillips, cómo contar el cine

Cuatro textos, como sabemos, abonan de manera explícita la idea de una deriva concretada en el campo específico de la literatura: sus cuentos "El vampiro" (*Caras y Caretas*, 14\10\1911), "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" (*Novela del*

Día, 12, 14\2\1919), “El espectro” (*El Hogar*, 29\7\1921) y “El puritano” (*La Nación*, 11\7\1926), recogido luego en sus libros *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924) y *Más allá* (1935).

A simple vista estos textos quiroguianos parecen conectarse con cierta exacerbación de lo “real cinematográfico”, puesto al servicio de viejas pulsiones culturales y temáticas como la vida más allá de la muerte, el vampirismo, la materialización de las imágenes, etc.

Beatriz Sarlo planteó en *La imaginación técnica* (1992) el punto de las relaciones de Horacio Quiroga con la tecnología, pero es interesante abordar nuevamente esa compleja trama de vínculos o de modos de relacionamiento que él asume a lo largo de su carrera como escritor y *bricoleur* insaciable. Quiroga juega, en este sentido, con la potencialidad tecnológica del nuevo dispositivo cinematográfico, conjugando sus disponibilidades genuinas con un imaginario sin límites que pertenece más al campo de la libre ficcionalidad literaria que al de la propia técnica, que siempre es más pragmáticamente cautelosa y consciente de su fronteras y de sus reales posibilidades proyectivas, aunque asuma ideológicamente una suerte de autotelia de muy largos alcances hipotéticos, y haga retroceder constantemente esas fronteras a través de las herramientas de la invención y la inventiva.

Quiroga, desde luego, no está solo en esta clase de operación anchamente posibilista, ni es siquiera un precursor neto de la misma. Lo preceden en todo caso, para restringir el registro genealógico a los nombres más inmediatos, el Villiers de *La Eva futura* y el Verne de *El castillo de los Cárpatos*, quienes ensayaron en esos libros una aproximación desde la literatura al tema de la tecnología como reformuladora de los modos de la percepción y como materializadora providencial de añejas utopías de anulación de la temporalidad y la espacialidad en el sentido de la física clásica (la del tiempo newtoniano mecánico y reversible, frente a la bolzmaniana del tiempo termodinámico e irreversible).

En términos sugestivamente equivalentes se replantea hoy la cuestión frente a los dispositivos de la denominada “realidad virtual”, incipiente y sólo rudimentariamente aproximativa en muchos sentidos, pero portadora o detonadora de expectativas muy similares a las que manejaban o fabulaba los viejos maestros en la etapa más arcaica de la tecnología mediática.

El crítico bisoño pero ya maduro

Con todos los riesgos teóricos y metodológicos que encierra la condición pionera, Quiroga se lanzó tempranamente por los caminos de la crítica cinematográfica, convirtiéndose en uno de los precursores de este género con notables cultores en el Río de la Plata, aunque no fue, desde luego, un pionero absoluto.

El autor de "El vampiro" y "Miss Dorothy Phillips, mi esposa" comienza a escribir sobre un medio bisoño y sin tradiciones culturales, en pleno proceso de constitución de genealogías y lenguajes expresivos, y lo hace - a diferencia de lo que ocurría en el campo de la crítica teatral - desde una suerte de "punto cero" que a su vez diseña o escoge sus propias herramientas conceptuales y estéticas, todavía inciertas y en borrador.

Cuando Quiroga escribe sus primeras crónicas, hacia 1918, hacía apenas un lustro que Riciotto Canudo había anticipado su idea programática del cine como "séptimo arte", o que Abel Gance esbozara los rudimentos de una teoría específica de los lenguajes cinematográficos. Lejos de encontrar un campo con tradiciones y repertorios temáticos bien recortados y definidos, como sucedía en el caso de la crítica teatral, la subsiguiente producción crítica de Quiroga - la que redacta a lo largo de la década del '20 - se enmarca todavía en un lábil territorio teórico, en el que sigue delineándose un perfil de reflexión autónoma sobre un fenómeno, un lenguaje y un conjunto de géneros no totalmente legitimados por la crítica de arte tradicional. Son, en definitiva, los años en que Dziga Vertov define su teoría del *kino-glass* o "cine-ojo"; en que Jean Epstein, Germaine Dulac y Louis Delluc escriben sobre la "gramática del cine" y las vanguardias cinematográficas "asintácticas"; en que Bela Balazs propone en *El hombre visible* (1924) su *slogan* teórico sobre la "civilización óptica"; en que Eisenstein y Pudovkin redactan sus textos teóricos fundamentales; los años de los escritos cinéfilos de Antonin Artaud y de la teoría "documentalista" de John Grierson, además de ser, por excelencia, los años de creación de grandes géneros prototípicos, como el *western* y la *slapstick comedy* norteamericana, de verdaderas escuelas (como el *expresionismo alemán*) y de creación de notables monumentos clásicos de la historia del cine, como *El nacimiento de una nación* (1915), *El gabinete del doctor Caligari* (1919), *Nanuk, el esquimal* (1922), *Nosferatu* (1922), *Codicia* (1923), *Entreacto* (1924), *La madre* (1926), *El acorazado Potemkin* (1926), *Metrópolis* (1927) y *Drifters* (1929), mezclados con el aluvión de materiales previsiblemente estereotipados, convencionales y confortatorios que había desatado la briosa expansión del *star system* americano.

