

# Soñar con Hollywood en América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años 1920 y 1930

**Dreaming of Hollywood in Latin America. Film and Literature  
in a Few Stories from the 1920's and 1930's**

**Sonhar com Hollywood em América Latina. Cinema e  
literatura em alguns relatos dos anos 1920 e 1930**

## Miriam V. Gárate

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL

Profesora e investigadora del departamento de Teoría Literaria de la  
Universidade Estadual de Campinas. Doctora en letras por la  
misma institución (1996). Realizó investigaciones posdoctorales  
en la Universidad de París 3 (2003), en El Colegio de México y la  
UNAM (2007). Publicó, entre otros: *Civilização e barbárie n'os  
sertões. Entre Sarmiento e Euclides da Cunha* (Fapesp; Mercado de  
Letras, 2001), "Viajes de ida y de vuelta al mundo de las sombras"  
(*Katatay*, 2009). Correo electrónico: miriam\_garate@yahoo.com.br

### Artículo de reflexión

El artículo se vincula al proyecto de investigación en curso intitulado "Entre la letra y la pantalla: cine y literatura en América Latina (1897-1930)", que ha contado con financiamiento parcial de diversas agencias de fomento (Capes, Faepex-Unicamp). En la actualidad, parte del material publicado bajo la forma de artículos y capítulos de libros está siendo reelaborado teniendo en vista la redacción de un libro sobre el tema.

SICI: 0122-8102(201307)17:34<187:SCHEAL>2.0.TX;2-V

### Resumen

El ensayo se propone realizar algunas consideraciones sobre el impacto del cine norteamericano en las sociedades de América Latina de los años 1920 y 1930, a partir de narrativas latinoamericanas producidas durante dicho periodo. El hilo conductor del análisis se vincula a las nociones de *deseo mimético* (Girard) y *situación cine* (Mauerhofer), así como a la actualización del motivo del doble (y su sucedáneo “realista”, el *double*), en ese contexto.

*Palabras clave:* cine norteamericano, narrativa latinoamericana, principios del siglo veinte.

*Palabras descriptor:* cine y literatura, cine estadounidense, análisis del discurso narrativo, narrativa latinoamericana, siglo XX.

### Abstract

The present paper offers a few notes on the impact of North-American films in Latin American society in the 1920's and 1930s, based on Latin-American stories produced during that period. The analysis will be guided mainly by the notions of *mimetic desire* (Girard) and *cinema situation* (Mauerhofer), as well as by the updated motif of the double (and its “realist” substitute, the *double*), in such a context.

*Keywords:* North-American Film, Latin-American Narrative, Early Twentieth Century.

*Keywords plus:* Moving-pictures and literature, moving-pictures – United States, discourse analysis, narrative, Latin American narrative, XXth century.

### Resumo

O ensaio propõe realizar algumas considerações sobre o impacto do cinema norte-americano nas sociedades de América Latina dos anos 1920 e 1930, a partir de narrativas latino-americanas produzidas durante tal período. O fio condutor da análise vincula-se às noções de *desejo mimético* (Girard) e *situação cinema* (Mauerhofer), bem como à atualização do motivo do intérprete de *dublê* (e seu sucedâneo “realista”, o *double*), nesse contexto.

*Palavras-chave:* cinema norteamericano, narrativa latinoamericana, começos do século vinte.

*Palavras-chave descritores:* Cinema e Literatura, cinema americano, análise narrativa, narrativa latino-americana, século XX.

RECIBIDO: 22 DE NOVIEMBRE DE 2012. EVALUADO: 12 DE DICIEMBRE DE 2012. ACEPTADO: 18 DE DICIEMBRE DE 2012.

**SIGLO VEINTE, DÉCADA** del veinte. La fábrica de sueños hollywoodiana se impone en América Latina desplazando inexorablemente al cine europeo, aún hegemónico a principios de la década anterior. Como en el resto del planeta, el imaginario propuesto por los grandes estudios y el *star system* pasa a ejercer una influencia decisiva en los comportamientos, en la moda, en la gestualidad, en los deseos. Deseos de vivir una vida de película y de olvidar la otra, la cotidiana y concreta, que se revela frecuentemente anodina, insignificante, mediocre, cuando se la compara con la proyectada en la pantalla; deseos de viajar a la meca hollywoodiana y tornarse una estrella o un astro. De esa materia, de esa experiencia al mismo tiempo individual y colectiva se nutren numerosas ficciones literarias del periodo. La mayor parte de ellas, con el propósito de evidenciar el carácter engañoso de los sueños fabricados, de evaluar los efectos que promueven cuando se los desplaza de lugar. En casi todos esos relatos, la actualización en clave cinematográfica de un motivo de larga tradición, el motivo del doble, resulta fundamental. Se copia, se imita, se duplica: el ademán, la mirada, la pose, el tipo, la ropa, el peinado, el modo de bailar (a menudo jazz o tango). Pero asimismo en no pocas oportunidades se es literalmente el doble de un astro o de una estrella.

Con el objetivo de mapear este orden de cuestiones quisiera examinar a continuación un conjunto de relatos argentinos, mexicanos, peruanos y brasileños producidos en los años veinte y a comienzos de los treinta.

