

Dos intrigas intermediales (o de la letra a la pantalla y viceversa)¹

Miriam V. Gárate

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil).

Resumen

El artículo refiere dos intrigas intermediales ocurridas en Brasil durante 1920–1930, a fin de examinar interferencias y diálogos existentes entre escritura e imagen.

La primera es protagonizada por Eugenio Pignone, quien arriba a San Pablo en 1921 y poco después se torna objeto de una serie de notas publicadas en diversos jornais. Sus aventuras mobilizan un archivo proveniente del folletín, que actualiza en la prensa un imaginario «fantomático» asociado a la literatura y el cine. Pignone reaparece años después de este episodio como Eugenio Kerrigan, supuesto director ítalo–americano con experiencia en los estudios *Vitagraph* y *Paramount*. Rueda

1. Versión escrita de ponencia presentada oralmente en el III Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano (Montevideo, 2016) y el I Congreso Internacional Acercamientos Interartísticos em el arte y la literatura em América Latina (Morelos, México, 2016).

cinco películas. Los restos materiales de dicha producción autorizan a postular puntos de contacto entre las peripecias de Pignone y la filmografía de Kerrigan.

La segunda intriga es protagonizada por Olympio Guilherme, quien en 1927 gana un concurso promovido por la Fox y se traslada a Los Ángeles con la expectativa devenir astro de cine. Desde allí envía críticas cinematográficas e impresiones personales para la revista *Cinearte*. En 1929, luego de reiterados fracasos, rueda un filme intitolado *Fome*. Regresa a Brasil en 1930 y dos años más tarde publica *Hollywood, novela da vida real*, texto en el que el «miserio fotógrafo» retrata los engranajes de la maquinaria hollywoodense. El libro propone un contrato de lectura según el cual estamos ante un escrito que debe ser leído/visto como si se tratase de una película.

Abstract

Two Intermedial Plots (or from the written letter to the screen and viceversa)

This article discusses two intermedial plots that happened in Brazil during the 1920s and 1930s, in order to examine the interferences and dialogues between writing and image.

The first plot is starred by Eugenio Pignone, who arrives to San Pablo in 1921 and soon after becomes the subject of a series of articles published in newspapers. His adventures mobilize files that come from the feuilleton, which updates in the press an «phantomatique-ghostly» imaginary associated to literature and cinema. Pignone reappears years after as Eugenio Kerrigan, supposed Italo–American director with experience in the *Vitagraph* and *Paramount* studios. He makes five movies. The remains of this production allows for the postulation of points of contact between the adventures of Pignone and the filmography of Kerrigan.

Palabras clave:

cine, literatura, prensa, Brasil
1920–1930

Keywords:

cinema, literature, Press;
Brazil 1920–1930

The second plot is starred by Olympio Guilherme, who in 1927 won a contest by Fox Pictures and moved to Los Angeles with the expectation of becoming a movie star. He sends cinematographic critiques and personal impressions for the *Cinearte* magazine. In 1929, after repeated failures, he shot a film called *Fome*. He returns to Brazil in 1930 and two years later he publishes *Hollywood, novela da vida real*, a text in which the «miserable photographer» portrays the gears of the Hollywood machinery. The book proposes a reading contract by which we are confronted with a writing that should be read /seen as a film.

Resumo

Duas intrigas intermediais (ou da letra à tela e vice-versa)

O artigo refere a duas intrigas intermediais ocorridas no Brasil durante 1920-30, a fim de examinar interferências e diálogos existentes entre escrita e imagem.

A primeira é protagonizada por Eugenio Pignone, que chega a São Paulo em 1921 e pouco depois torna-se objeto de uma série de notas publicadas em diversos periódicos. Suas aventuras mobilizam um arquivo provindo do folhetim, que atualiza na imprensa um imaginário «fantomático» associado à literatura e ao cinema. Pignone reaparece anos depois desse episódio como Eugenio Kerrigan, suposto diretor ítalo-americano com experiência nos estúdios da *VitagraphParamount*. Roda cinco filmes. Os restos materiais dessa produção permitem postular pontos de contato entre as peripécias de Pignone e a filmografia de Kerrigan.

