

# Roberto Arlt y el cine

## *Roberto Arlt and the Film*

Rita GNUTZMANN

Universidad del País Vasco.  
Vitoria-Gasteiz

Recibido: 12-01-03  
Aceptado: 12-06-03

### RESUMEN

En 1936, durante poco tiempo, Arlt estuvo encargado de escribir reseñas cinematográficas para el diario *El Mundo*. Pero si se compara sus críticas con otros estudios de la época el lector quedará defraudado, puesto que Arlt se queda del todo en la *fábula* y no menciona en ningún momento el *sujet*. Obviamente no hay que buscar la relación de Arlt con el cine en sus conocimientos específicos del nuevo arte, sino en el efecto de éste sobre sus personajes ficticios. Por un lado encontramos a los jóvenes delincuentes que imitan las películas norteamericanas y por otro, los personajes de la clase media, sin intereses intelectuales ni sociales, que se inspiran en los mitos hollywoodenses para sobrellevar la esterilidad de su vida o que incluso aspiran a convertirse en actores de cine ellos mismos. Tampoco hay que olvidar que Arlt fue uno de los primeros escritores argentinos que comprendió el influjo del cine sobre las masas, influencia que el Astrólogo piensa explotar en su proyecto «revolucionario».

### PALABRAS CLAVE

Reseña  
cinematográfica  
*Fábula*  
*Sujet*  
Cine norteamericano

### ABSTRACT

In 1936 Arlt wrote some film notes for the newspaper *El Mundo*. But in comparison with contemporary critics, Arlt's notes are of little interest as he only mentions the *fabula* and says nothing about the *sujet*. Nevertheless the critic will discover an important aspect in his novels concerning the influence of cinema on his characters. On the one hand, we find the typical juvenile delinquent who imitates American gangsters as seen in US movies; on the other hand, there are the sterile middle class characters, without any intellectual or social interest whatsoever who try to overcome their boredom dreaming about Hollywood myths or even try to become actors themselves. Last but not least, one should not forget that Arlt was probably the first Argentine writer to understand the effect of the film industry on the masses, making the Astrologer exploit this media in his «revolutionary» project.

### KEY WORDS

Cinematographic  
review  
Action  
*Sujet*  
North  
American  
film

**SUMARIO** 1. Referencias bibliográficas.

Muchos críticos han mencionado la «fascinación» de Arlt por el cine<sup>1</sup>, aun sin saber que efectivamente, a finales de agosto y principios de septiembre de 1936, el autor estuvo encargado de escribir reseñas cinematográficas para *El Mundo*, diario en que llevaba varios años publicando sus «aguafuertes porteñas». En abril de 1935, el diario lo envió a España para que informara sobre el país en sus «aguafuertes españolas», breves notas e impresiones de las regiones de la península por las que viajaba, el norte de África incluido. A su vuelta en mayo, después de una ausencia de más de un año, Arlt tiene dificultad para reinsertarse en la vida rutinaria de Buenos Aires (piensa todo el tiempo en «partir para algún desconocido país»)<sup>2</sup> y en la periodística de *El Mundo*<sup>3</sup>. Finalmente, Arlt consigue que el director del periódico le acepte sus reseñas cinematográficas<sup>4</sup> y en la primera entrega afirma orgullosamente que no se tratará de una nota única, sino que habrá diversos artículos sobre el tema. Se presenta a sí mismo como «el hombre de la calle y curioso de novedades»; además subraya que no piensa hacer «crítica» sino «destacar los elementos que hacen dignas de atención ciertas películas»<sup>5</sup>.

No sorprende el interés de Arlt por el nuevo medio, habida cuenta que en Buenos Aires se introdujo tempranamente a mediados de 1896 (Teatro Odeón). Sabido es que Horacio Quiroga ya incluyó reseñas de películas entre sus colaboraciones en las revistas *Caras y Caretas*, *Atlántida*, *El Hogar* y *Fray Mocho* (1912-1916); por otra parte, su cuento «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» (1921) es la historia de un argentino enamorado de una estrella de Hollywood; en sus fantaseos consigue casarse con la actriz y su relato, que el lector tiene entre manos, se parece a un auténtico guión de cine<sup>6</sup>. Su confesión de pertenecer «al grupo de los pobres diablos

