
Luis Saslavsky: Hollywood vivido e imaginado

Iván Morales
Universidad de Buenos Aires
ivanmorales@gmail.com

Resumen: Luis Saslavsky ocupa un lugar incómodo en la cinematografía nacional. En su figura confluye la formación de juventud en París –al igual que muchos de los intelectuales argentinos– con un viaje a Hollywood como cronista cinematográfico para el diario *La Nación*. Entre la cultura francesa y los nuevos placeres visuales que entregaba un medio cada vez más asentado como el cine, la vida de Saslavsky va desde la pertenencia a revistas literarias de vanguardia hasta el trabajo en la industria cinematográfica con películas exitosas. A lo largo de su carrera, la obra de Saslavsky fue objeto de cuestionamiento así como de celebración, y sus películas y algunas de sus intervenciones públicas pusieron en jaque cierta tendencia que reclamaba un cine nacional basado en los textos fundantes de la literatura nacional y una imagen de la Argentina que no la ridiculice con temas “arrabaleros”. Por el contrario, Saslavsky nunca esquivó los géneros de probada popularidad –la comedia, el melodrama y el policial–, a la vez que los hacía convivir con su formación cosmopolita. Tomando como partida el viaje que realizó a Hollywood, este artículo se propone recuperar algunas zonas olvidadas de su obra inicial como crítico y cronista cinematográfico para ponerlas en relación con los años de consolidación de la industria cinematográfica argentina de la que fue un actor principal.

Palabras clave: Saslavsky – Cine clásico – Hollywood – Argentina – Cosmopolitismo

Resumo: Luis Saslavsky ocupa um lugar incômodo na cinematografia nacional. Em sua figura conflui a formação de juventude em Paris –bem como muitos dos intelectuais argentinos– e uma viagem a Hollywood como cronista cinematográfico para o jornal *La Nación*. Entre a cultura francesa e os novos prazeres visuais oferecidos por um meio cada vez mais asentado como o cinema, a vida de Saslavsky vai desde a participação em revistas literárias de vanguarda até o trabalho na indústria cinematográfica com filmes de sucesso. Ao longo de sua carreira, a obra de Saslavsky foi objeto de questionamento tanto quanto de celebração, seus filmes e algumas de suas intervenções públicas puseram em questionamento certa tendência que reivindicava um cinema nacional baseado nos textos fundacionais da literatura nacional e numa imagem da Argentina que não a ridicularize com temas marginais. Bem pelo contrário, Saslavsky nunca esquivou os gêneros de provada popularidade –a comédia, o melodrama e o policial–, ao mesmo tempo em que os fazia conviver com sua formação cosmopolita. Tomando como partida a viagem que realizou à Hollywood, este artigo propõe recuperar algumas zonas esquecidas de sua obra inicial como crítico e cronista cinematográfico, para relacioná-las com os anos de consolidação da indústria cinematográfica argentina da qual foi um ator principal.

Palavras-chave: Saslavsky – Cinema clássico – Hollywood – Argentina – Cosmopolitismo

Abstract: Luis Saslavsky occupies an uncomfortable place in Argentinian Cinema. Within his figure converge his juvenile education in Paris –as many other Argentinian intellectuals– with a trip to Hollywood as a film reporter for the newspaper *La Nación*. Inbetween French culture and the new visual pleasures brought by a new media which became more and more established with time (Cinema), Saslavsky’s life varies from the involvement in avant-garde Literary Magazines to his work in the film industry as a filmmaker of box office hits. Along his career, Saslavsky’s work has been as questioned as celebrated, and many of his films and some of his public appearances became a threat to certain tendency which made efforts to consolidate an Argentinian Cinema based on the essential texts of National Literature and to build an image of a country that would not be ridiculed with its *arrabal* themes. On the contrary, Saslavsky never escaped from the most popular genres –comedy, melodrama and crime films– and made them coexist with his cosmopolite education. With his trip to Hollywood as a starting point, this article has the purpose to regain some forgotten pieces of his early works as a film critic and film reporter in order to relate them to the years of the consolidation of Argentina’s film industry, during which he was a highly regarded character.

Key-words: Saslavsky – Classic cinema – Hollywood – Argentina – Cosmopolitism

INTRODUCCIÓN

Tensiones del cine nacional

Existe cierto consenso sobre aquello que suele denominarse "cine clásico-industrial argentino". El período comprendido entre los primeros años de la década del treinta y fines de los cuarenta define un arco temporal que abarca un primer momento de establecimiento del cine sonoro hasta el punto en donde comienzan a aparecer elementos de agotamiento dentro del sistema, límites propios de una industria nacional que nunca terminó de afianzarse y un contexto internacional desfavorable. Entre esos años resalta el breve período 1939-1942 caracterizado por ser la etapa de mayor cantidad de producción cinematográfica nacional (un promedio de más de 50 películas por año), donde se afianzaron matrices narrativas y genéricas, un sistema de estrellas, un sistema de estudios, asociaciones profesionales y civiles y la proyección de un mercado transnacional de espectadores.

El año 1933 aparece en la bibliografía sobre cine como un momento fundante con los estrenos de *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique T. Susini). Allí confluyen una serie de factores que en principio parecen justificar de lleno la denominación de un cine que postule una narrativa clásica, una proto-organización industrial y un conjunto de elementos que expresan una determinada identidad nacional: estas películas fueron producidas por dos de las compañías que luego serían las productoras más prolíficas del cine nacional, Argentina Sono Film y Lumiton respectivamente; contaban con algunos de los actores y actrices que posteriormente se convertirán en estrellas (Luis Sandrini, Tita Merello, Libertad Lamarque, Pepe Arias); representaban un mundo particular –el del tango y el arrabal–; y sobretodo, hablaban en rioplatense. Este último punto referente a la lengua va a ser fundamental en el pasaje del período silente al sonoro, cuando la crítica de la época comience a hablar de cinematografías nacionales.¹ Cada uno de los otros puntos también fue tema de debate durante esos años y, como veremos, la posibilidad de comprender la noción de "cine nacional" como un concepto que dé cuenta de un todo unificado se vuelve problemática. No se trata de hacer de cuenta que pensar en términos nacionales sea una herramienta obsoleta, cuando el discurso sobre lo nacional fue y continúa siendo operativo; pero sí volver sobre este período para introducir, a la par de una perspectiva nacional, una perspectiva transnacional que permita revisar los casos donde la reflexión sobre lo local agota o delimita lo que puede ser dicho sobre un objeto. Hecho que se vuelve particularmente relevante cuando hablamos de un medio como el cinemató-

1 El problema de la aparición de la voz en la transición del mudo al sonoro abarcará por lo menos tres problemas: 1) la nostalgia por un cine de imágenes puras que las *talkies* vienen a contaminar; 2) el rechazo que provoca en el público las películas dobladas o versiones con actores iberoamericanos que produce Hollywood temiendo perder el mercado de habla hispana a causa del problema de los subtítulos; 3) las incipientes industrias nacionales que se preguntan cómo tiene que el modo de hablar en la pantalla. Para expandir el tema puede verse Borge (2005), allí el autor trabaja la reacción de algunos escritores latinoamericanos ante la aparición del cine sonoro.

gráfico, que se postula y percibe como un lenguaje universal y cuyo centro de producción de imágenes –Hollywood– moldeó definitivamente a las cinematografías del mundo. No solo al nivel de la apropiación de los géneros narrativos sino también en relación a la construcción imaginaria de una argentinidad particular. En este sentido, el trabajo reciente de Cecilia Gil Mariño (2015) se pregunta hasta dónde la identidad tanguera que predominará en las películas argentinas de los treinta no está en deuda con el imaginario construido en los años veinte por los tangos de corte exótico que aparecían en películas como las de Rudolph Valentino.² A su vez, las discusiones específicas que se daban en torno a la necesidad de un cine nacional, principalmente en las plumas de Carlos Alberto Pessano para la revista *Cinegraf* y Ulyses Petit de Murat para el diario *Crítica*, oscilaban entre el pedido de imitación técnica a Hollywood (aunque con dudas sobre la moral de algunas de esas películas) y el inconformismo por los temas de arrabal que estaban comenzando a aparecer en las películas argentinas y que no se correspondían con una imagen que exprese cabalmente a la nación.