A segunda intriga é protagonizada por Olympio Guilherme, que em 1927 ganha um concurso promovido pela Fox e se desloca a Los Angeles na expectativa de se tornar astro de cinema. De lá envia críticas cinematográficas e impressões pessoais para a revista *Cinearte*.

Palavras-chave:

cinema, literatura, imprensa, Brasil, 1920-1930

Em 1929, depois de reiterados fracassos, roda um filme intitulado *Fome*. Regressa ao Brasil em 1930 e dois anos depois publica *Hollywood, novela da vida real*, texto no qual o «mísero fotógrafo» retrata as engrenagens da maquina hollywoodiana. O livro propõe um contrato de leitura segundo o qual estamos diante de um escrito que deve ser lido/visto como se se tratasse de um filme.

Primera intriga: San Pablo, Brasil, 1921. El (falso) conde Eugenio Maria Pignone di Rossigliano dei Forneti arriba a la ciudad y protagoniza meses después un escándalo que hace surgir su nombre en la prensa local.¹ La columna de policiales del *Correio Paulistano* y un periódico popular entre la comunidad italiana, *Fanfulla*, informan que Pignone ha sido baleado por la cuñada, luego de descubrir que se trata de un embustero. Préstamos tomados a cuenta de una alegada fortuna al otro lado del Atlántico, seducción de la joven hija de un próspero inmigrante y hazañas increíbles componen este *fait divers*:

Crónica. Las aventuras rocambolescas de un falso conde. El doloroso viaje de un pobre padre de familia a Génova. Un misterioso personaje en la Hostería de los Inmigrantes –equipajes preciosos en Río – un ex capitán aviador con tres costillas de oro... –Un matrimonio inesperado –de plebeya a condesita – El largo e inútil intento de llegada de un navío repleto de personajes ilustres y riquezas de Italia – El mistificador desenmascarado y herido por su cuñada. (Fanfulla, 25 de noviembre de 1921:3)²

El desenmascaramiento, no obstante, está lejos de consumarse, ya que a partir

¹ Las consideraciones desarrolladas a continuación sobre Eugenio Pignone/Eugenio Kerrigan no hubieran sido posibles sin la investigación de archivo realizada por Ingrid S. da Silva bajo mi tutela en su maestría intitulada *Entre fatos e boatos: as aventuras de um mitômano no cinema silencioso brasileiro* (2016). Agradezco a Ingrid la oportunidad de entrar en contacto con un material cuyas posibilidades de juego entre los planos de la ficción y la «realidad», los ámbitos de la prensa, la literatura y el cine no habrían sido advertidas sin mi orientación, pero cuya existencia yo ignoraría sin su dedicada búsqueda de fuentes primarias.

² Todas las citas han sido traducidas del italiano (*Fanfulla*) y del portugués (en los casos restantes). La traducción es mía.

de diciembre de 1921 el propio *Fanfulla* publica inicialmente una entrevista/testimonio y de inmediato, por cerca de un mes, el (supuesto) «diario» o «verdadera historia» del (falso) conde, una versión más rocambolesca aún que la anterior. En efecto, si luego de reiteradas sospechas sobre la identidad de Pignone el suegro embarca a Génova (desde donde envía el telegrama categórico que motiva el disparo: «individuo canalla, no tiene un centavo, pésimas referencias»), eso no impide que *Fanfulla* denuncie al impostor y simultáneamente le ceda la palabra para recrear a sus lectores. Invitado a la redacción, Eugenio Pignone comparece, admite el ardid, pero hace de la confesión un punto de partida para el relato de nuevas peripecias:

El falso conde nos narra su vida accidentada y aventurera.

La caza de panteras en India, de pumas en la Cordillera y de serpientes en la Sierra – Cómo llegó a San Pablo y conoció a la familia Iele.