<sup>1</sup> No me ocuparé en este trabajo del aspecto opuesto, es decir, de las filmaciones de los textos arltianos. En 1972 Leopoldo Torre Nilsson dirige *Los siete locos* y en 1984 José M. Paolantonio filma *El juguete rabioso*, novela nuevamente llevada al cine por Javier Torre en 1998; en 1977 aparece una versión cinematográfica de la obra de teatro *Saverio el cruel*, dirigida por R. Wullicher, aparte de una adaptación del cuento «Noche terrible» y una filmación en video de *El amor brujo*, hecha por aficionados de la University of Maryland (1991, director R. Felippelli y guión de J. Franco et al.). Tampoco me ocuparé de la cuestión, más interesante, de si y cómo el cine puede haber influido en la escritura, en concreto en las descripciones de los textos arltianos. Todavía no se ha comprobado qué películas fueron exhibidas en Buenos Aires en los años veinte, por ejemplo del cine expresionista alemán (cf. Renaud, Maryse, «*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo» en R. Arlt, «*Los siete locos. Los lanzallamas*» ed. de M. Goloboff, Madrid, Colección Archivos, 2000, págs. 687-709 [pág. 697]), aunque éste parece influir en algunas descripciones del Buenos Aires nocturno, por ejemplo, en el último paseo de Haffner (*LLL*, págs. 61 y ss.). Un aguafuerte vasca inédita (1-1-1936) puede apoyar esta idea. El viajero confirma que frecuenta el cine y son precisamente las películas con «la silueta de los rascacielos de Nueva York» y los gángsters con ametralladoras las que le ponen de manifiesto el anacronismo de «la aldea vasca cuyas costumbres difieren poco de las del año 1000».

<sup>2</sup> *Notas sobre el cinematógrafo*, 19 (abreviado *Cine*). En este trabajo se usará las siguientes siglas para los títulos arltianos: *El juguete rabioso*: JR; *Los siete locos*: SL; *Los lanzallamas*: LLL; *El jorobadito*: Jb; *El amor brujo*: AB; *Aguafuertes españolas*: AE; *Obra completa*: OC.

<sup>3</sup> En junio y a principios de julio del 36 sólo se publican tres notas, originalmente escritas en España; a finales de julio y principio de agosto, se editan otras tres notas sobre «la actual situación española» y otra sobre Oviedo «en llamas», encargadas por su conocimiento más reciente de ese país.

<sup>4</sup> Sylvia Saitta. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires. Sudamericana. 2000, pág. 172.

<sup>5</sup> *Cine*, pág. 19.

<sup>6</sup> Con razón E. Rodríguez Monegal (E. Rodríguez Monegal. *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires. Losada. 1968, pág. 196) destaca la «obsesión» de Quiroga por el cine, «y sobre todo por la imagen de las

que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella»<sup>7</sup> encuentra eco en personajes arltianos como Barsut o Zulema, seducidos por los grandes mitos del celuloide como Greta Garbo y Rodolfo Valentino. Recordemos que también Borges y Bioy Casares, asiduos frequentadores del cine, escribieron reseñas sobre películas.

Asimismo, en los años veinte, aparecen estudios debidos a la pluma de críticos e incluso de algunos de los grandes directores como Pudovkin y Eisenstein que de esa forma expresaban su fervor por el séptimo arte. Como muestra puede servir un artículo de Boris Eijenbaum sobre «Literatura y cine» de 1926, en el que el crítico ruso opone la transposición de la literatura hecha por el teatro y por el cine e insiste en el *lenguaje filmico*, más cercano al *sueño* que a la expresión realista. El cine induce a una nueva *percepción* y a otro tipo de *ejercicio intelectual*, alejado del pensamiento lógico, que favorece el inconsciente. La palabra es transplantada a otro nivel, en el que el pensamiento ocupa un importante papel, ayudado por los elementos visuales, la música y efectos de «ostranenie» (la «desfamiliarización» de lo cotidiano). Aunque el cine tome en préstamo historias de la literatura, la *composición* es totalmente distinta:

Plot in film, after all, is constructed not so much by the movement of the story line as by 'stylistic' features. Montage is primarily the system of frame arrangement; the juxtaposition of perspectives, the dynamics of different angles, the construction of semantic bridges, metaphors, and so on<sup>8</sup>.

Si el crítico compara las cinco reseñas de Arlt en *El Mundo*, recogidas en 1997 en *Notas sobre el cinematógrafo*, con el extraordinario artículo de Eijenbaum, quedará totalmente defraudado. La primera reseña está dedicada a *Soy culpable*<sup>9</sup>, película en la que Emil Jannings es el director de un internado que se enfrenta a un prefecto «antipático», decidido a castigar a un alumno por sus visitas nocturnas a una cortesana y que acaba causando el suicidio de éste. Arlt se deleita con el retrato de las canalladas de la pequeña burguesía, pero concluye que el público porteño no puede comulgar con el tema, puesto que la educación y la sensibilidad argentinas no coinciden para nada con las reflejadas en la película. En la siguiente reseña sobre *No todas son lo mismo*, Arlt describe con todo detalle el carácter débil del protagonista, una especie de Erdosain, acompañado por una mujer egoísta y calculadora. En su tercera nota, sobre la película *Acosada*, el escritor hace hincapié en la psicología de la protagonista, acosada por su sue-

---

estrellas en la pantalla». Pero no coincido con su afirmación de que el cuento «es flojísimo»; el valor del relato se encuentra precisamente en mostrar la fascinación del personaje e insistir en que sólo es capaz de repetir «las mismas historietas» ñoñas del cine norteamericano, aunque es cierto que, además, ironiza sobre el mercado cinematográfico y las opiniones superficiales del americano del norte para con el del sur. Quiroga llegó a escribir un guión cinematográfico, *La jangada*, basado en sus cuentos «Los mensú» y «Una bofetada».

