

Sylvia Saítta

Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900–1950)

No obstante ser una ciudad de modernidad periférica, los inicios del cine en Buenos Aires son estrictamente contemporáneos a su nacimiento europeo. La primera exhibición abierta al público de los hermanos Lumière se realizó en París, el 28 de diciembre de 1895. En el Boulevard des Capulines, se proyectaron *Salida de los obreros de la fábrica*, *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat*, *El desayuno del bebé*, y la que se ha considerado como la primera película de ficción, *El regador regado*. Seis meses después, se efectuó la primera exhibición cinematográfica en Buenos Aires: el 18 de julio de 1896 en el teatro Odeón se proyectaron *Salida de los obreros de la fábrica*, *Llegada de un tren a la estación*, *El desayuno del bebé* y *El regador regado*.

Esta primera función fue organizada por el empresario del teatro Odeón, Francisco Pastor, y Eustaquio Pellicer, el periodista español que, dos años después, publicará, junto a José Álvarez (más conocido como Fray Mocho) y Manuel Mayol, la revista *Caras y Caretas*, el primer semanario moderno de Argentina. El dato no es menor pues, como se verá, con José Álvarez, ya en 1897, aparece la primera mención del cine en la literatura argentina. Y es en *Caras y Caretas* donde Horacio Quiroga, considerado el primer crítico de cine de Argentina y Uruguay, publica muchas de sus críticas cinematográficas y relatos vinculados al imaginario cinematográfico.

En estos inicios del cine, como han señalado sus historiadores, hay, en realidad, dos comienzos. Con los hermanos Lumière se inaugura el cine como documento, hecho con la cámara en exteriores; con Méliès, en cambio, nace la ficción, el cine fantástico realizado en interiores. En este sentido, Edgar Morin denomina cinematógrafo al que, en 1896, es, ante todo, un instrumento de investigación científica «para estudiar los fenómenos de la naturaleza» que «rinde el mismo servicio que el microscopio para el anatomista»¹. El cinematógrafo, entonces, refleja la realidad tal cual es: la salida de los obreros de una fábrica o un tren entrando en una estación, donde el tiempo de la filmación es exactamente el mismo que el tiempo cronológico. El cine, en cambio, altera el tiempo; lo dilata o lo contrae; expurga y divide la cronología, pues a través del montaje, el cine une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos. De allí que Truffaut afirme que el cine se convirtió

1 Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales, Buenos Aires, Paidós, 2001.

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 111–123.

en un arte «cuando dejó de ser un documental»; cuando comprendió «que no se trataba tanto de reproducir la vida como de intensificarla»².

Precisamente «cinematógrafo» es la palabra con la cual José Álvarez inaugura una serie en la literatura argentina en la cual se concibe al cine como documento de la realidad. Esta concepción del cine como documento coexiste a lo largo de la primera mitad del siglo veinte con una segunda serie que, como se verá, inaugura la literatura de Horacio Quiroga, donde el cine es la hipótesis ficcional que dispara al relato hacia el género fantástico o la ciencia ficción. Como en sus comienzos, entonces, estas dos concepciones del cine — el cine como documento y el cine como ilusión — coexisten en la literatura argentina de pero un modo paradójico: el cine desestabiliza al relato realista mientras le otorga una hipótesis verosímil al relato fantástico.

Con José Álvarez aparece la primera mención al cinematógrafo en la literatura argentina³. Y no es casual que así sea ya que José Álvarez se caracteriza por su altísima capacidad de incorporar en su trabajo toda innovación técnica. Por ejemplo, siendo cronista policial, en 1886 fue nombrado comisario de pesquisas en la sección investigaciones de la policía federal. Una de sus primeras medidas fue crear la primera «galería pública» de ladrones conocidos y en actividad que consistía en la exhibición pública de las fotografías de los ladrones en todas las comisarías; al año siguiente, sistematizó esa información en *Galería de ladrones de la capital*, una obra donde reunió las fotografías y los datos de doscientos ladrones con la finalidad de hacer visibles a quienes se ocultaban entre las nacientes multitudes urbanas. Si, como dice en *Memorias de un vigilante*, «aquí se vive a ciegas, con respecto a todo aquello que pueda servir para dar luz sobre un hombre»⁴, Álvarez incorpora la fotografía precisamente para iluminar la opacidad de la vida moderna. En este sentido, Pedro Barcia sostiene que los relatos de Fray Mocho se caracterizan por el alto grado de su virtud visiva, por una mirada perspicaz y por «una sensibilidad de placa fotográfica»⁵.

En 1897, José Álvarez publica dos libros: una novela de aprendizaje, titulada *Memorias de un vigilante* a la que firma con el seudónimo de Fabio Carrizo, y un relato de viaje, firmado como Fray Mocho, que se llama *Un viaje al país de los matreros* y que lleva como subtítulo *Cinematógrafo criollo*. En ambos, aun perteneciendo a géneros distintos, la concepción del cine es la misma pues se lo incorpora en tanto documento de la realidad.

