

DAR A LEER

PARADOJAS DE LO REAL: EL CINE COMO REPRESENTACIÓN EN LAS AGUAFUERTES PATAGÓNICAS DE ROBERTO ARLT

SILVINA CELESTE FAZIO¹

RESUMEN

El artículo analiza las aguafuertes patagónicas de Roberto Arlt con el fin de reflexionar sobre su aproximación al cine en tanto recurso temático y estilístico para apresar ‘lo real’. El cine constituía un lenguaje conocido y modelador para los lectores porteños del ’30, por lo que, con el fin de dotar de verosimilitud al discurso, el escritor se apropia de sus referencias y técnicas auspiciando un juego entre palabra, movimiento e imagen.

PALABRAS CLAVE: ROBERTO ARLT-LITERATURA-CINE-AGUAFUERTES PATAGÓNICAS

Desde la aparición del cinematógrafo hasta nuestros días, la vinculación entre cine y literatura ha sido objeto de numerosas reflexiones y proyecciones críticas. La materialidad de la imagen, el poder de abstracción de la palabra y los alcances de estos lenguajes para representar el mundo han formado parte del debate teórico desde entonces y han suscitado las más diversas corrientes valorativas. Cuando la tecnología del ‘ojo tecnológico’ se puso al servicio de la ‘máquina de contar’, es decir, cuando el ‘mostrar’ devino en ‘narrar’, fue inevitable que ambos medios de expresión se cruzaran y que los préstamos e influencias se volvieran tan recíprocos como frecuentes.

La historia del cine registra, al menos, dos momentos de inflexión: el primero lo constituye su aparición como documento —los hermanos Lumière y el reflejo de la realidad ‘tal cual es’—; el segundo se configura cuando el estudio de “los fenómenos de la naturaleza” se convierte en ficción de la mano de Méliès (Morin, 2001), cuando ya no se

¹ Profesora en Letras y, actualmente, se desempeña como docente en el Centro Universitario Regional Zona Atlántica (UNCo). Sus poemas integraron el libro *Poesía y Narrativa Actual 2006* (Editorial Nuevo Ser, 2006) y formaron parte de *Antología de Poesía Rionegrina. 10 poetas rionegrinos contemporáneos* (Fondo Editorial Rionegrino, 2010). Tiene dos libros de poesía editados, *Vueltas de búho* (2010) y *Rumia* (2018). Ambas obras fueron publicadas por el Fondo Editorial Rionegrino a través de convocatorias a concursos.

trataba tanto de reproducir la vida como de intensificarla (Francois Truffaut: 1994). En el marco de esta historia inicial, y a pesar del lugar incipientemente moderno que ocupaba Argentina en relación con el resto del mundo, la intrusión del cine se dio casi de modo simultáneo en Europa y en Buenos Aires, esto es, apenas seis meses después que la primera exhibición abierta realizada por los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 en París. Sin embargo, habrá que esperar la llegada de la década del treinta para que el registro de este nuevo arte recorra con asiduidad las revistas y los periódicos locales (antes, sólo aparecieron notas relativamente esporádicas en el diario *Crítica* y en la revista *Caras y Caretas*²).

Confeso cinéfilo, Roberto Arlt recorrió las salas de cine porteñas y disfrutó de las maravillas de este medio de expresión con la frecuencia que impulsa la pasión. Seducido por los cambios tecnológicos de la época y por los personajes de una ciudad tan moderna como paradójicamente marginal, el escritor supo, acaso con anticipación, detectar y aprovechar los aportes temáticos y estilísticos de este arte renovador. Conocidas son las reseñas sobre cine que publica para el diario *El Mundo* entre finales de agosto y principios de septiembre de 1936. Esta sección especial, que incluyó solamente cinco crónicas, tuvo como propósito destacar aquellas películas que merecían la atención del espectador³. En éstas, recupera la eficacia del cine como medio de comunicación y el alcance masivo de su espectáculo. Es, justamente, esta repercusión universal y el impacto que genera en el espectador lo que más le importa. Dirá, en este sentido, que “la película pasa, pero la ardiente arenilla suspendida de sus imágenes queda fijada dentro de las conciencias”⁴. Puesto el interés, entonces, en el imaginario que el cine contribuye a delinear, el escritor lo registra como un fenómeno social. Las películas son una excusa para escribir sobre los efectos que genera la pantalla grande y no tanto objetos depositarios de una crítica artística.⁵

² Entre 1912 y 1916, Horacio Quiroga publicó reseñas sobre cine en las revistas *Caras y Caretas*, *Atlántida*, *El Hogar* y *Fray Mocho*. Conocido es, también, su cuento “Miss Dorrothy Phillips, mi esposa” (1921), en el que narra la historia de un hombre enamorado de una estrella de Hollywood.