<sup>7</sup> Horacio Quiroga. *Anaconda*. Madrid. Alianza. 1981, pág. 161.

<sup>8</sup> Boris Eikhenbaum, «Literature and cinema (1926)» en *Russian Formalism. A collection of articles and texts in translation*, ed. de S. Bann y J. E. Bowlt, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1973, págs. 122-127 (pág. 124).

<sup>9</sup> *Cine*, pág. 19 y ss.

gra e inculpada por su propio hijo. Relaciona el tema agudamente con el sensacionalismo de los *mass media* americanos:

Es el escándalo americano, brutal y detonante, electrizado por los dólares, entrando en los titulares de los periódicos y las voces de las radios, a la curiosidad de todos los hogares<sup>10</sup>.

La siguiente nota, sobre *Reina por nueve días*, no ofrece nada más que el argumento y la comparación de la escenografía historizante con los tapices flamencos y los cuadros de la época. La última reseña está dedicada a *Mayerling*, película en la que Charles Boyer y Danielle Darrieux representan al desgraciado archiduque Rodolfo de Austria y a su amante, la condesa Maria Vetzera. Aunque el crítico se muestra sensible a la «emoción» que suscitan algunas escenas, insiste ante todo en el argumento y subraya la falta de fidelidad a los hechos históricos, por ejemplo en el final de la pareja, en el papel del cardenal Rampolla, en el engaño sufrido por la joven condesa, etc.

En fin, en sus notas, Arlt se queda del todo en la *fábula* y no menciona en ningún momento el *sujet*, para utilizar la terminología de los formalistas rusos; brillan por su ausencia aspectos del *lenguaje filmico* como montaje, perspectivismo, planos, luces, etc., elementos que cualquier crítico interesado en el cine podía estudiar a partir de los años veinte en películas como *Octubre* de Eisenstein o en el cine expresionista alemán como *Dr. Mabuse* y *Metropolis* de Lang o en *El gabinete del doctor Caligari* (1919) y *Raskolnikoff* de Wiene, para mencionar sólo algunos ejemplos. La reacción del director de *El Mundo* a la nota de Arlt sobre *Mayerling* es fulminante: le releva del encargo y lo manda de vuelta a la página de las *aguafuertes*, orden que el autor no cumple hasta marzo del año siguiente<sup>11</sup>. Mucho más interesante resulta algún *aguafuerte* ocasional como la que escribe en 1929, «Apoteosis de Charlie Chaplin», donde analiza el arte de este actor que representa al hombre débil, resignado y humillado y que nos hace reír y llorar al mismo tiempo o como dice Arlt, el que nos enseña «una belleza alegre en la tristeza»<sup>12</sup>.

Obviamente no hay que buscar la relación de Arlt con el cine en sus conocimientos específicos del nuevo arte<sup>13</sup>, sino en el efecto de éste sobre sus personajes ficticios, tal como ya se observa en el cuento de Quiroga, mencionado más arriba y tal como ocurrirá en las novelas de su compatriota Manuel Puig a partir de los años sesenta.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 28.

<sup>11</sup> Sylvia Saïtta. *El escritor en el bosque de ladrillos*, op.cit., pág. 174.

<sup>12</sup> Véase, asimismo, la nota «Final de Luces de la ciudad» (*Cine*, pág. 74 y ss.) en que muestra su sensibilidad estética al elogiar el final de la película por sus «gestos, miradas, expresiones, detalles [...] de una delicadeza purísima» y llama al conjunto «una sinfonía espiritual». La contrapartida de la reseña de *Soy culpable* es «Viendo actuar a Emil Jannings»; aunque el crítico tampoco se fije en el medio filmico como tal, resalta la fuerza de actuación del actor alemán de cara de buey y cuerpo de paquidermo, al que compara con sus escritores rusos favoritos, Andreiev y Dostoievski, los que supieron mostrar lo demoníaco y lo bueno en el hombre (*Cine*, pág. 50 y ss.).