Memorias de un vigilante, cuenta el aprendizaje de Fabio Carrizo, un joven gaucho que, después de ser reclutado por el ejército en una leva, se convierte primero en soldado y después en policía. «Cinematógrafo» se titula el capítulo donde el narrador transcribe las escenas y los diálogos que presencia mientras está parado en la puerta del Ministerio del Interior como vigilante:

2 François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, trad. Ramón Redondo, Madrid, Alianza, 1994.

3 Para un análisis del cine en la literatura argentina véase: Eduardo Romano, *Literatura/ Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.

4 Fray Mocho, *Memorias de un vigilante*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1967.

5 Pedro Luis Barcia, «Fray Mocho, testigo de Buenos Aires», en: P. L. B., *Fray Mocho desconocido*, Buenos Aires, Ediciones del Mar de Solís, 1979, p. 63.

Tengo grabadas en la retina, y para siempre lo estarán tal vez, las escenas callejeras que más me impresionaron, los cuadros de la vida que primero descifraron mis ojos y las primeras letras del abecedario social que aprendí a conocer⁶.

Las imágenes de la ciudad, entonces, quedan «grabadas en la retina» del mismo modo en que las imágenes de la realidad se graban en una cámara; a través de la escritura, el narrador «proyecta» esas imágenes grabadas en la retina como en el cinematógrafo. El pasaje de la fotografía al cinematógrafo, en Fray Mocho, es notable: en 1894, cuando inaugura su sección de la crónica diaria en *La Mañana*, le anuncia al lector que se compromete a transmitirle los comentarios oídos y las escenas observadas como si fuera «un fotógrafo que saca vistas instantáneas»⁷; en 1897, un año después de la primera exhibición cinematográfica en Buenos Aires, esa función la ocupa el cine. Por eso el relato de su viaje al litoral entrerriano, *Viaje al país de los matreros*, lleva como subtítulo «cinematógrafo criollo»: su mirada es la de una cámara en movimiento que registra todo lo que ve mientras que el paisaje observado deviene película cinematográfica. Por eso, en la última frase del libro se despide de «la región maravillosa» que conoció diciendo que esa región, como un cinematógrafo, «había desplegado ante mi vista los cuadros más hermosos de su vida apacible y misteriosa»⁸.

El prólogo de Martiniano Leguizamón enfatiza esta concepción del cine como documento:

«Cinematógrafo criollo», lo ha titulado el autor, y es así en realidad. Los tipos exóticos por sus costumbres y la indumentaria que gastan, las escenas de aquella vida [...] y los paisajes variados de las islas [...] van desfilando ante la mirada del lector en graciosas y vívidas evocaciones [...]. La imaginación y la fantasía no informan ni dan carácter a los episodios y escenas descriptas, con un afán tan sincero de verdad que la pluma no ha hecho más que ir esbozando recuerdos e impresiones [...] sin preocuparse mayormente del retoque artístico que les hubiera impreso toda la originalidad de su belleza selvática⁹.

La lectura de Leguizamón iguala las nociones de «cinematógrafo» y realismo: el cinematógrafo, como la literatura realista, sostendrían una confianza plena en la representación de la realidad, en la cual tanto la imaginación y la fantasía como «el retoque artístico» cuestionarían el carácter verdadero de lo que allí se narra.

De esa concepción de la imagen cinematográfica como captación de la vida verdadera parten los relatos de cine de Horacio Quiroga — en una línea que

6 Fray Mocho, *Memorias de un vigilante* (n. 4).

7 Fray Mocho, «Instantáneas metropolitanas», en: *La Mañana*, La Plata, 1 de noviembre de 1894.

8 Fray Mocho, *Viaje al país de los matreros*, Buenos Aires, Kapelusz, 1978.

9 Fray Mocho, *Tierra de matreros*, La Plata, Talleres Gráficos Joaquín Sesé, 1910; p. 11. El prólogo de Leguizamón fue incorporado en su segunda edición de 1910, cuando se le cambia el título por *Tierra de matreros*.

continúa Adolfo Bioy Casares —, pero no para confirmar la realidad sino, todo lo contrario: para subvertirla¹⁰. Tanto en los cuentos «El espectro», «El puritano» y «El vampiro» de Quiroga como en *La invención de Morel* de Bioy Casares, el cine es el principio científico y técnico que sostiene la hipótesis ficcional. En ambos, el cine otorga verosimilitud a una hipótesis que es fantástica: el cine conjura la muerte y otorga la inmortalidad — o una «sobre-vida» — a quienes fueron filmados, aun cuando el precio de esa inmortalidad sea la propia vida. En este sentido, y como analiza Beatriz Sarlo, el cine es lo maravilloso técnico que actualiza y hace posible la realización de uno de los grandes tópicos de la literatura fantástica, que es del amor después de la muerte¹¹.