En este proceso de institucionalización, Hollywood jugó un rol que merece ser pensado en detalle en tanto que funcionó como centro de irradiación sobre la conformación de la cultura de masas en Argentina durante las primeras décadas del siglo veinte. Claro que la relación de influencia no fue (nunca es) transparente, y como decíamos, esta también se vio tensionada por debates sobre el “deber ser” de un cine nacional, las particularidades del espectador local y la cultura popular vernácula, tradiciones culturales nacionales y las contradicciones del concepto de modernidad propias de una metrópolis periférica (Sarlo, 1988; Karush, 2013). A pesar de todo, Hollywood impacta en la configuración de los géneros narrativos (melodrama, comedia, western, policial), resuena como reclamo de sofisticación de la cinematografía nacional, es consumido por el público local, participa como expresión de deseo de un modelo de organización de la industria y atraviesa la experiencia de una serie de personalidades que como viajeros independientes o contratados, en calidad de artistas, técnicos o periodistas, estuvieron en Hollywood por estos años.

¿Quién es, de dónde es, Luis Saslavsky?

Partiendo de este contexto donde todo estaba por definirse, este artículo se detiene sobre el escritor, crítico, cronista y director de cine Luis Saslavsky, quien desde su formación y oficios heterogéneos canalizó muchos de estos debates en la medida en que fue parte fundamental del período

2 "[A] partir del estreno de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, en 1920, el baile de Valentino da a luz al mito fundacional de la imagen del baile de tango en el mundo. De este modo, el tango se constituyó, por un lado, en una marca de identidad cultural argentina para el cine silente, y por el otro, en uno de los vectores de la popularización y nacionalización de los primeros filmes sonoros argentinos (Gil Mariño, 2015: 19). Como veremos, el problema de cómo somos representados por los extranjeros y cómo nos representamos en las películas nacionales será un punto de conflicto que Luis Saslavsky va a retomar como crítico y director.

comprendido entre los primeros años de la década del treinta y fines de los cuarenta, a la vez que ocupa un lugar incómodo dentro de la cinematografía nacional, al menos siempre que se forzó una lectura binaria de su obra en términos de nacional-extranjero, cultura popular-alta cultura. A lo largo de su vida cursó estudios en Europa, formó parte de revistas literarias de vanguardia, escribió en periódicos de gran tirada, viajó a Hollywood como cronista aunque terminó trabajando como asistente en la industria cinematográfica. En su regreso a Argentina como cineasta, recibió simultáneamente críticas y elogios por la sofisticación de su estilo, realizó películas con los actores y actrices más populares de la época, Hollywood reapareció interesado en hacer una remake de su trabajo a la cual se negó y adaptó fuentes literarias diversas pero se resistió (relativamente como veremos) a representar gauchos y paisajes pampeanos. A través de las películas y algunas intervenciones públicas puso en cuestionamiento cierta tendencia que reclamaba un cine nacional basado en la tradición de los textos fundantes de la literatura del siglo XIX y una imagen de la Argentina que no la ridiculice con temas arrabaleros. Al contrario, Saslavsky nunca esquivó los géneros de probada popularidad – la comedia, el melodrama y el policial– a la vez que los hacía convivir con su formación cosmopolita.

Los años 1934 y 1949 indican los dos extremos de la primera etapa de su filmografía, antes de su partida Europa por un período extenso, y llevan inscriptos los vaivenes del director. En principio, son dos películas fallidas en comparación a otros éxitos de crítica y público: *Crimen a las 3* (Luis Saslavsky, 1934), el primer trabajo luego de volver de Hollywood, es un policial al que la crítica de la época evaluó negativamente (hasta un texto escrito en tercera persona por el propio Saslavsky para la revista *Sur* señaló cada uno de los errores) señalando que era una copia burda de las películas norteamericanas aunque rescatando la estilización de la puesta en escena. Sin embargo, quizás el punto a resaltar de este suceso sea que el director va a confesar en una entrevista posterior que luego del fracaso de esa obra se detuvo a estudiar el cine de Manuel Romero en detalle (personaje usualmente ubicado en las antípodas), prestando especial atención a la construcción que hacía de los diálogos. En la otra punta, *Vidalita* (Luis Saslavsky, 1949), en la cual finalmente cede a incorporar la gauchesca en su cine pero no sin antes alterar el principio de masculinidad que manda en el género: el gaucho protagonista va a ser Mirtha Legrand travestida, en una película que se inscribe en la influencia que va a marcar buena parte de su carrera, el cine de Josef Von Sternberg.

Ya sea en su etapa como cronista y crítico o en su etapa de cineasta, en la obra de Saslavsky el imaginario hollywoodense va a estar negociando con lo local de manera constante. Como le sucede a muchos de los intelectuales de la época, pese a una formación centrada en las letras, el cine se convierte en algo que, con variantes, ninguno de ellos puede evitar.

LETRAS

Un archivo disperso

Abunda la bibliografía sobre el vínculo que establecieron con el cine algunos contemporáneos de Luis Saslavsky como Jorge Luis Borges, Nicolás Olivari, Horacio Quiroga y Roberto Arlt. Se ha estudiado el impacto de la cultura de masas en sus ficciones, las críticas cinematográficas que realizaron en diarios y revistas, y sus experiencias como viajeros; sin embargo, comparativamente, los trabajos sobre críticos y cronistas que se dedicaron principalmente al cine son escasos. Por un lado, la diferencia es comprensible dado que la producción intelectual de estos escritores presenta un corpus mayor. Por otro lado, la crítica literaria ha consagrado estos nombres dentro de cierto canon de la literatura argentina que merece ser estudiado. Al mismo tiempo, la bibliografía crítica sobre publicaciones específicas de cine o sobre publicaciones que incorporen al cine lateralmente es un campo que casi no se ha abordado, a diferencia de lo que sucede con las revistas literarias. Tampoco hay que dejar de señalar que quienes hacían la crítica diaria o semanal en los diarios, salvo excepciones, no firmaban sus textos, por lo tanto, es posible pensar que ante la ausencia de la firma autoral el objeto a estudiar quede en el olvido.

Saslavsky, nuevamente, se resiste a ser encasillado. Es reconocido por su carrera como cineasta y, aunque la bibliografía específica sobre su obra fílmica no es abundante, sí existen análisis de sus películas. En cambio, en su oficio como escritor ha pasado relativamente desapercibido. A propósito de su producción literaria de ficción, Román Setton señala en un artículo donde analiza la novela *A sangre fría* que

[...] a diferencia de lo que sucede con otras figuras que también han desarrollado una obra dúplice, compuesta de una vertiente cinematográfica y de otra literaria –Alcides Greca, Manuel Antín, Leopoldo Torre Nilsson, Martín Rejtman, Lucía Puenzo, solo por nombrar algunos ejemplos conspicuos–, los textos literarios de Luis Saslavsky han pasado completamente desapercibidos a la crítica tanto literaria como cinematográfica. (Setton, 2015: 319)

Y cuando releva sus obras editadas³ aclara que no está contando "los textos publicados en diversos diarios y revistas que nunca han sido reunidos" (2015: 321). Este punto se vuelve central para indagar en la relación de Saslavsky con Hollywood y el universo del cine ya que las novelas editadas, salvo la mencionada *A sangre fría*, son muy posteriores al momento fuerte de su producción cinematográfica, mientras que su producción literaria alrededor de 1930, aunque no es abundante, permanece dispersa o directamente ignorada. Parte del atractivo del Saslavsky escritor reside en que, aun-

3 *A sangre fría* (1947), *Psicoanálisis de una prostituta* (1966), *Camino para tres fantasmas* (1968), *El desenmascarado* (1983), *La fábrica lloraba de noche* (1983).