<sup>13</sup> Como le ocurre a menudo, Arlt es contradictorio en sus afirmaciones acerca del cine; por un lado dice no frecuentarlo (*Cine*, pág. 79) y rechazar la «putrefacta mentira» de las películas (*AE*, pág. 99), por otro, se reconoce

El lector podría esperar que en la primera novela arltiana, *El juguete rabioso*, con un protagonista juvenil, el tema del cine encontraría su lugar. Sin embargo, existen pocas referencias al medio y no sólo porque la pobreza de Silvio y de su pandilla no les permite la visita al «biógrafo», como aún se llamaba en aquel momento, sino porque se nos informa que cuando la banda ha ganado dinero con sus robos, disfruta de viajes en automóvil y en cafeterías con la «satisfacción del goce proporcionado al cuerpo voluptuoso»<sup>14</sup>. Silvio mismo no se muestra interesado en el nuevo medio sino en la literatura de masas, en concreto la de los aventureros y ladrones «generosos» (del tipo Robin Hood) como la banda de los anarco-apaches franceses Bonnot-Garnier<sup>15</sup>. La primera influencia sufrida por el joven de catorce años es la de los folletines andaluces que le provee el zapatero y que versan sobre Diego Corrientes, José María «el Rayo de Andalucía» (o «el Tempranillo») y Jaime el Barbudo; pero también los cuarenta volúmenes del Rocamble de Ponson du Terrail sirven de modelo para el joven y su banda, sin olvidar que el propio Silvio, narrador autodiegético, quiere verse a sí mismo y a sus compinches como «ladrones» (título del primer capítulo) al estilo de sus modelos literarios. Finalmente, el acto que lo debe elevar por encima de la mediocridad, la traición al Rengo, está inspirado en la «infamia» (la palabra recorre toda su meditación) del 'gran' Rocamble, asesino y traidor a sus protectores que, además, le hace vislumbrar un futuro de «vida fastuosa»<sup>16</sup>. Por esta afición a la literatura, no sólo bandolerisca sino también científica y «culta» de autores como Baudelaire, Dostoievski y Baroja, Silvio renuncia al cine, a pesar de que en algún momento mencione que quiere invitar a su hermana Lila<sup>17</sup>.

Por el contrario, Lucio, otro miembro de la pandilla juvenil, está relacionado con el cine: sin padres y sin vigilancia de sus tías devotas que deberían cuidarlo, parece haber aprovechado su libertad para hacer visitas clandestinas al cine, considerando su poca edad. Ya de adolescente tiene la manía de imitar a ciertos «granujas en barrios de murallas grises» de las películas, seguramente americanas<sup>18</sup>. Su afición se comprueba al decidir el robo de una joyería al lado del cine Electra, cuya letrina sin techo permite el acceso a dicha joyería<sup>19</sup>. Durante los robos, por ejemplo el de la biblioteca, representa su rol aprendido en el cine: arroja el revólver al aire y lo recoge al vuelo «con un cinematográfico gesto de apache»<sup>20</sup>. La evolución de Lucio es del todo

---

«hincha» de Marlene Dietrich (*Cine*, pág. 103) y afirma «ir al cine es, en cierto modo, viajar de una manera ideal, mucho más de lo que algunos pueden suponerse» (*AE*, pág. 19; cf. nota 1).

<sup>14</sup> *JR*, págs. 100-101.

<sup>15</sup> Es precisamente esta banda uno de los elementos fundamentales para fechar la acción de la novela entre 1912 y 1916 aproximadamente: actuó en Francia a comienzos de siglo; sus miembros principales murieron entre 1912 y 1913; otros datos son la protección de los Irzubeta por políticos conservadores y la nota de Soiza Reilly, «Buenos Aires tenebroso. Los apaches», aparecida en *Fray Mocho* en mayo de 1912 (*JR*, 91, 97 y 111).

<sup>16</sup> *JR*, págs. 227-228.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 180.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 101.

<sup>19</sup> La alusión a la letrina, por lo demás, no es inocente, sino que se relaciona evidentemente con el hábito masturbatorio del personaje.

<sup>20</sup> *JR*, pág. 115.

consecuente, aunque Silvio se extraña al verlo, tres años después, convertido en agente de investigaciones. A pesar de que ha cambiado de bando (de ladrón a detective), sigue imitando a ciertos tipos del cine negro o de mafiosos: bien trajeado y encorbatado, con anillos de oro falso, sombrero aludo hundido hasta las cejas y voz enronquecida, tuerce la boca para sonreír. Hace tan mal su nuevo papel que hasta el inocente Silvio sospecha de su fingido compañerismo.

