

Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte

Miriam V Gárate

Universidade Estadual de Campinas

Resumen

Las relaciones escritura/discurso cinematográfico fueron intensas y adoptaron formas variadas durante las primeras décadas del siglo XX. “Importación” y “trasposición” de procedimientos, búsqueda de efectos semejantes o producción de géneros análogos, puesta en evidencia de la materialidad y los recursos de una práctica por la otra, son algunas manifestaciones de esa relación de doble mano. **Pathé Baby**, del brasileño Antonio de Alcântara Machado y **Cagliostro**, del chileno Vicente Huidobro se examinan a la luz de dicha problemática.

Palabras clave

cine – literatura – vanguardia – Alcântara Machado- Huidobro.

“*Programa. Sesiones continuadas. Ouverture*, por Oswald de Andrade; 1-*Las Palmas*, en seis partes; 2-*Lisboa*, en seis partes, 3. *De Cherbourg a Paris*, en cuatro partes (...) 22-*Madrid*, en tres partes dobles, 23-*Toledo. Precio(impuesto incluido):7\$000. Están suspendidas las entradas de cortesía*” (1926: s/n). Así se presenta el índice/programa de *Pathé Baby*, conjunto de crónicas de viaje redactadas por el brasileño Antonio de Alcântara Machado en 1925¹. “Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo. Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería, sino que vas entrando al teatro” (1934: 41). Tal el principio de *Cagliostro, novela- film* escrita por el chileno Vicente Huidobro durante su estancia en París e inicialmente publicada por fragmentos entre los años de 1921 y 1922 en diversas revistas de vanguardia. En ambos casos, la escritura se orienta hacia un *fuera de campo*: se busca construir en el campo de la letra un sucedáneo de la pantalla. Este desplazamiento en dirección a un “otro” que contemporáneamente está constituyendo un lugar “propio” mediante el concurso de figuras de lo “ajeno” (pienso en las teorizaciones sobre el cine como sinfonía de imágenes o como poesía visual), puede constatarse en varios textos del período: en trechos de los *Cinco metros de poema*(1924), del peruano Oquendo de Amat, en *El amor es así... Cuento cinematográfico* (1926), del mexicano Xavier Villaurrutia o en *El día más feliz de Charlot* (1928), de su compatriota Enrique González Rojo,

¹ Las traducciones del original portugués al español son de mi autoría.

para mencionar tan sólo algunos. Pero en los dos volúmenes citados, la intensidad y sistematicidad del gesto incita a realizar un examen atento, por eso su elección como foco de este trabajo.

PathéBaby: entre la literatura de reportaje y el cine documental

Durante 1925 Alcántara Machado publica una serie de notas de viaje en el *Jornal do Comércio* de San Pablo, órgano con el cual el periodista venía colaborando desde 1921. En 1926, una selección de esas notas parcialmente reescritas, reeditadas en alternancia con las ilustraciones de Paim Vieira (1895-1988) y “prefaciadas” por Oswald de Andrade son relanzadas como libro. Desde el principio, la tapa (fig.1), la primera página (fig.2) y el *Programa/índice* (fig.3) instituyen un pacto tanto desde lo gráfico, que proyecta el título en la pantalla y da a ver (oír) la orquesta en la mitad inferior de la página, como desde lo verbal: las crónicas se subdividen en *partes*, como consta en el *Programa/índice*; cada una de esas partes o *episodios*, como se los denominará en el cuerpo de las crónicas, recibe un tratamiento que asemeja dichos enunciados al letrero o el intertítulo - expresiones breves que sitúan en el espacio o el tiempo (*Medianoche, Boulevard des Capucines*), sintetizan acciones (*Ida, Vuelta*), crean expectativas (*El portugués del compartimento rojo*).