A su vez, el cine configura un nuevo erotismo cuyo centro, como en las narraciones sentimentales, está en la mirada. El *close-up* reactualiza el código de la mirada de las narraciones sentimentales donde los ojos marcan el comienzo del «amor a primera vista» y son el centro de la expresividad¹². El cine permite sostener esa mirada, sobre todo porque en el cine mudo todo el misterio de una mujer está narrativamente fundado en los ojos. Para Quiroga, los ojos expresan «el amor y el odio, la ironía y la lealtad» porque, como dice en una nota periodística, «las palabras sobran cuando el alma está asomada a los ojos»¹³; por eso, en sus relatos, la pasión es una dimensión referida a lo visual, al acto de mirar, al placer del *voyeur*. Dice el narrador de «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», un relato de 1919:

No hay suspensión de aliento, absorción más paralizante que la que ejercen dos ojos extraordinariamente bellos. Es tal, que ni aun se requiere que los ojos nos miren con amor. Ellos son en sí mismos el abismo, el vértigo en que el varón pierde la cabeza — sobre todo cuando no puede caer en él —. Esto, cuando nos miran por casualidad; porque si el amor es la clave de esa casualidad, no hay entonces locura que no sea digna de ser cometida por ellos¹⁴.

El cuento «El vampiro» lleva esa pasión originada en la mirada a su extremo¹⁵. El cuento narra el experimento científico de Rosales, su protagonista, a través del cual logra «arrancar» la imagen de una actriz de una película¹⁶. En su

10 Rosemary Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión*, trad. Cecilia Absatz, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

11 Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.

12 Beatriz Sarlo, «Los ojos que hablan: códigos del cuerpo y la mirada» en: B. S., *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985, pp. 126–136.

13 Horacio Quiroga, *Arte y lenguaje del cine*, eds. Carlos Dámaso Martínez/Gastón Gallo, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 44.

14 Horacio Quiroga, «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», en: *La Novela del día*, n° 12, 14 de febrero de 1919; reproducido en: H. Q.: *Todos los cuentos*, eds. Napoleón Baccino Ponce de León/Jorge Lafforgue, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 436–464.

15 Horacio Quiroga, «El vampiro», en: *La Nación*, 11 de setiembre de 1927; reproducido en: *Todos los cuentos* (n. 14), pp. 717–732.

16 Para una lectura del cine en los cuentos de Horacio Quiroga, véase: Carlos Dámaso Martínez, «Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos», en:

convivencia con el espectro, Rosales descubre que sólo podrá darle vida si mata a la actriz verdadera; por eso, viaja a Hollywood y la mata. La ciencia, entonces, permite arrebatarse la imagen de una actriz de la pantalla cinematográfica, pues Quiroga parte de una hipótesis científica que reelabora la teoría de los rayos N del científico francés René Blondot que había agitado al mundo científico durante los primeros años del siglo veinte y resultó ser pura ilusión¹⁷. No obstante, la sola invención técnica no puede dar vida: después de matar a la verdadera actriz, Rosales sólo puede corporizar un «espectro en huesos y blanca cal». Como le dice Rosales al narrador «el amor no hace falta en la vida; pero es indispensable para golpear ante las puertas de la muerte». Esa pasión, que se expresa en los ojos del espectro, le da vida pero consume la vida de Rosales. Dice el narrador, cuando observa cómo el espectro de la actriz mira a su amado:

Vi entonces pasar por sus ojos fijos en él la más insensata llama de pasión que por hombre alguno haya sentido una mujer. Rosales la miraba también. Y ante aquel vértigo de amor femenino expresado sin reserva el hombre palideció [...]. Las dos o tres veces en que sus miradas se encontraron como al descuido, vi relampaguear en los ojos de ella, y apagarse en seguida en desmayo, el calor incontenible del deseo.¹⁸

Frente a la insensata llama de pasión que relampaguea en los ojos de ella, la sangre abandona el rostro de Morales que alimenta así el fuego de la pasión. La imagen de la actriz — de la *vamp* en el sentido literal del término — necesita alimentarse de vida, de su propia vida mientras estaba viva, de la vida de Morales después de muerta. Si el poder subversivo del mito del vampiro es que el deseo nunca muere ya que el deseo protege de la muerte¹⁹, Quiroga convierte en literal la metáfora de la *vamp* cinematográfica y al final del relato «en lo más hondo de las venas [de Rosales] no le quedaba una gota de sangre».

También en *La invención de Morel* de Bioy Casares la inmortalidad de las imágenes presupone la muerte. Como sostiene Morin, el invento de Morel propone «el mito cinematográfico final: la absorción del hombre en el universo desdoblado para que la eternidad lo salve»²⁰. En la novela, el mundo de las imágenes cuestiona al mundo real para después suplantarlos porque Morel lleva el cine hasta sus límites técnicos para sostener una hipótesis fantástica: que se pueden filmar y reproducir las imágenes de la vida como si fueran la vida misma. Por lo tanto, la isla se convierte en un espacio sagrado donde se ha construido la utopía de la eternidad. En este sentido, Nicolás Rosa sostiene que los cuerpos que aparecen en la novela son, al mismo tiempo, cuerpos e

Todos los cuentos (n. 14), pp. 1293–1301; Pablo Rocca, «Horacio Quiroga ante la pantalla», en: *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 32 (2003), pp. 27–36.