Una historia parecida encontramos en el caso del desequilibrado Bromberg, «el Hombre que vio a la Partera», en *Los lanzallamas*, si creemos en las palabras del Astrólogo y no las interpretamos como puro invento para retener a Hipólita. También Bromberg, a los dieciséis años, formaba parte de una pandilla de rateros, «más románticos que malvados, y más estúpidos que inteligentes»<sup>21</sup>. Igual que Lucio, Bromberg y sus compañeros están influidos por «el espectáculo de cintas policiales» que les inducen a robar; igual que Lucio, Bromberg tiene costumbre de masturbarse y es «mentalmente incapaz del más pequeño esfuerzo»<sup>22</sup>. Pero si Lucio se «regenera» en la «struggle for life» (como él mismo dice), Bromberg sigue la carrera de sus héroes de la pantalla: desafortunado en sus hurtos, es detenido y pasa del reformatorio a la cárcel, hasta que consigue huir de la enfermería. Nuevamente en el mundo libre, se dedica a los más diversos oficios (como Silvio en *El juguete rabioso*), hasta que el Astrólogo lo rescata de su trabajo como lavapisos en un centro espiritista. Pero su vida termina como en las películas, aunque en este caso no porque él eligiera imitar a sus modelos, sino porque el Astrólogo le prepara una trampa, enviándolo, cuchillo en mano, a enfrentarse a Barsut, al que maquiavélicamente ha proporcionado un revólver que éste, con toda lógica, usa para liquidar a Bromberg. El Astrólogo, él mismo jefe de una banda de locos, criminales y rufianes, se libera con su acto de traición de un testigo incómodo y, a la vez, impulsa a Barsut definitivamente a emprender su viaje a Estados Unidos para convertirse en estrella de cine en Hollywood.

La trampa en la que muere Bromberg, organizada por el Astrólogo y ejecutada por la propia víctima y Barsut, respira aires de película policíaca. En efecto, aunque nunca se insinúe que el propio Astrólogo haya caído bajo la influencia del cine, él mismo se ha dado cuenta del atractivo que ejerce el nuevo medio y piensa explotarlo para sus propios fines. Su proyecto revolucionario reúne elementos de las más diversas ideologías, incluidos los del crimen: dice preparar una revolución bolchevique —él mismo se apellida «Lezin» y tiene cara «romboidal» como Lenin— pero también incluye el fascismo de Mussolini; otras fuentes de inspiración son el Ku-Klux-Klan racista y las organizaciones mafiosas al estilo de las de Al Capone o del bandido Maimún del siglo IX. Aunque predique la revolución socialista, no cree en el futuro ni en la capacidad intelectual del hombre al que dice querer liberar. Al contrario, muestra su desprecio al sugerir que hace falta «descubrir algo grosero y estúpido [...] un símbolo vulgar para entusiasmar al populacho»<sup>23</sup>. Para ello está decidido a preparar «una ensalada rusa» que

<sup>21</sup> *LLL*, pág. 204.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> *SL*, pág. 135.

devuelva a las masas la fe en algo<sup>24</sup>. En esta «gran mentira metafísica» deben colaborar los medios de comunicación de masas como el periodismo sensacionalista (denunciado efectivamente en la prensa amarilla que da la noticia del suicidio de Erdosain al final de *Los lanzallamas*) y el cine. Este nuevo «mito» lo debe encarnar un joven efebo mitad Krisnamurti, mitad Rodolfo Valentino, que habita un templo de oro y mármol en un bosque alejado del mundo actual<sup>25</sup>. Una película mostraría a este (falso) Dios, conversando con el espíritu de la Tierra. Esta y otra cinta sobre maravillosos lavaderos de oro, riquezas y mujeres disponibles se exhibirían a los habitantes pobres de los arrabales los cuales se sentirían arrastrados ciegamente por el llamado de esas mentiras. El Astrólogo demuestra el máximo valor del medio cinematográfico en su intento de influir en las masas cuando, ante los cinco muñecos, representantes de sus cómplices, se autoexhorta tres veces que no debe olvidar el «elemento importante [el] cinematógrafo»<sup>26</sup>. Obviamente el Astrólogo ha comprendido que las masas del siglo XX necesitan, por un lado, algo espiritual que puedan adorar después de la «muerte de Dios» y, por otro, su rendición al becerro de oro. No es casualidad que sea precisamente el Buscador de Oro, quien confirme las ideas del Astrólogo no sólo referentes a las masas populares sino también a la baja clase media al haber comprobado que el cine «seduce hasta el alma» de los avaros y egoístas tenderos, cuando van a ver películas de aventuras. Arlt ya anticipa la necesidad del hombre común de llenar su esterilidad interior<sup>27</sup>, necesidad que Severo Sarduy con gran acierto detecta en los personajes de Manuel Puig:

Sin los lugares comunes que los atraen y escriben, los personajes estarían perdidos, librados a la invención (nula) de sus vidas, a su arbitrio. La solicitud, la urgencia de modelos, de consignas

<sup>24</sup> Cf. las palabras del Astrólogo: «No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista [...] lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalda rusa que ni Dios la entienda» (SL, pág. 46), y más tarde: «Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas» (SL, pág. 146).