Aceptando nuestra invitación, ayer por la tarde vino a la redacción el señor Eugenio Pignone, conde de Rossigliano dei Forneti, quien habiéndonos solicitado la rectificación de algunas de nuestras afirmaciones, nos puso al tanto de su vida aventurera y agitada.

Es un joven desenvuelto, quizá muy desenvuelto (...). Nos prometió hablar

con gran sinceridad. Reconoce los errores cometidos y se dice dispuesto a asumir las consecuencias. Así, comenzó diciendo:

Nací en Génova, donde obtuve el diploma de ciencias comerciales. Concluidos los estudios, con el dinero provisto por mi padre, partí a América del Norte, ya que me agrada inmensamente viajar. Visité Alemania, Inglaterra, Francia, China y Japón y permanecí seis meses en India, donde me torné amigo de varios oficiales ingleses con los cuales me reunía frecuentemente para cazar panteras

—¿?

—Sí, para cazar panteras. Pero no regresaré jamás, porque experimenté una emoción violentísima, la más fuerte de mi vida. (*Fanfulla*, 30 de noviembre de 1921:3)

Como se puede advertir, Pignone retira una máscara para de inmediato adoptar otra. Y para ello recurre a la prensa que, a su vez, pese a la desconfianza, recurre a Pignone con el propósito de llamar la atención y de entretener a un público ávido de historias, no necesariamente de verdades. Se trata de una farsa que cuenta con la complicidad de todos y que a determinada altura «autoriza a mentir» para no «desmentir» el propio vehículo responsable por la publicación del embuste: *Fanfulla*.

Algunos días después de la entrevista citada, el periódico stampa en lo alto de la tercera página el siguiente anuncio:

El público que acompañó con el más vivo interés las aventuras ora dramáticas, ora cómicas de este autoproclamado Conde, recibirá con placer la noticia de que *Fanfulla* se prepara para publicar integralmente la historia de su vida y sus aventuras internacionales. Se trata de un diario, que publicaremos en entregas, y que será no menos interesante y sugestivo que los romances más fantásticos. De la exactitud histórica de su relato, naturalmente, no damos ninguna garantía, pero no es eso lo que importa. Eugenio Maria Pignone tiene fantasía de sobra y deleitará a los lectores con sus brillantes peripecias transcurridas en Japón, en India, el centro de África y las Américas. Mañana, el primer capítulo. (*Fanfulla*, 2 de diciembre de 1921:3)

El «diario» se publica del 2 al 20 de diciembre en el pie de página del periódico, espacio tradicionalmente consagrado al folletín. Entre los eventos narrados merecen especial destaque las aventuras con una banda de ladrones internacionales durante la estadía de Pignone en París, metrópoli que inicialmente ofrece un aspecto previsible: grandes magazines, palacetes, bulevares: «nada que no estuviese estampado en las revistas». No obstante, al segundo día de su arribo, Pignone encuentra un compatriota que hará las veces de cicerone guiándolo por la bohemia y los *bas fond* de Monmartre. En su quinta jornada en la capital francesa, el falso conde y los lectores se han inter-

nado sin previo anuncio en el universo de *Fantômas*, el célebre relato publicado por Allain y Souvestre en 1911, transpuesto a la pantalla por Louis Feuillade en 1913/1914. En efecto ¿cómo no asociar la invasión al cuarto de Pignone por parte de un ladrón con el rostro cubierto y vistiendo una «malla negra y fina semejante a la de los acróbatas» —uno de esos «delincuentes resueltos, dotados de raro genio, de armamento científico y de lo más moderno que la química y la medicina de los últimos tiempos hayan descubierto en materia de somníferos y narcóticos» (*Fanfulla*, 3 de diciembre de 1921:5)— al imaginario fantomático? Sometido, el ladrón confiesa delinquir a mando de una red internacional establecida en París, que Pignone se ofrece a desarticular.