Pero el cine que ve y comienza a criticar Quiroga en medios de gran difusión como *Caras y Caretas*, *Atlántida*, *El Hogar* y *La Nación*, no tiene sólo el *handicap* de la incipiencia y de la falta de una tradición que le conceda credibilidad artística, a pesar del alto nivel de algunos logros. Se trata todavía, inclusive para la media de los espectadores y lectores, de una expresión menor y desautorizada por los sectores intelectuales que conceden legitimidad y viabilidad a los productos del arte, aunque en forma sugestivamente creciente el cine se convierta ya en un tema para la agenda de la literatura, como lo prueba un *corpus* de textos en el que se irán sumando, además del de Horacio Quiroga, los nombres de Roberto Gache, Enrique Méndez Calzada, Nicolás Olivari, Enrique y Raúl González Tuñón, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Enrique Loncán, Mateo Booz, etc.

La indagación del medio “sospechoso”

La imagen del viejo cine como espectáculo descastado y “sospechoso” que registra Sartre en *Las palabras*, al memorar sus impresiones infantiles de las funciones del Pantheon, del Kinérama y del Gaumont Palace, encontrarían simetrías y armonías clasistas típicas en los testimonios de contemporáneos rioplatenses de esa clase de experiencias: la misma subestimación ambiental (el cine como “arte para sirvientes”), pero al mismo tiempo la misma seducción ambigua y en definitiva triunfal. Contra esa incipiencia y esos prejuicios, Quiroga construye sin embargo, a lo largo de una década, un módulo crítico de insoslayable interés técnico, teórico e histórico-cultural.

La primera tentativa de recolección llevada a cabo en 1961 por el crítico e investigador uruguayo Arturo Sergio Visca, en el único número de la revista montevideana *Fuentes*, órgano del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, brinda, a pesar de su incompletud, un panorama bastante definido del “sistema” crítico quiroguiano, aunque sólo se recogen parcialmente los textos aparecidos en *Caras y Caretas* entre el 6/12/1919 y el 24/7/1920 (las firmadas todavía con el seudónimo de “El esposo de D.Ph.”), y en *Atlántida* (ya con su firma), entre el 11/5/1922 y el 21/12/1922. Faltaría, para agotar bibliográficamente el *corpus* crítico, editar los textos de *El Hogar*, *Mundo Argentino* y *La Nación*, más otros pertinentes y no señalados como tales en la bibliografía de Walter Rela, o no identificados todavía por los investigadores, si bien existen evidencias de un progreso sustancial en este sentido.

El material de *Fuentes*, como dijimos, permite advertir que Quiroga no fue precisamente un observador del fenómeno cinematográfico rudimentario o ingenuo

(o meramente voluntarista y conceptualmente desguarnecido). Más allá de lo que hoy podríamos considerar como comprensibles incipientes, el escritor demuestra una aguda captación de problemas y cuestiones cruciales de las agendas teóricas y críticas de la época, como la temprana percepción de la autonomía del lenguaje cinematográfico, la idea del cine como superación de las constricciones temporales y espaciales del teatro, la promoción de la importancia del guionista (posición que él mismo encarnó con las tentativas de "La jangada" y de un guión o esquicio para "La gallina degollada"), la discusión de las problemáticas de la adaptación y la transposición de lenguajes, el tema de la censura, la cuestión candente del sonoro, la defensa del cine frente a la indiferencia de los intelectuales, o el elogio del cine norteamericano y en especial la figura de Griffith como símbolo de la diferencialidad creativa de éste, en una línea que coincide muy puntualmente, en este último sentido, con la sustentada por Canudo en sus contribuciones críticas liminares.

Este ejercicio crítico, que debería completarse con una evaluación de los problemas de percepción y construcción narrativa que plantean sus cuentos a partir de la influencia del cine (y no sólo los identificados convencionalmente hasta ahora), convierte a Quiroga en el precursor indudable de un linaje de críticos que se iría especializando en el Uruguay hasta alcanzar la depuración, la brillantez teórica y erudita, y en cierta forma la autonomía genérica que alcanzaron figuras como Arturo Despouey, a partir de sus trabajos de 1936-1939 en *Cine Radio Actualidad*, Hugo Alfaro en *Marcha* y Homero Alsina Thevenet en *Film, Marcha* y *El País*. En este sentido Quiroga abre, a su modo y con sus marcas de época, una rica tipología del crítico que sería sistematizada por Carlos Real de Azúa en un memorable ensayo de 1957 sobre las derivas del género.