### **Pobres diablos y señoritas de barrio**

Comienzo por comentar ciertos aspectos de la *situación cine*, denominación propuesta por Hugo Mauerhofer en 1949 para referirse a los factores presentes en la proyección de una película, que traen aparejado un cambio en la conciencia del espectador: a) aislamiento del mundo exterior y de sus fuentes de estímulo; b) alteración de las sensaciones de tiempo y de espacio; c) pasividad física. Pasividad, aislamiento y alteración espacio-temporal se alían para promover una experiencia que se constituye como cancelamiento provisorio de la realidad inmediata, como fuga voluntaria de esta y correlativamente como desplazamiento a una realidad imaginaria cuyo poder de ilusión, debido a la fuerza de presencia de la imagen fílmica y a los procedimientos inherentes al montaje clásico, resulta más convincente que el de la representación teatral o literaria.<sup>1</sup> La relación a la vez excluyente

---

1 Clément Rosset subraya esa propiedad diferencial en *Propos sur le cinéma*. Cito un pasaje: “La gran magia del cine radica en invitar perentoriamente al espectáculo de una realidad a la vez diferente y semejante, al espectáculo de un *otro* que no difiere verdaderamente de lo *mismo* a lo cual estamos habituados [...] Pues la evasión más benéfica no consiste tanto en huir de la

e íntima de las dos realidades en juego, la lógica de su alternancia y algunas de sus características permitieron postular relativamente temprano en el ámbito de las teorizaciones cinematográficas la asociación con el par vigilia/sueño. Abolviendo provisoriamente las circunstancias cotidianas y las frustraciones que estas imponen, la sala oscura ofrece al espectador una pantalla en la cual se proyectan (y él puede proyectar) fantasías compensatorias, una especie de ensoñación diurna o de sueño conducido, vigilado, prefabricado.

Este dispositivo, así como la materialidad social en la que opera, es delineado en varios relatos de la época protagonizados por *pobres diablos* –empleados públicos o bancarios de bajo rango, cuando no directamente desempleados–, jovencitas o señoras de barrio. Por ejemplo, en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), del rioplatense Horacio Quiroga, cuyo narrador y personaje principal se autopresenta en las primeras líneas del siguiente modo:

Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella. Me llamo Guillermo Grant, tengo treinta y un años, soy alto, delgado y trigueño –como cuadra, a efectos de la exportación a un americano del sur–. Estoy apenas en regular posición, y gozo de buena salud. [...] Siendo como soy, se comprende muy bien que el advenimiento del cinematógrafo haya sido para mí el comienzo de una nueva

---

realidad sino en circular a voluntad por una realidad paralela, gemela, por así decir. No hay mejor distracción *en el mundo y del mundo* que permanecer en él cambiando solamente y de modo imperceptible de tiempo y de lugar. Nunca se abandona tanto el mundo como cuando se permanece en el mundo en pensamiento y se confronta esa imaginación de lo real con la de otro real que resulta comparable en todo. Imaginación no de otro mundo sino de ‘otra escena’, como dice Octave Mannoni, quien distingue a dicho respecto, en *Clef pour l’imaginaire ou l’autre scène*, dos formas de imaginación: la imaginación de lo irreal, alucinatoria y mórbida, y la imaginación de otro real, simple variante de la realidad que modifica la disposición de esta por medio de la fantasía, pero respetando su ley. La imaginación delirante pretende cambiar de mundo, la imaginación ‘normal’ se conforma con cambiar de escena. Sin duda, artes anteriores al cine intentaron producir el tipo de placer que el cine llevaría a su punto culminante sugiriendo, como el cine, una especie de realidad paralela, invitando al espectador a fruir un estado de cosas al mismo tiempo cercano y diferente de aquel que experimentamos en la realidad cotidiana. Es el caso principalmente del teatro, que exhibe con claridad a la vista del público esa ‘otra escena’ de la cual habla Mannoni, bien como el de la novela, que invita al lector a abandonar toda preocupación para interesarse por una escena notoriamente más distante que la escena teatral. Es necesario destacar, sin embargo, que el pasaje de la realidad familiar, a los ojos del espectador o del lector, a esa otra realidad que el teatro o la novela se proponen instituir resulta en ambos casos una tarea ardua. En el teatro, cuando el telón se levanta, el espectador necesita de un cierto tiempo para cambiar de escena; en la novela, la aclimatación a la nueva escena es más difícil y problemática aún. El cine cumple sin esfuerzo ni demora ese pasaje por medio de un simple movimiento de cámara” (68-70, traducción mía).

era por la que cuento las noches sucesivas en que he salido mareado y pálido del cine, porque he dejado mi corazón, con todas sus pulsaciones, en la pantalla que impregnó por tres cuartos de hora el encanto de Brownie Vernon [...] En ciertos malos momentos he llegado a vivir dos vidas distintas: una durante el día, en mi oficina y el ambiente normal de Buenos Aires, y la otra, de noche, que se prolonga hasta el amanecer. Porque sueño, sueño siempre. (436-438)

Sin el tono de comedia que prevalece en “Miss Dorothy Phillips”, más severo y grave, “El amante de Bárbara La Mar” (1927), de Enrique Gonzáles Tuñón, parte de circunstancias análogas:<sup>2</sup>

Clavado en su butaca por una ingénita pereza, el cansancio de Máximo Pérez abre su alforja como un bostezo [...] Por primera vez, los ojos de Máximo Pérez, extenuados de filmar monotonías en las horas tristes como una agencia de colocación, fijan su media luz en la tela habitada del cinematógrafo.