No me detendré en las andanzas por necroterios, burdeles en compañía de cortesanas, anticuarios que negocian amuletos chinos robados en Milán y que son sede de la sociedad secreta o por rincones clandestinos destinados al consumo de opio y cocaína (con derecho a una advertencia superficial sobre sus males, dirigida a los lectores). Baste mencionar que Pignone proveerá informaciones preciosas a la policía local siendo autorizado por la suerte de Juve de turno a testimoniar la captura de la cuadrilla, lo cual supone transformarse en un sucedáneo de Jérôme Fandor. Énfasis en la acción y en el peligro físico, abertura a las soluciones implausibles y los vuelcos de fortuna, sentimentalismo



Propaganda de la serie producida por la Fox. *Diario O Estado de São Paulo*, 2/12/1921.

y polarización moral conforman este «diario» o «verdadera historia» que es un auténtico folletín, fiel a las convenciones del género.

Coincidencia o no, este hipotético primer «desenmascaramiento» de Pignone en la prensa paulistana es contemporáneo al estreno de una serie de 20 capítulos inspirada en *Fantômas* y producida por la Fox, cuyo lanzamiento tiene lugar en el cine-teatro Palacio, de San Pablo, en diciembre de 1921.

Mientras deleita al público con las peripecias referidas, Eugenio Pignone recurre a otro periódico para declarar que el rocambolesco relato autobiográfico constituye la materia prima de su proyecto más reciente: «Porque todo lo que hice y lo que dije, no es sino la trama de un filme colosal que próximamente será representado en los cines de San Pablo y del cual hice la más clamorosa propaganda en *Fanfulla* sin gastar un centavo» (*Il Pasquino Coloniale* 3 de diciembre 1921:11). De hecho, la reaparición de Pignone, esta vez como Eugenio Kerrigan o E. C. Kerrigan, supuesto director italo-americano con experiencia en la *Vitagraph* y la *Paramount*, no se dará de inmediato, aunque el mismo *Fanfulla* se encarga de anunciar luego del último fiasco una noticia que vaticina ese futuro para Pignone/Kerrigan: su asociación a la *Escola de Artes Cinematográficas Azzuri*, creada en 1919 por Arturo Carrari, primera escuela de cine fundada en el Brasil, de características muy semejantes a las retratadas en las ácidas crónicas del argentino Roberto Arlt sobre el tema.³ Los cinco *posados* (filmes de ficción) que Kerrigan rodó, hoy desaparecidos, no entablarán una relación mecánica ni unívoca con las peripecias mencionadas, según puede inferirse a partir de los vestigios existentes

3 Ver, en especial, «Soy fotogénico?»; «Mamá quiero ser artista» y «Las academias cinematográficas».



Still de *Corações em suplício* (1926). Revista *Selecta*, 17/03/1926.

(sinopsis de guiones, cine-romances, fotografías, notas periodísticas). Habrá, no obstante, resonancias y zonas de contacto que provienen de un archivo folletinesco común, identificable en los propios títulos de dichos filmes: *Sofrer para gozar* (*Sufrir para gozar*, 1923); *Quando elas querem* (*Cuando ellas quieren*, 1925), *Corações em suplício* (*Corazones en suplício*, 1925), *Amor que redime* (*Amor que redime*, 1928), *Revelação* (*Revelación*, 1929). Allí resurgen los burdeles, las cortesanas, las jóvenes ingenuas en peligro, los villanos, los jóvenes audaces que poblaron primero (pero aquí lo primero está desde siempre perdido) la relación escrita de la vida (fabulada) de Pignone.