Fig. 1

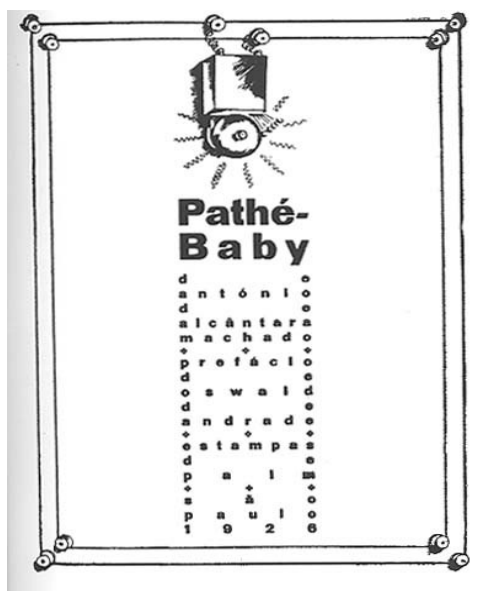


Fig. 2



Fig 3

Ingreso y programa en mano, el lector entra en la sala y mientras aguarda el comienzo de la sesión lee la *ouverture* (prefacio) de Oswald de Andrade. Si el primer pacto (el primer umbral) instauro al espectáculo cinematográfico como horizonte de recepción, la *ouverture* define el género al cual pertenece y garantiza su calidad, asumiendo el lugar de la autoridad crítica. Para Oswald de Andrade, Alcântara Machado es miembro de la generación “más desenvuelta, segura y peligrosa” que irrumpió luego de la “Philips modernista”(1926: 13); su *Pathé Baby*, es *literatura de reportaje*: “Usted se apropió sin espanto temperatura ocasional cada gente cada país. Por todo su libro concordancia amable realmente Europa sabrosa ridícula. *Pathé Baby* es reportaje... gran literatura nuestra época es reportaje” (1926:13).

Concluida la *ouverture*/prefacio prorrumpe la orquesta y se pone a rodar la primera cinta: “1.Las Palmas: Puerto de la Luz es el vestíbulo arenoso. Comprometedor. La ciudad, que el mar y la montaña limitan, queda lejos. MODERE UD. LA MARCHA A 15 KMS POR HORA (Alcântara Machado 1926:19).

El espectáculo propuesto a lo largo de más de doscientas páginas convoca a lo cinematográfico en varios niveles. En lo atinente a la escritura, evidenciando el alto grado de penetración del cine en la vida cotidiana y en el imaginario social, comparece como motivo temático: “Italianas lindas. A cualquier hora alquilables o no. Ojos de tragedia. Actitudes cinematográficas de mujer fatal” (Alcântara Machado. Milán: 1. Compendio urbano, 1926: 87). Asimismo, se hace presente el motivo de la ciudad-*set* y de los avatares del rodaje:

En los jardines verdes del Alcázar, la Paramount Pictures rueda una película árabe. En las ventanas del Pabellón de Carlos V sultanas de piel rubia y ojeras azules fuman Ariston.

Entre las columnas de mármol blanco, el director toma té y muerde su pipa. Albornoces. Sandalias, Puñales. Velos.

Para dos objetivas, la favorita traiciona al sultán barbudo con el o joven cheik. Pero el espía entra.

El director grita:

-No!

El espía entra de nuevo.

-No!

El espía entra por tercera vez.

-No!

El eunuco del serrallo es padre de la heroína, que nació en Chicago.

El sultán, a un lado, foxtrotea y canta:

I wantto be...

El espía entra por cuarta vez

-Yes! (Alcántara Machado. Sevilla, 2. Cinematografía, 1926: 190-1)

Pero el cine constituye sobre todo un paradigma de composición tendiente a modelar cada enunciado como sucedáneo de una toma o un plano y a organizar la sucesión de planos/enunciados según la lógica del montaje: “Vías, vías, vías. Discos verdes, discos rojos. Linternas. Señales. Avisos. Letreros. Trenes parados. Vías. Postes. Guindastes. Locomotoras humeantes. Arrabales tranquilos. Automóviles. Estaciones pequeñas de nombres enormes. Humo. Vías. Rapidez del tren que vuela.” (Alcántara Machado. De Cherbourg a París: 4: Chiuú! 1926: 43). Como puede advertirse, la yuxtaposición paratáctica de sintagmas nominales, su brevedad, la repetición sucesiva y alternada de algunos de ellos (vías), buscan propiciar un efecto análogo al de una secuencia de planos cortos, pretenden suscitar un ritmo verbal (imagético) que el montaje acelerado de las sinfonías urbanas vanguardistas perseguirá en el plano estrictamente filmico.

En la realización de estos “documentales” (*reportajes*, según la denominación oswaldiana), el cronista/viajero/escritor/*cameraman* circula con su Pathé Baby y escribe/rueda sus tomas “al natural”, de acuerdo con la expresión consagrada en la época. El *set*, la escenografía artificial y artificiosa, el maquillaje de seres y de objetos son abolidos en beneficio

de la captación “directa”. El estilo *no marcado* se torna un significante de base para una nueva escritura. De allí el elogio profesado a Alcántara Machado y a su prosa: se trata de alguien que *escribe sin literatura*². Evidentemente, la marca o significante del trabajo artístico no ha desaparecido sino que se ha desplazado del ornato modernista, su vocabulario lujoso, sus complejas construcciones sintácticas, hacia una estética de la expresión directa, llana, económica, pero sobre todo hacia el trabajo realizado con el corte y la yuxtaposición, con el montaje que se procesa *entre* las palabras³.