Contar con imágenes: el camino del guionista

La reivindicación de la escritura para cine no se limitó en el caso de Quiroga, como anotamos ya, a la mera formulación del punto como programa deseable o exposición incitativa en el espacio público de la crítica periodística, tal como puede leerse en textos como "La muerte del drama cinematográfico" (*Caras y Caretas*, 3\1\1920), "Las cintas mediocres. Efectos de la superproducción" (loc. cit., 10\1\1920) o "Los intelectuales y el cine" (*Atlántida*, 10\8\1922). La voracidad cinéfila de Quiroga lo llevó a intentar por lo menos las conocidas tentativas guionísticas de "La jangada" y "La gallina degollada", que a la luz del genuino "demonio de los negocios" que inspiraba y a veces desvelaba al escritor, no deben ser computadas como meros ejercicios transpositivos en un territorio experimental y novedoso, sino como seguros residuos de proyectos explorados y más tarde

descartados por la incipiente del mercado y de la industria productora. Gálvez, como veremos, arroja algunos indicios adicionales sobre este tramo de la biografía quiroguiana.

El de “La jangada”, de todas maneras, es el único texto que poseemos completo para reconstruir la deriva de la escritura para cine. Del guión o sinopsis de “La gallina degollada”, a pesar de lo que sugiere Rela en su bibliografía, sólo se conserva en realidad el tercer folio de una versión mecanografiada, cuyo contenido fue reproducido en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, Archivos, 1993, p. 96. El de “La jangada” no es en rigor lo que denominaríamos hoy un guión o encuadre cinematográfico, a pesar de la curiosa diversidad de expresiones y criterios formales admitidos todavía en el campo de la producción, pues le falta técnicamente la típica organización en doble columna, con indicación de número de toma, tipo de plano, descripción de la toma y diálogo o componente sonoro correspondiente a la misma. La industria ignoraba o no había adoptado todavía la secuencia sinopsis\desarrollo por secuencias\libro cinematográfico\encuadre, y Quiroga por otra parte subtitula su material, de un manera un tanto heterodoxa, como “bosquejo de film con el argumento en grandes líneas, salvo algunas escenas detalladas y varias leyendas ya prontas”.

Resultaría de interés un cotejo de este tratamiento quiroguiano del material con los criterios empleados casi contemporáneamente por Antonin Artaud (cfr. los siete “guiones” publicados en A. Artaud, *El cine*, Alianza, 1964) y Thea von Harbou o Carl Dreyer (cfr. V. Pudovkin, *Argumento y montaje: bases de un film*, Futuro, 1956), además de otros textos bibliográficamente accesibles.

“La jangada” es el resultado de la fusión de dos cuentos publicados entre 1914 y 1916 en la revista *Fray Mocho*: “Los mensú” (loc. cit., 3\4\1914) y “Una bofetada” (loc. cit., 28\1\1916), aunque no existen hasta ahora referencias específicas que permitan datar indiscutiblemente la fecha de elaboración del texto. Quiroga no menciona el punto en la correspondencia conocida (ni siquiera en la mantenida con otro cinéfilo como César Tiempo), ni existen indicios dilucidados por los investigadores y biógrafos conocidos. Sólo el crítico uruguayo Washington Benavides arriesga una fecha o tramo cronológico conjetural en un artículo publicado en el semanario *Brecha* en 1987 (cfr. “Aproximación a las relaciones de Horacio Quiroga con el cine”, en loc. cit., 15\5\1987). Benavides sugiere que “La jangada” fue escrito entre 1920 y 1922, sin aportar las razones de su atribución.

Manuel Gálvez, quien en *Amigos y maestros de mi juventud* informa brevemente sobre la frustrada vocación de Quiroga como realizador cinematográ-

fico, tampoco aporta pistas seguras para datar ese intento, seguramente posterior a su vinculación con motivo de la Cooperativa Editorial Buenos Aires y la publicación en ella de *Cuentos de amor, de locura y de muerte* en 1917. Gálvez, quien se involucró en el proyecto cinematográfico, hasta el punto de tentar al banquero Carlos Alfredo Tornquist como eventual financista del mismo, lo ubica de manera un tanto difusa, pues no recuerda con precisión si fue “antes o después” del episodio de la Cooperativa Editorial. Las alusiones a Quiroga y a su propia pasión cinéfila contenidas en *El mundo de los seres reales* tampoco agregan mucho sobre el asunto.