En otra vuelta de tuerca, un personaje cercano al Pignone/Kerrigan «real» sería

retratado en un largometraje (también extraviado) de 1926: *Filmando fitas* (*Filmando cintas*), sátira sobre una serie de situaciones comunes a la producción, distribución y exhibición de películas nacionales de ese período. De acuerdo con un testimonio tardío de Madrigano, productor, guionista y actor de *Filmando fitas*, la película empezaba con la decisión por parte de dos empresarios de realizar un filme, para lo cual éstos publican un anuncio solicitando elenco técnico y artístico: «El primero que se presenta es un candidato a director, que es un falso conde italiano. Los empresarios se creen el cuento de su nobleza y lo contratan. Ese tipo existió de verdad...» (Galvão, 1975:114). La vida imita al folletín (imitado por el cine) para de inmediato tornarse guión de un filme no realizado, espacio de resonancia de otros tantos filmes hechos y luego objeto de una parodia cinematográfica, invitando a reflexionar sobre las relaciones fluidas, constantes y de doble mano entre la letra y la pantalla.

Segunda intriga: San Pablo, Brasil, 1927. Olympio Guilherme, joven colaborador ocasional en la prensa periódica local, obtiene el primer premio en un concurso de «nuevos talentos» promovido por la Fox en Chile, Argentina y Brasil (Goular, 2012) y se traslada a Los Ángeles con la expectativa común a muchos sudamericanos de entonces de devenir astro de cine. Desde allí pasa a escribir



Figura e. «Fome vem ahí». Entrevista. Revista *Cinearte*, 19/06/1929.

para la revista *Cinearte*, publicada a partir de 1926, algunas críticas cinematográficas y sus impresiones personales sobre la fábrica de sueños. En 1929, luego de reiterados fracasos, rueda un filme con rasgos autobiográficos intitulado *Fome*

(*Hambre*), del cual es guionista y protagonista principal.

De acuerdo con una entrevista a Guilherme publicada en *Cinearte* teniendo en vista un inminente estreno que, todo indica, no llegaría a suceder («*Fome vem ahí*», 19 de junio de 1929), el guión es una adaptación de la novela *Scandall*, escrita especialmente para la revista *Script*, de Nueva York, en 1928.⁴ [figura 3]

Destaco algunos aspectos de interés presentes en la nota— el primero de ellos, la reivindicación de una manifiesta singularidad con respecto al cine industrial norteamericano, que es asociada a la adopción de una estética «realista»:

—¿En qué difiere *Fome* de todas las películas americanas?

—*Fome* es la única película producida hasta hoy, basada enteramente en el estilo realista. Todas las escenas fueron filmadas con cámaras escondidas. En otras palabras, *Fome* fue fotografiada a escondidas del público que allí representa. (*Cinearte*, 19 de junio de 1929:6)

4 La reciente publicación de la columna de crítica cinematográfica de *O Estado de São Paulo* a cargo del escritor Guilherme de Almeida entre 1926 y 1942 ratifica la sospecha de que *Fome* no llegaría a estrenarse en Brasil. Seis meses después de la entrevista realizada por *Cinearte*, Almeida reproduce en su columna pasajes de una nota elogiosa del filme de Guilherme redactada por el cubano Alfredo Ruíz para *La Opinión* de La Habana, el 5 de diciembre de 1929. La columna de Almeida se cierra anunciando el probable retorno de Guilherme a Brasil y sus planes futuros, que tampoco se concretarían: «Entrevistado por un periodista de Chicago, Olympio Guilherme reveló la intención de regresar a su patria y producir filmes característicamente brasileños. En la actualidad estudia con detalles las posibilidades de la obra de Euclides da Cunha, *Os sertões* (Los sertones), y piensa que su adaptación cinematográfica constituirá un monumento al *sertanejo* del norte de Brasil» (Almeida, 2016:280).

Esa característica se ve reforzada cuando el entrevistador, luego de aludir a un posible vínculo entre *Fome* y *Potenkim*, así como de indagar los motivos por los que se trata de una producción particular («Porque nadie habría tenido el coraje ...»), inquiriere sobre la elección del director:

—¿Por qué fue dirigida por George W. Richter, un alemán?

