

Rose Corral

Un «devoto del cine»: Roberto Arlt

1. UMBRAL

Para pensar en Arlt y el cinematógrafo habría que situar primero la discusión en el contexto cultural rioplatense de principios del siglo XX, en particular en la recepción que tuvo este nuevo medio de comunicación: las discusiones, críticas y entusiasmos que generó en los años 20 y 30 del siglo pasado, los años en que escribe Arlt. Aquí no lo haremos (pues nos quedaríamos sin hablar de Arlt...), pero sí esbozaremos de todos modos algunos antecedentes pertinentes.

Aunque empieza pronto el interés por el cinematógrafo en el Río de la Plata, su introducción es prácticamente contemporánea de la que se da en las metrópolis, habrá que esperar los años 30 del siglo XX para que se vuelva usual la incorporación de comentarios y notas sobre el cinematógrafo en revistas y periódicos. Con anterioridad, habían aparecido crónicas sobre el cine en el diario *Crítica* y en revistas de gran circulación como *Atlántida* o *Caras y Caretas*. Ya han sido reunidas las notas de Horacio Quiroga, uno de los primeros escritores rioplatenses que se interesa por el cine y que publica en esos medios sus notas. Para Quiroga el cine es un arte popular que llega a las masas sin distinción de clase, un arte, agregará, «demasiado democrático» que los intelectuales «por lo común desprecian»¹. Esa crítica formulada por Quiroga en 1922, puede explicar, en parte por lo menos, la poca presencia del cine en las revistas de vanguardia rioplatenses. Si bien es central a casi todos los movimientos de vanguardia europeos el interés e incluso la fascinación por el cine o, mejor, por un tipo de cine, un cine poético, que experimenta con las imágenes en movimiento y con lo que consideran una nueva lengua expresiva, el arte por excelencia de los tiempos nuevos², hay que decir que ese interés por el cine no se refleja en una revista como *Martín Fierro*, emblemática de la vanguardia argentina. Le dedicará muy poco espacio al cinematógrafo si se compara con el que ocupan otras artes en la revista, pensamos en la pintura, el dibujo, la

1 Horacio Quiroga, *Arte y lenguaje del cine*, eds. Gastón S. Gallo/Carlos Dámaso Martínez, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 286.

2 Cf. Guillermo de Torre, «Cinegrafía», en: G. de T., *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Sevilla, Renacimiento, 2001 (Biblioteca de Rescate). Véase también Pierre Albert-Birot, *Cinémas*, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

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. 151–159.

escultura, la música, la arquitectura e incluso la decoración³. Una laguna que refleja las dudas y tal vez todavía las discusiones latentes acerca del valor estético del cinematógrafo, una laguna que por lo visto se proyectaba enmendar en la nueva época de la revista que anuncian, en 1929, Evar Méndez y un grupo de escritores cercanos a él: Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Borges y Alfonso Reyes entre otros. Es significativo que en la nota titulada «La vuelta de *Martín Fierro*» que publica el periódico *El Mundo* el 17 de noviembre de 1929 se planea incorporar, ahora sí, una sección dedicada al cine:

Martín Fierro aparecerá mensualmente a partir de mayo próximo [mayo de 1930], y, además de sus secciones habituales (crítica bibliográfica, novedades plásticas y literarias, fonografía, arquitectura, sátira, epitafios, etc.), contará con una sección especialmente dedicada a la cinematografía, encarada ésta en una forma puramente artística⁴.

En el contexto que acabamos de bosquejar a muy grandes trazos, la precisión última de este anuncio no deja de ser importante. La revista no se propone comentar cualquier tipo de cine sino un cine de arte, con un futuro promisorio y en consonancia, como lo escribirá Guillermo de Torre con «nuestra época acelerada y simultaneísta»⁵. La revista *Martín Fierro* no volverá a salir y tampoco habrá en *Síntesis*, una revista publicada entre 1927 y 1930 en la que colabora la juventud literaria de *Martín Fierro* y *Proa*, una sección dedicada específicamente al cine.