A estas operaciones en el ámbito de lo verbal se suma el montaje alternado entre escritura e ilustración dando lugar a una narrativa doble (o triple) que, de acuerdo con Valencio Xavier, “corre simultáneamente en dos pistas”(2001:62): el film escrito por Alcántara Machado y el ilustrado por Paim Vieira, que se bifurca a su vez en el dibujo-película proyectado en la pantalla (mitad superior de la página) y el dibujo-relato sobre las peripecias de la orquesta, cuyos ejecutantes van desertando de la función uno después del otro (mitad inferior de la página).

El dibujo-película proyecta sobre la parte superior de la página una suerte “síntesis visual”, anticipando de esa forma el film escrito. En este caso, ilustración y palabras miran desde sus materialidades específicas en dirección a las “mismas” imágenes, las ofrecen alternativamente para que el ojo-mente del lector las vea-lea. Es lo que sucede, por ejemplo, con el abigarrado dibujo-película relativo a París (fig. 4), que aduna un conjunto de motivos presentes en diversos pasajes de la “super especial película de largo metraje” escrita: “Place de l’Etoile. En torno al Arco de Triunfo multitud de automóviles giran. Las avenidas son doce bocas de asfalto que comen gente y vehículos, vomitan gente y vehículos, insaciables. Ruido. Polvo” (Alcántara Machado. París. 1. La llama votiva, 1926: 49); “El anuncio dice: JAVA. Estrepitosamente la orquesta toca *La Belote*. Música saltarina, temblorosa. Cincuenta, cien, doscientos pares” (Alcántara Machado. París. 2. El baile del magic-city, 1926: 50-1); “El francés gordo, sudando felicidad, refriega los bigotes en el rostro pintarrajeado de la flacucha.

²El Sr. Alcántara Machado es un singular temperamento de escritor. Con una sensibilidad pura, con un agudo espíritu de observación, anda por la vida con sus grandes ojos de “Kodak”, fijando con exactitud las cosas que encuentra en su camino. No deforma ni adorna. Fija las personas y las cosas como son. Pero revela un alma siempre conmovida y a veces también irónica frente a los espectáculos da vida... San Pablo está por entero en los cuentos del Sr Alcántara Machado. Directo, simple, claro, el Sr. Alcántara Machado es una excepción entre nuestros prosadores. Escribe sin literatura(Consideraciones previas de Peregrino Jr a entrevista publicada en *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3/7/127. Alcántara Machado 1983: 279-280)

³ Refiriéndose al manifiesto de *Klaxon* (primera revista de la vanguardia paulistana) y al interés de los nuevos escritores por el cine, Ismail Xavier afirma: La preocupación con el fenómeno cinematográfico no se restringirá a los elogios del manifiesto. Exceptuando el número cuatro, en todos los demás se publicarán notas sobre cine. Los líderes de la renovación literaria verán en él un elemento motivador de discusiones y de críticas, llegando a considerarlo un referencial útil para la explicación de Oswald en *Os condenados*.... El modelo de organización de los films es utilizado como matriz para caracterizar, de forma sintética, un estilo literario marcado por el uso del “subentendido”, como dirían los teóricos del cine de la época. La segmentación de la narración en “secuencias”, sin preocupación por la continuidad y por las transiciones que alargan el texto, el tratamiento de cada “escena” por sucesión de detalles y con economía de referencias, eran rasgos que permitían la aproximación (1978: 143). Las consideraciones de Xavier son válidas para la prosa de Alcántara Machado.

Imprudencia de francés gordo. La mujer lo enfrenta y lo cachetea. Al golpe seco siguen los berridos: -Tu ne t'imaginai pas de me rencontrer, hein, salaud?" (Alcântara Machado. París. 3. Media-noche, Boulevard des Capucines, 1926:54-5); "En un muro, fronterizo al baile, afiches coloridos hablan de la crisis de la vida, de las elecciones municipales, de los atentados comunistas. Uno es tremendo: incita a los panaderos. Truculentamente: OUVRIERS BOULANGERS! NOUS ALLONS FAIRE APPEL À VOTRE COLÈRE!"(Alcântara Machado. París.4. Medianoche, rue st.Honoré, 1926: 56-7).