17 Pablo Cappana, «Pseudociencia: los «rayos N» de René Blondot», en: *Futuro*, suplemento de *Página/12*, 7 de mayo de 2005.

18 Quiroga, «El vampiro» (n. 15), p. 730.

19 Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión* (n. 10), p. 36.

20 Morin, *El cine o el hombre imaginario* (n. 1), p. 47.

imágenes, cuerpos y cuerpos cinéticos, incorporados a una realidad filmada para siempre, lo que los convierte entonces en cuerpos incorruptibles²¹. No obstante, la pregunta que subsiste es si esas imágenes, esos seres inmortales, tienen conciencia. Por lo tanto, Bioy Casares se diferencia de Quiroga porque en su novela sólo se conoce la voz del prófugo quien, convertido en imagen, queda en silencio; en cambio, Quiroga incorpora la perspectiva del no-muerto; en «El puritano», por ejemplo, el narrador es un actor muerto de Hollywood viviendo la sobre-vida que le otorga el haber sido filmado en vida. En esa sobre-vida perduran la conciencia de sí mismo y las mismas pasiones que los movieron en vida. Y perduran de tal modo que, en «El espectro», para mencionar otro relato, los celos de un marido engañado pueden modificar las imágenes filmadas en la película.

A diferencia de Quiroga y Bioy Casares, donde el cine torna verosímil la hipótesis fantástica, en la narrativa de Roberto Arlt el cine como modo de representación — y más precisamente, el cine expresionista — perturba un realismo al que, en principio, se adscribe. Como ha señalado la crítica, las novelas de Arlt construyen un verosímil realista basado en escenarios, sistemas de personajes, niveles de lengua y conflictos cuyos referentes son reconocibles para el lector. Pero, al mismo tiempo, corroe las bases mismas de sus convenciones y sus presupuestos estéticos a través de modos de representación — y el cine expresionista es uno de ellos — que distorsionan esos referentes en imágenes que, si bien evocan la realidad representada, a su vez, la vuelven extraña²². En sus novelas, proliferan las formas geométricas — paralelogramos, rectángulos, cuadrados, cubos y cilindros —, el uso de los contrastes, el patetismo vinculado a los tintes sombríos y agresivos de la ciudad, lo deforme y la percepción distorsionada de sus personajes. Estos rasgos subrayan la cara oculta de la modernización, la alienación, el anonimato y la masificación, y lo vinculan a las formas de representación del cine expresionista, principalmente, al *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene o al diseño de la gran urbe en *Metropolis* de Fritz Lang²³. Por lo tanto, y también como las obras expresionistas, las novelas de Arlt son una respuesta pesimista a los procesos de modernización y a sus efectos sobre la subjetividad del hombre moderno: inmerso en la multitud, «el hombre masa» de Arlt busca salir del anonimato a través de la invención o el crimen — título de uno de los capítulos de *Los siete locos* —, porque el crimen le otorga a un desconocido, una identidad y una visibilidad pública que lo distingue de la masa. En este sentido, el cine expresionista está presente en estas novelas también en sus temas. Barbara

21 Nicolás Rosa, «Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*», en: N. R., *La letra argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003, pp. 15–27.

22 Para un análisis del realismo en la obra de Roberto Arlt, véase, por ejemplo, Adolfo Prieto, Prólogo a Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho/Hyspamérica Ediciones, 1986; Analía Capdevila, «Las novelas de Arlt: un realismo para la modernidad» en: María Teresa Gramuglio (ed.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002 (Historia crítica de la literatura argentina, t. 6), pp. 225–244.

23 Maryse Renaud, «*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo», en: Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, ed. Mario Goloboff, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (Colección Archivos), pp. 687–709.

Schuchard sostiene, por ejemplo, que en los protagonistas, el Astrólogo de Arlt y el Dr. Caligari de *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene, presenciamos sueños de omnipotencia frente a hombres esclavizados en pro de la construcción de un imperio totalitario²⁴.