que desapercibido, aparece en buena parte de las revistas que definieron la escena cultural argentina. Un rápido repaso de sus amistades y conocidos del campo intelectual en las décadas del 20 y 30 encuentra al nombre de Luis Saslavsky (o Saslavski) escribiendo de arte, literatura y cine junto a nombres como los de: Eduardo Mallea, amigo de la adolescencia con quien funda la *Revista de América* en 1926; María Rosa Oliver, que junto a Mallea es una de sus amistades más cercanas y con la que compartió diversas publicaciones; Jorge Luis Borges, Néstor Ibarra y Ulyses Petit de Murat, con los que coincide en la redacción del diario *Crítica* en 1934; Victoria Ocampo, que lo invita a escribir en la revista *Sur*; la escritora chilena María Luisa Bombal, que luego de quedar fascinada con *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) trabaja junto a Saslavsky en el guión de *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940); Cayetano Córdova Iturburu, director de *Argentina. Periódico de arte y crítica*⁴, el cual publica el único artículo de cine presente en esta revista. Como también se lo puede encontrar contribuyendo en las revistas *PROA* y *Síntesis*. Pero donde pasó mayor cantidad de tiempo fue en el diario *La Nación*, primero convocado por Jorge Mitre para realizar la crítica cinematográfica semanal y luego enviado a Hollywood para realizar crónicas y entrevistas con las estrellas. Algunas de estas serán publicadas en 1933 en el suplemento cultural de los domingos, otras no serán editadas hasta la década del 80 cuando Saslavsky publica anécdotas de su viaje en *La Nación* y finalmente en el libro *La fábrica lloraba de noche. Recuerdos de Hollywood*, donde reaparecen algunos de los primeros artículos y los completa, retrospectivamente, con otros recuerdos de aquel viaje por la Meca del cine.

El cine se impone

La figura de Luis Saslavsky encarna una de esas variantes en donde Hollywood como arte de masas trastoca definitivamente el mundo conocido no sólo para el público plebeyo sino también para toda una elite intelectual que cargaba con la tradición y la imagen de un grupo acostumbrado a poner el foco en Europa, con especial predilección por Francia. No casualmente, Saslavsky abre *La fábrica lloraba de noche. Recuerdos de Hollywood* con una anécdota que resume buena parte de los cambios que se producen para esta época. Allí recuerda su primer encuentro con Saint-Exupéry:

Conocí a Antoine de Saint-Exupéry en Buenos Aires, mientras yo compraba libros en una librería francesa. Viau, el dueño de la librería, nos presentó. A Saint-Exupéry le había llamado la atención que yo, no siendo francés, leyese a Jean Giraudoux. Le expliqué que era periodista, cronista cinematográfico del diario *La Nación*, pero pensaba que eso sería transitorio; ya había escrito varios cuentos publicados en ese mismo diario. Mi verdad era la literatura. Quería ser escritor (1983: 11).

4 Para un análisis sobre este periódico cultural olvidado por la historiografía ver el artículo reciente de Martín Greco (2015).

En ese inicio Saslavsky decide inaugurar esta escritura retrospectiva mencionando dos elementos claves para la cultura letrada nacional, aunque pronto en las páginas siguientes los va a sepultar, o por lo menos los va a desplazar de la escena principal de su vida. Estos son la formación francófila y la literatura como una verdad necesaria que se manifestaría en la profesión de escritor, mientras que el periodismo cinematográfico sería apenas un medio de subsistencia.⁵ Claro que nunca abandonará por completo a la literatura ni tampoco su vínculo con cierta elite porteña, pero su cultura cosmopolita incorporará, y se volverán determinantes, las imágenes e imaginarios que le provee el cine. Hay entonces un pasaje en la vida de Saslavsky que va de la figura del escritor hacia la figura del cineasta⁶ y otro que va de Francia hacia Estados Unidos como centros de producción cultural. Como dice David Viñas cuando habla sobre la relación del poeta Nicolás Olivari con el universo cinematográfico, "el nuevo 'halo' de prestigio que a partir de *Amalia* y a lo largo del siglo XIX provenía de Europa como santificación y modelo, con el cine se desplaza hacia Hollywood a partir de los años 20" (2005: 184). Y también insiste en remarcar "la seducción y el deslumbramiento que provocaron Hollywood, el *star system* y el universo del cine en los escritores argentinos" (2005: 182). A pesar de la jerarquización entre el oficio de escritor y cineasta (o periodista) que hace Saslavsky en su relato retrospectivo, el cine ya había penetrado, con mayor o menor grado de resistencia, en la subjetividad de los intelectuales de la época.⁷ En "Despedida del cine mudo", artículo que escribió para el periódico *Argentina* (noviembre, 1930), Saslavsky no sólo aparece como un pionero –quizás de segunda generación, inaugurando la nueva década, después de Quiroga– entre los que intentaron las primeras aproximaciones teóricas, sino que también describe un modo de vivir marcado por el cine:

[...] nosotros los que hemos entrado a las 2 y salido a las 7 de la tarde los domingos. Para los que hemos pateado desesperados cuando los cow-boys al galope cruzaban todo el cañón del Colorado, por salvar a los rulos rubios, atados a un poste dentro de la choza en llamas. Para los que el cinematógrafo ha sido la infancia, la adolescencia luego, hay otra manera de despedirse. Buscar un lejano cine de barrio, un cine que aún tenga campanilla a la puerta repicando durante los intervalos. Los hay. Dedicarle una tarde. Frente a cualquier película muda, frente a un pianista cansado, de esos a los que bruscamente alguien les grita ¡Música! desde la platea, frente a lo que fue, fingir interesarse hasta lograrlo, y recoger blandamente las imágenes.

Mientras que Olivari –a propósito de las entrevistas imaginarias con estrellas norteamericanas de *El hombre de la baraja y la puñalada*– no logra "despegarse de la butaca de algún cine grisáceo y

- 5 Viñas encuentra este rasgo en Chas de Cruz también, para quien los reportajes no son más que trabajos por los que le pagan mientras que su destino es ser escritor.
- 6 En el relato de una de las fiestas sociales a las que asiste Saslavsky cuando viaja a Hollywood cuenta una conversación que tuvo con la actriz y productora Marion Davis: "-¿Qué sabe hacer?", "-Conozco ya un poco de la técnica cinematográfica. No mucho. Hablo cuatro idiomas, no sé si eso puede servir...", "-¿A qué quiere llegar?", "-Yo quise ser escritor. Ahora en Hollywood no sé si no quiero llegar a ser director.", "-Es un camino largo. Diez años por lo menos." (1983: 82)
- 7 El mismo Saslavsky publica un cuento en la revista cultural de *La Nación* (23 de abril de 1931) cuyo título es "Greta y Loretta", personajes probablemente inspirados en las actrices Loretta Young y Greta Garbo.

barrial" y Hollywood "es el inalcanzable y melodramático santuario de sus imposibilidades" (Viñas, 2008: 271), Saslavsky (como Chas de Cruz) poco tiempo después logrará el viaje que le permite despegarse de esa butaca barrial, que en este escrito aparece como recomendación para revivir un cine perdido. En sintonía con parte de la crítica de la época para la cual la aparición del cine sonoro significaba un cambio radical, a un paso de no ser cine, aquí Saslavsky se despide del cine mudo y de una forma de consumirlo, al mismo tiempo que ensaya una breve historización de su público a partir de la temprana nostalgia por un tipo de cine que desapareció y que algunos todavía resisten. Sin embargo, más que plegarse a este sentimiento de desolación, Saslavsky le imprime una mirada distanciada, lo cual le permite identificar y enumerar grupos y posiciones frente al suceso del cinematógrafo. Relata un comienzo: "Y hubo un tiempo en el que el cinematógrafo era mudo"; "A la humanidad la habían dividido en dos grupos. Los que no, y los que sí entendían de cinematógrafo". Expone la sensación de universalidad característica del cine silente: "En Ottawa, en Versailles, en Buenos Aires, a la misma edad, habían visto la misma película [...] Toda una lógica a su servicio, un stock de imágenes". Y su declive: la aparición de la voz y el pasaje de lo universal a la fragmentación por países: "Entonces se alzaría una voz"; "Pero el cine mudo ya no estaba en su apogeo"; "Había escuelas, había sectas, había bandos [...] Se distinguían a primera vista por nacionalidades. Entonces se hablaba del cine americano, del alemán y del ruso". Y sigue con las divisiones: "Frente a grupos invadidos por una pedantería insoportable, que aplicaban a un espectáculo más o menos divertido, toda una serie de técnicas aprendidas en tratados, se situaban otros, víctimas de un romanticismo sin trabas." Como si fuera una continuación de lo que postulaba Quiroga años antes en "Los intelectuales y el cine" (*Atlántida*, 1 de agosto de 1922), Saslavsky viene a cerrar una etapa. Allí Quiroga sostenía que los intelectuales eran "gente que por lo común desprecian el cine", aunque sospechaba: "A caso 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, y el chico de la cocinera tanto como ambos juntos". Resuenan los mismos sujetos del texto de Saslavsky: el cine de barrio antes mencionado y el lugar de los intelectuales –y por lo tanto el de su reverso: chicos y sirvientas–, de los que Saslavsky ya no duda porque "si en un principio habían considerado al cinematógrafo diversión de chicos o de sirvientas, movidos por mil resortes misteriosos, se retractaban. También ellos experimentaban su sugestión [...]".