Fig. 4

Fig. 4



Detalles Fig. 4

En cuanto al dibujo-relato sobre las peripecias de la orquesta tramado en la mitad inferior de la serie de ilustraciones, éste da a ver otra narrativa paralela y simultánea que, por una parte, refuerza el pacto instaurado desde la portada: el lector/espectador ha entrado al cine al abrir el libro. Por otra parte, incita a desviar de vez en cuando la mirada, a seguir los avatares de la comedia que allí se desarrolla. Esta estructura compleja nos habla de un lector/espectador familiarizado con las diversas manifestaciones de la cultura visual, capaz de circular entre varios códigos y convenciones con fluidez.

***Cagliostro*: entre la novela de vanguardia y el cine de ficción**

La primera versión de *Cagliostro* habría sido un guión“ solicitado a Vicente Huidobro por el cineasta rumano Nume Mizú y reconocido con un premio por *The league for better pictures of New York* en julio de 1927” (Flores, 1997: 10)⁴. Como en el caso de *Pathé Baby*, esa

⁴En el Prólogo a la reedición de la novela preparada por la Editorial Universitaria de Chile en 1997 y utilizada en este trabajo, Carlos Flores menciona la existencia previa del guión (sin fecha), la premiación del mismo e incluso un supuesto filme rodado, terminado y abandonado, junto a muchos otros, a causa de la crisis del cine mudo a finales de los veinte, período en que irrumpe el cine sonoro. Menciona asimismo una versión de la novela traducida al inglés, publicada en Londres en 1931 y la primera publicación en Chile, realizada en 1934. Sin embargo, en la *Nota de la edición original* prefaciada por Flores, los editores refieren una trayectoria previa más sinuosa: existiría un *Cagliostro* publicado por fragmentos y capítulos sueltos entre 1921 y 1922 en diversas revistas de vanguardia, cuya *découpage* habría iniciado en

circunstancia debe ser llevada en cuenta pues favorece el reaprovechamiento de determinados recursos propios al medio o género de origen que son refuncionalizados en el producto final con el objetivo de potenciar su efecto cinematográfico. Alcántara Machado se vale de características habituales en la prensa cotidiana para montar su libro/sesión de cine: la ilustración, la variedad tipográfica, la subdivisión de la página en campos o fragmentos parciales, el *réclame* y la retórica publicitaria. Aunándolos a su escritura, crea un sucedáneo de formas vinculadas a lo filmico-documental (reportajes, actualidades, sinfonías urbanas), otro sesgo por el cual el “retorna” la relación con el periódico. Huidobro multiplica una serie de rasgos propios del guión para dar forma a su novela-film: *découpage* de la trama en partes y de éstas en secuencias, inclusión de los intertítulos relativos a esas secuencias y partes, indicaciones espaciales y visuales de diverso tenor (escenografía, iluminación, vestuario), pero por sobre todo, “instrucciones” destinadas a la ejecución de una película que el receptor será incumbido de realizar imaginariamente. En esta oportunidad, el género de referencia no es el documental sino el cine de ficción, lo que torna el pacto propuesto en la primera frase de *Cagliostro* una suerte de simulación de segundo grado: al “como si” del contrato novelesco se agrega y superpone el “como si” de la *novela como film*. En esta oportunidad, el pacto no se materializa con el concurso de la ilustración, tornándolo más visible pero simultáneamente más “implícito”, como ocurre en *Pathé Baby*, sino que se explicita con todas las letras y únicamente en el plano de la letra:

EL AUTOR AL LECTOR

Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo. Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería, sino que vas entrando al teatro. Te sientas en un sillón. La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes. Termina la orquesta. Se levanta el telón, o mejor dicho, se corren las cortinas y aparece:

CAGLIOSTRO

por

Vicente Huidobro

1922 el realizador Jacques Olivier para una firma cinematográfica francesa que quebró. En 1923, el manuscrito habría sido solicitado por el actor Mosjoukine, interesado en llevarlo al cine, pero que se vio obligado a abandonar Francia poco después. En ese mismo año, y “a pedido de algunos amigos que querían ver esas páginas publicadas en un libro”, Huidobro entrega el manuscrito a un editor de Madrid que lo conserva por tres años sin publicarlo, debido a la extrañeza del texto y su difícil comercialización. En el 1929, H. G. Wells le solicita el texto al autor, lo traduce y lo publica en el 31, siendo por lo tanto la versión española posterior a la inglesa.