—Mr. G.W. Richter, de la UFA, es el único hombre cuya extraordinaria paciencia y conocimientos técnicos podrían producir *Fome*. Por una coincidencia extraña Mr. Richter le confesó al reportero que lo entrevistó, que en la vida real ya pasó hambre y sufrió algunas de las humillaciones padecidas por el héroe de *Fome*, tal como Knut Hasmun, autor del famoso libro que venció el Nobel... (*Cinearte*, 19 de junio de 1929:32)

En el juego sin fin de quién imita a quién, las intrigas de Guilherme alegan privilegiar al arte que imita a la vida.

Por otra parte, y para efecto de las consideraciones que serán realizadas a continuación, cabe mencionar «la preferencia concedida» en el filme a «los tipos

latinos por sobre cualquier otro», no obstante se trate de un *casting* multinacional en el que «trabajan dos brasileros, cuatro mexicanos, cuatro americanos, dos judíos rusos, un alemán, un cubano, una argentina, una italiana, un francés y una portuguesa» (6).⁵

Olympio Guilherme regresa a Brasil en 1930 y publica en 1932 *Hollywood, novela da vida real* (1932), texto en el que el «miserio fotógrafo» «retrata» «sin retoques» los engranajes de la maquinaria hollywoodense, pero dándolo a leer (a ver) como si se tratase de una película. La adopción de un vocabulario frecuente en la producción escrita del período, no obstante ser oriundo de la cinematografía, sirve a dicha finalidad. Las palabras preliminares se presentan bajo el título de *Fade in* (y el epílogo, de *Fade out*); su primera frase insta una correspondencia entre el ingreso del lector al texto y del espectador a la sala oscura: «Este libro es un retrato. Tal vez haya quien dude. Es por eso mismo, esperando discordancia de opiniones que, en esta salita de espera donde el lector se saca el abrigo, yo vengo a informarle que este libro es un retrato» (Guilherme, 1932, p.7).⁶ Contra la

⁵ Según la entrevista citada, el elenco de *Fome* estaba compuesto por los siguientes nombres: Lola Salvi; Gloria Astor; Norma Gaetán; Marcel Ferraunt; Vicente Padula; Schnitzel; Alonso Machado; Eugène St Clare; Olympio Guilherme.

⁶ Sobre la adopción de recursos verbales, gráficos y tipográficos procedentes del cine en algunos textos literarios de comienzos del siglo XX véase mis ensayos «Películas de papel/ crónicas de

«Hollywood endomingada y risueña», la imagen «sin retoques»: «Esa Hollywood dichosa no la conozco yo, mísero fotógrafo [...] la Hollywood que posó delante de mi cámara...» (10). Tal como en *Fome*, penurias, hambre y desempleo constituyen el cuadro inicial de la novela protagonizada por Lucio Aranha, suerte de alter ego del propio Guilherme, y por un cortejo de extras latinos (Vicentini, otro brasileño, Gutiérrez, un argentino, Dulce, una española), bien como de otras nacionalidades (Irasah, franco-egipcio, Socolov, ruso, Vera, norteamericana). A lo largo del relato, los sucesivos intentos de salir de la órbita de los «perdedores» y de acceder a la otra servirán para la puesta en evidencia de la Hollywood «real». Y una vez más, aquí, la interferencia mutua de lenguajes, vehículos y prácticas será un dato decisivo del universo captado por el retratista, dado que en Hollywood:

Reporteros provenientes de los cuatro extremos de la tierra vigilan (...). Una noticia inocente contada en la esquina de Vine Street (...) cuando llega a Highland, distante siete cuerdas de su punto de origen, es escándalo grande, de primera página. Al día siguiente, como dinamita,

estalla ruidosamente en el mundo entero, consagrada en letra de imprenta. (14-15)