Palabras de Hollywood

El trastocamiento que menciona Viñas podría ser pensado desde el vínculo que mantiene con la figura de Saint-Exupéry, quien se vuelve un actor recurrente en los recuerdos del propio Saslavsky. El

escritor y aviador francés no sólo se va a volver a encontrar con Saslavsky en distintos momentos de su vida en lugares como Nueva York, Algeciras, París y Hollywood sino que también será quien lo recomienda⁸ en la Metro Goldwyn Mayer para que trabaje como asistente en la producción de *Night Flight* (Clarence Brown, 1933), una adaptación de la novela *Vol de nuit* sobre los viajes de la compañía Aeroposta Argentina. La experiencia cosmopolita de ambos parecería no poder confluir en otro lugar más que en Hollywood, esa fuerza capaz de convertir al viaje del aventurero en espectáculo, en imagen masiva. Cuando envía su crónica al diario *La Nación* (octubre 12, de 1933) sobre la cobertura del rodaje de la película y del encuentro con Clarence Brown, explicita el choque entre el mundo de la literatura y el del cine al declararse admirador de la novela pero con desconfianza sobre la posibilidad de hacer "una cosa cinematográfica" de ella. La primera visita a los estudios le sirve a Saslavsky para constatar el funcionamiento de Hollywood. Comprende que Hollywood puede adaptar novelas o geografías en la medida que alimentan un sistema de producción industrial. El ojo del cronista analiza tipos y comportamientos. Así entiende hasta qué punto se le permite insistir con sus dudas respecto de la adaptación de la novela durante la entrevista con Clarence Brown: "comprendí de inmediato que debía aceptar aquella frase ["La novela se traslada a la pantalla sin un cambio.]" como una consigna: sin discutirla". Y dice descubrir el verdadero sentido de Hollywood cuando ante el ofrecimiento de sus discos de tango, para remplazar las exóticas habaneras que sonaban en el set, "en menos de cinco minutos un automóvil había salido a buscar los discos." A pesar de estas inadecuaciones literarias e imprecisiones de caracterización, en las que Saslavsky se ve a sí mismo como alguien que podría enmendarlas, no deja de sentirse impactado cuando escucha los nombres de las ciudades argentinas que pronuncian los actores: "Estos nombres familiares, a pesar de la cerrada pronunciación norteamericana con que eran emitidos, me emocionaban singularmente." La cuestión de las lenguas en las que se habla y un origen siempre dislocado ("Te presento a este señor con un apellido polaco pero que es argentino" (Saslavsky, 1983: 40), así presenta Sternberg a Saslavsky frente a su esposa Marlen Dietrich) va a aparecer con insistencia en las crónicas y recuerdos del autor, lo que muchas veces lo llevará a mirar comparativamente a Hollywood con Buenos Aires.

8 Esta versión aparece en el relato autobiográfico *de La fábrica lloraba de noche*, mientras que en la crónica publicada en 1933 en el diario *La Nación* Saslavsky cuenta que es contratado por prestarle unos discos de tango Clarence Brown cuando se entera, para su sorpresa, que los "tangos" que usaban para musicalizar las escenas eran habaneras cubanas.



Luis Saslavsky (izq.) junto a Clarence Brown (der.) sosteniendo una réplica del diario *La Nación* que se usó en la película *Night Flight*.

Si el capítulo inicial se abre con Saint-Exupéry reconociéndole la habilidad de la lengua francesa a un joven Saslavsky que lo narra con cierto orgullo, en los capítulos posteriores el autor percibirá que es una lengua que irá volviéndose parcialmente inadecuada durante su estadía en Hollywood, a medio camino entre un rasgo de distinción cultural y una pieza de museo, la cual el principal centro de producción de imágenes para el mundo parece no reconocer. Así, cuando logra el reportaje con la estrella Maurice Chevalier, ambos comienzan la entrevista hablando en francés, recitan tangos en español porteño y Chevalier lo tutea y recuerda su estadía en Buenos Aires, hasta que el jefe de publicidad los escucha y les exige hacer la entrevista en inglés. Son los años en los que el tango ya ha triunfado en París y Nueva York y su nuevo carácter universalizado también ha penetrado en Hollywood, como luego va constatar cuando se encuentra con Chaplin bailando un tango "muy niño bien y sin embargo con algo de Corrientes y Esmeralda" (1983: 82). Pero Saslavsky no puede dejar de notar que allí la lengua tiende a la homogenización pese a que la industria cinematográfica norteamericana se había formado y continuaba haciéndolo en base a las inmigraciones europeas y en menor medida latinas. Una vez que la conversación pasa al inglés el autor señala que "el diálogo fue de una banalidad total y lleno de lugares comunes" (20). Existe un choque constante entre la fascinación que producen las imágenes de Hollywood, lo que esperaba encontrar y la constatación de cómo funcionan la industria y el negocio efectivamente.

No es casual que su primer viaje a Hollywood termine sin haber conseguido el éxito espera-

do y antes de volver a Buenos Aires decida hacer un paso por Europa, una espacio todavía amable para la sensibilidad francesa que había cultivado de joven. Allí describe a París como un lugar que le es absolutamente familiar, "¡París es tan hermoso! Me pareció que me pertenecía o que yo le pertenecía. Un modesto hotelito, un cuarto sin baño y sin confort, pero la comida era tan rica, aunque a mí me gustaba la comida de Hollywood [...]" (84). Pero además es una ciudad que le garantiza la utilidad de su formación en idiomas, un saber obturado por el inglés que Hollywood le imponía como parte del circuito producción-periodismo-exhibición, o bien, en el caso de ser contratado, pesaba su origen latino y no su manejo de las lenguas europeas. Por eso, ya en Francia, recuerda que Jacques Feyder le dice respecto de un nuevo trabajo: "Lo han contratado porque usted habla alemán, inglés, francés y español [...] Poco importa si sabe o no cuándo la cámara debe colocarse a la izquierda y cuándo a la derecha. Para eso están los otros asistentes y el director" (93). Saslavsky señala que esa fue la única vez que su "poliglotismo" le sirvió de algo. En este mapa que va realizando como viajero se deja ver un mundo en cambio en el cual él participa en sus diferentes etapas como trabajador cinematográfico al mismo tiempo que le impone una mirada distanciada, más asociada a la figura del escritor, cuando cumple la función de cronista.