Bárbara La Mar le sonríe desde el silencio [...] Nunca nadie le ha mirado así. Se hace la claridad [...] Y entonces Máximo Pérez se extravía en las calles de la noche, apretando un pedazo de sol en el exhausto bolsillo de su alma. (55-57)<sup>3</sup>

Por su parte, “El enamorado de la estrella” (1933), de Nicolás Olivari, comienza con un diálogo entre dos personajes, que tiene lugar en el vestíbulo de un cine, espacio-escena al respecto del cual uno de ellos sostiene:

Estábamos en el vestíbulo del cinematógrafo. Las puertas acolchadas, iban tragando a la multitud, ávida del espectáculo trasparente, del espectáculo que cuatro hombres vestidos de over-all habían traído en algunas latas redondas, parecidas a esas en donde se guarda el dulce de guayaba. Probablemente igual melaza contemplativa hay en la película, blanca y sin planos, achatada en una sábana lejana, en donde viven todas las pasiones humanas y ante la cual una multitud que chupa caramelos, olvida la mensurable mediocridad de todos sus días. (163)

---

2 El cuento comienza con un epígrafe que imita el estilo de las llamadas publicitarias o avances cinematográficos del periodo mudo: “El Destino, extraño director de escena en la grotesca comedia de la vida, presenta la estampa animada de Bárbara La Mar y el irremediable fastidio de Máximo Pérez en la trágica película de un amor imposible” (53). Esta suerte de apropiación de recursos cinematográficos en boga y transposición al registro de la narrativa escrita es un fenómeno frecuente.

3 Cerca del desenlace Máximo Pérez será caracterizado como un “*pobre diablo* en estado de suicidio” (59).

Anti-ilusionismo del narrador-enunciador y fantasías compensatorias de la multitud se funden en este pasaje en sintonía con los pasajes ya citados de Quiroga y de González Tuñón.<sup>4</sup> Pero quizá sea en las crónicas arltianas, suerte de micro-relatos tremendamente mordaces, donde los efectos propiciados por la *situación cine* alcancen su mayor grado de explicitación. En ese sentido, cabe recuperar en primer término una crónica como “El cine y los cesantes” (1932), que parte de la siguiente anécdota: “El otro día, me dice indignado un señor: –Aquí se habla de desocupados, de acuerdo, pero... Vaya a darse una vuelta por los cines... filas de fiacunes que esperan la hora para entrar” (90). A partir de este juicio de su interlocutor, Arlt retoma, desarrolla y expande imaginariamente los dilemas del desempleado:

El hombre pedalea por la rúa, pensativamente. Se conoce de memoria la topografía de su casa. Tiene resabida la pregunta que le va a hacer su mujer, su hermana y su madre –¿Y, hay novedades? [...] ¿Qué hacer? ¿Cómo resolver el problema? Ha enviado por lo menos cien cartas... no le ha contestado nadie... Y de pronto, ante sus ojos reluce el cartel azul, amarillo canario, verde... de un letrero de cine. Veinte centavos la entrada. Aventuras de X. El beso de la moribunda. El chueco misterioso. La nena del Far West. Tres secciones por veinte centavos. *Tres horas de olvido y el ensueño por veinte guitas... ¿En qué punto del Universo puede comprar a precio más barato el olvido?* (91-92, énfasis mío)

La contrapartida femenina de este conjunto de escenas puede leerse, entre otros textos, en dos crónicas del mismo Arlt: “El cine y las costumbres” (1930) y “El cine y estos pueblitos” (1933). En la primera, aburrimiento asociado a la vida conyugal y espectáculo cinematográfico como válvula de escape socialmente admitida para las mujeres caminan juntos.<sup>5</sup> En la segunda, la existencia pacata y

4 Sobre la producción de Olivari vinculada al cine, véase “Nicolás Olivari: cronista de cine precursor y viajero imaginario”, de David Viñas.

5 “Señora –Me he fijado que entre el elemento femenino que concurre al cine, se encuentran muchas señoras y demasiadas chicas. Que a las chicas les interese el amor, es lógico; y el amor con los besos que dan en el cine, más aún; pero que a una señora casada le atraiga el cine, me resulta un poco inexplicable.

Yo –Es que las señoras casadas, al tiempo de ‘tomar estado’ se aburren profundamente de la tontería que han hecho.

Señora –No creo eso. Ahí está su error. La mujer no se aburre del casamiento en sí, lo que la harta y provoca en ella una especie de malestar subterráneo es la monotonía de la vida matrimonial. Decir que el casamiento aburre, es lo mismo que decir que comer merengues harta. Pero si a usted lo obligan a alimentarse exclusivamente de merengue, es caso seguro que terminará por enfermarse del estómago.

