



EL CINE ANTES DEL CINE: ARTURO S. MOM ESCRITOR

POR IVÁN MORALES

Cinema before cinema: Arturo S. Mom, writer

Resumen

En este artículo se estudia *La estrella polar* (1927) de Arturo S. Mom, un libro de cuentos que ha pasado desapercibo para la crítica literaria y cinematográfica. En la primera parte se abordan los relatos que tematizan el efecto que tuvo el cine en el público porteño de la década del veinte y que problematizan el lugar de la mirada y del deseo masculinos en el contexto del surgimiento de las espectadoras femeninas. En la segunda parte, considerando que Mom comenzó su carrera cinematográfica haciendo cine policial, se trabajan los relatos que de manera embrionaria abordan el mundo del crimen.

50

Palabras clave: Arturo S. Mom, literatura y cine, escopofilia, policial

Abstract

This article studies Arturo S. Mom's *La estrella polar* (1927), a short story collection that has been overlooked by literary and film criticism. The first part analyzes a group of tales that portray the effect of cinema on porteño audiences of the 1920s and problematize the place of male gaze and desire in the emergence of female spectators. The second part, considering Mom started his film career making crime films, explores the short stories that address, in a germinal way, the underground world.

Keywords: Arturo S. Mom, literature and cinema, scopophilia, crime fiction

En una entrevista realizada mucho tiempo después de la muerte de Horacio Quiroga, César Tiempo, quien lo acompañó durante sus últimos meses de vida en el Hospital de Clínicas de la ciudad de Buenos Aires, recuerda una ocasión en la que el escritor expresó su deseo de hacer películas. Quiroga, es sabido, no solo fue un cinéfilo intenso en el período silente y un defensor del nuevo arte, sino también un verdadero pionero al incorporar el universo cinematográfico a sus narraciones. Por lo tanto, no llama la atención esta inquietud que de alguna manera se concretó en *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), dos años después de su muerte. Pero hay otro dato interesante que entrega Tiempo, relacionado con un tercero en la habitación, viejo amigo y discípulo¹ de Quiroga:

En una de esas visitas coincidimos con Arturo S. Mom, notable cuentista también, que había derivado a la actividad cinematográfica como guionista y director, y recuerdo que Quiroga le preguntó, mirándome a mi: '¿Cuándo vamos a hacer cine los escritores?'. Mom sonrió melancólicamente e hizo un gesto en el que abarcaba todas las dificultades que se oponían a esa aspiración (Tiempo, 1970:24).

En el gesto de mirar a Tiempo, Quiroga parece excluir a Mom del grupo de escritores. Quizás ya no lo consideraba un par, pero Mom no solo tenía un pasado literario y periodístico prolífico sino que después de un arduo trayecto había conseguido aquello que Quiroga anhelaba. Al margen de la precisión histórica que puede tener la memoria de Tiempo, la anécdota sirve como excusa para indagar en un olvido que existe aún hoy: la obra escrita de Mom previa a su trabajo como director y la importancia que tuvo en su transición al cine sonoro, del que fue un precursor.

Las imágenes, las historias, las estrellas y las nuevas formas narrativas que ofreció Hollywood modificaron de manera decisiva la manera de imaginar el acontecimiento literario, un fenómeno que en el caso argentino fue sumamente productivo durante las primeras décadas del siglo veinte. Sin embargo, la bibliografía sobre el tema² ha privilegiado los casos de figuras consagradas como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Nicolás Olivari, Homero Manzi, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo, etc. Mientras que otras cuyo lugar en el canon literario tal vez sea mínimo, a diferencia de aquellas, además de transitar el mundo del periodismo y de la literatura formaron parte activa de la industria cinematográfica nacional desde sus comienzos; y no solo como guionistas (tal fue el caso de Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi), sino afrontando el desafío de narrar con imágenes y sonidos. Este fue

1 Mom formaba parte del grupo Anaconda, bautizado con el nombre de un cuento de Quiroga, desde 1923. Reunía a intelectuales, escritores y artistas como Samuel Glusberg, Alfonsina Storni, Emilio Centurión, Ricardo Hicken, Berta Singerman, Roberto Payró, Guillermo Estrella, Alberto Gerchunoff, entre otros (Delgado y Brignole, 1939). César Tiempo, escritor, periodista, dramaturgo y guionista cinematográfico, conoció a Quiroga en los últimos años de vida.

2 La lista es extensa, pero entre los trabajos principales se pueden mencionar los de: Dámaso Martínez (1997), Sarlo (2004), Utrera (2009, 2010), Ferreira y Estévez (2014) sobre Horacio Quiroga; Mizraje (2000) sobre Nicolás Olivari; Aguilar y Jelicié (2010) sobre Jorge Luis Borges; Fontana (2010) sobre Roberto Arlt; y Viñas (2008), Borge (2008), Gárate (2017) sobre varios escritores y cronistas (no solo argentinos).

el caso de un director pionero como Arturo S. Mom,³ para quien la ficción literaria, la crítica y la crónica, en un país que no tuvo industria hasta la tercera década del siglo veinte, significaron maneras de estar cerca del cine y eventualmente dar el salto al campo de la producción.

El inicio de Mom en la escritura literaria y periodística estuvo directamente vinculado con Quiroga. Durante los meses de septiembre y octubre de 1922, Mom lo reemplazó en la página de cine de la revista *Atlántida* y desde enero de 1923 ocupó su lugar de manera definitiva hasta el mes de noviembre cuando la sección de espectáculos fue eliminada de la publicación. Sin embargo, donde mejor puede leerse la influencia de Quiroga en Mom es en *La estrella polar* (1927), un libro de cuentos atravesado por el imaginario de Hollywood a la manera de los relatos cinematográficos de su maestro y amigo. La reseña sobre el libro que salió publicada en *Caras y Caretas* decía: “muchos son los cuentistas influidos por el cine; pocos los que confiesan ese influjo [...] [Mom] se complace en demostrar que el buen cine le inspira argumentos y le proporciona pormenores técnicos que los amenizan y los animan”.⁴ Según el reseñista, existían dos tipos de cuentos en el libro de Mom: aquellos que hablan sobre el poder de las imágenes cinematográficas sobre los hombres y las mujeres, y aquellos que retratan el bajo fondo porteño desde el influjo de las películas de Lon Chaney.

En este artículo estudiaré los cuentos de *La estrella polar* tomando esta clasificación como punto de partida. En la primera parte, abordaré los cuentos que tematizan el efecto que tuvo el cine en el público porteño de la década del veinte y que problematizan el lugar de la mirada y del deseo masculinos en el contexto del surgimiento de las espectadoras femeninas. En la segunda parte, considerando que Mom comenzó su carrera cinematográfica haciendo películas del género policial, me referiré a los cuentos que abordan el mundo del crimen.

Escopofilias

Con “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (1919), Quiroga inauguró una serie de ficciones donde el personaje principal cae rendido ante las divas de Hollywood y hace todo lo posible –mediante la imaginación, la ciencia, o una combinación de ambas– por quebrar la barrera que separa su mundo del de ellas. Como ha señalado Laura Utrera, este cuento, que narra en forma de sueño el viaje a Hollywood de un porteño para conquistar a una estrella, está atravesado “por el uso de términos que remiten al goce a través de la mirada” (2010: 129).⁵ Mom explotó a fondo este recurso organizando los cuatro

3 Hasta donde pude comprobar solo Germán Ferrari (2006) se ha referido a la etapa de Arturo S. Mom como escritor en un texto biográfico.

4 *Caras y Caretas*, “*La estrella polar*, por Arturo S. Mom”, 1503, 23 de julio de 1927.

5 Esto también lo ha señalado Carlos Dámaso Martínez: “El tema del amor –tan presente en la obra quiroguiana– adquiere aquí una dimensión referida a lo visual, a la imagen, al acto de ver, de mirar, del placer del voyeur” (1997:32).

relatos de *La estrella polar* que refieren a situaciones espectaculares a partir del acto de mirar y del efecto de placer que genera la imagen femenina. Sin embargo, esta escopofilia⁶ que los protagonistas masculinos experimentan intensamente presenta una inflexión particular cuando está mediada por la imagen cinematográfica.