³ Arlt, Roberto. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Edics. Simurg,

⁴ Op. Cit, pág.110

⁵ En “Viendo actuar a Emil Jannings”, Arlt dice: “pero esa frase del espectador, tan vacía, me ha sugerido una nota”; en “Final de ‘Luces de la ciudad’ ”, expresa: “El cronista sale a la calle y necesita encontrar a alguien para decirle: -Vale la pana haber nacido. Estas obras bellas justifican la vida”.

Como sostiene Beatriz Sarlo (1997), Roberto Arlt "construyó su literatura con materiales que acababa de descubrir en la ciudad moderna" (p. 43). En esa ciudad, el espectáculo del cine significó un verdadero suceso; basta destacar que solamente en Capital Federal existían alrededor de doscientas salas en la década del '30. Sin dudas, la ficción, entonces más 'palpable' y reconocible porque se podía 'ver' y 'escuchar', suscitó efectos inmediatos en la gente, objeto de observación constante de Arlt. Textos híbridos, mezcla de crónica, relato de viaje y minificción, las aguafuertes patagónicas se aproximan al cine concebido como un recurso temático y estilístico para apresar 'lo real'. Escritos y publicados entre enero y febrero de 1934 para el diario *El Mundo*, sus textos confirman el temprano interés de Arlt por el cine. Además, demuestran la significativa inscripción de este arte en la época, puesto que, preocupado como siempre porque sus lectores lo entendieran, el escritor recurrió a esta forma artística con el fin de dotar de una verosimilitud referencial a su discurso.

Incluido el prólogo, son veintitrés las aguafuertes que registran el viaje de Arlt por tierras patagónicas y que se reúnen en *El país del viento* (2008). Como bien lo señala, además de la posibilidad de "descubrir un nuevo continente" (p. 31), le interesaba, con estas notas, "estar nuevamente en comunicación con mis lectores de *El Mundo*, ante el prolongado silencio que vengo guardando" (p. 33). Antes de emprender su recorrido, expresa dos de las premisas a partir de las que se estructurará su empresa: la noción de lo desconocido como invención y la consideración especial del destinatario: el público porteño que lo seguía en el diario. Estos dos aspectos son clave para entender por qué el cine atraviesa la textura de estas aguafuertes: el cine es ficción y constituía un lenguaje conocido y modelador para los lectores porteños del '30.

La primera imagen con la que Arlt se presenta, en estas crónicas, condensa la estimación de ambas premisas. Enuncia, en la nota preludeo:

[c]omo los exploradores clásicos me he munido de unas botas (las botas de las siete leguas), de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno prestancia de aventurero fatal (p. 31).

En esta autodescripción, el escritor recupera una imagen ya consolidada en el imaginario de la gente a través del cine, imagen que, por otra parte, lo retrata de un modo visual preciso y lo coloca en un lugar de privilegio: él es quien se arroja valientemente a esta travesía con el propósito de conocer y contar. Como éstas, son varias las referencias cinematográficas directas que aparecen en las aguafuertes. Algunas aluden directamente a películas y actores de la época. Para describir la ciudad de Carmen de Patagones, dirá que “es más quieto y denso que una de aquellas ciudades del trópico donde José Mojica y la Rubia Platinada se desvanecen escuchando una rumba ejecutada por la orquesta de Don Aspiazu” (p. 35); para dar cuenta del valle de Mallín de las Mulas, se acordará de “Madame Butterfly y el semblante de Silvia Sydney, la protagonista de la película” (p. 125). Desprovisto de referentes con los cuales enunciar lo desconocido y su majestuosidad, Arlt recurre a lo que él y sus lectores conocen, apelando a figuras registradas en las “conciencias” de los espectadores. En el prólogo del libro, Silvia Saítta afirma que “[e]nfrentado a un universo referencial desconocido, Arlt incorpora términos y metáforas de tarjeta postal. [...] Sin embargo, la inconmensurabilidad del paisaje patagónico pone en cuestión la posibilidad de traducción de lo visual a lo verbal” (p. 11). En más de una oportunidad, el escritor destaca que “[h]acia donde uno vuelve la vista, la admiración necesita volcarse en adjetivos” (p. 68) pero, muchas veces, manifiesta sentirse “[i]mposibilitado de utilizar diez definiciones para calificar” (p. 35) o confiesa, por ejemplo, que al lago Nahuel Huapí “toda otra descripción le queda chica” (p. 12). Es decir, el “viajero”, “el aventurero”, como se llama a sí mismo, señala la necesidad de registrar lo visto y, simultáneamente, la dificultad de la palabra para hacerlo. De allí, la recurrencia a los ‘archivos del cine’, punto de contacto con sus lectores y, además, proveedor de efectos análogos entre lo captado por los ojos y lo recreado por las cámaras.