Yo –Es probable.

la estrechez moral reinantes en las pequeñas localidades del interior son consideradas responsables de la agudización de los procesos a que vengo refiriéndome. De allí que una película como *Hay que casar al príncipe* (que Arlt se anticipa a juzgar “muy mala” sin haberla visto), o mejor aún, que el cartel publicitario de esa película (“dos bocas de distinto sexo, acopladas en un beso arduo y trabajoso”) suscite el siguiente comentario:

En la capital, semejante cartel no hace volver la cabeza ni a los perros, mas aquí, es otro cantar... En Buenos Aires, los ensueños que despierta una película se controlan con la realidad en cualquier parte. Pero aquí, *aquí* ¿en dónde se pueden controlar?

Y no se trata de esta película en especial, sino de la sed de pasiones que la cinematografía, en un conjunto, provoca, despierta y agudiza en estos, creando al margen de la vida rutinaria problemas que no tienen posibilidades, sino en las vastas ciudades, donde las expansiones de la personalidad escapan al control familiar. [...] Lamento no poder imaginar cuál será el estado de espíritu de una espectadora de estos parajes, que después de identificarse con la “heroína” de la película, sale a la calle y tropieza con este páramo de almas [...] La película, diablo tentador, exhibe en el último rincón timorato las audacias de las remotas ciudades, las diversiones sentimentales que se permiten las otras muchachas [...] La película pasa, pero la ardiente arenilla suspendida de sus imágenes queda fijada dentro de las conciencias de hombres y mujeres, voltejeando en sus espíritus [...] y me pregunto ¿cuántas futuras madames Boveris respirarán aquí? (“El cine y estos pueblitos”, 106-111)

Por un lado, entonces, la vida material y concreta, sus restricciones, sus frustraciones, sus límites; por otro lado, el devaneo-ensañación que promueve la *situación cine*.

### **Cuestión de semejanza: modelos cinematográficos e imitación**

Al identificarse con los seres de luz y sombra exhibidos en la pantalla, el espectador de cierto modo los duplica interiormente gracias a una especie de operación cruzada: por un lado, introyecta los deseos que la pantalla le propone; por otro, proyecta sus deseos en esos seres fantasmáticos. Ahora bien, esta doble

---

Señora –Ocurre algo más. Los hombres, cuando se aburren de su esposa, encuentran un recurso más o menos cómodo: enamorarse de otra. El hombre tiene una especial facilidad para la infidelidad. A las mujeres, piense que son de carne y hueso como ustedes, no nos es tan fácil enamorarnos, pero sí aburrirnos. Y sustituimos el amor... con el cine” (“El cine y las costumbres”, 80-81).

identificación o identificación proyectiva no es solo del orden de la interioridad sino que se exterioriza y socializa, materializándose en modas, estilos visuales (*looks*, diríamos hoy), gestos, comportamientos y hábitos que tienden a cristalizar en una serie de tipos. Si bien este fenómeno no es sustancialmente nuevo (basta pensar en la referencia a Madame de Bovary hecha por Arlt), el cine lo exacerbará de un modo nunca antes visto.

La autopresentación de Guillermo Grant recientemente mencionada alude a este proceso, que el cuento explotará dando forma a la figura del sudamericano rastacero: “tengo treinta y un años, soy alto, delgado y trigueño –como cuadra, a efectos de la exportación a un americano del sur–” (Quiroga, 436) (valiéndose de esos atributos, el pobre diablo se hará pasar por el rico estanciero que no es). Cabe preguntarse, evidentemente, si esas características cuadran a un americano del sur o si ellas encuadran al sujeto en un tipo cinematográfico al cual este se adecúa y que se proyecta más allá de la pantalla internándose en el paisaje social, circulando por calles, parques, bares, residencias.

Este mimetismo ora cobra la forma del pequeño detalle, de lo nimio, de lo circunstancial, ora avanza e invade diversas esferas de vida y de acción adueñándose del sujeto “primitivo”. Ilustraciones del primer caso son, entre otras, la protagonista de “La enamorada de Rodolfo Valentino” (1926), de Enrique Méndez Calzada, o la de la crónica de Roberto Arlt que lleva el título de “Me parezco a Greta Garbo” (1932).

En el cuento de Méndez Calzada, cuyo narrador es casi tan insidioso como Arlt, se describe al personaje femenino con estas palabras: “*Ella*: Diez y siete primaveras. Rubia... Alguien le ha dicho que se parece a Perla White, lo que le da motivo para usar unas fantásticas boinas de terciopelo que, en realidad, no la favorecen poco ni mucho” (109). En “Me parezco a Greta Garbo”, luego de un sinnúmero de *quid pro quo* madrugada adentro entre la esposa, que va todas las noches al cine, y el esposo, que se niega a acompañarla, el lector asiste a la siguiente escena:

Mi mujer se calla y continúa mirándose en el espejo. Estoy seguro que en estos momentos está buscando algo en su expresión que la convezca de que es parecida a Greta Garbo [...]

–¿Para qué te mirás tanto al espejo? Estás linda, m’hija. Estás bien [...]

Mi mujer se calla otros diez minutos, y de pronto, la veo venir... Era fatal...