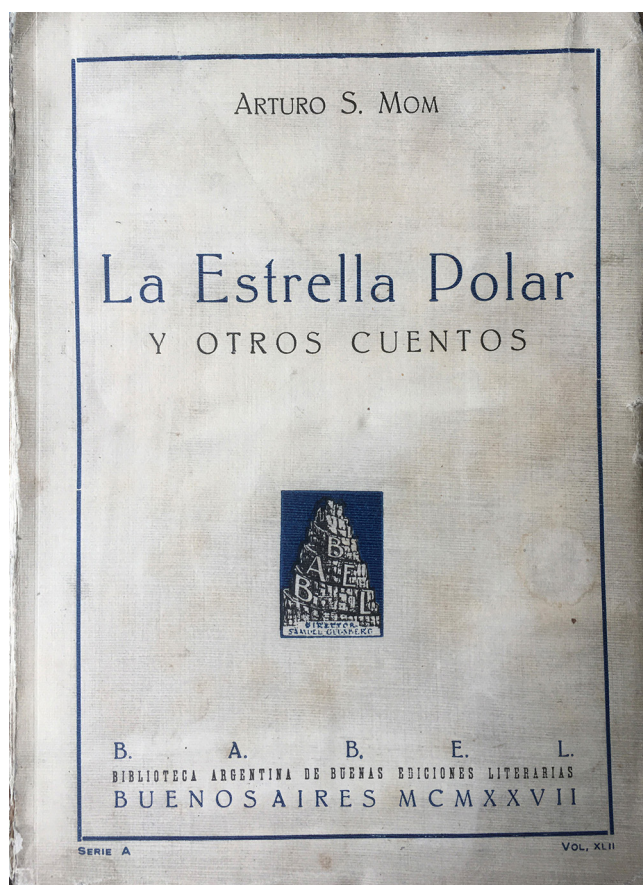
En “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, uno de los textos fundacionales de la teoría feminista sobre cine, Laura Mulvey (1975) señaló que el cine clásico se caracteriza por reproducir el orden patriarcal ya que convierte a la mujer en el objeto de la mirada y al hombre en su agente. Miriam Hansen ha revisado esta posición preguntándose por la importancia que tuvo el cine en el ingreso de las mujeres a la esfera pública durante las primeras décadas del siglo XX. Para Hansen “el cine, así como refuerza jerarquías patriarcales en su organización de la mirada, también ofrece a las mujeres una oportunidad institucional de violar el tabú de la escopofilia femenina” (1991:277). En los cuentos de Mom, que registran este fenómeno para el caso argentino, el cine aparece como un consumo femenino donde el hombre pierde el poder de la mirada que suele detentar en la vida cotidiana. Tal como analizaré en el siguiente apartado, en estos relatos hay una clara diferencia entre las primeras dos historias que suceden en un edificio de departamentos y en un teatro, y las otras dos que tienen a la sala de cine como espacio principal. Si en “Una mujer desnuda” un *voyeur* acosa con la mirada a la mujer que lo obsesiona y en “El suplicio de Ida Stavro” una bataclana sufre las miradas de los hombres hasta el suicidio; en “La cortina de hielo” y en “La estrella polar” esa relación de dominación visual se disuelve o se invierte y los protagonistas masculinos comparten el acto de mirar con las mujeres en un espacio donde ya no poseen el control. En el primer caso, un hombre enamorado de una estrella de Hollywood se vuelve objeto de risas para la platea femenina; en el segundo, un espectador de belleza cinematográfica se enamora de una espectadora con la que comparte sus placeres visuales. En ambos, el protagonista masculino que antes se encontraba en una situación de poder frente a su objeto de deseo, vacila cuando este, que se supone pasivo, mira activamente, ya sean las espectadoras que están a su lado o las estrellas detrás de la pantalla que le devuelven la mirada.

“Una mujer desnuda” se desarrolla en un edificio de departamentos y anticipa los temas de la mirada masculina y del deseo por una mujer inaccesible que estarán presentes en los dos cuentos que suceden en salas de cine. El protagonista abre el relato anunciando sus prácticas *voyeuristas* y fetichistas. Solo quiere mirar y este acto, según se excusa, es inofensivo: “Nada de malo. Pero sucede a veces que, por contemplar un solo detalle de algo cuya completa visión, por imposible o poco menos, está vedada a nuestros ojos, hacemos o haríamos cualquier sacrificio” (1927:25).⁷

6 La escopofilia es un concepto psicoanalítico que refiere al placer de mirar a otra persona como objeto. Laura Mulvey (1975), en el texto que cito a continuación, lo introdujo en el campo de la teoría feminista y psicoanalítica sobre cine.

7 De aquí en adelante, al citar el libro *La estrella polar* solo mencionaré el número de página.

Figura 1: *La estrella polar y otros cuentos* (1927) editado por la Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias (B.A.B.E.L.) de Samuel Glusberg. Mom compartía editorial con Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Guillermo Estrella, Evar Méndez, entre otros.



La mujer con la que está obsesionado y a la que acosa con su mirada es Yolanda, la hija del dueño del edificio donde vive, una “italianita” que “es un encanto: diez y ocho años verdaderamente agresivos” (26). Todo el relato está construido sobre un sistema de miradas alrededor de este personaje femenino, un régimen de visualidades vinculadas al deseo, al espectáculo y al control. El protagonista contempla la ventana de Yolanda (la única que está enrejada) desde su cama y, si bien dice que le gustaría conocerla para charlar, sobre todo desea “mirarla⁸ a gusto, bien de cerca”. La considera vanidosa pero reconoce que “el desenfado con que van mis ojos a sus encantos personales” debe herirla. Los vecinos del barrio se indignan porque el protagonista acostumbra a pararse en la puerta de calle “nada más que para mirarle las piernas cuando sube a su automóvil”, pero tanto ella como sus admiradores hacen todo lo posible para evitarle “el agradable espectáculo”. La madre tiene una única ocupación visible: “mirar a su hija”, al igual que el padre. Por eso, los pretendientes y sus familiares han resuelto que lo “mirarían con desprecio”. Yolanda, que tiene “unos grandes ojos verdes”, “mira todo y a todos como a la distancia”.

La manera en que el protagonista-narrador construye a la mujer con la que está obsesionado re-

8 El énfasis es mío en este y en los próximos casos.

mite a una situación cinematográfica, como si Yolanda fuera una actriz inalcanzable cuya mirada nunca será capaz de encontrarse con la del espectador porque pertenecen a dos realidades irreconciliables (un drama que en los otros dos cuentos los personajes intentarán resolver). No es casual, entonces, que una noche el protagonista asocie el recuerdo de Yolanda al de otra mujer, Corinne Griffith, a quien había visto desnuda en la película *Vidas desiertas* (*Island Wives*, Webster Campbell, 1922) y lo había impresionado poderosamente: “daba vueltas en mi pensamiento, obstinado en condensar in mente mi comentario de cronista cinematográfico” (30). Como en el caso de Quiroga, cuyas notas críticas mantienen una relación de continuidad con sus ficciones, Mom había reseñado esta película en la revista *Atlántida* y trasladó el efecto que le causaron esas imágenes al cuento.