La biblioteca textual de Arlt, en la que no faltan alusiones al universo literario⁶, le permite fijar un referente nuevo, diferente, como proceso de sustitución de lo visto. Paradójicamente, para que lo real sea creíble, para poder presentarlo, es necesario representarlo antes, volverlo verosímil. Rita Gnutzmann (2003) afirma que el arte cinematográfico “induce a una nueva percepción y a otro tipo de ejercicio intelectual,

⁶ Entre otras referencias literarias, aparecen *La isla del tesoro*, de Stevenson y *Los naufragos del Liguria* de Emilio Salgari, entre otros.

alejado del pensamiento lógico, que favorece al inconsciente” (p. 73). Este salto perceptivo es el que capta Arlt y al que recurre para cifrar de materialidad los escenarios —entendidos como los hombres y su entorno— que conoce en su viaje a la Patagonia. El escritor no escapa, entonces, de los debates y preocupaciones suscitados en la época, en los que, como bien señala Miriam Gárate, “las relaciones letra/pantalla [son] un camino de doble mano donde las influencias son recíprocas o, mejor aún, muchos de los procesos son concomitantes, manifestándose simultáneamente en diversos lenguajes artísticos”⁷. En sus aguafuertes españolas, Arlt manifestó que “ir al cine es, en cierto modo, viajar de una manera ideal”⁸. La analogía es significativa: en las aguafuertes patagónicas, el proceso de traslado se da en sentido inverso y genera préstamos y aproximaciones en distintos niveles del discurso.

Si, como señala Arlt, sus aguafuertes son “cuadros vivos”; si ante el paisaje patagónico, “débil es la vista y la memoria para retener aparejadas en la mente tal diversidad de sucesivas maravillas” (p. 68), ¿cómo puede la palabra connotar lo que la imagen denota? En el cine, también está la respuesta. Señala Gárate (2006-2007) que ya

al finalizar la primera Gran Guerra [...] [l]os principales géneros, tanto ficcionales como no ficcionales (melodrama, comedia, western, reconstitución histórica, documental, actualidades, etc.) están consolidados. Griffith y otros ya han provisto al relato cinematográfico de sus principales procedimientos (primer plano, secuencias paralelas alternadas, entre otros) (p. 2).

En su búsqueda por detectar el interés de la gente y con el sentido de “hacerlo de modo que todos lo entiendan”⁹, Arlt replicó, de manera análoga, algunos de esos procedimientos que había aprendido mirando y analizando cine. Por supuesto, esta ‘asimilación’ de recursos se dio en el plano de lo estilístico y no implica, de ningún modo, un proceso de homologación de técnicas. Lo que sí le possibilitó es instaurar otros modos de

⁷ Ver Gárate, Miriam, “Entre la letra y la pantalla: crónica cinematográfica en el México de principios del siglo XX”.

⁸ Arlt, Roberto. (1935). “La gloria del sol”. *El Mundo*.

⁹ Arlt, Roberto. (1998). “¿Cómo quieren que les escriba?”. *Aguafuertes porteñas, Obras completas, tomo 2*. Buenos Aires: Losada.

ver (focalizar detalles, alejarse, cambiar de ángulos y perspectivas), diferentes formas de ligar escenas y acciones, diversos métodos para representar el movimiento, el ritmo, las sucesiones. En otras palabras, se adueñó del saber tecnológico del cine creativamente.