La datación de los cuentos matriciales, de todas maneras, fija un piso concreto para fechar la escritura de “La jangada”, que debe conjugarse con las posteriores etapas de residencia de Quiroga en Buenos Aires, durante las cuales pudo diseñar y desarrollar sus proyectos cinematográficos (en especial los períodos 1918-1925 y 1926-1931), y afiatar a la vez su dedicación periodística como crítico y cronista cinematográfico.

De todas maneras, uno de los puntos que interesa realmente en el caso de “La jangada” es la elección temática que Quiroga realiza en relación con el cine: su deslizamiento - que parece preanunciar la condensación temática de *Los desterrados* (1926) - desde la zona más mórbida y fronteriza de su producción, hacia los territorios de lo testimonial y crítico, que debe ser cotejado en este caso con el sesgo de la producción cinematográfica de aquellos años pioneros.

Si en 1915 la realización de un proyecto como el de *Nobleza gaucha* marcaba un derrotero temático y técnico posible, muy emparentado de todos modos con la tradición nativista del teatro criollo, la producción ulterior se orientaba en las direcciones melodramáticas y folletinescas, de sabor más urbano, que caracterizaron el cine de José Ferreyra, Nelo Cosimi, Edmo Cominetti y Julio Irigoyen, con excepciones “documentalistas” y de acento testimonial como *El último malón* (1917-1918), de Alcides Greca, o *Tribus salvajes* (1924), de Humberto Peruzzi.

Aunque lo testimonial y el trasunto de preocupaciones sociales no sería, desde luego, el único núcleo temático que Quiroga consideraba compatible con las posibilidades fundamentalmente “realistas” del cine. De hecho el breve esquicio que nos queda de una eventual versión cinematográfica de “La gallina degollada” demuestra que el cuentista consideraba el nuevo medio, con mayor elasticidad, como paralelo portador de otro tipo de relatos, de temas y de climas narrativos.

El gustador del cine y los otros

Años más tarde *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici sobre libro de Darío Quiroga, el hijo del escritor, y Ulises Petit de Murat, se convertiría en una suerte de homenaje póstumo al interés de Quiroga por el cine y sus posibilidades narrativas. La base original del libro cinematográfico eran los cuentos de *Los desterrados*, pero Soffici sugirió agregados e interpolaciones que concluyeron con la adición de elementos, situaciones y personajes de “Una bofetada” (uno de los textos confluyentes en “La jangada”) y “Un peón”, más algunos complementarios de “Los destiladores de naranjas”. No fue, por cierto, el único ensayo de reconstrucción cinematográfica del universo quiroguiano, aunque por su certero sabor americanista representó en su momento, a pesar de sus debilidades indudables, un punto de madurez expresiva y temática del cine argentino que le valió elogios y la ocupación de una suerte de lugar olímpico, junto a películas como *La vuelta al nido*, *El inglés de los güesos*, *Así es la vida*, *La guerra gaucha* y *Pampa bárbara*.

Desde el punto de vista generacional Quiroga forma parte de un grupo demasiado numeroso de escritores que se interesaron, con mayor o menor intensidad, por el fenómeno del cine. Figuras como Defilippis Novoa, Gálvez, Castelnuevo, César Tiempo, García Velloso, José González Castillo, Ulises Petit de Murat y Jorge Luis Borges, entre otros, demostraron una actitud propicia y participativa, como adaptadores, autores de guiones, críticos e inclusive realizadores.

Por lo que tenía de antiteatral y renovador, el cine captó en su momento la atención de la revista *Martín Fierro*, que desde 1924 y de manera especial en su número 40 (28\4\1927), dedicó numerosos artículos locales y traducidos a examinar la naturaleza del lenguaje cinematográfico, las estrategias de la enunciación filmica, su condición de “arte nuevo” y su enfoque en muchos sentidos inédito de la realidad, pero por sobre todas las cosas su desafiante disponibilidad - muy a la medida de la sensibilidad “martinfierrista” - como territorio estético con leyes y recursos específicos y autónomos.

Menos receptivos, en cambio, se mostraron escritores como Roberto Arlt, quien en varias “aguafuertes” de la etapa 1928-1932, o en algunos pasajes de *El amor brujo* (1932), se mostró proclive a censurar los efectos sociales del “ilusionismo” cinematográfico y a construir personajes que razonan al cine desde esa perspectiva casi puritana; aunque entre agosto y setiembre de 1936 intentó algunas ocasionales notas del género en la sección Cinematografía del diario *El Mundo*.

Otro caso característico, dentro de la tesitura apuntada, es el del Martínez Estrada de ensayos de *La cabeza de Goliath* (1940) como “El mundo de los fantasmas y los simulacros”, apocalípticamente enrolado contra la supuesta mendacidad y pobreza cultural del cine. Quiroga, que tanta influencia tuvo en una de las etapas de la vida del Hermano Menor, no logró contagiarle su gusto de viejo frecuentador de Kinetoscopios y penumbrosas salas de “biógrafo”.