Larga lo definitivo:

–¿Sabés que yo en cierta parte del mentón, me parezco a Greta Garbo? (88)



No obstante la influencia ejercida por el modelo dado a imitar,<sup>6</sup> podría afirmarse que en ambos casos los procesos desencadenados por la situación cine son acotados, que no trascienden la esfera del devaneo más o menos consciente, de la pequeña coquetería, del fetichismo cándido aunque no exento de consecuencias, ya que la protagonista del cuento de Méndez Calzada perderá a su novio... por cargar un pequeño retrato de Rodolfo Valentino en la cartera.<sup>7</sup>

---

6 Sobre las nociones de modelo e imitación véase el interesante libro de René Girard *Mensonge romantique, vérité romanesque*.

7 Luego de dos años de noviazgo y varios comentarios irónicos del narrador, ella y él, Lita y Roberto, personajes protagonistas, están en el Rosedal de Palermo intercambiando frases “trascendentales” (de una trascendencia solo válida para los enamorados, pero que constituirían “un completo fracaso editorial” si se las publicase. Frases del tipo: “-Me querés, Lita?... -No me mentís? De veras que me querés?” [113]). Accidentalmente, la bolsa de Lita cae al suelo: “-Lita, te dejo revisar mi cartera si vos me dejás revisar el bolso. Así nos probaremos que no tenemos secretos el uno para el otro. Roberto le entregó su cartera. [...] lo primero que encontró Lita fue el retrato que había dedicado a su novio. Después, tonterías sin importancia: el boleto de compra de una casa, un cheque cruzado, la carta de porte de un vagón de trigo... -Roberto, veo que no tenés secretos para mí. Entonces fue él quien revisó la cartera de ella. Empezaron a aparecer cosas importantísimas, es a saber: un espejito redondo con anuncio; una polvera; un espejito cuadrado, sin anuncio, un cisne; un espejito hexagonal... -Y mi retrato?, preguntó Roberto; -Lo tengo en el *secrétaire*, bien guardadito -contestó ella. Roberto avanzó en su pesquisa. En el fondo del bolso, muellemente envuelto entre los encajes de un lindo pañolito perfumado, había un retrato... El suyo?... No! Un retrato de Rodolfo Valentino” (115-16). A este episodio sucede la ruptura del noviazgo y las siguientes consideraciones del narrador sobre la situación: “Lita desesperada se echó a llorar. Ella adoraba a Roberto; le quería con todas las fuerzas de su alma; veía por los ojos de su novio; no tenía pensamientos más que para él. Es cierto que le ‘agradaban’ la elegancia y la afeminada belleza de Rodolfo Valentino; pero, como querer, no quería a nadie más que a Roberto. Claro que si a sus cualidades morales uníase las cualidades físicas del actor favorito, su pasión por él sería mayor... Claro que si se pareciese a Rodolfo Valentino le querría mucho más... En fin, que de quien estaba enamorada -sin ella saberlo, o mejor dicho, sin querer confesarlo- era de Rodolfo Valentino y no de Roberto” (116-117).

¿El epílogo o “moral” del cuento de Calzada?: “Lita, la cándida joven a quien hemos conocido enamorada de Rodolfo Valentino, perdió en la forma que acaba de relatarse una excelente oportunidad para cambiar de estado en condiciones ventajosas, uniéndose a un hombre joven, honrado y de porvenir, acaba de contraer matrimonio con un viejo importador de abanicos japoneses que lleva enterradas dos o tres esposas, que usa peluca... En cuanto a Roberto, ignoro lo que habrá sido de él, pero me da mucho que pensar un anuncio que de vez en cuando aparece en la sección ‘Avisos clasificados’ de los diarios, y que dice así: Joven corredor de frutos del país, buena presencia, casaría con señorita que no haya concurrido nunca al cinematógrafo ni colecciona retratos artistas de la pantalla... Muchachas, miraos en el espejo de Lita (en el espejo de su desventura; no en su espejo cuadrado, ni en su espejo redondo, ni...)” (117-118). La situación de base de esta narración (ruptura de una relación amorosa causada por una “traición” imaginaria) se asemeja parcialmente a la de “Luto pesado”, del santafesino Mateo Booz.

Pero lo que aquí es germen, embrión, detalle, cobra mayores proporciones en otras narraciones en las que la existencia del sujeto es drásticamente alterada por obra de la imagen a la que cree asemejarse y que adopta para sí en la “vida real”. Tal es el caso de “El hombre que se parecía a Adolfo Menjou” (1919), de la peruana María Weiss, texto que retrata la metamorfosis de otro pobre diablo, Vicente Castillo, a partir del instante en que un amigo le señala su semejanza física con Menjou, antes de entrar a ver una película protagonizada por el astro. Todavía en la sala oscura, Castillo se pregunta: “¿Cómo es posible que hasta ahora no me haya dado cuenta de este parecido?” (41). Y tocándose el bigote piensa: “desde mañana me dejo crecer más el bigote” (41). Empieza de esa forma un proceso imitativo que paulatinamente pasará de la órbita de la apariencia a la de la acción:

Se miraba en el espejo, y como nunca, la contemplación y el examen de su rostro le causaban admiración. Pero su corbata fue la nota discordante en el concierto de júbilo... No, es imposible que un hombre como yo, parecido a Adolfo Menjou, se ponga esa cosa vieja y descolorida [...] Castillo-Menjou tomó el desayuno, que su madre le había preparado [...] Él sentía una rabia concentrada y sorda al verse en el modestísimo ambiente de este comedorcito... recordaba los lujosos salones, los comedores elegantes... de la película de la víspera. (41-42)