A su vez, Arlt capta el potencial político del cine en tanto propaganda. Se sabe que, desde sus inicios, la Unión Soviética utilizó al cine como instrumento de propaganda política. Los cineastas pusieron su arte al servicio de la política y el cine documental formó parte del esquema de propaganda soviético. No obstante, en la narrativa de Arlt el cine como propaganda política plantea en su mismo punto de partida un cuestionamiento radical con los presupuestos del cine documental pues el Astrólogo propone la filmación, no de la realidad, sino la de un simulacro. No es la realidad documentada, entonces, lo que afianzará el poder sobre las masas sino el simulacro de esa realidad — «la mentira metafísica» — que inventará nuevos dioses para una sociedad desencantada e incrédula; una nueva mitología que organizará un sistema de creencias y otorgará sentido a los actos de una vida:

Y nosotros les daremos a todos los sedientos de maravillas un dios magnífico, adornado de relatos que podemos copiar de la Biblia. [...] podemos imprimir una cinta cinematográfica con el templo de cartón en el fondo del bosque, el dios conversando con el espíritu de la Tierra. [...] elegiremos un término medio entre Krishnamurti y Rodolfo Valentino... pero más místico, una criatura que tenga un rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo. Nuestras cintas se exhibirán en los barrios pobres, en el arrabal. ¿Se imagina usted la impresión que causará al populacho el espectáculo del dios pálido resucitando a un muerto, el de los lavaderos de oro con un arcángel como Gabriel custodiando las barcas de metal y prostitutas deliciosamente ataviadas dispuestas a ser las esposas del primer desdichado que llegue?²⁵

No obstante este cuestionamiento al carácter «verdadero» del cine documental, en sus relatos de viaje, sobre todo en su viaje a África, Arlt reincorpora la noción del cine como documento, otorgándole al cine una verdad que, por momentos, desmiente a la realidad.

«Ir al cine — afirma Arlt — es, en cierto modo, viajar de una manera ideal»²⁶. Por lo tanto, si ir al cine es como viajar, Arlt sólo puede percibir la naturaleza bajo la forma de un paisaje ya construido por el cine y quien logra habitar ese paisaje se convierte entonces en protagonista de la aventura cinematográfica. Antes de partir hacia la Patagonia, por ejemplo, Arlt dice: «Como los exploradores clásicos me he munido de unas botas [...], de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer

24 Barbara Schuchard, «El Astrólogo arltiano y el Dr. Mabuse: pistas para una pesquisa intermedial», en: *Revista iberoamericana*, n° 196 (2001), pp. 154–158.

25 Arlt, *Los siete locos* (n. 23), pp. 148–149.

26 Roberto Arlt, «La gloria del sol», *El Mundo*, 10 de abril de 1935.

embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno prestancia de aventurero fatal»²⁷.

Por eso el desencanto irrumpe cuando la realidad contradice la versión cinematográfica, cuando Arlt no encuentra en la realidad aquello que ya conocía a través del cine. En este sentido, si todo viajero asume lo que Edward Said denomina «la actitud textual», es decir, un lugar de enunciación a partir del cual el narrador recurre a los textos que ya leyó sobre el espacio al que llega con el fin de confirmarlos o de discutirlos, en Arlt hay también lo que se podría denominar una «actitud visual» pues permanentemente confronta el escenario al que llega con el escenario representado en las películas que ya vio en el cine²⁸.

Esta confrontación se exagera en África, escenario exótico y sensual por excelencia. Como señala Said, Oriente es menos un lugar que un *topos*, «un conjunto de referencias, un cúmulo de características»²⁹, que Arlt busca en su viaje porque cree saber lo que va a encontrar: lugares exóticos, mujeres fatales, historias secretas, en suma, sensualismo exacerbado, ocultismo y magia.

Las cosas comienzan bien: en el Peñón de Gibraltar, última escala antes de llegar a Marruecos, «se desembarca como en las películas inglesas; policemen con casco alto y el escudo del imperio, marineros ingleses, soldados ingleses, banderas inglesas»³⁰. Pero al llegar a Tánger, el escenario de las películas se evapora como por arte de magia. No sólo se enfrenta con un ambiente desagradable y sucio — «la ciudad africana es más sucia que un cajón de basura» —, sino que los moros huelen a manteca rancia, los artículos destinados al turismo son falsos, y principalmente, las mujeres carecen de aquella magia y de aquella sensualidad que *Marruecos* de Joseph von Sternberg llevaba a presuponer:

Las mujeres carecen de encantamiento y seducción femenina, provocador del sobresalto imaginativo o poético. Desfiguradas en el interior de sus mantas, la cabeza encapuchada, la frente vendada, el rostro cubierto casi hasta el nacimiento de la nariz con una tela cruzada que deja visible únicamente los ojos, son menos atractivas que una monja tornera, cuyo aspecto reproducen con ostensible y superior deformidad³¹.

La realidad desmiente al cine y la desazón de Arlt aumenta a medida que recorre la ciudad: «Hoy pensaba en las distintas versiones cinematográficas de Marruecos. Y me decía que aquella película dirigida por Von Sternberg es falsa y convencional a todas luces»³².

27 Roberto Arlt, «Nota preludeo o Prólogo», *El Mundo*, 11 de enero de 1934; recopilada en: R. A., *En el país del viento*, ed. Sylvia Saítta, Buenos Aires, Simurg, 1997.

28 Edward Said, *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes, Madrid, Libertarias, 1991, p. 122.

29 *Ibid.*, p. 127.