<sup>25</sup> La extraña combinación de una estrella de Hollywood y un «salvador» religioso-filosófico se explica mediante su simultánea aparición en todos los medios internacionales; prueba de ello es la novela *The Big Money* de la trilogía *U.S.A.* de Dos Passos, donde a la muerte de Valentino («Adagio Dancer») sigue la noticia («Newsreel 55»): «KRISHNAMURTI HERE SAYS HIS MESSAGE IS WORLD HAPPINESS» (John Dos Passos [1936]. *U.S.A.* Harmondsworth. Penguin. 1978, pág. 887).

<sup>26</sup> SL, pág. 237. Si sus ideas son más que contradictorias en las reuniones con sus colaboradores, en esta escena el Astrólogo se denuncia como un vulgar hombre ávido de poder y destrucción: planea fábricas de gas venenoso, fusilamientos, la guerra bacteriológica, cañones y bombas... Lo que más le fascina es la fuerza de la moderna tecnología como automóviles blindados y con ametralladoras de «cromo acero níquel» (la tríada se repite por lo menos cuatro veces en su monólogo), banda de asesinos en «aeroplano», la radiotelegrafía, el mismo cine...

<sup>27</sup> En su nota para *El Mundo* sobre *Los siete locos*, Arlt resume el argumento de esta forma: se trata de siete «individuos, canallas y tristes, simultáneamente; viles soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí, por la desesperación [...] la desorientación] ha revolucionado la conciencia de los hombres dejándolos vacíos de ideales y esperanzas [...] la angustia de estos hombres nace de su esterilidad interior» (OC II, pág. 254). También en *El amor brujo* el autor insiste en la falta de ideales y la vaciedad de la sociedad; la mayoría de las veces los personajes la llenan mediante la literatura ñoña; dice Balder, por ejemplo: «A través de la lectura de novelas me había creado un concepto casi dionisiaco de la pasión» (AB, pág. 162); sobre la influencia del folletín en los personajes (vid. Rita Gnutzmann. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao. Universidad del País Vasco. 1984, pág. 83 y ss.).

míticas, es tan apremiante, la ausencia de éstos se vive a tal punto como una *carencia* —la carencia o ‘falta’ (*manque*) de que hablan los drogados: estos personajes son *drogados de lugar común*<sup>28</sup>.

Barsut, sin duda, es uno de los personajes vacíos, «drogado de lugar común». El personaje resulta desfavorecido desde su primera descripción física: manos blancas y carnosas, vello rojo de cobre (la madre previene a Silvio de los pelirrojos), ojos verdes, duros y vidriosos (o «cruelles» como los de la mujer de Don Gaetano en *El juguete rabioso* o la «malévola mirada verdosa» de la también pelirroja Hipólita de la bilogía), frente huida y «huesuda nariz de ave carniceira»<sup>29</sup>, en fin, un ser repugnante y animalizado físicamente. Psicológicamente Barsut representa la antítesis de Erdosain; mientras que éste es el hombre angustiado, «la humanidad que sufre, soñando, con el cuerpo hundido hasta los sobacos en el barro», Barsut se conforma con las apariencias, la distracción y la mentira<sup>30</sup>. Él mismo confirma el acierto de esta observación en una conversación con Ergueta, en la que confiesa no tener interés en la verdad; lo único que le fascina es desempeñar roles frente a los demás, representar lo que menos siente, por ejemplo, llorar desoladamente mientras que por dentro se está burlando. Su histrionismo lo lleva al autoengaño referente a su aspecto físico «extraordinariamente hermoso»<sup>31</sup>, lo que debería resultar hilarante para el lector, aunque es cierto que median casi cuatrocientas páginas entre las palabras del narrador en *Los siete locos* y las del personaje, para no mencionar los dos años que separan la publicación de la primera novela de su continuación. Con su presunción, Barsut se parece a los «fotogénicos» del aguafuerte «¿Soy fotogénico?» que se pasan día y noche frente al espejo imitando a Rodolfo Valentino<sup>32</sup>. El propio Barsut reconoce que en sus actuaciones le «resulta imposible discernir [...] la parte de comedia de la que no lo es», es decir, su verdadero carácter es el de un «farsante» al que «lo que más [le] interesa es movilizar pasiones»<sup>33</sup>. Todas sus palabras ante Ergueta están estudiadas como si se encontrara ante una cámara (o un espejo), aunque —o precisamente porque— lo niega. En sus sueños, igual que los «fotogénicos», aspira a lo más alto del cielo hollywoodense: a la inalcanzable Greta Garbo, a la que habría conquistado como amante, cosa a que en el celuloide, en aquel momento, sólo podía aspirar el super-galán Rodolfo Valentino, aunque resulta imposible imaginarse a la bellísima mujer nórdica, distante, misteriosa y sufrida, en brazos del afeminado y enjoyado Rodolfo, símbolo de sensualidades prohibidas<sup>34</sup>. El propio Barsut reconoce su incapacidad para cambiar su vida y

<sup>28</sup> Severo Sarduy, «Notas a las Notas a las Notas... A Propósito de Manuel Puig», *JRevista Iberoamericana*, 76/77, julio-dic. 1971, págs. 555-567 (pág. 565).