Cortarse el cabello, ir donde la manicura, gastar las reservas del mes en un fastuoso almuerzo “como el de la película” son pequeñas peripecias de las que Castillo-Menjou sale “más Menjou que nunca” (de hecho los cambios operados en el nombre sintetizan los avatares de la historia). Como sucediera con el protagonista del relato de Quiroga, Guillermo Grant, Vicente Castillo pasa a “vivir dos vidas. La una, exterior, era la tranquila, la ordenada existencia del empleado del banco... La otra, la de dentro, la del espíritu era una floración exuberante de anhelos irrealizables, un delirio, una tormentosa cabalgata de ilusiones” (43). Pero a diferencia de lo que ocurre con Grant, que viaja a Hollywood a fin de conquistar a una estrella, para lo cual asume el papel de estanciero sudamericano, encuentra y seduce a Dorothy Phillips, se arrepiente de la farsa representada, confiesa la verdad, es perdonado por la mujer amada (no está de más decir que estamos en el ámbito de la comedia sentimental) y termina en un *happy end*... del cual despierta para advertir (y con él el lector) que se trataba de un sueño y para escribir el sueño-cuento que leemos; a diferencia de este juego que restituye la diferencia entre ensoñación y realidad, la narración de Weiss hace medrar las “ilusiones y delirios” de

Castillo-Menjou en el plano de lo real, con lo cual produce una crisis generalizada del mismo.<sup>8</sup>

En efecto, inicialmente el lujo de una manicura, un almuerzo y las películas de Menjou parecen bastar: “cuando proyectaban, en algún cine, una cinta de Menjou, corría a verla y el más insignificante gesto de su sosia tenía, para el joven, una importancia casi sagrada” (43). Sin embargo, la internalización del papel acarrea de inmediato consecuencias tangibles en su entorno: no solo trabaja “como un autómeta”, distraído, sino que pasa a retacearle a su madre el poco dinero que gana, a fin de “vivir algunos días a lo Menjou”, o a hacerle a ella exigencias absurdas dada su condición (por ejemplo, le pide que compre buqués de rosas para su habitación como las que viera en un filme). El clímax se producirá una vez más en virtud de una peripecia amorosa. Durante un baile, en uno de sus sábados a la Menjou, Castillo conoce a una mujer bonita, distinguida, audaz... y casada con un ingeniero yanqui “que se pasaba el día en la sierra, dejándola en libertad para tener flirts, jugar al amor”: “Esa rubia de mirada dulce y blandas manos de mujer ociosa deslumbró al inexperto Vicente. Una mujer de Hollywood, una flor de lujo, una criatura hecha para todos los refinamientos de la vida!” (45). La conquista conllevará el progresivo endeudamiento de Castillo (casas de té, flores, cine, desde luego), hasta alcanzar el punto culminante cuando ella le envía un billete con el siguiente mensaje: “Mañana iré contigo donde tú quieras”.

Pero ¿dónde la llevaré? Le quedan tres soles y él quiere un encuentro en un hotel lujoso, cena, champagne. “Todo como en una película de Menjou”.

Ese día justo se enferma el jefe y a Vicente lo designan para llevar la caja. Empieza a quedarse con el dinero de un giro, y otro, y otro. Reserva una habitación lujosa de hotel, encomienda muchísimas flores. Se va del banco cargando el dinero.

Ni en la tarde, ni en los días subsiguientes volvió Castillo al banco [...] El hombre que se parecía a Adolfo Menjou estaba viviendo la existencia que le correspondía. (47)

¿Realización del sueño por aquella vía que tal vez sea la única posible, la del “delito”? (Cabe recordar aquí la célebre frase de un personaje de Brecht tantas veces citada por Ricardo Piglia: ¿qué es robar un banco comparado con crearlo?). ¿Ruina del sueño a cortísimo plazo, cuando Castillo es/sea devuelto

---

8 Sobre la estructura del relato de Quiroga, véase mi trabajo “Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que... Em torno a ‘Miss Dorothy Philipps, mi esposa’”.

a la “existencia que le corresponde”? Sea lo uno o lo otro, Castillo-Menjou delinea una trayectoria que interesa tener en mente al examinar otros relatos de la época. En ellos, el sueño de Castillo “se vuelve realidad” en el real escenario de la máquina de sueños: Hollywood. En ellos, el sueño se realiza con los límites, restricciones y deformaciones impuestas por dicha maquinaria, cobrando los contornos de una auténtica pesadilla.