Una mirada sociológica

Si regresamos al comienzo del primer viaje, Saslavsky realiza una descripción condensada de su encuentro con Estados Unidos y el mundo que se configura para las primeras décadas del siglo veinte. Viajar en avión todavía era una aventura para algunos pocos como Saint-Exupéry, por eso remarca su llegada en barco a Nueva York donde "sólo se hablaba de la depresión económica. Nueva York con su tribu de desocupados alrededor del Columbus Circle, y su interminable fila de hambrientos en Twenty Seventh Street [...]". Esta descripción le sirve para narrar el contraste con el paisaje con el que lo recibía Hollywood: "una primavera de estampa coloreada de libro de cuentos", que está por conocer y al que llega atravesando Estados Unidos en "el tren más rápido del mundo; tren dotado de telégrafos, teléfonos, dactilógrafas, *fumoirs*, salas, peluquerías [...]". Fascinado por el nuevo mundo que lo hacía sentir "en el decorado de una película" dice haber aprendido a "vivir como un norteamericano". Pero sus descripciones no van a demorar en orientarse hacia la explicitación del título del libro, "la fábrica lloraba de noche", expresión que surge de una entrevista con Lilian Gish en la que la olvidada actriz del cine mudo concibe a Hollywood como "una ciudad bañada en lágrimas" (36). En este punto, los viajes de Chas de Cruz y Saslavsky, así como el viaje imaginario de Olivari, coinciden en la evaluación de Hollywood como un lugar de una perversión irresistible. En los tres hay una cinefilia previa –horas sentados frente la pantalla– que provoca la admiración y el deseo por los direc-

tores y las estrellas del cinematógrafo, sin embargo comparten una mirada situada en su país de origen a partir de la cual interpretan a Hollywood y a sus personajes bajo el signo de la decadencia. Cada uno tiene sus propias estrategias: si en Olivari pesa la percepción subjetivada y deformada de los cuerpos y voces del *star system*⁹ y en Chas de Cruz prima una "tipología balzaciana" (Viñas, 2008); en Saslavsky la impresión inaugural de sus crónicas hollywoodenses es de corte naturalista. En "Hollywood", la primera crónica que envía Saslavsky a *La Nación* (2 de julio, 1933), ya relata a los lectores del suplemento cultural una ciudad de belleza seductora que si bien no esconde un reverso oscuro ya que es pura perfección que inunda la vista, sí es causa de la infección moral y física de los seres que la habitan. Los lectores del suplemento, acostumbrados a las fotos y notas sociales de las ciudades costeras como Mar del Plata y otros sitios vacacionales, se encuentran en este texto con la definición de Hollywood mediante una comparación con las ciudades balnearias del mundo:

Se reconoce asombrado esos ojos ardidos, ojos que se ven en Biarritz, Carlsbad, Mar del Plata, Montecarlo, El Lido, Deauville. Ese ambiente que provocan los grandes casinos que uno no acierta a explicarse en Hollywood. Así es la primera impresión de Hollywood. Una pequeña ciudad de una belleza indescriptible, de aspecto tibio y acogedor, gracias a sus jardines sin cercar. Rutas y caminos florecidos de rosales. Canteros de alelíes y begonias. Avenidas de eucaliptos y palmeras. Y seres afiebrados.

El ambiente determina a los sujetos que lo habitan. Así, en las impresiones de Saslavsky el clima es bello y enfermizo. Sorprendido por la cantidad de revistas que produce Hollywood las señala como el veneno, el cáncer y la droga cotidiana: "se leían con desesperada angustia, pero necesaria para subsistir". Observa a sus jóvenes vecinos y vecinas sentados en el hall de los hoteles esperando el llamado de los estudios que nunca llega para definir a ese ambiente como un mundo "netamente prostituido".

La idea que me había torturado todo el día maduró. Ojos de Biarritz, Montecarlo y Carlsbad, miradas quemadas por la fiebre de los grandes casinos, fijas esta vez en los altos paredones blancos detrás de los que se fabrica la fortuna y la gloria. Comprendí, frente a las mil luces encendidas de esa ciudad que palpita en una tensión indescriptible, que parece al borde de un grito por no poder aguantar ya su terrible carga de esperanzas.

IMÁGENES

Saslavsky regresa a Argentina en un contexto donde la producción cinematográfica apenas se

⁹ Por ejemplo, Joan Crawford tiene una "ingravedez tuberosa" ([1933] 2000: 58), Greta Garbo la "garganta quemada por el whisky" (66), y Marlene Dietrich tiene el sexo "lleno de placas sifilíticas" (86).

estaba formando y donde los debates sobre qué es lo que el cine nacional debe ser, estaban a la orden. Pero Saslavsky antes que ajustarse a, por ejemplo, las posiciones de Carlos Alberto Pessano y la revista *Cinegraf* que no por contradictorias eran menos programáticas (podían celebrar la factura técnica al mismo tiempo que criticar a Hollywood por impúdico y lo mismo para el cine nacional), logra integrar operativamente los discursos en circulación y los conocimientos adquiridos. Como sostiene Gonzalo Aguilar sobre algunos escritores de la época, es posible pensar que Saslavsky, en su veta de cineasta, comparte una configuración cosmopolita de su subjetividad que le permite romper con una serie de categorías ya establecidas o que algunos sectores intentaron vanamente prescribir.

Mediante la impregnación cosmopolita, [...], estos escritores lograban establecer una dialéctica única entre lo local y lo universal que les permitía vincular la modernidad con el territorio sin caer en una asociación automática y falsa entre lo local como territorio propio y lo universal como modernidad ajena. Por el contrario, los viajes, los saqueos estéticos y los avances tecnológicos distorsionaban la fijeza de esos lugares y exigían relocalizaciones y reposicionamientos (2009: 17).

Ya en su filmografía inicial, antes de ser reconocido por la sofisticación de su estilo y antes de consagrarse con éxitos de taquilla, la conexión de Saslavsky con el cine de Hollywood es señalada por la crítica, sin embargo sus películas van a generar resistencias dispares así como pondrán en escena algunas de las tensiones que se vivían en la primera década del cine sonoro. Un repaso superficial evidencia algunas marcas: *Cinegraf*, en su afán por demandar paisajes nacionales, elogia a *La Fuga* (Luis Saslavsky, 1937) porque usa escenarios rurales, cuando en realidad en la película lo rural va a estar subordinado a una trama policial y el tango, tan despreciado, en efecto se vuelve el motor central de la narración y del vínculo entre los personajes. En *Nace un amor* (Luis Saslavsky, 1937), Saslavsky también parecería estar tematizando las discusiones que se dan en el campo cultural en torno a lo nacional, en particular las posiciones críticas frente a los temas citadinos y tangueros. El protagonista es un crítico (como Saslavsky y sus pares) que está en busca de temas locales porque persigue el deseo de conseguir el mayor realismo posible. Pero la película va a poner en escena que todo aquello no se produce sino como una gran farsa, un simulacro para el espectáculo. Lo que nunca desconoce Saslavsky es que ese espectáculo es sumamente efectivo y su pregnancia en el público es palpable. En este sentido, una línea de diálogo de *Puerta cerrada* es esclarecedora. El melodrama con Libertad Lamarque demuestra plena conciencia sobre qué significa la nueva configuración de la cultura de masas, ya muy lejos de las prescripciones que pretenden instalar las plumas de *Cinegraf*. En la película, uno de los personajes dice: "la decencia no está en cantar un vals en lugar de un tango". Saslavsky pareciera estar afirmando que tampoco el cine es más o menos decente por hacer del tango uno de sus objetos centrales.