30 Roberto Arlt, «El Peñón de Gibraltar. La ciudadela. Una ciudad sombría y limpia», *El Mundo*, 27 de julio de 1935.

31 Roberto Arlt, «¿Dónde está la poesía oriental? Las desdichadas mujeres del Islam. Mugre y hospitalidad», *El Mundo*, 2 de agosto de 1935.

32 *Ibid.*

Desencantado, Arlt abandona Tánger y llega a Tetuán buscando ese paisaje exótico que se le resiste; sin embargo, el exotismo oriental tampoco parece estar en Tetuán: «Maldito sea el que me dijo que Tetuán era más característico que Tánger»³³, exclama Arlt recorriendo las calles de esa ciudad de calles anchas, limpias y pavimentadas que parece más europea que africana. Pero de pronto, «inesperadamente aparece»:

Aquí... aquí está Marruecos. El Marruecos que ustedes conocen, señores: el de la película de Von Sternberg. ¿Recuerdan ustedes esa calle techada de pámpanos que con sus anchas hojas sombrean el pavimento donde cruzan los legionarios del film? La calle prodigiosa, emparrada como un patio, con troncos de enredaderas clavados a lo largo de las puertecillas de los comercios. Está aquí, en Tetuán, con sus frescas siluetas vegetales y se llama la calle de los Tafirín³⁴.

En el arrabal moro que rodea el centro moderno y turístico, Arlt encuentra el Oriente de ficción que buscaba, y su «sensibilidad de occidental se descentra como en el panorama de un sueño de opio». Por lo tanto, Arlt encuentra la «verdadera» África cuando reconoce los escenarios de las películas que menciona en estas notas: *Marruecos* de Von Sternberg, *Una noche en el Cairo* de Sam Wood, *La Atlántida* de Jacques Feyder. Con el escenario de película se recupera también el erotismo oriental; las mujeres ya no parecen monjas sino que son jóvenes que lo hechizan con sus juegos de seducción:

La luz tiene el color de la claridad en los subsuelos. A veces, al volver brusca-mente la cabeza, veo tres muchachas espíandome tras la punta de una puerta. Chillan al encontrarse con mis ojos, y las tres, sacándome la lengua, cierran la poterna con un recio golpe, y yo no me muevo; me quedo allí, sentado en el suelo, reposando de esa multitud de visiones estampadas en mi memoria, y que cuando esté lejos de África las recordaré como se recuerda la tenencia de un precioso tesoro que ahora paladeo con lentitud gozosa³⁵.

La literatura, pero sobre todo el cine, funcionan en Arlt como lentes que modelan su percepción de la sociedad y el espacio, y a su vez, condicionan su experiencia. Porque Arlt, como todo escritor que viajó a Oriente desde el siglo diecinueve en adelante, también buscó la experiencia sexual. Vivir la aventura cinematográfica permite el desdoblamiento entre el hombre y el actor: no es el hombre casado en Buenos Aires el que pasea por Tetuán sino que es el personaje cinematográfico el que vive la aventura erótica y puede contarla. Vestido en su traje musulmán, Arlt se enamora de Rjmo, «la que tiene los ojos del miedo». Rjmo apoya la cabeza en su regazo, toma sus manos, lo seduce con la magia musulmana. Casado, con una esposa en Argentina, la tradicional

33 Roberto Arlt, «Tetuán, ciudad de doble personalidad. Me interno en el Barrio Moro. Reminiscencias cinematográficas», *El Mundo*, 13 de agosto de 1935.

34 *Ibid.*

35 Roberto Arlt, «El arrabal moruno. Mis amigos los tenderos. Saludos, genuflexiones y parásitos. Un refugio de paz y tranquilidad», *El Mundo*, 18 de agosto de 1935.

asociación entre Oriente y la promesa sexual, autoriza que Arlt exhiba — legitimado por una tradición en la que se incluye — las redes en las que supo envolverlo la ansiada *femme fatale*. Un amigo escritor lo alerta: «El que se queda, se enreda con una musulmana, Arlt, tenga cuidado. Es mejor que se vaya, porque si no, se va a enredar aquí»; otros en cambio le dicen que le darán a Rjmo por cien duros *assani*, y que será su esclava para siempre³⁶. Pero Arlt tiene que partir, y como en el final de una película de amor, abandona la ciudad mordiéndose los labios para no llorar.

No obstante, el cine como documento de la realidad reaparece en la prosa de Arlt, pero desplazado: ya no se trata de documentar la realidad como si fuera una película sino de considerar la sala de cine como documento de lo social. En los relatos de viaje, pero también en la ficción, la sala de cine es metonimia de la ciudad y sinécdoque del comportamiento social. Por ejemplo, para demostrar que en Granada la gente es muy pasional, que come «a dos carrillos, bebe e ignora la úlcera al duodeno» y está «más allá de la psicología», Arlt describe cómo se comportan en el cine: «les gusta algo, aplauden; les desagrada, silban a las sombras, abuchean a las siluetas»³⁷. Y para demostrar que en el norte sucede todo lo contrario, en Vigo, donde la gente es «cordial, seria y reflexiva», «los cines son pequeños y modernos. Nada de sillas de paja de cocina. [...] La función se desarrolla en silencio. [...] Aquí se observan las ordenanzas. No se fuma»³⁸.