En las aguafuertes patagónicas, todo es movimiento: el camino “aparece”, la noche “cae”, la cordillera “avanza”, el agua “corre”. Y ese constante ritmo sólo puede ser captado por los ojos, son ellos los que “se fijan en el fondo del paisaje”, mientras que “las montañas parece que se nos vinieran encima” (p. 59). Este movimiento ilusorio de elementos estáticos, que las películas reproducen con el traslado de sus cámaras, es el que Arlt recupera en estas crónicas de viaje. Si las figuras que atraviesan los registros del recorrido patagónico pudieran limitarse a dos, sin dudas, serían la contemplación y el asombro. Para Arlt, como para todo viajero, el registro visual es trascendente, pues constituye el único testimonio-prueba que puede comunicarles a sus lectores. Por eso, se erige la preponderancia de lo visual y su búsqueda estilística para satisfacerla.

Numerosos críticos han señalado la capacidad de Arlt para trazar la composición de ciudades antes desconocidas y no pocos le han atribuido, a esta destreza, deudas con el cine. En el caso de los relatos sobre la Patagonia, algunas escenas se representan enlazadas por tomas sucesivas que, como en este fragmento, se trasladan desde el interior de los espacios hasta el exterior para retornar nuevamente:

Otra vez en el tren. Resuelvo no mirar por la ventanilla. Este paisaje me da bronca. Ya empiezo a considerarlo como enemigo personal [...].

Poco a poco, mi enemigo se modifica y empiezo a reconciliarme con él. La tierra se ondula con más frecuencia; los médanos cubren sus jorobas peladas con tímidas capas de hierba [...].

El pasaje se aburre. Incluso los pasajeros más incultos o reacios a conversar con su vecino de enfrente terminan por humanizarse (p. 53).

Sin rupturas en la ligazón de estos escenarios, el adentro y el afuera, el tren y el paisaje que recorre en su andar, proyectan una sensación de movimiento continuo que es, por otra parte, recurrente en las aguafuertes de la Patagonia. En otras crónicas del viaje, este dinamismo se logra a través de la presentación de acciones paralelas:

[s]e pasa los dedos por el blanco cepillo de sus bigotes y, mientras yo diezmo una torta alemana de pasta y grosella y Tribelhorn alarga la nariz detrás del mostrador, don Bernardo estira el puño enorme como un gran guante de box de 12 onzas, y habla de los tiempos heroicos de Bariloche (p. 106).

Ante la yuxtaposición de acciones, el lector es provisto de los elementos necesarios para recomponer toda la escena; una sola imagen o imágenes recortadas no causarían esta misma impresión: es la sucesión, tan típica del cine y no de la toma quieta de la fotografía, la que consigue transmitir esa impresión de totalidad y, por tanto, de verosimilitud.

Pocas veces, el espacio patagónico se retrata de una sola vez o desde una única perspectiva. Siempre interesado por situar al hombre en su entorno, lo que Arlt intenta es provocar un efecto de asimilación del sujeto con su espacio. De este modo, por ejemplo, los personajes del puerto de Patagones contemplan el río con la misma calma con la que se mueven sus aguas (p. 44). La desolación de las tierras del sur, su paz, forma parte del propio carácter de sus habitantes. Otras veces, y con el mismo fin de probar el sumergimiento del hombre en su espacio, el cronista podrá describir, curiosamente, elementos del paisaje que están fuera de su alcance visual. Así, con lo que simularía el ángulo picado de una cámara, el observador puede afirmar que “desde arriba, se ve el lago y los interiores de las casas” (p. 113) y, con lo que podría pensarse como una panorámica vertical, sentencia que “si se voltea la cabeza, allí arriba se ve una mujer colgando ropa” (p. 114).

Arlt puede acercar o alejar su mirada de aquello que observa, semejando el lente óptico de una filmadora. Este efecto logrado en el plano espacial también es proyectado sobre las disposiciones temporales. En el primer caso, sus ojos aplican sobre lo captado un efecto zoom mediante el que puede detenerse en un detalle para alejarse luego y registrar un elemento distante: “miro la cara de mi compañero: tiene las fosas nasales negras, dobles cejas de arena; entornos literalmente oscurecidos y blanqueados. Abajo, en la profundidad, corre el río Limay, pero no se lo ve azul como en otros días” (p. 149). En el orden de lo temporal, la estrategia se repite y una acción pasada se adhiere a otra presente: “cuando llegamos a Patagones envasó a la clientela en un automóvil, y henos aquí, ahora,

escribiendo sobre el asunto” (30). Mediante este montaje alternativo, el tiempo del suceso narrado y el momento de escritura que lo narra se fusionan en una única escena narrativa. Con éste, y con similares giros estilísticos, Arlt puede estar formulando una premisa: los elementos de la realidad nunca están quietos y pueden observarse desde múltiples perspectivas.