<sup>29</sup> *SL*, pág. 78.

<sup>30</sup> *LLL*, págs. 71-72.

<sup>31</sup> *Ibid.*, págs. 230 y 231.

<sup>32</sup> *Cine*, pág. 38 y ss.

<sup>33</sup> *LLL*, pág. 232.

<sup>34</sup> E. Katz resume los dos mitos con claridad; para la Garbo:

«Mysterious, unattainable, and ever-changing, she appealed to both male and female audiences. She played heroines that were at once sensual and pure, superficial and profound, suffering and hopeful,



buscar algo más que la apariencia; por ello anhela ir a Hollywood y cosechar éxitos con su 'bella' cara y su voz «bien timbrada»<sup>35</sup>. Incluso llega a inventarse él mismo un guión de película, titulada «El barquero de Venecia», en la que desempeña el papel de gondolero que canta una barcarola bajo el Puente de los Suspiros, iluminado por una luna de plata al tiempo que una marquesita salta a su góndola para clavarle un estilete en el corazón, evidentemente despechada por haberla él engañado o rechazado. Sin necesidad de recurrir a sutilezas psicoanalíticas, es fácil reconocer el sueño compensatorio del personaje que sufre el desdén de Elsa, la mujer de Erdosain, al que ha denunciado ante sus superiores con el fin de humillarla a ella.

Una prueba de su condición de 'actor' involuntario la da Barsut en el episodio del asesinato de Bromberg, como se ha visto antes. En el «Epílogo», el narrador confirma que el personaje ya ha sido contratado para la filmación de la novela que acabamos de leer, anticipando en más de treinta años la película que Torre Nilsson realmente dirigió en 1972. El ufano Barsut está seguro del éxito de esta película y de su futura consagración en Hollywood, es decir, ya ve cumplida la aspiración para la que vive desde su adolescencia.

Por último, no pueden faltar las mujeres en un estudio sobre el cine, porque, conociendo el mundo arltiano, serán ellas las que caen con más facilidad bajo la influencia de este medio. Por ejemplo, de las siete viñetas de *Notas sobre el cinematógrafo*, que se refieren a la aspiración de ser actor de cine o a las personas que encuentran en los demás parecido con estrellas del cine, sólo una se refiere a un hombre («¿Soy fotogénico?») y seis a mujeres. Para éstas, el cine significa evasión, ilusión y superación de las banalidades de la vida real, sobre todo en pueblos—que nos recuerdan al General Villegas (Coronel Vallejos) de Manuel Puig— en los que la libertad de la mujer es nula y donde el cine, como dice Arlt, creará «futuras madames Bovaris»<sup>36</sup>. Es cierto que el escritor excepcionalmente, al final de la misma nota, no descarta que el cine pueda tener la capacidad de revolucionar la vida de una u otra chica de pueblo. Sin embargo, en general pre-

---

world-weary and life-inspiring. On the screen as off, she represented a remote figure of loveliness-alooof, enigmatic, craving to be alone»;

para Valentino: «a male star of unprecedented sensual appeal to women [...] a symbol of mysterious, forbidden eroticism, a vicarious fulfillment of dreams of illicit love and inhibited passions. But male audiences found his acting ludicrous, his manner foppish and his screen character effeminate» (Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. New York. Harper-Collins. 1994, págs. 504-505 y 1400-1401); recuérdese la famosa descripción de Dos Passos en «Adagio Dancer» de *The Big Money*: «he was lazy handsome wellbuilt slender goodtempered and vain; he was a born tangodancer» (John Dos Passos, [1936]. *U.S.A.* Harmondsworth. Penguin. 1978, pág. 883). Todo el guión de Barsut como bello gondolero y su muerte puede estar inspirado en los papeles de Valentino y en el mito de que una amante rechazada causara su muerte por envenenamiento.

<sup>35</sup> LLL, 237. La primera película sonora, *The Jazz Singer*, es de 1927, tres o cuatro años antes de la publicación de *Los lanzallamas*. También en otros momentos Arlt refleja la importancia de la novedad, aparte de la insistencia de Barsut en su voz. Por ejemplo, Erdosain siente su angustia como si viviese en un «siglo de máquinas de extraer raíces cúbicas y cinema parlante» y las cabezas se multiplican ante sus ojos como en una película (LLL, pág. 163). En la escena de la agonía del Rufián Melancólico, el recuerdo se describe como un film que marcha demasiado despacio con el resultado de que la palabra «mujer» se alarga desmesuradamente «en su tímpano», lo que impulsa las imágenes del pasado (LLL, pág. 107). Asimismo, en «Una tarde de domingo», el pensamiento del protagonista se introduce mediante la referencia a una «película parlante» que le murmura palabras al oído (*Jb*, pág. 132), prueba de que Arlt aún se sentía incómodo con un recurso como el monólogo interior.