Cuando el protagonista finalmente se duerme y “la fresca y esbelta Corinne” comienza a borrarse de su recuerdo, sucede lo inesperado: de pronto despierta y la actriz se le aparece desnuda en su cuarto. Pestañea y comprende que en verdad la mujer que está parada frente a él es Yolanda sufriendo sonambulismo. Es una presencia ausente que recuerda a los fantasmas de los cuentos “El vampiro” y “El espectro” de Quiroga, y que adelanta las otras dos historias con personajes enamorados de imágenes espectrales. Mom, en una antigua crítica donde reflexionaba sobre el desnudo de Corinne Griffith, decía que aquello que “en el teatro sería extremadamente violento y atrevido, resulta natural y factible en el cine por la razón de que entre la realidad palpitable y la fotografía se acumula una serie de atenuantes que suavizan la impresión”.⁹ Esta diferencia entre el cuerpo teatral y el cuerpo cinematográfico, en “Una mujer desnuda” tiene un paralelo en la actitud del protagonista frente a su objeto de deseo, al que mira como si fuese una imagen. Aunque sugiere que ha tenido relaciones sexuales con otras mujeres, bataclanas del teatro, a Yolanda solo desea mirarla sin importarle que ella lo desprecie. El carácter espectral de la sonámbula es una situación ideal para el *voyeur*. En este sentido, el protagonista dice: “Parecía mirarme [...] Y también parecía no mirarme... o no mirar”. Él, en cambio, la mira fijo, “encantado en su contemplación” (31). Yolanda actúa como si no hubiera nadie en la habitación, se para frente al espejo del baño y comienza a peinarse. La escena evoca la iluminación codificada para un primer plano femenino: “El oro de su melena rubia, bajo el foco eléctrico, se irisaba de reflejos”. “Ella como si tal cosa. Yo no existía...” (33). La historia se cierra cuando escucha que el padre y la madre entran a buscarla. En este caso, la mirada es la de la ley. El protagonista simula dormir, pero siente la mirada “quemante” del padre sobre sus ojos cerrados: “debió mirarme con vibrante indignación” (36).

El final ligeramente cómico de este *voyeur* tiene su reverso trágico en “El suplicio de Ida Stavro”, el cuento inmediatamente posterior en la estructura del libro. Aquí también el tema de la mirada ocupa el centro de la historia pero su particularidad radica en que está narrado desde el punto de vista

9 *Atlántida*, “El desnudo en el cine. Un aplauso a Corina Griffith”, 236, 12 de octubre de 1922, p. 45. Al año siguiente la película se reestrenó y Mom volvió a escribir sobre “la más gallarda flor de carne que pudiera erguirse sin desmedro junto a las palmeras y los helechos: Corinna Griffith” (*Atlántida*, “Una ‘repirse’”, 291, 8 de noviembre de 1923, p. 53.)

de la mujer observada. El relato comienza con un deseo parricida: “*Ida Stavro ansiaba dos cosas: vivir en la Avenida de Mayo y que se muriera su padre [...] Solo ella sabía de qué manera infame la quería y del denso terror de su cuerpo cuando lo envolvía en ondas pegajosas y llameantes la mirada oblicua del hombre*” (33). Pero, si bien el padre muere en las primeras páginas y ella consigue abandonar el Riachuelo para vivir en el centro porteño, jamás podrá disfrutar de su éxito en el teatro Maipo porque el fantasma la persigue en la mirada de los otros. Los ojos que cada noche se fijan sobre sus piernas le recuerdan un historial de abusos: las noches de su infancia cuando despertaba con marcas en el cuerpo o los recuerdos de juventud cuando “la mirada ardiente de los hombres arrancaba escalofríos de su carne como si se la tocaran” (47). Los ojos de los espectadores del teatro son “pupilas de gato fijas y quemantes”, “desgraciados” que solo le miran las piernas (51). Cuando sale del teatro el acoso callejero se vuelve físico: “se las mordían con los ojos” y “una barriga la empujaba insistentemente por detrás y se refregaba como al descuido” (53). En la última función, antes del suicidio, Ida reconoce “los ojos endemoniados de su padre” (55) entre las butacas, “veinte filas de puntos ígneos, tirantes hacia la carne tersa y desnuda de sus piernas” (56).

Figura 2: Corinne Griffith, estrella femenina del cine silente admirada por Mom y los protagonistas de sus cuentos.



En los próximos dos cuentos, Mom cambia la caracterización de los personajes masculinos y del sentido de la mirada, pero sobre todo cambia la ambientación. El cine no solo pareciera ser un lugar para canalizar el placer óptico sino también un espacio para el romance entre sujetos donde la relación

entre observador y observado es intercambiable.

A diferencia del personaje arrogante y de mirada acosadora de “Una mujer desnuda”, quien había hecho todo lo posible “para contemplar a gusto dos pantorrillas y algo más” y no esperaba “el agradable espectáculo, tan completo como gratuito, que luego había de deparar[le] el destino” (26); Oscar Nissen, el protagonista de “La cortina de hierro”, se describe a sí mismo como un sentimental quien ha vivido “imbuido en libros sentimentales” y en “blandos ensueños románticos” (64) que lo llevaron a enamorarse de una estrella de cine. Si el protagonista del primer cuento ejercía una mirada que fetichizaba el cuerpo de la mujer; el drama de Nissen, en cambio, consistirá en cómo hacer del objeto de deseo fantasmagórico un sujeto que le devuelva la mirada. La razón de sus fantasías –Corinne Griffith– se repite, pero el vínculo con la estrella está “feminizado”, no solo por sus consumos culturales que por convención están asociados con las mujeres –novelas sentimentales y melodramas cinematográficos– sino también por la manera en que se describe su comportamiento en la sala de cine, inadecuado según lo que se espera de su género. Una actitud más propia de “los corazones femeninos, que gustan enamorarse de las imágenes”, como había escrito el propio Mom a propósito de un galán cinematográfico.¹⁰

En los años que rodean a *La estrella polar*, asociar al cine con las mujeres era un lugar común. El libro de Mom, por ejemplo, comparte la fecha de publicación con *Y volvió Jesús a Buenos Aires* (1927), de Enrique Méndez Calzada. En el cuento “La enamorada de Rodolfo Valentino”, un hombre rompe la relación con su novia porque ella guarda un retrato de Valentino en su cartera. Indignado, pone un aviso en el diario buscando una mujer que “no haya concurrido nunca al cinematógrafo ni colecciona retratos de artistas de la pantalla” (1927:118). Como explica Patricio Fontana, este también es el caso de Roberto Arlt, en cuyos escritos cinematográficos se puede ver que “el cine afecta especialmente a las mujeres. Son las mujeres –las chicas de familias burguesas en ‘El bailecito de Carlos Marx’, la amiga de ‘Misterios femeninos’, las muchachas provincianas de ‘El cine y esos pueblitos’– quienes están en el centro de las reflexiones de Arlt sobre el impacto del cine en la sociedad” (2009:66). Esta figuración del espectáculo cinematográfico como un universo femenino aparecerá tiempo después en una de las primeras secuencias de *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933). En la película, el tango y el fútbol son practicados por los hombres de la familia, mientras que el cine es el espacio de consumo de las mujeres y del amigo homosexual. Cuando el padre (ligado a los valores de la cultura tradicional de la primera generación de inmigrantes) se entera de que pasaron la tarde mirando películas, manda a su mujer de vuelta a la cocina.

El espectáculo cinematográfico, como sostiene Hansen, fue determinante en la alteración de

¹⁰ *Atlántida*, “El ocaso de un ídolo”, 259, 22 de marzo 1923, p. 45.

los límites con los que históricamente se encontraron las mujeres para acceder a la esfera pública:

El cine fue un lugar que las mujeres podían frecuentar por sí mismas como consumidoras independientes, donde podían experimentar formas de colectividad diferentes a aquellas centradas en la familia [...] El cine organizó a las mujeres como audiencia, como el sujeto de recepción colectiva e interacción pública. [...] El cine abrió un terreno en el cual podía articularse un nuevo discurso de feminidad y podían redefinirse las normas y códigos de conducta sexual. Este terreno no consistió meramente en el espacio físico de la sala, sino que involucró el espacio fantasmagórico de la pantalla así como las transacciones múltiples y dinámicas entre estos espacios (118).