Ya en *Sur*, fundada en 1931 — una publicación en la que se incorporan desde un principio varios notorios ex martinfierristas —, aparece una sección cinematográfica. En el primer número, se publica una reflexión muy crítica del francés Benjamin Fondane, «El cinema en el atolladero», sobre el recién creado cine sonoro y las deficiencias que se observan, según el autor, al abandonar éste último las dimensiones del film mudo: el movimiento visual y sus infinitas posibilidades de «montaje», el lenguaje mímico, entre otras. La propia Victoria Ocampo, la directora de *Sur*, decide incorporar en los primeros números de la revista fotografías y fotogramas de películas, o al menos de lo que considera foto y cine artísticos: concretamente fotos del mexicano Manuel Álvarez Bravo y fotogramas de lo que se convertiría en la cinta *Viva México*, armada mucho después, pero que estaba entonces filmando en México el soviético Serguei Eisenstein. Aunque aquí no es un tema que debatiremos, hay que decir que otras concepciones del cinematógrafo (distintas a las de su directora) se abren paso en la revista *Sur*, en particular con Borges, quien desde el número tres publica una nota titulada «Films» (retomada en *Discusión*), y que dedica a varias películas, entre ellas *City Lights* de Chaplín.

3 Agradecemos a Miriam V. Gárate, de la Universidad Estadual de Campinas (Brasil) por dejarnos consultar su trabajo en prensa, «Estética y crítica cinematográfica en las páginas de *Martín Fierro*».

4 Véanse los recortes de prensa incluidos en la edición facsimilar de la revista *Libra* (1929), ed. Rose Corral, México, El Colegio de México, 2003.

5 Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (n. 2), p. 426.

Esta película será también el objeto de un «aguafuerte porteña» de Roberto Arlt en *El Mundo* — la segunda que le dedica a Chaplin, la primera «Apotheosis de Chaplin», es de junio del 29 —, prácticamente, pues, por las mismas fechas en que Borges escribe la suya (agosto del 31), pero desde una perspectiva totalmente opuesta. Si para Borges se trata de una película demasiado sentimental, a la que califica de «*comédie larmoyante*», contraponiéndola al carácter épico de *The gold rush*⁶, Roberto Arlt se centra sólo en la escena final de la película, el momento en que la joven ciega, que ha recuperado la vista, reconoce finalmente a su benefactor en el desarrapado y marginal Chaplin. Arlt sostiene que se trata «del más extraordinario poema cinematográfico que ha creado Chaplin» y destaca el valor estético de los gestos, miradas, expresiones, «como si fuese posible, agrega, componer música con juegos de luces y sombra»⁷. Dos lecturas que hablan sin duda de intereses estéticos divergentes y, más allá de las películas que comentan, de sus propias elecciones literarias y estéticas.

2. «ARLT ESCRIBE PARA EL CINE»

Antes de comentar las crónicas y la ficción de Arlt y los múltiples cruces que es posible establecer con el cine, queremos recordar un testimonio valioso que ha pasado prácticamente casi desapercibido: el de Ulises Petit de Murat, quien trató ocasionalmente al escritor, y que decide en 1977 escribir y dejar su testimonio⁸, al igual que lo hacen por los mismos años varios otros compañeros de generación de Arlt y en algunos casos amigos suyos también: Carlos Mastronardi, Francisco Luis Bernárdez, Elías Castelnuovo, Conrado Nalé Roxlo, Eduardo González Lanuza (que le dedica incluso un libro en 1971).