De vuelta al *sur*

Existe un acontecimiento previo en el cual aparecen estos puntos de conflicto en forma embrionaria. A modo de autocrítica (o, mejor dicho, de crítica pero en tercera persona), como si estuviese ensayando una abjuración temprana por lo que apenas esbozó en una ópera prima,¹⁰ Saslavsky escribe un texto en la revista *Sur* donde detalla cada uno de los errores cometidos en su primera película. Dos años antes de la realización de *La fuga*, a la vuelta de Hollywood, se estrenaba *Crimen a las tres* (Luis Saslavsky, 1935). Una reseña publicada en *La Prensa* (26 de agosto de 1935) le reconocía "recursos no comunes en las actividades locales" y "una presentación escénica de buen gusto y por momentos lujosa", pero a la vez carga contra la realización general y ataca al argumento por ser copia de lo que se podía ver en las pantallas norteamericanas. En la misma dirección escribía *Cinegraf* (agosto de 1935): "Cuando Luis Saslavsky se mueva en un terreno más firme, recurra a temas más sencillos, más argentinos y hasta más fáciles, cuando actúe con fructífera modestia, hemos de ver, indudablemente, producciones tuyas más valiosas". Recogiendo las críticas y profundizando en las razones de su fracaso el mismo Saslavsky reseña su propio trabajo en *Sur* con una nota titulada "*Crimen a las 3*. Una película de valores desiguales" (agosto de 1935). Allí confiesa haber realizado una película en función del rechazo a lo que la crítica identificaba como "películas nacionales", que no es lo mismo que las películas con "temas más argentinos" que pedía *Cinegraf*, exigencia a la que Saslavsky nunca respondió a lo largo de su filmografía como sí se interesó en interpretar a la primera categoría. *Cinegraf* se caracterizaba por contar con notas editoriales donde se demandaba un cine nacional libre de la estética arrabalera con la cual Buenos Aires como sinécdoque de Argentina se representaba a sí misma y era representada por el resto del mundo. En dos números consecutivos (agosto y septiembre de 1934) se apela a este conflicto alrededor de la imagen nacional, sobre lo que esta debería ser y lo que efectivamente se muestra en las pantallas. En la editorial de agosto, Carlos Alberto Pessano, director de la publicación, exigía que aparezcan en el cine escenarios de todo el territorio (las orillas del Paraná, las estribaciones de la Cordillera de los Andes, los saltos del Iguazú, las regiones fueguinas, Puente del Inca, Misiones, el Chaco) y nuevos personajes (pescadores, yerberos, campesinos) expresados a través de argumentos que recurran a la tradición literaria y muestren para el extranjero "una Argentina de cultura y de acción". En el número de septiembre, ya en posición de confrontación, tomaba como paradigma de la representación falaz de la nación a *Cuesta abajo* (Louis J. Gasnier, 1934) con Carlos Gardel. Producida por los estudios Paramount, esta película materializaba la doble preocupación de *Cinegraf*. Por un lado, cuál es la imagen que el mundo tiene

10 En rigor la primera película es un trabajo amateur llamado *Sombras* (1931), realizada para un concurso de la empresa fotográfica Kodak.

de Argentina, por otro, el problema de que una futura industria cinematográfica argentina tome este camino: "El reflejo de la atmósfera autóctona arrastra la tara del malevaje y del pseudo gauchismo. El porteño no puede ser, por lo visto en las películas, sino un pendenciero, un tahúr y un holgazán, complicado en toda suerte de inmoralidades". Ante este panorama, Saslavsky –criticando a su doble– confiesa haber filmado *Crimen a las 3* como reacción polémica a "la película nacional" (1935: 110), un término que se evidencia en plena circulación ya que para definirlo le alcanza con decir "todos sabemos lo que este término significa" (110). Sin embargo, supo percibir que la cultura del espectáculo que se estaba configurando en los cruces entre la radio, el cine y las revistas de consumo masivo, requería comprender qué elementos la componían, cuál era su funcionamiento y cuál su efecto sobre las emociones de un público que acudía en multitud a las salas. Así desagrega cada una de las características de la llamada "película nacional" en un movimiento doble: por un lado, relata su intención de realizar el reverso exacto; por el otro, confiesa el fracaso de su obra en cada detalle. Contra el color local ("gauchos, chinas, compadritos, minas y cocaína" [110]), *Crimen a las 3* "sitúa la acción de su película en un país anodino, lo que desvitaliza sus personajes y su historia" (110); intenta evitar los diálogos simplistas pero recae en la pesadez del teatro; y si logra escapar a la pobreza de argumento, no puede evitar la pretenciosa saturación de estilos. En definitiva, lo que advertía Saslavsky a partir de este minucioso análisis, es que cada tentativa por esquivar el error estético o el nacionalismo vulgar lo conducía a un nuevo problema. La excepción surge cuando describe un logro involuntario: nuevamente, al querer borrar toda marca localista, se esfuerza en escenificar un puerto que no tenga rasgos de Buenos Aires, sin embargo el referente se le impone "como un soplo de aire en una pieza encerrada" (111). Si, por un lado, esa presencia territorial es más potente que la abstracción universal, por otro, la exigencia comercial –"Luis Saslavsky tuvo que introducir un tango"¹¹ cantado en un cafetín" (111)– va a terminar de cerrar la trama de factores que le permitirán comprender cuál era el mundo cinematográfico que se estaba configurando y no podía ser ignorado:

Esta escena accesoria, intercalada contra su voluntad, se convierte en el momento de más emoción del film. Uno de los pocos en esta película en que el espectador cree hallarse ante la vida misma. Poco importa lo trivial, lo gastado y lo artificioso que significa una mujer cantando junto a un piano en un cafetín, poco importa su terrible sabor a "película nacional", algo vital entra bruscamente en la película, algo vital que proviene seguramente de la autenticidad de esta escena, porque, pese a Luis Saslavsky, el tango es algo auténtico y sólo lo auténtico puede reproducir la vida misma (111).¹²

11 El tango "De segunda mano" fue escrito por Alfonso Sayos y Luis Ese (Saslavsky probablemente).

12 En el número de septiembre de *Cinegraf*, el crítico César F. Marcos –quien generalmente se encargaba de las películas nacionales con un tono burlón– se refiere a esta autocrítica publicada en *Sur* y, desestimando a la situación paradójica que intenta plantear el director, tilda a Saslavsky de ridículo. Lo que irritaba a *Cinegraf* era justamente la inclusión de tangos y la inmoralidad de temas y personajes en las producciones locales.

Esta (auto)crítica, ejercicio reflexivo sobre su propia praxis a la vez que lúcido estado de la cuestión de la proto-cinematografía nacional, se convierte en un texto casi programático para Saslavsky cuando se lo observa a la luz de su filmografía posterior. Por un lado, nunca va a responder al pedido de argumentos basados en la literatura criollista¹³ (salvo cuando acude a ella para invertir el género en *Vidalita*). Por otro lado, si bien adaptará obras literarias de autores extranjeros como María Luisa Bombal, Oscar Wilde, Calderón de la Barca, Leo Perutz, la lección aprendida en esa crítica fundante reside en no renunciar a negociar con lo local. El acercamiento al cine europeo o al cine de Hollywood no se halla en difuminar los rasgos identitarios de gran pregnancia en el público, sino en la capacidad de integrarlos a su conocimiento del lenguaje cinematográfico y a los géneros que va transitar: la comedia, el melodrama y el policial. En una entrevista posterior (España, s.f.) Saslavsky narra un último hecho a propósito de *Crimen a las 3* que viene a sintetizar la relatividad respecto de una confrontación tajante entre dos tipos de cine (uno popular y otro de calidad, o uno "nacional" y otro "auténticamente argentino"). Aunque considere al cine de Manuel Romero un cine de "abstracciones caricaturescas", confiesa haberlo estudiado prolijamente, en particular la estructura de sus diálogos, para así remendar en películas próximas los errores cometidos en la primera. Este reconocimiento marca una diferencia con la opinión general que tenía *Sur* sobre Romero. Para Borges¹⁴ (abril de 1937: 101), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1937) –o simplemente *Los muchachos de antes*, etc como la rebautiza negándole hasta el nombre– es "uno de los mejores films argentinos [...]: vale decir, uno de los peores del mundo", "el diálogo es del todo increíble", y nada existe por fuera del color local y del color temporal: sólo encuentra personajes afectados por el recuerdo nostálgico de un pasado tanguero y sentimental. Poco tiempo después, las posiciones de Saslavsky y Borges parecen encontrarse en *La fuga*. Al estreno lo acompaña una crítica en *Sur* (agosto de 1937: 121) donde Borges celebra la continuidad narrativa lograda por la película ("fluye lípidamente como los films americanos"), es decir, la capacidad de narrar con imágenes que encuentra en el cine de Hollywood y no en las dispersiones estéticas ("meras antologías fotográficas") que atribuye al cine europeo. *Cinegraf* (agosto de 1937) también critica positivamente a la película, y en consonancia con lo que venía postulando en números anteriores destaca el uso del "campo argentino", no un campo "absurdo" sino uno que verdaderamente "es", incluso cuando adquiere un "tono zumbón". Borges, menos preocupado por las definiciones ontológicas de *Cinegraf*, mantiene la misma postura que había tenido frente a Romero. Sucede que aquí encuentra dos virtudes: 1) Saslavsky no acude a argentinismos geográficos ("nos perdona el Congreso, el Puerto del Riachuelo y el Obelisco"), ni folclóricos ("nos perdona las domas de potros, las yerras, las carreras de cuadreras, las payadas de contrapunto y los muy previsibles gauchos ladinos a cargo de