La exagerada y despectiva identificación del cine con el género femenino que puede encontrarse en estos años –aunque en verdad fue un espacio heterogéneo– habla tanto del impacto que este produjo en la experiencia de este grupo social (y por contrapartida en el efecto que causaron en los hombres las nuevas prácticas femeninas) como de una impostada indiferencia de ciertos sectores hacia el nuevo espectáculo. Una actitud que Quiroga ya había definido muy bien en su diatriba “Los intelectuales y el cine”: “Acaso el intelectual cultive furtivamente los solitarios cines de su barrio; pero no confesará jamás su debilidad por un espectáculo del que su cocinera gusta tanto como él”.¹¹ Alineándose con esta postura, Mom construye un personaje (Oscar Nissen) que se siente más cercano a ese público femenino que a lo que se espera de él como corredor de comercio y subgerente de una fábrica textil, es decir, un hombre práctico y racional. En este sentido, la desmesura amorosa que manifiesta Nissen por Corinne Griffith lo llevará a confundir la ficción con la realidad y a abalanzarse sobre la pantalla para poder tocar a su amada. En las primeras páginas del cuento, Nissen adelanta este desenlace vergonzoso de la historia que está por narrar y con pretendida afectación, en un curioso español ibérico que no utiliza en el resto del cuento, pide disculpas a todas las mujeres que estuvieron presentes:

Perdón, señoras y niñas, a quienes ofrecí el triste espectáculo. Estoy profundamente avergonzado. He sido siempre vuestro silencioso admirador. Os he contemplado noches y noches extasiado ante vuestra distinción, con tímido respeto. Nunca pretendí ascender hasta vosotras. No dudo de vuestra piedad tampoco. Comprendo que hubo razón sobrada en ese instante para que todas estallarais en una carcajada, como lo hicisteis, cuando yo, vuelto a mis cabales, adquirí frente a todas vosotras, tan extrañas a la amargura de mi vida, la noción precisa de aquel acto que me arrancaba de lo normal, y temblando, agobiado por la enormidad de mi estupidez, ocultaba mi rostro entre mis manos. Sentí, sin embargo, luego de vuestro estupor, caer sobre mí la compasión de vuestros ojos. Perdón, señoras y niñas... (1927:65).

Nissen no supo comportarse en un espacio en el cual la mirada, el placer y la risa, ya no son ex-

¹¹ *Atlántida*, “Los intelectuales y el cine”, 227, 10 de agosto de 1922.

clusivamente masculinos. Sin embargo, quizás por la manera en que consume estas historias de amor, las mujeres comprendieron su accionar y fueron compasivas con él. En contraposición, su jefe (“hombre práctico y admirablemente dotado para los negocios”, “un maestro del cálculo y la frialdad comercial”) le hace notar que la pasión y la razón son irreconciliables en el mundo laboral: “usted tiene una gran falla; es un sentimental; el comercio y el sentimiento se dan bofetadas; el sentimiento mata los negocios; usted es un poeta que está al borde de un abismo y caerá; usted es un absurdo en el comercio y con esos ojos azules que nunca están donde deben estar no convencerá a nadie” (64).¹² En efecto, Nissen es producto de sus lecturas. Aquellas que Beatriz Sarlo estudió en *El imperio de los sentimientos*, novelas que relatan “la historia sencilla que va desde el flechazo a la consumación del amor o su frustración” (1985:22).¹³

En la primera de las tres películas protagonizadas por Corinne Griffith,¹⁴ Nissen se enamora, *mirando*, de una “imagen desconocida” (1927:67). Pero comprende rápidamente la imposibilidad del amor ya que pertenecen a dos mundos diferentes. Están separados por “la cortina de hierro” y su única garantía es que ella le devuelva la mirada: “sentí el horror de alcanzar la certidumbre de que si alguna vez ella llegaba a mirar iba a suceder algo extraño en el equilibrio de mi vida. Porque si tal cosa se producía yo podía ser hombre perdido” (67). Las narraciones semanales de consumo masivo que analiza Sarlo “tienen una *teoría de la mirada*: los ojos dicen más que las palabras y, sobre todo, hablan cuando las palabras, a causa de diferentes obstáculos, no son posibles entre quienes aún no se conocen pero pueden manifestar, por los ojos, la voluntad de conocerse” (1985:128). Nissen, que fue educado sentimentalmente por este tipo de ficciones, comprende el conflicto que representa la no correspondencia de miradas para el cortejo amoroso, hecho que se agrava si su enamorada vive en el cine mudo: “La primera amarga certidumbre de mi encuentro con ella era que no podrían encontrarse nunca nuestras palabras. Podía ella, sí, hacer llegar hasta mis ojos los más recónditos movimientos de su alma ¿Pero y yo?...” (1927:68). Los ojos de Corinne Griffith “aun estando en mi dirección, no podían verme” (69).¹⁵

12 Nissen, un hombre medio, con un trabajo racional, está emparentado con Guillermo Grant, el protagonista de “Miss Dorothy Phillips”, un jefe de ministerio que sueña más allá de sus posibilidades. Ambos comparten la desgracia de su destino latinoamericano e intentan acortar la distancia que los separa de sus objetos de deseo. Grant realiza un viaje onírico a Hollywood y Nissen imagina que puede quebrar la “cortina de hierro”. “He nacido en Buenos Aires y no me he movido de Buenos Aires y este es mi único horizonte. Desconozco, pues, todo lo que amo. Amaba a la mujer que no conocía y la encontré fuera de mi horizonte. Precisamente para mi desgracia” (66).

13 Sobre el consumo de esta literatura Sarlo, en sintonía con lo mencioné anteriormente, indica que “aunque, en público y por evidentes razones, podía ser considerada ‘literatura para mujeres’, el sentimentalismo de la canción popular y del cine, que era aprobado por ambos sexos, hace difícil excluir a los hombres como posibles miembros del público” (1985:36).

14 Mom no cita los títulos de las películas que miran sus personajes y altera los argumentos cuando las incorpora a sus relatos. Hasta donde pude comprobar, las tres películas probablemente fueran: *Island Wives* (Webster Campbell, 1922), *A Virgin's Sacrifice* (Webster Campbell, 1922), *Six Days* (Charles Brabin, 1923).

15 “La mirada y los ojos son, entonces, centros dobles de expresión y comunicación, además de imanes del deseo erótico. Si el cuerpo femenino tiene siempre un núcleo erótico, que va desplazándose históricamente, estas narraciones fundan el principado de los ojos. Por otra parte, ojos y mirada se diferencian y sus efectos o mensajes no son necesariamente compatibles. Puede gobernarse la mirada, pero, incluso negándola, los ojos siguen siendo, en su negación, un centro expresivo” (Sarlo, 1985:128).

En la segunda película, Nissen continúa buscando su mirada: “Tus ojos, Corinne, la mirada de tus ojos, una sola mirada de tus ojos que me identificara contigo para saltar hasta tu mundo. ¡Nada!” (77). Totalmente perdido por el efecto que las imágenes tienen sobre él, mide su tiempo según el cronograma de estrenos: ocho semanas después se reencuentra con la actriz en una tercera proyección. A pesar de haber asistido a una película muda, Nissen siente el grito de Corinne Griffith ante una escena de peligro e intenta conectar visualmente con ella para salvarla. Para los cinéfilos románticos, como los que crean Quiroga y Mom, el amor se hace carne a través de los ojos. La visión adquiere una función motriz y táctil, como si fuese posible la manipulación voluntaria del nervio óptico a la manera de un brazo. La *mirada óptica* se convierte, plenamente, en una *mirada háptica*: “Los busqué, los atraje. Con toda la red de mis nervios arrollada detrás de mis órbitas, quise que sus ojos sintieran los míos y todo mi ser estaba en mis ojos y yo me iba por mis propias miradas. Y ella empezó a sentir” (82).¹⁶ La potencia del primer plano lo lleva a creer y a sentir que sus miradas se encontraron como consecuencia de mirar intensamente. Sin embargo, el desenlace lo devuelve a la realidad: el amor (como su mirada) no es correspondido. Nissen se levanta de la butaca, cruza la orquesta, salta sobre la tela y choca contra una sombra: “la gente reía, sobre todo las mujeres reían y reían” (85).

El último cuento de este grupo, que le da el nombre al libro, concretiza el deseo frustrado y conjura el final irónico del cuento anterior a través de un procedimiento especialmente quiroguiano: la introducción de un elemento fantástico. En los cuentos de Quiroga, como ha señalado Sarlo, lo fantástico se produce en el cruzamiento entre dos dimensiones del cine: “su erotismo y su tecnología” (2004:28). El cine es un potente generador de hipótesis técnicas y ficcionales que, junto al potencial erótico de las estrellas, son explotadas por la literatura. En el caso de “La estrella polar” de Mom, el deseo mediado por la mirada cinematográfica logrará unir, finalmente, el mundo de los espectros con el de dos espectadores. Pero para la realización de esta fantasía será necesaria la aparición de una mujer deseando a la par del hombre.