En sus crónicas porteñas y también en la ficción, es la oscuridad de la sala de cine lo que, paradójicamente, ilumina mejor tanto los juegos eróticos que contradicen la moral social, como los efectos de la crisis económica de 1930. De allí que, en *El amor brujo*, la oscuridad de la sala es el ámbito donde las muchachas son «manoseadas en interminables sesiones de cine, masturbadas por sí mismas y los distintos novios que tuvieron» cuyo resultado es que «emporcaran de líquidos seminales las butacas de los cines de toda la ciudad»³⁹. En las crónicas, en cambio, la oscuridad de la sala ampara a quienes, avergonzados por no conseguir trabajo, retardan el momento de regresar a sus casas:

La campanilla del vestíbulo del cine repiquetea incitadora. «Me dijo que pasara la semana que viene... posiblemente habrá novedades». El cesante piensa en la cara de su mujer, en las horas largas de la tarde. ¿Dónde?, ¿en qué punto del Universo puede comprar a precio más barato el olvido? Tres horas. Y entonces, el tío se arrima a la taquilla, y palma su chiolita. Al fin y al cabo... más caro le va a salir meterse en un café⁴⁰.

36 Roberto Arlt, «Salida de Tetuán. Hay que irse o enredarse. Rjmo, la de los ojos de miedo. La tristeza de la partida», *El Mundo*, 21 de agosto de 1935.

37 Roberto Arlt, «Psicología de la masa española», *El Mundo*, 7 de setiembre de 1935; recopilada en: R. A., *Aguafuertes gallegas y asturianas*, ed. Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1999, pp. 160–162.

38 Roberto Arlt, «Vigo, ciudad. Gente cordial, seria y reflexiva. Un contraste con Andalucía», *El Mundo*, 19 de setiembre de 1935; recopilada en: *Aguafuertes gallegas y asturianas* (n. 37), pp. 41–47.

39 Roberto Arlt, *El amor brujo*, Buenos Aires, Losada, 1980, p. 63.

40 Roberto Arlt, «El cine y los cesantes», *El Mundo*, 24 de julio de 1932.

La sala de cine como metáfora de la situación política y social es una constante en la literatura argentina del período. Reaparece, por ejemplo, en *La bahía de silencio* de Eduardo Mallea, donde la conformación de la platea de un cine de lujo de Buenos Aires es una puesta en abismo de toda la ciudad, una «fisonomía moral de la ciudad» que, liderada por «los hombres adventicios», son la Argentina visible que mantiene sumergida a la invisible, la de los hombres silenciosos, laboriosos y humanamente solidarios:

Me acerqué a la boletería del lujoso cinematógrafo, pagué mi localidad, entré en la sala a oscuras [...]. Estaba ahí ya, sentado, descansando, rodeado de sombras, en la sala a oscuras, caliente de cuerpos vivos. Esas sombras eran gente. Esa gente era diversidad. Esa gente era una multitud. Esa gente era un mundo. Esa gente era Buenos Aires. [...] Allí estaba el gran señor cuya impotente y cotidiana estatua se levanta en los terrenos del engaño [...] Allí estaba el gobernante mediocre que grita una necesidad nacional de reaccionar contra la mediocridad. Allí estaban el sensual y el cínico que pasan por prudentes y por rígidos. [...] Allí estaba la presidenta distribuidora de los premios a la virtud, cuya vida empezó en un interesado fraude conyugal. Allí estaba el condecorado por fuera, oscuro por dentro. [...] Salí del cinematógrafo, triste. Me parecía haber perdido mis medios de acción a fin de contribuir un poco a que fuera saliendo de sus refugios subterráneos la gente más auténtica, más sencilla y más limpia⁴¹.

Julio Cortázar invierte y expande esta escena en el relato «La banda»: quienes estaban afuera del cine de lujo en el relato de Mallea irrumpen en la sala de cine del relato de Cortázar. «La banda» transcurre en el cine Ópera de Buenos Aires, en febrero de 1947, cuando Lucio Medina, su protagonista, va a ver una película de Anatole Litvak; en vez de la película, en el escenario aparece «una inmensa banda femenina de música» de la fábrica Alpargatas. La escena, que hace referencia a la imposición por parte del gobierno peronista del «número vivo» en las salas de cine de la capital antes del comienzo de la película⁴², recrea el sentimiento de invasión de los porteños por parte de los «cabecitas negras» durante el peronismo a través de un cine que ha sido «tomado» por los otros: por «señoras preponderadamente obesas» que «tenían el cutis y el atuendo de respetables cocineras endomingadas», por numerosos niños y por «señores con el sombrero sobre los muslos (y agarrado con ambas manos)»⁴³.