13 Habrá que esperar hasta el año 1979 cuando lleva *El Fausto criollo* de Estanislao del Campo a la pantalla.

14 Para ver la relación que mantuvo Borges con el cine es imprescindible el libro en coautoría de Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicé (2010).

italianos auténticos") 2) no recae en efectos melodramáticos ("el director ha desoído las tentaciones lacrimosas del argumento") que le resten importancia a la acción que tienen que llevar a cabo los personajes. El defecto que le encuentra es aquello que en *Cinegraf* se definía amablemente como "tono zumbón": las secuencias cómicas que Borges no tolera porque contaminan el drama quitándole realismo a la historia de *gangsters*. Pero este rasgo no era privativo de la película de Saslavsky, la mayoría de las producciones argentinas de la década del '30 presentan problemas a la hora de definir su pertenencia a una de las dos grandes matrices genéricas –comedia o melodrama–, muchas veces a causa del peso que tiene la línea narrativa de la pareja cómica en la historia. En definitiva, lo que Borges demandaba era la construcción de un verosímil que usualmente era desbordado mediante la vía sentimental (aunque *La fuga*, no obstante cae en su contracara: la comedia). De alguna manera, la capacidad ordenadora del mundo intelectual y literario que caracteriza a las ficciones y a las intervenciones críticas de Borges, es una operación que el escritor también aplica sobre el cine desde el lugar que ocupaba en la revista *Sur*, incluso cuando la crítica cinematográfica tenía un carácter más bien marginal en la publicación, con reseñas esporádicas y con firmas heterogéneas. Sin embargo, este gesto de Borges, tan determinante para la literatura argentina en tanto que impuso un canon y una manera de leer, encuentra un límite en el mundo del cine: el público y la "predisposición melodramática".¹⁵ Si bien Saslavsky publica en la revista y tiene contactos con el entorno de *Sur*, su cine logra hacer confluír la destreza narrativa que se le reclamaba al cine nacional con los gustos populares. Pero también es cierto que al interior mismo de *Sur* la crítica sobre *La fuga* a la que ya referimos convive con la que publica María Luisa Bombal (febrero de 1939: 78) sobre *Puerta cerrada*. Bombal retoma un concepto de Borges para defender la película ("Hay que entrar en el juego; la gente no sabe entrar en el juego") apelando a aceptar las reglas que propone todo mundo ficcional, lo cual decanta en una reafirmación de lo inverosímil y lo cursi. El texto de Bombal es una celebración del melodrama como reino de lo convencional ("me gusta que se encare con seriedad y convencionalismo lo convencional"). En este sentido, en la invocación a lo cursi radica la diferencia con Borges¹⁶ quien, por el contrario, cuando reseña *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) festeja que el argumento no esté contaminado de "cursilería virginal norteamericana". *Puerta cerrada* se sumerge de lleno en el melodrama que tanto fascina a Bombal, un género que Hollywood supo cultivar y que el cine argentino reelabora bajo sus propias reglas. La película de Saslavsky guarda relación evidente con la norteamericana *Stella Dallas* (King Vidor, 1939). En ambas la historia se sostiene sobre el sufrimiento de una madre por verse obligada a separarse de su hijo/a, pérdida que se convierte en sacrificio y recompensa cuando su descendencia logra el ascenso social que a ella se le negó. Para Karush (2007), cuya hipótesis de lectura sostiene que el melodrama en el cine argentino

15 Matthew Karush (2007:307) toma este concepto de Christine Gledhill que refiere al carácter melodramático que lleva Hollywood desde su nacimiento para cruzarlo con el peso del melodrama en la cultura argentina y latinoamericana.

16 Posiblemente, el punto de coincidencia sea que ambos omiten hacer referencia alguna a las canciones de cada película, ya sean los tangos de Tita Merello en *La fuga* o los de Libertad Lamarque en *Puerta cerrada*.

tiene un potencial contrahegemónico por su carácter clasista, existe una diferencia fundamental entre estos dos melodramas de madre: mientras que Stella Dallas (Barbara Stanwyck) es castigada por esforzarse ridículamente en alcanzar otro status social, Nina Miranda (Libertad Lamarque) reafirma su condición de clase y jamás es ridiculizada: su castigo consiste en ser una cantante de tango, es decir, ser representación de la cultura popular. En relación a esta idea, vale mencionar que la influencia y la diferencia no se producen solamente en el nivel de la intriga y de las motivaciones de cada protagonista. Saslavsky reproduce en el comienzo el mismo plano que había filmado Vidor para terminar su película. Mientras el personaje de Barbara Stanwyck arranca y termina la película en un tono alegre: en el primer caso porque la historia se inicia en un punto cero del relato, y en el segundo porque, si bien decide renunciar a asistir al casamiento de su hija al comprender que no pertenece a ese mundo, vive la felicidad a través de ella y es capaz de esbozar una sonrisa mientras se aleja caminando por la calle; el personaje de Libertad Lamarque ve exacerbado su sufrimiento ya que Saslavsky decide enmarcar su relato en un *flashback* que se inicia cuando la madre mira a través de las rejas pero no observa a su hijo sino a una representación propia en una pintura de la cantante que alguna vez fue. La sonrisa también llega para Lamarque al final de la película, pero la profundización del sufrimiento fue activado desde el inicio del relato, así como se profundiza el componente trágico en la medida en que Lamarque sonríe en el final por el reencuentro con el hijo al mismo tiempo que entrega la vida por él.



Palabras finales: reflejos de Sternberg

King Vidor, Rouben Mamoulian, Frank Borzage y Josef von Sternberg, son los directores que provocan mayor admiración entre los críticos que seguían con atención la totalidad de una obra autoral y comenzaban a escribir pensando en términos de desarrollo de una poética. Pero entre todos ellos, Sternberg causaba una fascinación particular. Ya sea por los actores y actrices que filmó como

ningún otro (George Bancroft, Emil Jannings, Marlene Dietrich), por el elogio a la capacidad narrativa de su cine, o por el cuestionamiento a sus películas de estética más barroca, suscitaba debates y cada uno de los estrenos se esperaba con ansiedad.

Al observar la carrera de Saslavsky a la luz de la figura de Sternberg aparecen elementos a considerar. En más de una ocasión, la crítica del momento comparaba el estilo preciosista del director argentino con el del austríaco radicado en Hollywood. En el mismo sentido, Aguilar y Jelicé, siguiendo las ideas de Borges que expusimos anteriormente, señalan que Saslavsky es "el primer aprendiz de Sternberg y de los mejores films de Hollywood, ya que la principal virtud de *La fuga* es la 'continuidad'" (2010: 48). Sin embargo, Borges admiraba el estilo de la primera etapa de Sternberg como *Underworld* (Josef von Sternberg, 1929) y coherentemente cuestionaba producciones posteriores utilizando argumentos similares a los que podían encontrarse cuando habla del cine argentino.