El protagonista de este cuento está anatómicamente predispuesto para vivir situaciones de tipo cinematográficas. Su dicha y su desgracia, como describe, son el tumor cerebral que se inflama y “presiona por demás los centros ópticos” (1927:143) provocándole visiones, y la sordera congénita que completa la experiencia visual. Su infancia metaforiza las condiciones de percepción de un espectador cinematográfico: la madre, muda, le “hablaba con sus ojos” y le enseñó “a contemplar largas

¹⁶ El término háptico viene del verbo griego *aptô* (tacto). Desde que Alois Riegl habló de una “mirada háptica” para referirse a la función táctil del ojo en el arte egipcio, distintos críticos han recuperado el concepto para reflexionar sobre las artes visuales y el cine. Giuliana Bruno, en su investigación sobre cine y arquitectura, concibe al espacio háptico del cine como un espacio habitable (2002:250). Según Bruno, la teoría lacaniana ha convertido al espectador en un *voyeur*, y ella se propone pensar al espectador como un *voyageur*, “un pasajero que atraviesa un terreno háptico, emotivo” (2002:16). Si bien en este cuento de Mom (como en otros) el sentido de la visión es predominante incluso cuando el personaje no está hablando de la mujer (“me comía con los ojos el panorama extraño” [1927:67] dice del paisaje hawaiano), el deseo último es trascender la mirada. Asimismo, la mirada también puede tener repercusiones físicas negativas, como en el caso de Ida Stavro a quien le aparecen marcas en las piernas.

horas seguidas los hermosos paisajes” (144). A la manera de un galán cinematográfico, se describe a sí mismo con un cuerpo de “armoniosa arquitectura”, ojos azules y un rostro de “belleza varonil”. Sin embargo, cuando habla su garganta expele “un ronco gruñir” (147) que espanta a las mujeres, por eso anhela encontrar un rostro capaz de aceptarlo sin oírlo. En un viaje a Buenos Aires por una consulta médica, visita una sala de cine por primera vez y encuentra una solución al rechazo que genera en la sociedad. Allí estaban “los seres que nunca iban a oírme, dándose en cambio, a la pasión de mis ojos y de mi alma” (148). Si el alma de los hombres está “desquiciada por los ruidos de la vida”, el protagonista-narrador de esta historia encuentra reparo en “el mundo de sombras y silencio”. El cine es, a la vez, producto de la modernidad tecnológica que provocó el ruido que atormenta al personaje, y un espacio de contemplación estética y de resguardo. En este sentido, para los personajes de exaltado romanticismo que crean Quiroga y Mom, la imagen cinematográfica –el primer plano en particular– es la vía capaz de encausar la soledad y los desbordes pasionales.

Figura 3: Rodolfo Valentino y Vilma Banky en *The Son of the Sheik* (George Fitzmaurice, 1926).



El flechazo en esta oportunidad es con Vilma Banky, actriz húngara que comenzó su carrera en Hollywood en 1925 y coprotagonizó películas junto a los actores Ronald Colman y Rodolfo Valentino. El protagonista del cuento relata cinco experiencias en la sala de cine en las que describe los argumentos y los actores, sin embargo, Mom realiza una curiosa operación sobre las películas originales que inspiraron a las películas de su ficción. Como pareja de Banky solamente se menciona a Colman¹⁷ y se omite a Valentino, incluso cuando dos de las cinco películas reconstruidas no hay dudas de que son éxitos de la máxima estrella masculina del período: *El águila negra* (*The Eagle*, Clarence Brown, 1925) y *El hijo*

¹⁷ Mom lo llama Reginald Colman en lugar de Ronald Colman.

del Sheik (*The Son of the Sheik*, George Fitzmaurice, 1926). ¿Cuál puede ser la razón de esta omisión? La decisión de convertir a la pareja de Banky en un único actor puede deberse a una necesidad narrativa. El protagonista del relato descubre en una de las películas que el rostro de Colman es exactamente igual al suyo, “toda su figura era igual, como dos gotas de agua” (154) y recuerda que esa semejanza se repetía en las otras encarnaciones. Por lo tanto, concluye, cada vez que Banky miró a su coprotagonista con amor también fue él mismo el destinatario de esa mirada.

Pero, aun así, ¿por qué Mom elige a Colman en lugar de a Valentino? Esta decisión es llamativa si se piensa en el final del cuento. En la última película a la que asiste el protagonista, durante una noche fría y de tormenta, son solamente dos personas en la sala. La otra es una mujer: “Esfumada en la sombra vi a la mujer desconocida convulsionarse en su butaca y extender los brazos hacia la figura de Reginald Colman. ¿Quién era aquella mujer desconocida? ¿Había, pues, un ser que tenía por aquel espectro la misma extraviada pasión que yo por el otro?” (159). A pesar de que la estrella por la cual esta espectadora convulsiona se llame Colman, ¿quién sino Valentino podía despertar esa pasión? La enorme popularidad del *latin lover* entre las mujeres a nivel mundial y cierta hostilidad manifiesta entre los hombres –por su otredad étnica (el exotismo), por los rumores en torno a su masculinidad, o porque configuraba un texto estrella que se desviaba de los modelos de masculinidad de otros galanes (Hansen, 1991:254)– permiten inferir que esta omisión descansa en un ocultamiento voluntario realizado por Mom o, quizás, un guiño que no termina de explicitar plenamente. En 1923, él mismo recogía en las páginas de *Atlántida* algunos chismes que venían de Estados Unidos y reproducía los prejuicios de manera poco solapada: “Rodolfo de Valentino, de discutible nacionalidad y muchas otras cosas discutibles [...]”.¹⁸ Pero para 1927, cuando se publicó *La estrella polar*, Valentino ya había muerto hacía un año y en Argentina se habían visto sus dos películas con mayor carga erótica, que son las que Mom incorpora a su relato: *El águila negra* y *El hijo del Sheik*. El efecto que tenía el astro sobre las mujeres era ineludible y se había convertido en un objeto de culto.

En el discurso público, Valentino formaba parte de los consumos femeninos, tal como aparecen en el cuento “La enamorada de Rodolfo Valentino”, de Méndez Calzada (1927), y en aguafuertes de Arlt como “¿Soy fotogénico?” (1928) y “Parecidos con artistas de cine” (1933). En ambos casos el deseo de poseer a, o convertirse en, Valentino merece algún tipo de burla o castigo hacia las fanáticas (o fanáticos que aparecen feminizados de manera despectiva).¹⁹ Sin embargo, como explica Fontana, es probable que también existiera “una secreta admiración masculina hacia Valentino, que aparece so-

18 *Atlántida*, “Las tribulaciones de Valentino”, 258, 15 de marzo de 1923: 45.

19 En el relato de Méndez Calzada, la chica enamorada de Valentino termina contrayendo matrimonio con un viejo desagradable como castigo por fantasear con la estrella y rechazar a su joven novio. Arlt, en “¿Soy fotogénico?”, si bien acepta el gusto de las mujeres, se ríe de los hombres que intentan imitarlo. Y en “Parecidos con artistas de cine” reproduce las opiniones de un hombre que sostiene que las mujeres cuantas más películas ven “más brutas, más impersonales y descoloridas se vuelven” (Arlt, 1997:117).

terrada bajo esa aparente repulsa” (2009:135). Aunque el protagonista de “La estrella polar”, en la descripción que hace de sí mismo, deba aclarar que su belleza es “varonil”, las películas de Valentino que Mom incorporó al cuento parecen indicar que los hombres también podían identificarse con el actor (cuya ambigüedad sexual es motivo de conflicto) y, de esta manera, responder a las fantasías sexuales de las mujeres.²⁰ Si en el cuento de Méndez Calzada, el hombre rompe la relación porque su mujer está enamorada de Valentino –de “afeminada belleza” (1927:117)–, en el cuento de Mom los dos espectadores se enamoran gracias a que, mediante un procedimiento fantástico, los espectadores se funden con las estrellas. En el final, Colman/Valentino y Banky, cuyos personajes murieron durante la última proyección, cruzan la pantalla y habitan los cuerpos de los dos espectadores para continuar su historia de amor en el mundo real.