Etc., etc., etc., etc., etc.

Luego aparece el subtítulo general, explicativo del argumento y lo más breve posible...(Huidobro 1997: 42)

Consigno algunos procedimientos recurrentes a lo largo de *Cagliostro* que implican la incorporación y representación de ese otro medio al cual la “novela visual” busca adecuarse, el cine⁵, para detenerme luego en la torsión a que se los somete reconduciéndolos al plano de la escritura, plano anunciado en este umbral no sólo a través de la mención a las figuras del autor y del lector, sino del empleo de la primera “elipsis” a ser colmada por el receptor, por un receptor que tendrá que actuar alternativamente como espectador familiarizado con las convenciones y tópicos del lenguaje cinematográfico (es el caso de estos “etcéteras”, que corresponderían a los créditos iniciales del film) y como lector consciente de las convenciones literarias, en especial, de los subterfugios realista-naturalistas, puestos en evidencia en cada página del libro.

En primer término, cabe mencionar la transposición constante de una espacialidad consustancial al cine recreada a partir de enunciados que evocan ora tomas fijas (“Una tempestad siglo XVII retumbaba aquella tarde de otoño... A la derecha... la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas”; Huidobro 1997: 45), ora acercamientos de la materia filmica en dirección a la cámara (“Al fondo del camino aparecen de pronto dos linternas paralelas balancéandose ... Una carroza misteriosa... avanza ... llega muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos”; Huidobro 1997: 45), otras tantas veces, su contrapartida, el alejamiento hacia la profundidad de campo (“El extraño personaje al que siguen nuestros ojos llega a la selva... se aleja ahora y se dirige hacia el fondo del paisaje”; Huidobro 1997: 46-7), en muchas oportunidades, la alternancia de ambos (“Cagliostro aparece de pronto en el sendero hacia la carroza. A medida que se acerca parece que se agranda de un modo increíble. Llega, sube y la carroza parte al galope. Al fondo del camino, cuando está muy

⁵Asumiendo una función semejante a la que desempeña en *Pathé Baby* la *overture* de Oswald de Andrade, el propio Huidobro redacta un prefacio para la novela, en el que comparecen varias premisas de su poética creacionista aliadas a la defensa de un nuevo estilo: “He querido escribir sobre “Cagliostro” una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica” (1997: 35). A este respecto, Edmundo Paz Soldán (2001: 156-7) sostiene: “En *Cagliostro*, el objetivo de Huidobro, a primeras luces solamente lúdico, es radical: actualizarla forma de la novela para un público acostumbrado al cinematógrafo. Huidobro es explícito en su idea de que ya no se pueden escribir novelas de la misma forma en que se escribían antes de la invención y popularización del cine. La aparición de esta nueva tecnología de procesamiento y almacenamiento de información tiene necesariamente que reconceptualizar la posición, la técnica y los objetivos de la tecnología escrituraria en el competitivo universo mediático que comienza a instalarse a fines del XIX y se consolida—y, algunos dirían, hace implosión—a lo largo del XX. Una de las formas por las que cada medio se reubica en este universo es tratando de incorporar o representar los efectos de los otros medios: en palabras de McLuhan, “technologies are ways of translating one kind of knowledge into another mode [...]. All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms”. Varios teóricos, entre los cuales Paz Soldán mencionará a Friedrich Kittler, sugieren que, “más que traducción, lo que ocurre es una transposición”.

lejos, no se ve sino el pequeño tragaluz detrás, en forma de almendra”; Huidobro 1997:51). En estrecha relación con esa espacialidad filmica, toda una serie de enunciados recrean procedimientos de montaje caros a la sintaxis cinematográfica “transparente”⁶. Abundan las alternancias de campo/contra campo, como la presente en la secuencia en que Cagliostro realiza una de sus curas milagrosas:

Cagliostro, cogiendo un frasco vierte el contenido en la boca del enfermo... -Ya estás sano, levántate. La madre se inclina sobre el hijo que empieza a moverse como un moribundo... Las miradas ansiosas del enfermo van del mago a la madre y de la madre al mago. Las miradas ansiosas de la madre van del hijo al mago y del mago al hijo” (Huidobro 1997:57).

Se representan montajes paralelos que pueden o no valerse del auxilio de intertítulos:

Mientras la marquesa de Montvert vuela hacia París para llegar a tiempo a la fiesta de la corte.

Dejando tras ella una enorme nube de polvo, la carroza de la marquesa se aleja a todo galope por el camino de París. Desde lo alto de aquella colina, puede verse la carroza hasta el momento en que desaparece en un recodo de la ruta.

