

**Patricio Fontana, *Arlt va al cine*
Buenos Aires, Librería, 2010, 145 páginas.**

Desde los últimos tiempos, buena parte de los estudios sobre Roberto Arlt tienden a deslocalizarse del análisis particularizado de su novelística y de cierta línea de la crítica, más habitual en años anteriores, concentrada en las formas “del cross a la mandíbula” social de Arlt. También se ha desplazado con suficiente contundencia esa mirada bastante inicial en los enfoques sobre su literatura, signada en desmontar las imágenes y las marcas del escritor “fracasado” e “incomprendido”, antagonista polémico e “iletrado”. Reaparecen así, más actualmente, con insistencia y mayor visibilidad, otras zonas de su escritura (las crónicas, el teatro, los cuentos) que convergen en diferentes focos de análisis cuyos efectos, a la vez que descentran el lugar de la novela como la materia textual principal y única (o bastante excluyente en el análisis de “lo arltiano”) permiten repensar su obra en diversos sentidos en relación con los contextos culturales particulares y complejos de su inserción y producción. El libro de Patricio Fontana es uno de ellos.

El cine aglutina la reflexión del volumen que recorre casi cronológicamente la producción de Arlt para indagar —más allá de las formas en que el cine o estéticas que se inscriben en cierto cine (el expresionista es el más claro, como es sabido) reaparecen en su literatura—, de qué manera Arlt se enfrenta al cine, cómo lo lee en tanto fenómeno moderno, sociológico, urbano y cultural, cuáles espacios ciudadanos concretos se recuperan a través de las menciones de Arlt al cinematógrafo, qué atmósfera de época exponen y permiten redescubrir esas menciones, de qué manera se inscriben y dialogan de diferentes modos en sus textos las películas que evoca, (*Aleluya, Fatalidad, El expreso de Shanghai, Baroud, La Atlántida, Marruecos*, entre muchas otras), cómo puede pensarse la productividad en su obra de figuras como por ejemplo la de Rodolfo Valentino, Lydia Borelli, Emil Jannings (para mencionar algunas de las que se retoman en el texto de Fontana). Es decir, el libro explicita enfáticamente y con mucha claridad de qué forma puede definirse el vínculo de Arlt con el cine y se desliga del intento de precisar hasta qué punto el expresionismo cinematográfico influyó en su textualidad. Es de esta manera que *Arlt va al cine* no se superpone con lo que ya señaló buena parte de la crítica previa sobre el tema y completa con solvencia, en un giro significativo (que está en la base del enfoque que organiza la propuesta de toda la colección dirigida por Gonzalo Aguilar, *Los escritores van al cine*, en donde el libro se enmarca), lo que otros trabajos también muy cuidadosos como por ejemplo los de José Amícola y Maryse Renaud no se propusieron explorar. Como lo dice el propio Fontana en su capítulo inicial: “no son las huellas que el cine expresionista alemán habría dejado en las ficciones arltianas (por ejemplo, las relaciones entre el Dr. Mabuse de Lang y el Astrólogo del ciclo novelístico *Los siete locos/Los lanzallamas*) las que se rastrean en las próximas páginas sino otras: algunas de las huellas más evidentes que dejó Arlt de su contacto —de su *devoto* contacto— con el cine” (p. 14).

En este sentido de explorar la “devoción” al cinematógrafo de Arlt, el ensayo de Fontana propone un vaivén especulativo en la mirada del autor de *El juguete rabioso* y una posición valorativa que en muchos sentidos resulta ambigua y oscilante: “existe la posibilidad de reconocer una cierta esquizofrenia en el modo en que Arlt piensa el cine: en dos registros que se activan alternativamente, desentendiéndose el uno del otro” (p. 68), sostiene en crítico. El cine le permite a Arlt, entonces, por una parte, formular una “arqueología de las costumbres” a partir de la cual resulta aquello que, en varios sentidos, “corrosivo” en lo social, conduce a “un mundo descaracterizado, sin lugar para la singularidad, “compuesto por hombres *que se parecen a* y por mujeres ‘impersonales y descoloridas’” (p. 36). Esta crítica sociológica se organiza fundamentalmente en algunas de las aguafuertes. Las crónicas porteñas resultan así, disparadores para denunciar —en textos como “Calamidades del cine”, por ejemplo— las condiciones de las salas en Buenos Aires y bosquejar conductas habituales en la tipología social del espectador cinematográfico (los que comen “a cuatro carrillos” en el cine, el que lleva a su bebé y el llanto dificulta escuchar la película, “el que toma para sí los dos apoya manos de los asientos laterales”, o el tipo humano que “le explica a su compañero en voz altísima el argumento” del *film*). Fontana lee, a su vez, también un balance crítico en ciertos fragmentos de *El amor brujo* donde el cine se presenta más elocuentemente como un “engranaje” fundamental de las “mentiras permanentes” que se reproducen en la sociedad.