En los relatos quiroguianos de Mom, el deseo, el romance e incluso el tópico de la vida después de la muerte, son todos efectos de una mirada reeducada y exaltada por el fenómeno cinematográfico. El acto de mirar desbocado del espectador y de la espectadora, quienes necesitan desesperadamente que las estrellas de la pantalla les devuelvan la mirada para poder realizar sus fantasías, confirma aquello que Hansen ha señalado respecto de las películas de Valentino: “promueven una identificación con la mirada en sí misma, no con la fuente o el objeto sino con la mirada como un medio erótico, lo cual promete transportar al espectador fuera del mundo de los medios y fines y al reino de la pasión” (1991:280).

Criminales

En mayo de 1923, Mom escribió en *Atlántida* una nota titulada “En defensa de los ladrones...” como reacción a cierta representación suavizada del criminal que estaba encontrando en el cine norteamericano:

Hace unos días hemos visto una película, en la cual, así, de buenas a primeras, sin más motivo que unas cuantas ingenuas exhortaciones bíblicas, se convirtió a la honradez toda una gavilla de ladrones. Y no hubo nadie en ella que se rebelara contra tamaña deshonra... Y hasta se dio el caso incalificable de que uno de ellos extremara su ignominia hasta el punto de irse solo a la comisaría... ¡Y ése era un chorro! ¿Qué quiere?...

Esto ya toca los límites del abuso. Esos ladrones sensibleros, tan blandamente sus-

20 Mucho tiempo después, Leopoldo Torre Nilsson, en *La casa del ángel* (1957), recurrió a las imágenes de Valentino para hablar del cine como liberador del deseo femenino. Para un análisis de esta secuencia véase Gonzalo Aguilar (2009:136-139).

*ceptibles a las sugerencias de la bondad, del amor y de la piedad, son una maligna invención de las empresas filmadoras, un insulto, una bofetada en pleno rostro a los verdaderos delincuentes en general y a los ladrones en particular.*²¹

Aunque Mom no menciona ningún título específico, probablemente tuviera en mente un ciclo de películas caracterizadas por la regeneración moral y social del mafioso que floreció por esos años (y que antecedió al cine de *gangsters* de fines de la década del veinte que pervive en el imaginario por la dureza y el destino mortal de sus protagonistas).²² Ante este panorama, Mom afirma haber identificado entre los espectadores a tres verdaderos ladrones que se sintieron indignados y humillados porque el resto de la audiencia se reía de los criminales conversos en la pantalla. Por ello, dice, decidió salir en su defensa:

*No hay derecho... Cuando por cuarenta centavos se mata una telefonista, cuando por una chacra se liquida una familia, cuando por una gallina se arriesga el pellejo, por un Ford se rompe una cabeza y por un sifón se dan varias puñaladas, no hay derecho a desvirtuar los caracteres y calumniar la realidad con ejemplares adulterados y sentimentales de cinematógrafo... ¡Románticos!... ¡Dónde se ha visto a un ladrón de verdad traicionando su credo por una chica rubia, y dónde a un asesino como Dios manda catequizado por un versículo bíblico!... ¡Pobres místicos! Vergüenza eterna si tal cosa sucediera. Sería como para volverse definitivamente honrado, de pura indignación... ¡No faltaba más! Eso es falsear los hechos, violentar la verdad y lanzar injustamente el vilipendio público sobre la escrupulosa y escurridiza progenie de Caco.*²³

Algunos años después, con los cuentos policiales de *La estrella polar*, se podría decir que Mom se desquitó y reivindicó la figura del delincuente implacable que había añorado en aquel texto precoz. Aunque el director es conocido por dos películas centrales en la historia del cine policial argentino – *Monte criollo* (1935) y *Palermo* (1937)–, estos relatos ligados al bajo fondo porteño son un antecedente olvidado que permite establecer una continuidad entre su etapa de escritor y su etapa de realizador cinematográfico. Más allá de la falta de legitimación que sufrió la obra literaria de Mom, a la que ya

21 *Atlántida*, “En defensa de los ladrones...”, 266, 10 de mayo 1923, p. 45.

22 Nick Heffernan (2017) sostiene que el *gangster regeneration cycle* (1910-1925) funciona como una suerte de prehistoria del *gangster genre* propiamente dicho, célebre por títulos como *Underworld* (Josef Von Sternberg, 1927) y la trilogía canónica de *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *The Public Enemy* (William Wellman, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932). Dado que el texto de Mom al que me estoy refiriendo es de 1923, es lógico que todavía no tuviera contacto con estas figuras. Alrededor de ese año, entonces, tuvo que haber asistido a películas como *The White Moll* (Harry F. Millarde, 1920), *Outside the Law* (Tod Browning, 1920), *The Penalty* (Wallace Worsley, 1920), *Voices of the City* (Wallace Worsley, 1922), *The Woman with Four Faces* (Herbert Brenon, 1923), *The Shock* (Lambert Hillyer, 1923), *Those Who Dance* (Lambert Hillyer, 1924) *Lawful Cheater* (Frank O’ Connor, 1925), *Midnight Molly* (Lloyd Ingraham, 1925), en las que hombres y mujeres vinculados con el mundo del crimen se regeneran moralmente, ya sea por la intervención del amor o por alguna revelación religiosa.

23 *Ibíd.*

me referí al comienzo de este artículo, lo cierto es que la literatura policial argentina producida entre 1910 y 1940 no ha recibido demasiada atención crítica (Setton, 2014a) con excepción de los textos clásicos de Quiroga, Arlt y Borges. En el último tiempo, esta situación se fue revirtiendo gracias al aporte de investigadores como Horacio Campodónico (2004), Román Setton (2014a), Lila Caimari (2012; 2015) y Sylvia Saítta (2016), quienes recuperaron obras del género desconocidas y realizaron aportes fundamentales para la comprensión de un período donde los relatos policiales adquirieron una fuerte presencia en el mercado editorial y una gran aceptación entre un público masivo ávido de este tipo de historias.

Desde 1910, la diversificación de las representaciones de criminales en la prensa, la incorporación del imaginario cinematográfico al imaginario criminal, la recepción de nuevas y diferentes tradiciones de la literatura criminal –la novela de enigma de la denominada “Edad de oro”, la aparición de las películas de gangsters, los relatos de la serie negra–, todo esto genera una proliferación de modelos diversos de literatura policial, que fueron acompañados por nuevas publicaciones y por la expansión de la circulación de los pulps (Setton, 2014a:54).

Considerando este contexto, la incursión de Mom en el género policial debe ser pensada como parte de un proceso en plena ebullición en el cual el imaginario cinematográfico tuvo un impacto fundamental, sobre todo en un cuentista que vivía de la crítica cinematográfica. En efecto, cuando se publicó *La estrella polar*, la nota que salió en *Caras y Caretas* se detuvo particularmente en esta influencia. Es más, el reseñista, sin saberlo, adelantó el destino cinematográfico de “Full de Ases”, un cuento que contiene en forma germinal el conflicto de *Monte criollo*. Además, comparó al escritor con uno de los grandes cuentistas norteamericanos: “Mom nos da un cuento que pide ser filmado. El asunto, originalísimo, y su gracioso desarrollo son de factura cinematográfica, a la manera de Bret Harte, aquel precursor de los libretistas de películas”.²⁴ Por otro lado, sobre “Dentro de la ley” y “Un seguro sobre la dicha” dice que “pertenecen a otra categoría cinematográfica. Son estudios del bajo fondo porteño. Las figuras y las acciones están pintadas verosímilmente con riqueza de pormenores angustiosos. El espíritu de Lon Chaney, cuando era un perverso, está allí y produce impresiones de pesadilla”.²⁵

Si bien las influencias que señala el reseñista de *Caras y Caretas* existen –Mom era un gran admirador de Chaney–,²⁶ los dos cuentos presentan ambigüedades a la hora de inscribirlos en una vertiente específica del género policial. Tanto en “Dentro de la ley” como en “Un seguro sobre la di-