«Arlt y yo», escribe Ulises Petit de Murat, «éramos hombres de la edad del cine». Petit de Murat había escrito uno de los primeros comentarios (elogioso, por cierto) sobre *Los siete locos* en la revista *Síntesis* en 1930, pero todavía no se dedicaba de lleno a la crítica cinematográfica y sobre todo a la escritura de guiones como lo hará ya a partir de los años 40. Aunque no lo fecha con precisión, el episodio narrado por Petit de Murat tiene lugar aproximadamente en el año 31, poco después de la publicación de su comentario sobre *Los siete locos* en *Síntesis*.

En un arranque de entusiasmo, Petit de Murat le propone a Arlt escribir para el cine: escribirán juntos y también cobrarán «a medias». La tentación de ganar dinero rápidamente es desde luego un poderoso acicate para ambos (en el cine hay dinero y el trabajo de «argumentista» es mucho mejor pagado que el periodismo), un acicate tal vez mayor para Arlt que luego intentaría obtenerlo como es bien sabido por otras vías, con su famoso invento de las medias de mujer irrompibles. Petit de Murat proporciona su idea inicial del argumento e incluso el escenario (las barrancas de San Isidro), que recorren juntos para

6 Jorge Luis Borges, *Discusión*, Madrid, Alianza/Emecé, 1976, p. 67.

7 Roberto Arlt, *Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires, Simurg, 1997, pp. 75 y 78.

8 Ulises Petit de Murat, «Roberto Arlt escribe para el cine», en: *Clarín* (Buenos Aires), 12 de abril de 1977.

empaparse del ambiente: «Nació en algún rincón interior nuestro el argumentista de cine, moviéndose con facilidad entre las argucias que se ordenan por secuencias, para crear un fluctuante relato plástico dinámico». (Dicho sea de paso, este argumento lo desarrollará y logrará filmar muchos años después Petit de Murat en México en donde se exiliará a principios de los 50: se llamó *Reto a la vida*, «una de las pocas películas pasables que escribí en tierra azteca»).

Pero lo que tal vez no había previsto Petit de Murat es que el asunto no se quedaría en simple charla de café, como suele suceder con muchos proyectos. Arlt no sólo se entusiasmará con el proyecto sino que tomará «la cosa muy en serio». Mete mano a la obra y «un día», sigue relatando Petit de Murat, «vi que el diario *El Mundo*, donde trabajaba Roberto, daba la noticia de nuestra colaboración cinematográfica, refiriéndose a un film aún sin título». Según su costumbre, Arlt repite lo que hará con futuras novelas que anuncia y que finalmente no escribirá. El caso es que Arlt sí escribe el guión y Petit de Murat recuerda, con multitud de detalles, el sabroso episodio de su lectura en un café del barrio de Flores, rodeados por los contertulios cautivados de las mesas cercanas, algo que solía hacer Arlt con otros textos suyos. Vale la pena leer el fragmento completo:

Pleno de euforia, [Arlt] comenzó a desenrollar una larga tira de papel. Precursor del cine de setenta milímetros, tenía la anchura aproximada de media página. Había pegado media página tras media página. Lo advertí a medida que la historia se encauzaba. En los tres primeros minutos del argumento, mi convicción de que no sería aceptado por ningún productor nacional y que no pasaría la más liberal de las censuras, tomó el carácter de convicción irreductible. La curiosidad de la concurrencia continuaba aumentando y tendía a obviar los dictados de una mínima discreción. El complejo análisis de un caso de incesto, las acechanzas de una criatura deforme, oscuros instantes de violencia física y mental fascinaban a aquellas gentes lo mismo que luego las novelas de Arlt, ... o sus obras de teatro, de poderosa energía vital... No era un film [agrega Petit de Murat] para esos tiempos de novelita rosa, de muchachas debidamente pasteurizadas, de incidencias y galanes sometidos a una especie de constante neutralización.

Y concluye Petit de Murat: «No le pude decir a Arlt que la tira de papel no contenía bastante texto para un film de largo metraje. Divagamos bastante luego de terminada la lectura. Discutimos modificaciones. Arlt conocía, lo mismo que yo, que no continuaríamos en ese empeño por mucho tiempo más».