A la salida del cine, la sensación de extrañamiento permanece, porque en ese cine Lucio «sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad». Lucio comprende que «el escándalo de hallarse rodeado de elementos que no estaban en su sitio» excede los límites de la sala ya que esa visión «podía prolongarse a la calle [...], a su programa de la noche, a su oficina de mañana, a su veraneo de

41 Eduardo Mallea, *La bahía de silencio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 84.

42 Ernesto Goldar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del cincuenta*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

43 Julio Cortázar, «La banda», en: *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, pp. 85–89.

marzo», esto es, a la vida entera. En el cine, entonces, Lucio comprende la nueva situación socio-política, descubre que las convenciones culturales han cambiado, identifica a esos otros que invaden el que hasta entonces era su espacio, y decide el abandonar el país.

Esta concepción de la sala de cine como documento ha sido retomada por Edgardo Cozarinsky en *Palacios plebeyos*, un libro reciente que reescribe algunos de los tópicos con los cuales el cine, como documento de la realidad y como artificio ficcional, fue representado en la literatura argentina de la primera mitad del siglo veinte. El punto de partida de Cozarinsky es el de considerar a las salas de cine como documentos culturales del siglo veinte. Por lo tanto, la primera parte de su libro realiza un recorrido histórico desde las primeras salas improvisadas en comercios hasta los grandes cines de hoy, subdivididos en pequeñas salas o convertidos en templos religiosos, pasando por el momento de esplendor de los «palacios de cine», esas extravagantes construcciones que anticipaban el ensueño que los espectadores iban a descubrir en la pantalla y que, como el cine Ópera que aparece en el cuento de Cortázar, tenían un cielo estrellado y diseños inspirados en jardines italianos, patios persas y templos egipcios.

A su vez, *Palacios plebeyos* reproduce los dos comienzos del cine pues se abre como documento y deviene, sin previo aviso, en un texto de ficción, «El caso de las sonrisas póstumas», que es un verdadero homenaje al cine y a los escritores que han escrito sobre el cine, a quienes Cozarinsky cita, menciona o reescribe. Como Quiroga y Bioy Casares, la hipótesis ficcional retoma la idea de la inmortalidad de la imagen aun cuando ni siquiera perdure el cine en el cual se proyectó la película:

La intuición inicial era que en la pantalla, o donde había estado la pantalla en los cines hoy abandonados [...] persisten, a la vez como hologramas impalpables y como napas geológicas concretas, todas las imágenes que alguna vez se posaron allí⁴⁴.

Se trata de un relato policial cuya investigación se desencadena cuando cuatro ancianos aparecen muertos en distintos puntos de la ciudad — lugares donde, después se sabe, antes hubo cines —, con sus retinas quemadas, «como si hubiesen estado expuestas a una luz fortísima, cuyo origen era imposible de precisar», los párpados intactos y, en sus rostros «una expresión de felicidad»⁴⁵. En su resolución, Cozarinsky reescribe mitos cinematográficos que recorren el siglo veinte, desde la inmortalidad de la imagen hasta la perduración de la vida en los momentos más intensos de un film. Estos cuatro ancianos, sin artilugios técnicos sino apelando al recuerdo «del momento preferido, el gesto o la mirada que la memoria había guardado» cuando vieron la película, imprimen en sus ojos, la escena recordada. De alguna manera, y quizás sin saberlo, Cozarinsky torna literal la metáfora con la que José Álvarez (Fray Mocho) describía las imágenes que habían quedado «grabadas en la

44 Edgardo Cozarinsky, *Palacios plebeyos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006, p. 111.

45 *Ibid.*, p. 101.

retina». Porque esas escenas «grabadas en la retina» son las que los investigadores contemplan cuando observan las fotografías de las retinas quemadas de los ancianos: «vieron desfilar imágenes inmóviles, en un blanco y negro fuertemente contrastado, que evidentemente correspondían a escenas de viejos films: una mujer bellísima, de piel muy blanca y pelo negro, corto, con flequillo, riendo en primer plano; una muchacha muy joven, desnuda, alejándose hacia un lago; otra mujer, de expresión inescrutable, parecía mirar el horizonte desde la proa de un barco»⁴⁶.

Por eso, en los rostros de los ancianos hay una expresión de felicidad: antes de morir, cuando logran recuperar esa escena cinematográfica que estaba guardada en la memoria, los ancianos reciben un «relámpago de placer» cuyo rastro perdura aun después de muertos⁴⁷. Ese «relámpago de placer» es, en suma, una buena definición del cine y de los efectos del cine sobre sus espectadores. Porque el cine es, como dice Cozarinsky, ese sueño posible que está adentro de una sala oscura a la que tienen acceso todos los ciudadanos del mundo con sólo pagar una entrada.

46 *Ibid.*, p. 113.

47 *Ibid.*, p. 114.