Ahora bien, ¿es el espacio nuevo de las tierras patagónicas el que condiciona la mirada de Arlt o es, en realidad, su enciclopedia, el cine, la literatura, pero también otras experiencias de viaje y Buenos Aires como referente estatuario, lo que funciona como un filtro modelador de su percepción? Acertadamente, señala Saítta que, para Arlt, en tanto cronista ciudadano, fue un desafío registrar este escenario nuevo con el ‘viejo’ aparato de percepción urbano. De hecho, el escritor no abandona su modo de mirar y de captar lo visto; la realidad, una vez más, se ofrece mediante un método de transformación analógica que pone el foco en la comparación. De este modo, una calle de Bariloche es “bonita como una de aquellas calles de película americana” (p. 103), acercarse a las montañas es “como cuando uno se acerca a un rascacielos” (p. 59), la pampa es lisa “como un paño de billar” (p. 130), “Patagones podría ser una ciudad costera de Brasil” (35), los “días calmos de esta región son idénticos a los ventosos de Buenos Aires” (p. 61) y un maragato, de una sola pierna, se parece al personaje de *La isla del Tesoro* (p.43). Para satisfacer a sus lectores, Arlt apela a una enciclopedia común en la que el cine constituye un saber ideal: le provee los referentes, las técnicas y la maravilla y, además, le permite establecer con el público un lazo de complicidad. Experiencia intelectual y experiencia física, entonces, recuperan los vacíos entre el ‘ver’ y el ‘decir’ y vinculan, armoniosamente, estos dos órdenes narrativos.

Veintitrés son las aguafuertes patagónicas publicadas, primero, en el diario *El Mundo* y compiladas en *En el país del viento* sesenta y tres años después. Salvo tres saltos temporales, las crónicas se disponen seguidamente, respetando el tiempo real que le llevó a Arlt recorrer las provincias de Río Negro y Neuquén. El cronista, el viajero, se propone contar lo que vio “en términos medidos y serenos, como cuadra a un explorador correcto” (p. 42) porque la Patagonia es, para él, un lugar tan maravilloso como desconocido y porque su tarea consiste en “satisfacer la curiosidad de [sus] lectores porteños” (p. 51). Imposibilitada para transmitir el asombro y lo nuevo, la palabra se acerca al cine; algunas veces, refiriéndose a él y otras permitiendo que éste se filtre en la percepción y en el modo

de fijar esa impronta. Esta intrusión de la pantalla en la textura exhibe, por un lado, el poder del cine como constructor de imaginarios sociales y, por otro, su asimilación plena en la vida cultural de la época. Sin referentes reconocibles, lo visto y registrado por Arlt, en su viaje, carece de sentido. Es el lenguaje conocido e identificable del cine uno de los elementos que contribuye para dotar de credibilidad y de verosimilitud a lo dicho. Las geografías ficcionales se sobreimprimen en las cartografías físicas. Ésa es la paradoja: lo real sólo puede ser representado por los códigos de lo inventivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Arlt, Roberto. (2008). *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

(1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

Gárate, Miriam. “Entre la letra y la pantalla: crónica cinematográfica en el México de principios del siglo XX”. Recuperado de http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201502-2009/Entre%20la%20letra.pdf.

(2007). “Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de Klaxon (Brasil) y Martín Fierro (Argentina)”. *Revista Pilquen. Ciencias Sociales* (9) 1, 1-9. <https://revela.uncoma.edu.ar/index.php/Sociales/article/view/2383>

Gnutzmann, Rita. (2003). “Roberto Arlt y el cine”. *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*. 32, 71-81.

Morin, Edgar. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. (Paidós). Buenos Aires.

Saítta, Silvia. (1997). “Prólogo”. *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*. (9-23). Buenos Aires: Ediciones Simurg.

Sarlo, Beatriz. (1994). *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Truffaut, Francois. (1994). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.