El pueblo de Estrasburgo llora la partida de su gran bienhechor.

Ante la casa de Cagliostro una inmensa multitud se ha reunido triste e inconsolable... (Huidobro 1997: 84)

Si se suma a estos recursos el fundido de imágenes (“La cabeza de Lorenza se agranda... Su rostro se torna fluido y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se pueden leer por transparencia las frases siguientes...”; Huidobro 1997:73), la indicación sintética de escenarios “tipo” (“De pronto (el personaje) abre la puerta... A sus ojos aparece un gran salón de estilo Edad Media para cinema”; Huidobro 1997: 48) y una trama ágil, rica en peripecias altamente codificadas (viajes, persecuciones, conspiraciones), el resultado es una auténtica película de papel construida/proyectada/vista en el presente, tiempo verbal hegemónico del texto. Sin embargo, las mismas frases responsables por la proyección de esta prosa visual se desvían

⁶ El par opacidad/transparencia ha sido empleado por Ismail Xavier (1984) para referirse a los procedimientos de evidenciación o de naturalización y ocultamiento que caracterizan al lenguaje fílmico de vanguardia y a la cinematografía clásica respectivamente. Grosso modo, los principales recursos de ésta última se desarrollan y consolidan en el ámbito del cine norteamericano a partir de mediados de la década del diez.

frecuentemente de su cauce instaurando una zona de “no figurabilidad” o, mejor aún, de literalidad, que reconduce la película al campo de la letra, al espacio de la página, a la novela que se lee:

Una carroza misteriosa, a causa de la forma y del color, avanza sobre el lector al galope compacto de sus caballos, cuyos enormes cascos de hierro hacen temblar toda mi novela (Huidobro 1997: 45).

La paloma parte como una flecha, es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada (Huidobro 1997: 72).

Es una noche solemne, una noche que se da cuenta de su importancia histórica. (Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquiera noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página) (Huidobro 1997: 127).

La presencia constante de este metadiscurso instaura un juego paradójico, “interrumpe” el flujo de la imaginación visual a pretexto de intensificarla: para acentuar la impresión de avance de la carroza hacia fuera de campo se hace temblar a “la novela”, para dotar de una imagen concreta a la velocidad se recurre a una “comparación usada”, para sintetizar aquello que una escena cinematográfica muestra por medio de elementos plásticos se reenvía a una “descripción escrita”. Se trata de un procedimiento que pone en evidencia las convenciones naturalizadas del género novelesco, pero que asimismo llama la atención para las convenciones de su candidato a “sustituto”: el cine clásico. Como señala Paz-Roldán en un interesante artículo:

Deslumbrarse por la estética y las posibilidades técnicas de un medio no significa olvidarse de, precisamente, sus condiciones de medio, de juego de signos. La renovación de la novela pasa por la absorción de los efectos técnicos, temáticos y estéticos del cine, y por la irónica puesta explícita en escena de la artificialidad del arte, sea éste novela, o film, o novela-film (2002: 162).

Cagliostro asume esa tarea. Desautomatiza tanto las reglas de novela como del film, con su novela-film.

Bigliografía

ALCÂNTARA MACHADO, Antonio de. *Pathé Baby* (1982) [1926]. San Pablo, Imprensa Oficial/Arquivo do Estado.

_____*Obras* (1983) volumen I. (Lara de, Cecilia, org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL.

GONZÁLEZ ROJO, Enrique (1928). “El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y un apeoteosis”. *Contemporáneos*5: 24-6.

HUIDOBRO, Vicente (1997) [1921-3]. *Cagliostro. Novela-film*. Santiago, Editorial Universitaria.

OQUENDO DE AMAT, Carlos (1980) [1924]. *Cinco metros de poemas*. Lima, Ediciones Copé.

PAZ-SOLDÁN, Edmundo (2002). “Vanguardia e imaginario cinemático: Vicente Huidobro y la novela- film”. *Revista Iberoamericana* 198: 153-163

VALCÁRCEL, Eva (1997). “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26: 497- 507.

VILLAURRUTIA, Xavier (1953) [1928]. “El amor es así... Cuento cinematográfico”. *Obras*: México, Fondo de Cultura Económica.

XAVIER, Ismail (1984) [1977]. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparencia*. São Paulo, Paz e Terra.

_____*Sétima arte, um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva.

XAVIER, Valêncio. “Cinema escrito”. *Revista Cult* (2001) N 47, junio, 62-3.