#### **Vidas vampirizadas; vidas de *doublé***

Si Castillo quería ser Menjou, Federico Granados, protagonista de “Che Ferrati, inventor” (1923), de Carlos Noriega Hope, se tornará en los hechos e inesperadamente en Henry Le Goffic, un astro francés recién importado por los estudios californianos. Si la esposa del interlocutor de Arlt buscaba esmeradamente en el espejo alguna semejanza con Greta Garbo, Vera, protagonista femenina de *Hollywood, novela de la vida real* (1932), del brasileño Olympio Guilherme, se tornará en los hechos en una Garbo. En este caso, mejor, en estos casos, los personajes se embarcan en el sueño de conquistar la meca hollywoodiana, de transformarse en *stars*, de llevar, en los hechos, una vida de película. Por eso viajan hasta allí con las exiguas reservas propias de los pobres diablos, pero con un inmenso capital de fantasías. Del mexicano Federico Granados, el narrador dirá que arriba a Los Ángeles “con quinientos dólares en el bolsillo y un capital de ilusiones” (17). Lo mismo podría afirmarse con respecto al argentino Ferrati, que da título al relato, a la *flapper* Hatzel van Buren, una norteamericana provinciana que sobrevive como extra y con la que Granados entabla una relación amorosa poco después de llegar, a la Vera de la novela de Guilherme y a su principal protagonista, el brasileño Lucio Aranha, e incluso con relación a sus compañeros de “república”: un argentino: Nicanor Gutiérrez, un egipcio: Irarah, un italiano: Vicentini.

La situación de estos personajes ficticios remite a un contexto histórico en el que verdaderamente muchos sudamericanos e individuos de otras procedencias, desde luego, intentan hacer carrera en los sets de la Universal o de la Metro o de la Paramount. En este sentido, no resulta casual que “Che Ferrati, inventor” y otros cuentos de temática cercana hayan sido escritos por Noriega Hope, cronista cinematográfico del periódico *El Universal* enviado a Los Ángeles a fines de 1919. O que *Hollywood, novela de la vida real* sea obra de Guilherme, otro periodista cinematográfico, enviado en este caso por la revista *Cinefilme*. Si Noriega Hope consigna en sus crónicas, reunidas posteriormente bajo la forma de libro (*El mundo de las sombras. El cine visto por fuera y por dentro*, 1921), la tentación de no volver a México, de permanecer en Los Ángeles y transformarse

en actor, como su compatriota y cicerone Manuel Ojeda,<sup>9</sup> Olympio Guilherme desempeñará de hecho pequeños papeles en algunas películas paralelamente a su trabajo periodístico. Pero la frustración acabará imponiéndose y Guilherme retornará a Brasil. De alguna forma, su novela ficcionaliza por interpósita persona esa desilusión; de alguna forma, Lucio Aranha puede considerarse un álgter ego de Guilherme.

El embate con la realidad del cine *visto por dentro*, para recurrir a la expresión de Noriega, se traduce aquí en un conjunto de historias cómico-patéticas que actualizan dos motivos fundamentales: por un lado, resurge la corte de pobres diablos y perdedores o perdedoras, solo que ahora reaparecen en la antesala de productores y responsables de *casting*, eternamente a la espera de un papel o “disfrazados” en los estudios durante larguísimas horas, a cambio de un lugar en la multitud de extras y de un sueldo de “cinco dólares al día” (Noriega, “Che”, 35).<sup>10</sup> Por otro lado, se actualiza de manera *sui generis* el motivo del doble al convocarlo literalmente bajo la forma del doble/*double* de un astro o una *star*.

Esta segunda situación es el eje de “Che Ferrati, inventor”, donde el parecido físico de Federico Granados con Henry Le Goffic, perfeccionado por la pomada inventada por Ferrati, torna posible la sustitución del segundo, muerto inesperadamente en pleno rodaje de un filme. Granados-Le Goffic asumirá el papel de Le Goffic a efectos de concluir la película –y de aprovechar lo que en un primer momento le parece un inmenso golpe de suerte–: “Los primeros días la ‘duplicación’ despertó su curiosidad y su humorismo. Eso de verse rodeado de varios centenares de extras; respetado por una multitud de fotógrafos... hacíalo sonreír por dentro. Un pobre diablo de cinco dólares a la semana vuelto un gran señor! [...] nadie se dio cuenta de la mixtificación” (36). Pero poco a poco el “rol Le Goffic” le será impuesto dentro y fuera de los estudios, cada vez más horas al día, confiscando toda posibilidad de ser él mismo y evidentemente de alcanzar fama, reconocimiento (incluso, de ser amado) por él mismo.<sup>11</sup>

---

9 Sobre esta cuestión véase mi ensayo “Viajes de ida y de vuelta al mundo de las sombras. En torno a algunos textos de Carlos Noriega Hope”.

10 La excepción a la regla es el argentino Ferrati, un pícaro que asciende a director de arte de la Superb Pictures, pero lo hace precisamente ejerciendo una actividad de otro orden, la de inventor de maquetas en miniaturas y pomadas modeladoras, lo cual les posibilita a sus contratantes producir sueños “barateando costos”, por así decir.

11 En otro trabajo sobre esta narración, “Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos. Em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope”, he examinado las peripecias e idas y vueltas de esta intriga que tiene implicaciones de todo orden: subjetivas, relacionales, económicas, ya que el doble, “aunque idéntico”, vale infinitamente menos que el original en ese mercado de ilusiones.