El acelerado desarrollo del *studio system* promueve, pues, un modelo indisociable de ese producto secundario (pero principalísimo) que constituye la vida privada (pero pública y publicitaria) de celebridades, fenómeno que comporta una vasta red de publicaciones impresas no menos importantes que el propio cine. Y Guilherme muestra ese proceso por medio de una trama paralela, que acarrea una suerte de doble vida o representación generalizadas. En efecto, sea porque se aspira a sobresalir de la masa anónima de extras, sea porque se debe alimentar la fama preservando una determinada apariencia de vida, aquellos que «existen» en la novela o son candidatos a hacerlo necesitan existir tanto en la cinta de celuloide cuanto en la página periódica. Dos publicaciones ficticias introducen en la narración el universo de los pasquines: *A Gralha* (La Urraca) y *O Monóculo* (El monóculo). De alguna forma, la suerte del protagonista se dirime entre un chisme publicado en el primero y una entrevista concedida al segundo – entre lo uno y lo otro, el *extra* Lucio Aranha

celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti» (2012) y «Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte» (2014).

asciende al rango de *tipo*⁷ y se transforma en *gigoló*. Pero la interpretación del *tipo* que se pretende encarnar en la pantalla empieza con la adopción de la máscara al atravesar la puerta de la pensión en la que habita el brasileño. La contaminación prensa/cine/vida cobra la forma de un proceso de vastas dimensiones, de un teatro a cielo abierto que involucra a casi todos: la actuación de Lucio Aranha en un cabaré lo lleva a prolongar su papel más allá del palco y a sustituir al supuesto amante de una estrella en decadencia, Anne Porter. Esta, a su vez, se muestra en público como una libertina, en el intento de aplazar el inminente colapso de su fama de *vamp*. Dulce, compañera de danza de Lucio en el cabaré, luego de haber ensayado sin éxito el tipo de la «joven virgen», asume ahora el de *vamp*, en una apuesta paralela a la del protagonista masculino. Transformada en una representación continua, de fronteras fluidas, sin principio ni fin, la vida como espectáculo (la espectacularización de la vida) es la realidad última de Hollywood en esta foto/retrato «sin retoques».

El libro de Olympio Guilherme alega ser una representación «realista» del uni-

verso hollywoodense, pero es asimismo una novela sentimental inmersa en dicho mundo. Por un lado, la presencia de esa trama sentimental atestigua el carácter ineludible de convenciones que no son una invención hollywoodense, aunque hayan encontrado allí un suelo propicio: el primer acercamiento fortuito y memorable a Vera, la coprotagonista, el secreto en torno al pasado de la mujer amada, los *quid pro quo* resultantes de los celos y el amor puro y casto a despecho de la impureza del ambiente son, entre otros, motivos folletinescos y melodramáticos actualizados en el texto. Por otro lado, se evidencia un esfuerzo por «desromantizar» parcialmente esos leitmotiv, integrándolos al clima de desaliento que impregna las experiencias narradas. Ahora bien, si el desenmascaramiento de las reglas del juego, en los *sets* y fuera de ellos, conduce la trama precisamente a una «solución» de los conflictos en el plano sentimental, el último avatar de la historia tuerce otra vez el rumbo. En efecto, tomada la decisión de abandonar los Estados Unidos y de rehacer la vida en Brasil, surge la oportunidad que Vera aguardó en vano durante años: abando-

7 Cito: «Los directores no quieren actores, quieren tipos (...). La formación de tipos fue el primer paso hacia la estandarización del cine (...). El tipo no es un simple extra. En el plano cinematográfico, el extra es la «atmósfera» y está, casi siempre, *out of focus*. El tipo es la figura intermediaria (...). Económicamente, la mayor ventaja del tipo consiste en no precisar de muchos metros de filme para definir su carácter – porque el público lo conoce de sobra». (121–122)

nar la condición de doble de Greta Garbo y tornarse actriz «de verdad». El dilema se resuelve a favor de la fábrica de sueños y Lucio Aranha parte solo:

El tren arrancó, los resortes de los vagones rechinaron; los frenos de aire comprimido resonaron como el silbido de una banda de muchachos; y resoplando con su pulmón de hierro, el tren se deslizó lentamente, envolviendo la estación en pardas nubes de humo. (315)

No solamente la imagen se diluye, cerrando el *fade in/fade out* que marca los liminares del libro a la manera de un filme; su contenido remite a uno de los fetiches cinematográficos por antonomasia: la estación, las nubes de vapor que envuelven el tren, el encuentro, el reencuentro, la despedida o la partida solitaria.