²⁴ *Caras y Caretas*, “La estrella polar, por Arturo S. Mom”, 1503, 23 de julio de 1927.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Mom escribió una elogiosa nota sobre el actor –“cuya especialidad han sido los papeles de miserable, degradado, cínico, ladrón y fullero, y, sobre todo, los de lisiado y tarado, de cualquier raza y nacionalidad”– en *Atlántida*, “Corazón de lobo por Lon Chaney”, 233, 21 de septiembre de 1922, p.45.

cha” aparecen personajes truculentos relacionados con el bajo fondo porteño (de allí que el reseñista evocara la figura de Chaney, quien había representado a varios *gangsters*), pero no existen asaltos a mano armada, persecuciones en automóviles o peleas cuerpo a cuerpo como podían encontrarse en el cine y en las crónicas periodísticas sobre el crimen organizado popularizadas en los diarios porteños hacia la década del veinte. De hecho, los delitos cometidos por los protagonistas (un triste oficinista y un temible proxeneta porteño) son asesinatos minuciosamente calculados y diseñados sobre las fallas del sistema legal. Hay, entonces, una interesante mixtura en la que conviven el mundo del hampa, los crímenes impunes y los elementos de crítica social ligados a la serie negra y al policial duro, junto a rasgos más típicos del policial clásico o de enigma. En “Dentro de la ley”, un hombre patético y cobarde desarrolla un minucioso plan para matar a su mujer y al amante (un mafioso) y luego declararse inimputable pese a la brutalidad del asesinato. En “Un seguro sobre la dicha”, un poderoso cashio, del que se esperarí el uso de la violencia física para conseguir dinero, convence a una de sus prostitutas de que se suicide con el fin de cobrar un seguro de vida. En cada caso, quien descubre y narra la verdad de los crímenes es un representante de la legalidad (un policía y un agente de seguros), pero esto no convierte a los cuentos en historias detectivescas que celebren la eficacia o la pericia del sistema legal. No solo porque el procedimiento probatorio del que se jactan ambos narradores no incide sobre lo ya sucedido y porque fueron ellos mismos los engañados por los delincuentes; sino también porque Mom sugiere que el mundo del crimen y el de la justicia están más cerca de lo que parece.

Figura 4: Lon Chaney en *Outside the Law* (Tod Browning, 1920).



El oficial de policía de “Dentro de la ley” se muestra menos preocupado por el doble asesinato que por demostrar la cobardía del asesino regodeándose en sus habilidades de deducción.²⁷ Senta-

27 “[...] cada vez que nos veíamos y hasta el último momento, sólo me contó mentiras para desorientarme. Pero yo, analizando y analizando, desentrañé la verdad desnuda, arranqué la verdad de entre aquella madeja de mentiras, desnuda, así,

do en la mesa de un café y con un público cautivo, evoca una práctica de larga tradición en la policía porteña que Lila Caimari ha denominado “memorialismo de afición”: “oficiales encumbrados y agentes modestos cuentan anécdotas de su pasado en esquinas dudosas y guardias de comisaría” (2015:56). Apoyado en la empuñadora de su espada, hace un alegato sobre el coraje para diferenciar a los hombres valientes de Félix Graus, protagonista de la historia. No se opone al asesinato cuando es por honor, pero está indignado con el método elegido por Graus a quien la Chata Lucía, su esposa, le fue infiel con el Negro Yáñez, “un temible timbero profesional, imán para la plata y esponja para el whisky [...], dueño y señor de la Chata” (1927:15). El policía expresa cierta admiración por este malevo, no solo porque encarna el culto al coraje, sino también porque sabe dominar a una mujer peligrosa.

Las mujeres como la chata en cien palabras sueltan cien mentiras, mienten siempre, viven de la mentira, ellas mismas son una mentira, la verdad no les hace falta y si dicen alguna la dicen mintiendo, aún al hombre que las domina, una de cuyas cualidades de domino consisten en verles la verdad de la mentira y fajarlas (14).

Como plantea Setton, “desde aproximadamente 1870, el femicidio ha sido un motivo central del género en estrecha relación con una configuración del cuerpo de la mujer como peligro, que atenta contra la institución familiar y mina los vínculos afectivos” (2014:57). En este sentido, no sorprende cuando el policía sostiene que matar a la esposa y al amante hubiera sido un acto de valentía si Graus hubiera ido de frente.²⁸ Lo que lo inquieta es la “larga y ruin premeditación y alevosía... ¡Oh, el miedo aguza el ingenio!”. Graus quería vengarse pero le temía a Yáñez– “un hombre de fibra”– y a la cárcel –el “peligro de la ley”–: “mató el peligro de matar matando a mansalva, y contra el peligro de la ley, es decir, de su sanción, se acorazó en la ley misma” (1927:11). El plan consistió en ofrecerle casamiento a la Chata Lucía, emborrachar a los amantes y matarlos mientras dormían: “Despertaron con un balazo en el vientre cada uno. Entonces debieron ver a Graus reír y reír y mirarlos y luego volarles los sesos” (21). Cuando llegó la policía, Félix Graus alegó emoción violenta y la ley lo amparó porque estaba casado.

El cuento “Un seguro sobre la dicha” repite el procedimiento del engaño, hay “un delito al margen de la ley bien que con todas las de la ley” (91):

La matemática maravillosa del seguro de vida, como toda construcción humana, debía tener un punto vulnerable. Esto es lógico, más aun, es fatal. Pero el hecho vergonzoso es que ese punto vulnerable fue descubierto y explotado por un hombre salido de los cabarets porteños... El Payo Cepeda [...] Esa magnífica construcción del intelecto y del progreso humano, deshonrada por la audacia de un malevo porteño

como se saca un gusano de su capullo. Soy hombre de deducciones, señores; mi profesión me tiene habituado a ello” (18).

28 Todavía más, el “peligro femenino” y la reprimenda policial tienen un claro antecedente en el relato “La Bianchi” (1913) en el cual se insinúa el posible intento de abuso y femicidio de una prostituta dentro de una comisaría (Setton, 2014:57).

(89).

Así como en “Dentro de la ley” el oficial de policía teoriza sobre la valentía para matar –los que tienen coraje y los que no–, este agente de seguros divide a los hombres que hacen dinero entre los que tienen escrúpulos y los que no los tienen. Si bien los escrupulosos operan “bajo el concepto y en las limitaciones de la justicia, de la decencia, de la moral”, el narrador de esta historia sostiene que la diferencia con los inescrupulosos es meramente formal y expone la cercanía que existe entre el negocio de los seguros de vida y la prostitución. Si el primero se basa en que “toda vida útil es un capital en giro que produce su interés, porque toda vida útil significa trabajo y el trabajo un beneficio” (93), el terrible proxeneta Payo Cepeda aplicó el mismo principio “en lo que respecta a las mujeres consideradas como capital en giro” (94). En este sentido, el cuento presenta rasgos de la serie negra donde, como ha señalado Ricardo Piglia,

el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio. Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla (2003:80).

La historia de “Un seguro sobre la dicha” sucede “en pleno corazón inmenso de la urbe, donde rozándose con aristócratas y burgueses se escurren las almas tenebrosas”. Es el mundo de “las esclavas blancas y los negreros elegantes” (1927:96). En sintonía con los nuevos delincuentes que comenzaban a poblar las páginas de los diarios porteños, a imagen de los *gangsters* norteamericanos, el Payo Cepeda condensa belleza y brutalidad: “un recio muchacho de treinta años, cuya hermosura viril y cuya fuerza de dominio se habían concretado a la conquista de mujeres. Sabía mirar, sabía conversar, sabía acariciar y sabía pegar” (94).²⁹ El objetivo de Cepeda era expandir su red de cabarets hacia la ciudad de París y para ello necesitaba dinero. El plan consistió en casarse con una de sus prostitutas, la Pirula (el nombre de los que no tienen nombre), sacarle un seguro de vida y ofrecerle un año de lujos a condición de quitarse la vida una vez finalizado el plazo. Cepeda había estudiado el contrato y aunque la póliza quedaba anulada por suicidio, al pasar un año esa cláusula ya no corría. La paradoja de este asesino es que combina la sagacidad y la sofisticación para llevar a cabo un crimen “limpio” con la violencia del *gangster* o del malevo porteño. La Pirula podría haberlo engañado pero sabía que “no era el Payo Cepeda hombre a quien se le pudiera jugar impunemente una bromita pesada” (111).