<sup>36</sup> *Cine*, pág. 110.

domina la idea de que la mujer, falta de todo interés intelectual, busca matar el aburrimiento y ahogar sus anhelos en el cine, como Leonilda, la típica mujer de la pequeña burguesía, ansiosa de conquistar al amigo de su marido en «Una tarde de domingo», empleando ademanes y comportamientos estudiados en películas, «eterna mujercita que cree en las pavadas del cine»<sup>37</sup>.

La máxima representante de estas mujeres frustradas es Zulema en *El amor brujo*. Aunque Balder, protagonista de la novela, pertenece igualmente a la sociedad vacía, sus palabras denuncian a sus contemporáneos y, en primer lugar, a la burguesa «honesta» que compensa la falta de vida espiritual con visitas al cine y se apasiona con los escándalos de las actrices y sus galanes, «cuyos adulterios ofrecían a estas imaginaciones reducidas pero hambrientas, un mundo extraordinario», culpa que naturalmente recae en el cine de procedencia norteamericana como en aquel momento (hacia 1930) no podía ser de otra forma<sup>38</sup>. Zulema es descrita como una mujer apasionada, «lasciva»<sup>39</sup>, que ha superado sus escrúpulos tomando un amante, el bailarín Rodolfo. Alivia sus frustraciones originadas por un matrimonio gris y un marido frío, insignificante y hasta «repugnante» (para Balder<sup>40</sup>), buscando frenéticamente nuevas actividades. Pero es su «chifladura» por Rodolfo Valentino la que pervive todo el tiempo. Por él es capaz de arriesgar su vida saltando tapias y de exponerse al ridículo; y para él escribió una novela, en la que ella —como Barsut con la Garbo— es la amante y Valentino «aparecía envuelto en una robe de chambre»<sup>41</sup>, nuevo sueño compensatorio de frustraciones como en el caso de Barsut. Incluso el hecho de que su amante se llame Rodolfo puede hacer pensar que su elección recayó en él por la coincidencia del nombre con su ídolo o que, tal vez, ella lo llame así en honor a aquél.

En fin, en ella y en Barsut aparece claramente la falta de intereses intelectuales o de preocupaciones sociales o espirituales; son seres huecos y estériles que anticipan a los personajes de Manuel Puig; llenan su *carencia* (Sarduy) con modelos alienantes, en este caso tomados del cine, que para ellos representan el máximo de belleza y elegancia (Greta Garbo) o de pasión y sensualidad (aunque hoy día nos resulte afeminada) como Rodolfo Valentino. Barsut, pero también Balder e incluso parcialmente el angustiado Erdosain, viven su vida como una «farsa» sin que ellos mismos puedan distinguir los momentos de autenticidad de la actuación. A la mayoría de las mujeres la sociedad las condena a la esterilidad; cuando buscan llenar su vida interior vacía, caen presa de los medios de comunicación más superficiales como el folletín (todas son lectoras de éstos) y el cine romántico. Imitan gestos, comportamientos y el lenguaje de sus modelos, cayendo en la absoluta cursilería o en la más grosera vulgaridad. Arlt descubre ya en sus relatos lo que Puig más tarde llama el *ridículo* y la *cursilería* argentinas:

<sup>37</sup> *Jb*, pág. 141.

<sup>38</sup> *AB*, págs. 81 y 88.

<sup>39</sup> El marido explica el temperamento de su mujer mediante la teoría de la herencia, al ser «heredosifilítica» de una madre prostituta y un padre alcohólico (*AB*, págs. 255 y 260).

<sup>40</sup> *AB*, pág. 154.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pág. 258.

las clases media y baja argentinas [...] tienen una carga de *ridículo*, determinada ante todo por su tendencia a la *cursilería* que las vuelve hasta *grotescas*<sup>42</sup>.

### 1. Referencias bibliográficas

ARLT, Roberto

- 1968 *Los siete locos*. Buenos Aires, Fabril Editora.  
*Los lanzallamas*. Buenos Aires, Fabril Editora
- 1971 *Aguafuertes españolas*. Buenos Aires, Fabril Editora.
- 1972 *El amor brujo*. Buenos Aires, Fabril Editora.
- 1981 *Obra completa*, 2 vols. Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- 1985 *El juguete rabioso*. Ed. de Rita Gnutzmann. Madrid, Cátedra.
- 1997 *Notas sobre el cinematógrafo*. Pról. de J. B. Rivera y ed. de G. S. M. Gallo. Buenos Aires, Edics. Simurg.

---

<sup>42</sup> Emir Rodríguez Monegal. «El folletín rescatado», *Revista de la Universidad de México*, XXVIII, 2, 1972, pág. 29.