Inclusive cuando se trata de un «retrato» «sin retoques», el imaginario hollywoodense gana la partida.

Coda

Las dos intrigas aquí referidas han buscado señalar modos de interacción entre los ámbitos de la letra y la pantalla que escapan a la problemática de la adaptación cinematográfica de fuentes literarias precisas, línea de abordaje pertinente pero que considero menos productiva que el examen de interferencias, cruces y diálogos que moldean mancomunadamente un imaginario de época y que remiten a un archivo compartido. Por otra parte, han querido ser un incentivo más para el trabajo con los vestigios impresos de un período cuya producción filmica, pese al hallazgo frecuente de cintas que se consideraban perdidas, continúa siendo un dato de base. Recuperar esas huellas escritas ayuda a imaginar cómo los diversos lenguajes, prácticas y soportes se enredan para generar intrigas intermediales.

Referencias bibliográficas

- ALMEIDA, G. DE. (2016). Fome. Em Correia, D.; Tapia, M. (Orgs.). *Cinemathographos. Antología da Crítica cinematográfica/Guilherme de Almeida* (pp. 278–291). San Pablo: Unesp.
- ARLT, R. (1997). Soy fotogénico?; Mamá quiero ser artista; Las academias cinematográficas. En *Notas sobre cine* (pp. 38–43, 56–62, 68–73). Buenos Aires: Simurg.
- GALDINO, M. Os italianos no cinema brasileiro. *Oriundi.net. cinema fato con passione*. Web.

- GALVÃO, M.R. (1975). *Crônica do cinema paulistano*. San Pablo: Ática.
- GÁRATE, M.V. (2010). Películas de papel/crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti. Em Bongers, W. (Ed.). *Prismas del cine en América Latina* (pp. 65–90). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.
- ——— (2014). Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte. Foffani, E.; Basile, T. (Eds.). *Literaturas compartidas* (pp. 108–127). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- ——— (2016). Latinoamericanos en Hollywood: sueños, realidades y clichés de la ficción. En Keizman, B.; Vergara, C. (Orgs.). *Profundidad de campo. Des-encuentros cine-literatura en el siglo XX y XXI* (pp. 19–38). Santiago: Metales Pesados.
- GUILHERME, O. (1932). *Olympio. Hollywood, novela da vida real*. San Pablo: Companhia Editora Nacional.
- GOULART, I. (2011). Estrelismo à brasileira: perspectivas de uma negociação simbólica, estética e cultural entre Hollywood e o Brasil. *Rumores. Revista online de Comunicação, Linguagem e Mídias*.
- ——— (2012). A fina flor da formosura: o concurso de beleza fotogênica da Fox Film (1926–7) e o discurso social sobre os corpos modernos. *Jornada discente PPGMPA-USP*.
- SILVA, I.S. DA (2016). *Entre fatos e boatos: as aventuras de um mitômano no cinema silencioso brasileiro*. Tesis de Maestría. Programa de Posgrado en Multimedia, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Disponible en: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/320828>

Periódicos y revistas

- Cronaca. Le aventure rocambolesche di un falso conte. *Fanfulla*, San Pablo, 25 de noviembre de 1921, 3.
- Il falso conte ci narra la sua vita accidentada ed avventurosa. *Fanfulla*, San Pablo, 30 de noviembre de 1921, 3.
- La vita e le aventure del «Conte Eugenio Maria Pignoni di Rossiglione dei Forneti». *Fanfulla*, San Pablo, 2 de diciembre de 1921, 3.

- Cronaca. Le veritelle del pseudo conte. *Fanfulla*, San Pablo, 3 de diciembre de 1921, 3.
- *Fome vem ahí*. *Cinearte*, IV(173), 19/06/1929. Disponible en: http://mls.bireme.br/_popup_pdf.php?data=c|1929|06|04|0173