En lo concerniente a la novela de Olympio Guilherme, la lógica destructora de la duplicación es comparable pero adquiere otros matices. Aquí, el original no ha salido de escena sino que reserva para sí los primerísimos planos y le deja a Vera-Garbo los planos generales, las imágenes de fondo, la presencia, fuera de la pantalla, en los eventos sociales menores. Pero si por una parte eso acarrea una reserva (forzada) de sí (una reserva de “Vera ella misma y no siempre Garbo”), por otra, obstaculiza hasta el límite de lo casi imposible el reconocimiento público de la actriz “Vera ella misma”. En el caso del doble mexicano, la reserva de sí tiende a equivaler a cero y la posibilidad de reconocimiento público se ve reducida a nada por los empresarios cinematográficos, quienes imponen a Granados para siempre y por siempre el lugar del fantasma... de Le Goffic, el lugar del muerto.

En el centro de estos relatos, pues, está el propósito de *deshacer la semejanza* en un cierto registro, perseverando (inútilmente) en mantenerla en otro; el propósito no de ser parecida a Greta Garbo sino de ser *Vera ella misma/otra Garbo*, si se me permite el juego de palabras, de ser *Granados él mismo/otro Le Goffic*. Sueño frustrado que devuelve a los soñadores a ilusiones más módicas: salir de Hollywood, retornar a México o Brasil, constituir un hogar o rever a la madrecita enferma. ¿Triunfo del “principio de realidad”? Mientras Granados vuelve a su “tierruca” o Lucio Aranha y Vera se embarcan para Brasil, las bovarianas de los pueblitos retratadas por Roberto Arlt parecen disponerse a partir, aunque no se sepa bien adónde:

Si se observa con un poco de sensibilidad no se descubren sino vidas sedientas, a las que los espectáculos de cine agregan la temperatura de su rico trópico de sombras, sin calmar la sed.

De lo que no me queda ninguna duda es que el cine está creando las modalidades de una nueva psicología en el interior. ¿Qué resultado tendrá ello? No lo sé, pero abrigo la seguridad que son numerosas las muchachas que una tarde de domingo, en estas ciudades de provincias, al salir del cine se dicen:

—No, así no se puede seguir viviendo. Hay que tratar de resolver esto. (“El cine y estos pueblitos”, 111)

El tráfico de ilusiones parece destinado a no tener fin, a continuar pul-sando, circulando, más allá de sus resultados efectivos.

### Obras citadas

Arlt, Roberto. “El cine y estos pueblitos”. Arlt, *Notas*, 106-112.

— “El cine y las costumbres”. Arlt, *Notas*, 79-84.

— “El cine y los cesantes”. Arlt, *Notas*, 89-94.

— “Me parezco a Greta Garbo”. Arlt, *Notas*, 84-89.

- *Notas sobre el cinematógrafo (1928-1942)*. Buenos Aires: Sigmur, 1997.
- Booz, Mateo. *Cuentos completos*. Vol. 1. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1991.
- Gárate, Miriam V. “Acerca de um conto que é um sonho que é o roteiro de um filme que... Em torno a ‘Miss Dorothy Philipps, mi esposa’”. *Atas do XI Encontro Regional da Abralic*. 2007.  
En: [http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao\\_simposio.asp](http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao_simposio.asp).
- “Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos. Em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope”. *Aletria* 17 (junio-julio de 2008): 173-184.
- “Viajes de ida y de vuelta al mundo de las sombras. En torno a algunos textos de Carlos Noriega Hope”. *Viaje y relato en América Latina*. M. Marinone (coord.). Mar del Plata: Katatay, 2010, 105-126.
- Girard, René. *Mensonge romantique, vérité romanesque*. París: Grasset, 1972.
- González Tuñón, Enrique. “El amante de Bárbara La Mar”. *El alma de las cosas inanimadas*. Buenos Aires: Gleizer, 1927, 55-60.
- Guilherme, Olympio. *Hollywood, novela de la vida real*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.
- Mauerhofer, Hugo. “A psicologia da experiência cinematográfica”. Teresa Machado (trad.). *A experiência do cinema*. Ismail Xavier (org.). Río de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1986, 375-380. Traducido de “Psychology of Film Experience”. *Film: A Montage of Theories*. Richard Dyer MacCan (ed.). Nueva York: Dutton, 1966.
- Méndez Calzada, Enrique. “La enamorada de Rodolfo Valentino”. *Y volvió Jesús a Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Latina, 1926, 108-118.
- Noriega Hope, Carlos. “Che Ferrati, inventor”. *Las experiencias de Miss Patsy y otros cuentos*. México D. F.; Puebla: INBA; Premia, s. f., 23-49.
- *El mundo de las sombras. El cine visto por fuera y por dentro*. México D. F.: Andrés Botas e Hijo, 1921.
- Olivari, Nicolás. “El enamorado de la estrella”. *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Gabriela Mizraje (estudio preliminar). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, 163-172.
- Quiroga, Horacio. “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”. *Todos los cuentos*. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue (eds.). Buenos Aires; México D. F.: ALLCA XX, 1996, 436-463. Colección Archivos.
- Rosset, Clément. *Propos sur le cinéma*. París: Presse Universitaire Française, 2001.
- Viñas, David. “Nicolás Olivari: cronista de cine precursor y viajero imaginario”. *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. H. González y E. Rinesi (comps.). Buenos Aires: Manuel Suárez, 2002, 25-32.
- Weiss, María. “El hombre que se parecía a Adolfo Menjou”. *Amauta* 23 (mayo de 1929): 40-47.