En el otro polo de la estimación evaluativa de Arlt, el cine se constituye como aquello que, en su potencialidad, es capaz de vehiculizar una “tarea revolucionaria”, sobre todo en lo que respecta a su incidencia en el público femenino. Fontana describe cómo este enfoque se organiza en una crónica en particular, “El cine y esos pueblitos” y en su efímera intervención en *Bandera Roja*, una publicación

vinculada a la izquierda en la que Arlt colabora en 1932, a instancias de una invitación de Rodolfo Ghioldi, figura central por ese entonces del Partido Comunista Argentino y con la que Arlt va a polemizar. En *Bandera Roja*, entonces, Arlt se refiere al “potencial disruptivo del cine” en relación con los prejuicios de la sociedad (principalmente en lo que atañe a la sexualidad) y —con retrocesos o repliegues—, también apuesta a una cierta “conexión política” entre la frecuentación del cinematógrafo y la viabilidad de mirar a Rusia. Es más, la aguafuerte fluvial “El cine y estos pueblitos” (1933) refuerza esta posición y el cine se piensa allí “como punto de partida de una rebelión imprecisa pero posible” (p. 65). Arlt “revisita”, de esta manera, en la nota de 1933 el argumento presentado en *Bandera Roja* un año antes “y se muestra aún más confiado en la capacidad del cine para desestabilizar la moral pequeñoburguesa” (p. 66) y, “para provocar”, los avances de “una embrionaria liberación” (p. 63). Cabe aclarar que una perspectiva alternativa, a este respecto, entre la evaluación crítica de la tipología del espectador cinematográfico que se inscribe en las aguafuertes y la recuperación revolucionaria del cine que aparece en estas intervenciones, parece proponerse en el análisis que hace Fontana del corto paso de Arlt por la columna “Actualidad cinematográfica” de *El Mundo*, en la que escribe en 1936, al regreso de su viaje a Europa. En esa sección del periódico el escritor no encuentra un lugar que convenga a la dirección del diario y debe volver a su habitual página seis: “sus trabajos sobre cine resultan inadecuados, excéntricos, excesivos” (p. 111).

Otra de las zonas medulares del libro de Fontana, —que explica cuidadosamente las menciones más significativas de Arlt al cine en un recorrido bastante minucioso por los textos—, se encuentra en su lectura sobre las aguafuertes de viajes que Arlt publicó en *El Mundo* enviado como corresponsal (al litoral argentino, a la Patagonia, a España, a Marruecos, entre otros puntos). Allí, en la perspectiva del repórter viajero, a la vez que las reminiscencias al cinematógrafo funcionan como una “lengua franca para traducir sus vivencias” a los lectores del diario (y el cronista-traductor es una constante en las notas), le permiten, además, agregar un adicional “de emoción y aventura” a sus viajes (como en el caso de un recorrido por Chaco donde las evocaciones cinematográficas lo transforman en un “anónimo *western*”). “Arlt, muy a menudo, —sostiene Fontana— parece buscar que sus aguafuertes de viaje compitan con el cine; que les ofrezcan a sus lectores el tipo de peripecia y de ambientación espectacular al que ciertas películas los tenían acostumbrados” (p. 79); pero también más: “mientras viaja, —dice Fontana—, el cine hace que viaje más” y la mirada del sujeto itinerante se contrasta con el recuerdo de los *filmes* conocidos que determinan nuevas perspectivas sobre esos espacios (en especial, sobre África) que el trabajo de Fontana recupera con rigurosidad.

Un libro, finalmente, con gran impronta en lo visual en cuanto a la cantidad de fotos que se inscriben en sus páginas, sorprende gratamente al lector el modo en que las imágenes enfatizan los argumentos expuestos y los completan. Afiches de películas, retratos de actores, de publicidades de diarios, fotos del propio Arlt, de escenas cinematográficas, de recortes de periódicos, si una imagen puede destacarse como la más elocuente es la de Arlt disfrazado de marroquí junto a un retrato de Valentino como *sheik*, con una pose y un atavío simular al que después tomará Arlt. Un autor “devoto” que se mimetiza con el universo del cine pero que deja ver sus conflictos y tensiones, la foto del escritor argentino se muestra en todos los sentidos como un *disfraz* cinematográfico que no logra diferenciarlo, de todas maneras, en su condición de porteño y occidental. Elocuente e incontrastable, la imagen también habla por sí sola y revela, en su evidente impacto locuaz, otro Arlt, como el propuesto por Fontana en todo su ensayo.

Laura Juárez