Cuando Petit de Murat vuelve al cine, a finales de los años 30, ya no llama a colaborar porque «Arlt viajaba, estaba en otras cosas». Cabe agregar que el recuerdo de esta fallida empresa común es contemporáneo de la escritura de las aguafuertes porteñas de Arlt y de la escritura de sus principales novelas: Arlt estaba dedicado a *Los lanzallamas*, novela en la que el cinematógrafo (al igual que en la primera parte, *Los siete locos*), tiene un papel no sólo en la trama sino también en el estilo. Para Arlt «un escritor nuevo» es el que trae con él un «estilo nuevo» (un estilo distante del de su primera novela *El juguete rabioso*, que se parece, como dijo él mismo en una fórmula célebre, «lo mismo

que una pistola antigua con una automática») ⁹. En definitiva, un estilo que tiene mucho que ver con nuevas formas de percepción y representación de lo real.

3. CRÓNICAS Y CINE

Arlt siempre se mostró interesado en los nuevos procedimientos técnicos, en los inventos de todo tipo, en lo que llamó Beatriz Sarlo «saberes» de divulgación, científica o esotérica, a los que supo convertir en materia prima de su narrativa ¹⁰. Del mismo modo, Arlt consideraba que la novela contemporánea, el arte en general, no podía estar al margen (en el sentido de desconocer o ignorar) de los adelantos técnicos e industriales de la época, ni tampoco del tiempo histórico. El «olvido que cubre a d'Annunzio», escribe en octubre de 1937, se debe en buena medida a que su obra quedó estancada en una época: «Era el charlatán sublime. En *El fuego* y en *Las vírgenes de las rocas* llevó más allá de lo angélico el arte de la pompa de jabón. Y las generaciones jóvenes que ignoraban la guerra; las generaciones jóvenes, que ignoraban en un cien por cien el contenido neto de la vida, la miseria, el cinematógrafo, las crisis económicas, la búsqueda de empleo» ¹¹, esas generaciones podían todavía leer a d'Annunzio.

Hay que precisar que esta visión aguda y crítica de lo real (del momento histórico) y de la modernidad misma va más allá, es obvio, de sus reflexiones o comentarios sobre el cinematógrafo (un elemento sólo del mundo moderno), que aquí nos interesan. Arlt recurre a numerosos símiles (con medios de locomoción u otros inventos modernos) para invocar los cambios de época y, paralelamente, los cambios de escritura, de estilo: dirá, por ejemplo, que «entre las formas de un Chateaubriand y un Hugo o las maneras de un Huysmans o un John Dos Passos, media la misma distancia que aquella que podemos descubrir entre un sulky y un avión» ¹². Como lo mostramos en un estudio sobre Arlt y el nazismo, todavía llevará más lejos sus comentarios al apuntar en 1939 la imposibilidad de toda palabra ante la violencia que se desató en Europa: «la palabra se descubre tartamuda, impotente», en un anticipo de lo que dirá mucho después Adorno al referirse a Auschwitz ¹³.

Siempre «curioso de novedades» (como se define a sí mismo en la crónica intitulada «Arlt escribe sobre cine», de agosto de 1936), no resulta extraño que el cinematógrafo haya constituido un poderoso imán para el cronista y el

9 Véase «La tintorería de las palabras», en: Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, ed. Sylvia Saítta, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 226.

10 Cf. Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, p. 43.

11 Arlt, *Aguafuertes porteñas* (n. 9), p. 209.

12 *Ibid.*, p. 226.