El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de la *Ley del hampa*, han sido reemplazados aquí [en *Marruecos* (Josef von Sternberg, 1930)] por la mera acumulación de comparasas, por los brochazos de excesivo color local. Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood [...] (*Sur* 3, invierno de 1931: 171)

En una línea similar Néstor Ibarra realizaba en la *Revista multicolor de los sábados* del diario *Crítica* (agosto 26 de 1933) un análisis sobre Sternberg donde condenaba los desbordes decorativos ("gatos, péndulos, bibelots, escaleras, reflejos, fanteoches saltarines, pianos, plumas, caretas, rejas sobre todo [...]") y sentimentales ("sus dramas orillan el melodrama [...]") con los que venía trabajando el director. Hasta el propio Saslavsky había escrito sobre Sternberg en *La Nación* (septiembre 18 de 1931) señalando la "excesiva espectacularidad" y pedía controlar la "tendencia al melodrama". Sin embargo, cuando pocos años después logra una entrevista con él y Marlene Dietrich no oculta su admiración: "Además de gustarme sus argumentos, me gustan esos decorados cargados de estatuas, los tules, las cortinas, las persianas y los efectos de luz y de sombras. Me gusta su barroquismo. Creo que si yo llegase a dirigir una película se parecería a las tuyas" (1983: 39). Hipótesis a futuro: Saslavsky como espejo de Sternberg. Si *La fuga* comienza con una escena de *gangsters* en los bajos fondos que lo ubica a la par de los films que Sternberg había realizado en la década del veinte, en su obra posterior el modelo sternbergiano también se vuelve productivo cuando Saslavsky comienza a explorar una estética que hace de la saturación visual y emocional uno de sus rasgos principales.¹⁷

17 Allí están el ambiente marginal-circense de *El loco serenata* (1939) que recuerdan a *The Blue Angel* (1930) (Saslavsky incluso repite el baile con un oso de la película de Sternberg); los carnavales, bailes y máscaras de Sternberg que aparecen en películas como *Vidalita* (1949), *Historia de una mala mujer* (1948), *La dama duende* (1945) para esconder tramas y personajes; o la misma ciudad de Marruecos cuando filme *La corona negra* (1950).

"Ver es aprender. Todo entra por los ojos", dice el personaje de María Santos en *La fuga*, el mismo personaje que Borges despreciaba por su comicidad sugiere una de las frases más significativas del relato. Como hemos visto, esta película condensa buena parte de las discusiones en pugna. Saslavsky logra integrar la canción popular en una estructura narrativa que hace de la parte cantada un elemento dramático indispensable en la diégesis y con pleno sentido al interior de esta. El conflicto amoroso y policial no es narrado más que por un dispositivo constitutivo del cine: el montaje y su consecuencia, el fuera de campo. Hay un triángulo amoroso formado por el prófugo Daniel Benitez (Santiago Arrieta), la cantante Cora Moreno (Tita Merello) y el policía Robles (Francisco Petrone). La cantante y el prófugo conforman una pareja de amantes que tienen la particularidad de casi no convivir en el mismo espacio físico; y una pareja de antagonistas, el prófugo y el policía, que no se encuentran hasta el final de la historia. Ambas intrigas, conectadas entre sí porque los dos hombres compiten por la misma mujer, se resuelven cuando Robles descubre que los mensajes cifrados en los tangos que se transmitían por radio eran enviados por Cora Moreno a Daniel Benitez. Así, el elemento popular –la canción– y un medio de comunicación masivo –la radio– se convierten en el centro sobre el cual gira toda la máquina narrativa.

Si lo que atrajo de *La fuga* fue la fluidez del relato mediante imágenes (y lo que irritaba eran las desviaciones sentimentales) en una intriga policial donde la acción es puro presente que avanza hacia su resolución, *Puerta cerrada* toma una desviación para asentarse en el melodrama y comienza a recargar la temporalidad de su trama con el peso del pasado que siempre demanda este género, logrando así un efecto emocional que no tiene que ver necesariamente con un objetivo narrativo. Este es el camino que seguirá Saslavsky en gran parte de sus próximas películas sin descuidar la narración pero sí atendiendo al universo del espectáculo que se configuraba por entonces.

La revisión de los primeros pasos de Saslavsky como crítico y cronista, con sus viajes y sus intervenciones en distintas publicaciones nos permitió, por un lado, recuperar una faceta de su carrera comúnmente olvidada en la que se juntan sus saberes y placeres cinéfilos por el cine norteamericano con su laborar posterior como director. Y por otro, de manera más general, volver sobre un momento particular de la historia del cine argentino. La figura de Saslavsky se ve enredada en un contexto donde la pregunta sobre qué camino debía seguir el cine nacional para constituirse en industria es una preocupación principal en por lo menos dos sentidos fundamentales: cómo producir y qué representar. Desde el lado de la producción, Hollywood, que al ocupar la mayor parte de las salas argentinas se había vuelto la vía principal en la educación visual de los espectadores, aparece como un modelo técnico inalcanzable pero es también un modelo narrativo a seguir en menor escala

y al que hay que disputarle público. En lo que refiere a la representación de una imagen nacional, de aquí en adelante, la producción local y el aparato crítico vivirán en constante tensión entre posiciones en pugna que ya estaba contenidas en aquella autocrítica de Saslavsky: posturas moralistas respecto de los gustos y los ídolos efectivamente populares, idealizaciones de una tradición nacionalista ligada al ámbito rural, cuestionamientos sobre cuál es la manera en que el cine debe hablar, y la posibilidad de generar una imagen internacionalizada.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguilar, G., Jelicé, E. (2010). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Borge, J. (2005). *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica. 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- España, C. (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo I y II. 1933-1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo.
- Greco, M. (2015), De la vanguardia estética a la vanguardia política (Argentina, 1930-1931), *Badebec*, 5(9), 213-242.
- Hansen, M. (1999). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. *Modernism/Modernity*, 6(2), 59-77.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Karush, M. (2007). Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s. *Hispanic American Historical Review*, 87(2), 293-326.
- Olivari, N. ([1933] 2000). *El hombre de la baraja y la puñalada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Sarlo, B. ([1988] 2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nuevas Visiones.
- Saslavsky, L. (1983). *La fábrica lloraba de noche. Recuerdos de Hollywood*. Buenos Aires: Celtia.
- Setton, R. (2015). Luis Saslavsky, director y novelista, *Bulletin of Hispanic Studies*, (92)3, 319-337.
- Viñas, D. ([1964] 2005). *Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Viñas, D. (2008). *Viajeros argentinos a Estados Unidos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Fuentes:

- Anónimo. (26 de agosto de 1935). "Estrenó el Palace la película argentina Crimen a las 3". *La Prensa*.

- Bombal, M. L. (febrero de 1939). *Puerta cerrada*. *Sur*, 9(53), pp. 78-80.
- Borges, J. L. (invierno, 1931). *Films*. *Sur*, 1(3), pp. 171-173.
- Borges, J. L. (abril 1937). Dos films. *Sur*, 7(31), pp. 100-101.
- Borges, J. L. (agosto 1937). La fuga. *Sur*, 7(35), pp. 121-122.
- Borges, J. L. (septiembre de 1939). *Prisioneros de la tierra*. *Sur*, 9(60), pp. 91-92.
- España, C. (Sin fecha). Luis Saslavsky: en la década del 30 Buenos Aires era una ciudad triste con muy pocas mujeres. *Revista Status*.
- Ibarra, N. (26 de agosto de 1933). Josef von Sternberg. *Revista multicolor de los sábados*, 1(3).
- Marcos, C. F. (septiembre 1935). Directores que juzgan su propia obra, 4 (42).
- Pessano, C. A. (agosto de 1934). Primer Plano. *Cinegraf*, 3(29).
- Pessano, C. A. (agosto de 1934). Primer Plano. *Cinegraf*, 3(30).
- Quiroga, H. (10 de agosto de 1922). Los intelectuales y el cine. *Atlántida*.
- Saslavski, L. (noviembre de 1930). Despedida del cine mudo. *Argentina. Periódico de arte y crítica*, 1(1), p. 4.
- Saslavski, L. (23 de abril de 1931). Greta y Loretta. *La Nación* (suplemento cultural).
- Saslavsky, L. (18 de septiembre de 1931). El creador de estrellas. *La Nación* (suplemento cultural).
- Saslavsky, L. (2 de julio de 1933). Hollywood. *La Nación* (suplemento cultural).
- Saslavsky, L. (27 de agosto de 1933). La película de Eisenstein sobre Méjico provocó una polémica. *La Nación* (suplemento cultural).
- Saslavsky, L. (3 de diciembre de 1933). El cinematógrafo "independiente". *La Nación* (suplemento cultural).
- Saslavsky, L. (10 de diciembre de 1933). *Vuelo nocturno*, película con un gran reparto transcurre en la Argentina. *La Nación* (suplemento cultural).
- Saslavsky, L. (agosto de 1935). *Crimen a las 3*. Una película de valores desiguales. *Sur*, 5(11), pp. 109-111.