El cuento que cierra el libro –“Full de Ases”– se diferencia de los relatos policiales previos en la caracterización que hace del delincuente. Ya no es el criminal truculento y temible que evocaban el

29 “Sobre “los atributos hollywoodenses de los ‘pistoleros criollos’” véase Caimari (2012:72).

Negro Yáñez y el Payo Cepeda, sino un “timbero en decadencia” (169) cuya fragilidad está vinculada con la conciencia sobre la fatalidad de su profesión, los códigos de honor y de amistad y la responsabilidad familiar, elementos que anticipan de manera embrionaria ideas que Mom introduciría en *Monte criollo*. En rigor, el cuento no es estrictamente un relato policial ya que la acción que hubiera activado un conflicto es interrumpida, provocando que la historia derive en una reflexión sobre la suerte y el destino. El narrador asiste a una partida de póker para ver jugar al célebre tramposo Full de Ases (“nacé con la fatalidad de la baraja [...] mi apodo, que es casi mi nombre, lo comprueba”). Cuando este intenta repartir las cartas a su favor, otro integrante de la mesa lo descubre y le dispara, pero el narrador empuja su mano y desvía la bala. Full de Ases le agradece y le explica su situación. Está atrapado en una encrucijada de la que no puede salir: “en mí hay dos personas: el jugador capaz de desplumar al Santo Padre, el jugador que salta ante la sola palabra baraja y el padre y el amigo” (173). Esta dualidad que convive en Full de Ases reaparecería en 1935 desdoblada en los dos tahúres de *Monte criollo*: un tramposo irrecuperable y otro que se reintegra a la sociedad a través de la institución familiar.

Sin embargo, antes de dirigir su ópera prima, Mom debía atravesar un arduo camino que no casualmente se inició con uno de estos relatos. El 15 de diciembre de 1927, pocos meses después de la publicación de *La estrella polar*, abordó un barco con destino a Nueva York para luego trasladarse a la tierra que había alimentado sus fantasías literarias. En Hollywood, mientras trabajaba como cronista del diario *La Nación*, vendió “Un seguro sobre la dicha” a un productor norteamericano y progresivamente se fue adentrando en el universo de la producción cinematográfica, siempre ligado al género policial. Aunque esta es otra historia.³⁰

Conclusión

El estudio de *La estrella polar* me ha permitido recuperar una zona olvidada de la carrera de Mom y reubicarlo en la serie de escritores atentos al impacto que produjo el cine en la sociedad porteña y capaces de elaborar este efecto literariamente. Como analicé en los cuentos del primer grupo, Hollywood no fue simplemente una fuente de renovación temática sino que estimuló en Mom una escritura vinculada a la visualidad, una reflexión sobre la mirada y una exploración del lugar de los espectadores y las espectadoras cinematográficos en la nueva sociedad de masas. El cine, que en los años veinte

30 “Un seguro sobre la dicha” se convirtió en *Cock O’ The Walk* (William Neill, Walter Lang, 1930). Hoy está perdida pero las fuentes existentes sugieren que la trama policial fue alterada hacia un drama romántico. Mom no quedó para nada conforme y cuando se estrenó en Argentina dijo que el protagonista “tiene tanto de malevo porteño como yo de Mary Pickford” (*Crítica*, “Yo no tengo la culpa de lo que ocurre en Seguro de amor”, 6 de septiembre de 1931, p. 19). Más tarde vendió el argumento de *La cautivadora* (Joseph Levering, 1930), realizada en Hollywood para el mercado hispano. Y ya en Buenos Aires guionó *La vía del oro* (Edmo Cominetti, 1931) y dirigió *El drama del collar* (1930) (nunca fue estrenada pero pudo haber sido una versión local de *La cautivadora*), *Monte criollo* (1935), *Loco lindo* (1936), *Palermo* (1937) y *Petróleo* (1940).

interpelaba a sus audiencias mediante el poderoso efecto de las estrellas femeninas y masculinas, era comúnmente representado despectiva o burlescamente como un entretenimiento afeminado, es decir, una actividad para mujeres, homosexuales u hombres de exaltado romanticismo. Pero en los cuentos de Mom este estereotipo aparece resignificado. A diferencia de lo que sucede en la vida cotidiana y en la sala teatral donde las mujeres son acosadas por la mirada de los hombres, en la sala cinematográfica el poder de la mirada lo tienen las mujeres. Ellas son las que saben mirar (las espectadoras) y las que niegan la mirada (las estrellas). Los hombres en cambio se muestran débiles. Es como si Mom revirtiera la formulación de Mulvey sobre la mirada patriarcal y, siguiendo a Hansen, presentara al cine como un espacio de emancipación del deseo femenino.

Los cuentos policiales, por otro lado, retratan mundos masculinos con personajes truculentos, probablemente inspirados en las películas de Lon Chaney sobre las que Mom había escrito en su primera etapa de crítico. Los valores que se ponen en juego son el coraje, la suerte y el destino, y el lugar de la mujer es el de la prostituta sometida a su dueño. Si bien estos relatos pueden considerarse antecedentes de la obra cinematográfica de Mom –dominada por el género policial–, también presentan claras diferencias con su trabajo futuro y dejan la puerta abierta para leerlos comparativamente. En sus películas las protagonistas ya no serán prostitutas bajo las órdenes de los proxenetas, sino mujeres que liderarán bandas criminales e incluso invertirán la relación de sometimiento.

70

Bibliografía

- Arlt, Roberto (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg.
- Aguilar, Gonzalo (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguilar, Gonzalo y Jelicí, Emiliano (2010), *Borges va al cine*, Buenos Aires: Librería.
- Borge, Jason (2008). *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. New York: Routledge.
- Bruno, Giuliana (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso.
- Caimari, Lila (2012). *Mientras la ciudad duerme: pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2015). "Lecturas policiales porteñas". En: Setton, R. (ed.), *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 47-63.
- Campodónico, Horacio (2004). "Los rastros previos. A propósito de las narraciones policiales en *La novela semanal*" En: Pierini, M (coord.), *La novela semanal (Buenos Aires, 1917-1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 125-145.
- Dámaso Martínez, Carlos (1997). "Estudio preliminar". En: Quiroga, H. *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 15-37.
- Ferrari, Germán (2006). "Arturo Mom. Un pionero del cine argentino". *Todo es historia*. 470, 24-37.

- Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Fontana, Patricio (2009). *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Gárate, Miriam (2017). *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens.
- Hansen, Miriam. (1991). *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Heffernan, Nick (2017). "Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre". *Film History*, 29.2, 32-65.
- Méndez Calzada, Enrique (1927). *Y volvió Jesús a Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Latina.
- Mizraje, Gabriela (2000), "Estudio preliminar". En: Olivari, N., *El hombre de la baraja y la puñalada y otros escritos sobre cine*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mom, Arturo S. (1927). *La estrella polar y otros cuentos*. Buenos Aires: BABEL.
- Mulvey, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 16.3, 6-18.
- Piglia, Ricardo (2003). "Lo negro del policial". En: Link, D. (comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora, 78-83.
- Quiroga, Horacio (1997). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sáitza, Sylvia. (2016). "Policías y ladrones en los comienzos del radioteatro argentino". *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 4, 150-171.
- Sarlo, Beatriz ([1985] 2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2004). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Setton, Román (2014a). "Hacia una caracterización del género policial argentino en la era del surgimiento del escritor profesional (1910-1940)". *fólio. Revista de Letras*, 6.1, 39-64.
- _____ (2014b). "Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot". *Anclajes*, 13.1, 47-60.
- Tiempo, César (1970). *Cartas inéditas y Evocación de Quiroga*. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- Utrera, Laura (2009). "A mentalidade nova. Las repercusiones del cine de Hollywood de los años veinte: Horacio Quiroga y Monteiro Lobato". *Revista Escrita*, 10, 1-13.
- Utrera, Laura (2010). "Notas críticas y relatos sobre cine: una lectura de su articulación en Horacio Quiroga". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 19.21, 123-145.
- Viñas, David (2008). *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Iván Morales: UBA-CONICET

ivanmorales@gmail.com