13 «Un argentino piensa en Europa». Notas sobre las últimas crónicas de Roberto Arlt» (texto inédito).

novelista Arlt. Este «devoto del cine», como también se define a sí mismo¹⁴, frecuentó asiduamente las salas de cine de Buenos Aires y, a juzgar por el muestrario que va dando a lo largo de sus aguafuertes porteñas y de todas las crónicas escritas en los últimos años, vio cine de distintas latitudes y corrientes. Una lista tentativa incluiría, además de las películas de Chaplin ya mencionadas, cine norteamericano, historias de pistoleros (no da títulos), bastante cine expresionista alemán, cine soviético, cine francés y nórdico: entre las cintas aludidas (Arlt se refiere generalmente a las películas por sus títulos y por los actores que intervienen en éstas, y pocas veces a los realizadores), están, sin ánimo de exhaustividad, Fritz Lang (*M, el vampiro de Dusseldorf*), Joseph von Sternberg con *El ángel azul* y *Morroco*, Georg Wilhelm Pabst (*La ópera de los 4 centavos*, con guión de Bertolt Brecht y música de Kurt Weill), Marcel Carné, *El muelle de las brumas*, el sueco Dreyer y su *Juana de Arco*, la película *Alta traición* con la actuación de Emil Jannings, otro actor muy apreciado por Arlt, *El pensamiento* de Andreiev, *La madre* de Gorki llevada a la pantalla por Pudovkin y que comenta en una fecha temprana, 1928, *La isla de las almas perdidas* (también conocida como *La isla del Dr. Moreau*), basada en la novela de Wells.

La columna de Arlt en la sección de cinematografía de *El Mundo*, que dura menos de un mes (y que incluye sólo cinco notas), parece haber sido una suerte de experimento, un intento de reinserción en el periódico. Arlt acaba de pasar más de un año en España y está buscando otros materiales, otro tono también, para reanudar su trabajo de cronista. No se trata de repetir las «aguafuertes porteñas», que constituyen un ciclo cerrado. Son otros también los tiempos: la guerra civil española, la subida del nazismo en Alemania, la carrera armamentista de los países que se consideran neutrales, son claras señales en 1937 de que otra guerra se avecina. Es sólo en marzo de 1937 que Arlt parece encontrar su camino con las crónicas de la columna titulada *Tiempos presentes* y luego *Al margen del cable*. El material, el punto de partida, lo constituyen ahora las noticias internacionales (aunque vuelve de tanto en tanto sobre temas nacionales o regionales), en ocasiones las fotos que acompañan estas noticias, y asimismo los noticieros filmados que precedían la proyección de las películas.

En realidad, los comentarios de Roberto Arlt sobre cine están no sólo en estos cinco textos escritos expresamente para la sección de cine, entre agosto y septiembre del 36, sino en la gran variedad de referencias al cine que encontramos a lo largo de todas las crónicas que escribe hasta su muerte en julio de 1942. Lo primero que destaca Arlt es que se trata de un medio masivo de comunicación, un medio universal, que cuenta con la rapidez de su difusión. El espectador va al cine a «buscar experiencias», a identificarse con «los personajes de sombra» que lo pueblan. El poderoso imaginario colectivo que acompaña al cinematógrafo («más poderoso que el de los libros»)¹⁵, genera imitaciones (como antes la literatura folletinesca), fantasías, ensoñaciones, en

14 Cf. «El novio y los veinticuatro ladrones», en: Roberto Arlt, *Al margen del cable. Crónicas publicadas en «El Nacional», México, 1937-1941*, ed. Rose Corral, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 53.

15 Arlt, *Notas sobre el cinematógrafo* (n. 7), p. 19.

el hombre de la calle y en sus propios personajes ficticios. Muy pocas veces se refiere al cine como un posible instrumento liberador de costumbres, fomento de rebeldías ante la moral provinciana: alude a ello en una sola ocasión, en 1933, por eso mismo destacable, en un aguafuerte («El cine y estos pueblitos») escrito cuando se encuentra viajando por el interior del país: imagina qué sucederá en el espectador (o mejor, espectadora) después de ver la película: «la ardiente arenilla suspendida» de las imágenes del film que quedan «fijadas dentro de las conciencias de hombres y mujeres, voltejeando, sus espíritus»¹⁶.

En estas crónicas queda muy claramente marcado el deslinde que establece Arlt entre lo que considera arte cinematográfico — la fuerza emotiva de las imágenes de la madre durante la manifestación, en la película homónima de Pudovkin, la actuación del actor alemán de cine mudo, Emil Jannings, o la de Chaplin y Peter Lorre en *M* de Fritz Lang, y un tipo de cine dirigido a los «que sólo van a buscar trama, amores al estilo barato y horteril de Rodolfo Valentino», representación cabal de «la vulgaridad cinematográfica». La crítica contra la actuación de Valentino y el cine que representa será todavía más feroz en 1940 en una crónica intitulada «Recordando el Eclesiastés»¹⁷.

Por fin, en el estilo de varias de las últimas crónicas de Arlt (las más literarias y las más fascinantes también), puede observarse un uso creativo del cine, algo que podría definirse como un «ritmo cinematográfico», ritmo al que aludía Pierre Albert-Birot en 1920 en *Cinemas*, para referirse al contagio de la literatura por el cine.

Como suele hacerlo al inicio de cada crónica — un inicio muy cuidado —, Arlt elabora una seductora composición de lugar de ciudades nunca vistas (Paris, Shanghai, Danzig, Nueva York entre muchas otras) que le debe mucho a la fotografía y sobre todo al cine: recuerdos de imágenes vislumbradas en la pantalla. En un aguafuerte española ya se había referido al cine «como a una manera ideal de viajar». Es notoria también, en algunas crónicas, la influencia del cine policial o negro norteamericano que Arlt combina con asuntos detectivescos: proteger el manuscrito de *The Mint*, las memorias de Lawrence y transportarlo en avión a Boston para ser expuesto en una exposición. En esta crónica, titulada «Lawrence: 500 000 dólares. ¿Y Rafael de Nogales?», de noviembre de 1937, Arlt bosqueja la escena a partir de lo que podrían ser dos tomas sucesivas (el exterior y el interior del avión que transporta el original de *The Mint*) y, por medio de trazos rápidos, nerviosos, escritos con una sintaxis mínima, nos sitúa de lleno en la acción:

El avión cruza Nueva York hacia el noreste. Ruta Boston. Cuatro aviones armados de ametralladoras escoltan el pájaro de aluminio. En los asientos de los aviones hombres fríos, perfil de bulldogs y colillas salivadas de nicotina en el vértice de los labios. A la cintura, pistolas automáticas¹⁸.

16 *Ibid.*, p. 110.

17 *Ibid.*, pp. 118–122.

18 Roberto Arlt, *Al margen del cable* (n. 14), p. 69.

En «El imperio del crimen», también de 1937, compone la escena a partir de una mirada (de arriba hacia abajo), claramente cinematográfica, que se ofrece desde lo alto de un rascacielos, concretamente la oficina del fiscal de Nueva York, Thomas Dewey, parecido, según Arlt, al gran «actor James Cagney», que «representa el papel de perseguidor de pistoleros en las películas americanas»:

«*Manhattan Transfer*». Thomas Dewey asomado a una ventana de la oficina que ocupa en un rascacielos mira por debajo de las terrazas escalonadas la franja de rieles suspendidos en el aire del Elevado. Más abajo, en el suelo rayado de sombras transversales, techado por los rieles, hay estacionados, chatas, camiones, automóviles. A un costado se abre la excavación amarilla para los cimientos de un rascacielos... Thomas Dewey, abogado, mira este Nueva York extendido a sus pies y contempla esa pérgola de sombras que, sobre el pavimento, proyectan las vigas transversales del «elevado»¹⁹.

Una escena extraordinaria en la que se entremezclan la novela de Dos Passos con la *Metrópolis* de Lang y sus rieles «suspendidos».

4. FICCIÓN

Parece claro que para un escritor que, como Arlt, plantea que las transformaciones formales (los «estilos nuevos») van de la mano de las transformaciones tecnológicas y también históricas y sociales²⁰, el cinematógrafo (la revolución del celuloide) tendría un fuerte impacto en su propia ficción. Ya señalaron el carácter expresionista de las novelas centrales de Arlt, Naomi Lindstrom y sobre todo Maryse Renaud, en un artículo reciente, «*Los siete locos y Los lanzallamas*: candor y audacia del expresionismo»²¹. Un estudio detenido de toda la ficción de Arlt es desde luego imposible, pero sólo queremos, para finalizar, esbozar algunas posibles líneas de análisis.

En primer lugar, hay que decir que la presencia del cinematógrafo se da en varios niveles en su obra, particularmente en sus novelas centrales: (1) en la trama, por los efectos que produce el cine en algunos personajes (Barsut desde luego y el propio Erdosain, a ratos), en sus ensoñaciones, fantasías o deseos de otra vida, menos estéril o vacía que la que viven. Aquí crónica y ficción se empalman ya que en sus notas comenta también los efectos del cine en costumbres y psicologías. En otro nivel, está (2) la futura transformación (en *Los lanzallamas*) de la novela en película, la que se dice filmará Barsut: apropiación por los medios, el cine y la prensa sensacionalista, de una historia que

19 *El Mundo*, 20 de noviembre de 1937.

20 Las ideas de Arlt son por cierto muy cercanas al Walter Benjamín de esos años, en particular al de su muy conocido artículo sobre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» escrito a finales de los años 30.

21 Véase Maryse Renaud, «*Los siete locos y los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo», en: Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, ed. Mario Goloboff, Madrid, ALLCA/Archivos, 2000, pp. 687-709.

acabamos de leer, una apropiación que guarda parecidos con lo que llamó en una nota sobre cine, «el escándalo americano, tipo Dreiser, brutal, detonante, electrizado por los dólares, entrando en los titulares de los periódicos y las voces de la radio, a la curiosidad de todos los hogares»²². Otro nivel más sería (3) el programa revolucionario del Astrólogo en el que destaca el cine como instrumento de manipulación ideológica, algo que ha estudiado muy bien Glen Close en el libro *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*²³ y por fin (4) el plano de las imágenes, tanto en las percepciones de la ciudad, en lo que hemos llamado en un trabajo anterior el «cosmos mecanizado»²⁴ que va conformando en una suerte de enumeración caótica, amontonamiento de «cemento, hierro, cristal, cubos de portland, turbinas», como en la espacialización y visualización de las emociones y afectos, trastocados o permeados por esta misma ciudad moderna, ese plano, pues, de las imágenes es sin duda el plano más original de la escritura arltiana no sólo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* sino en toda su ficción. El cine expresionista alemán (con sus claroscuros), el cine soviético (en lo que se refiere sobre todo a movimientos de multitudes, pensamos en su relato «La luna roja», por ejemplo) son una fuente indudable del imaginario arltiano, contemporáneo de la «edad del cinematógrafo», como bien dijo Petit de Murat en el testimonio sobre Arlt que recordamos aquí.

Arlt fue, sí, un «devoto del cine», vio mucho cine, apreció el «maravilloso arte» de este nuevo medio de comunicación e intentó escribir para el mismo. Como él mismo lo vaticinó a la hora de reflexionar sobre época y literatura (o arte), ese «nuevo modo de ver la realidad» que es el cine impregnó su literatura y contribuyó a forjar lo mejor de ese «estilo nuevo» que Roberto Arlt trae a la literatura rioplatense de los años 20 y 30 del siglo pasado.

22 Arlt, *Notas sobre el cinematógrafo* (n. 7), p. 28.

23 Glen Close, *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

24 Véase *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a «Los siete locos» y «Los lanzallamas» de Roberto Arlt*, México, FCE/El Colegio de México, 1992, pp. 100 y ss.