

«Lo queremos a Dios, lo necesitamos a Dios. No me explico cómo lo han podido asesinar a Dios. Pero nosotros lo resucitaremos.. Inventaremos unos dioses hermosos... supercivilizados... ¡Y qué otra cosa será entonces la vida!» (16). Análoga desilusión nos ofrecen los frecuentes reproches que se hallan en *Los lanzallamas*. Por otra parte, de acuerdo a la ambigüedad mencionada anteriormente, en oposición a todo esto, el novelista nos da fehacientes muestras de su optimismo, cuando en *Los lanzallamas* hace decir a Ergueta: «Desde el momento en que se piensa en El con deleite, El existe» (17).

En lo que se refiere al alma, Arlt tiene una concepción dualística. Alude, en *El amor brujo*, a la «diabólica química de los sentimientos», fenómeno que se contrapone a su noción del ser humano como una «máquina química». Aunque aparenta admitir la existencia del alma, Arlt no la considera sustancia inmortal. En *El amor brujo* nuevamente se introduce una ambigüedad en el pensamiento de Arlt. En este caso parece inclinarse a aceptar la supervivencia del espíritu, cuando el protagonista, Balder, explica al Fantasma de la Duda: «Yo soy un alma. Un alma embrutecida en un cuerpo terrestre que a momentos quiere morirse para escapar de esta prisión» (18). También el «Astrólogo» de *Los siete locos* habla del olvido del cuerpo mediante la superación del alma (19).

Arlt nos presenta al hombre como elemento, o bien víctima, de una gran problemática de la existencia. Su condición típica es la de la deshumanización, o sea el total embrutecimiento del espíritu en consecuencia de los conflictos vitales que repercuten sobre él, predominando entre ellos el de la voluntad ciega e incontrolable. En el cuento «Las fieras» leemos: «Todos estamos conscientes que en un momento dado de nuestras vidas, por aburrimiento o angustia, seremos capaces de cometer un acto infinitamente más bellaco que el que no condenamos. A decir la verdad, aploma a nuestras conciencias un sentimiento implacable, quizá la misma fiera voluntad que encrespa a las bestias carniceras en sus cubiles de los bosques y las montañas» (20). Y más adelante, «el hombre en sí es un misterio inexplicable, un nervio aún no clasificado, roto en el mecanismo de la voluntad» (21).

Son numerosísimas las referencias a la muerte, tanto en los relatos cortos como en las novelas. Mientras en otras cuestiones hemos adver-

---

(16) ROBERTO ARLT: *Los siete locos*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1958, p. 254.

(17) ROBERTO ARLT: *Los lanzallamas*, Colección Claridad, Buenos Aires, 1931, página 140.

(18) ROBERTO ARLT: *El amor brujo*, en *Novelas completas y cuentos*, prólogo de Mirta Arlt, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1963, p. 127.

(19) *Los siete locos*, p. 163.

(20) *Novelas completas y cuentos*, tomo III, pp. 286-287.

(21) *Ibid.*, p. 288.

tido cierta ambigüedad en el pensamiento de Arlt, en cuanto a la muerte adopta consistentemente una actitud que nos hace pensar en Unamuno. Por ejemplo, en el tercer capítulo de *El juguete rabioso* lamenta: «Sin embargo, algún día moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto..., muerto para toda la vida. ¡Ah si se pudiera descubrir algo para no morir nunca, vivir aunque fuera quinientos años!» (22). En el relato «Escritor fracasado» se descubre el velo del problema teleológico nuevamente recordando al autor de *Del sentimiento trágico de la vida*: «¿Para qué afanarse en estériles luchas, si al final del camino se encuentra como todo premio un sepulcro infinito y una nada infinita» (23).

Finalmente, queda por comentar otro motivo esencial en el pensamiento de Arlt: el modo de encarar el problema de la felicidad. La ambigüedad a que he aludido antes se vuelve a manifestar aquí. En efecto, habiendo negado reiteradamente la existencia de Dios, Arlt pasa a intuir su existencia en la felicidad. De acuerdo a esto, en las páginas finales de *El juguete rabioso* leemos:

«—Y saber que la vida es linda me alegra, parece que todo se llenara de flores... dan ganas de arrodillarse y darle las gracias a Dios por habernos hecho nacer.

—¿Y usted cree en Dios?

—Yo creo que Dios es la alegría de vivir. ¿Si usted supiera? A veces me parece que tengo un alma tan grande como la iglesia de flores...» (24).

El autor nos propone dos tipos de felicidad. Una es la felicidad transitoria e imperfecta, que no prospera y se encuentra dentro del plano de lo temporal y finito, y la otra es la entendida como virtud, de acuerdo al pensamiento aristotélico en que la felicidad se encuentra íntimamente ligada a la ética.—ROBERT M. SCARI (*University of California. DAVIS, Calif. 95616*).

---

(22) ROBERTO ARLT: *El juguete rabioso*, Editorial Latina, Buenos Aires, 1926, páginas 72-73.

(23) *Novelas completas y cuentos*, tomo III, p. 244. Conviene observar que el novelista le atribuye gran importancia a la «existencia», no así al concepto de «esencia», que queda relegado a segundo plano.

(24) ROBERTO ARLT: *El juguete rabioso*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1958, página 151.

## INTRODUCCION AL CINE INDEPENDIENTE JAPONES

La estructura económica del cine japonés, más que la de cualquier otro, es muy similar a la del norteamericano, debido a que ambos tienen un inmenso mercado interior donde mantenerse; aunque su máxima diferencia, también desde un punto de vista económico, es que, mientras el norteamericano tiene unas amplias redes de distribución exterior que cubren prácticamente todo el mundo, el japonés sólo en muy contadas ocasiones ha conseguido saltar la barrera que le separa de occidente y darse a conocer tanto en Europa como en Estados Unidos.

A finales del siglo pasado, al igual que ocurre en los países que entonces contaban con una economía potente, los pequeños capitalistas japoneses comenzaron a producir películas, pero de igual modo a como ocurrió en Estados Unidos, cuando existen unas mínimas bases industriales y se puede comprobar el interés económico del nuevo producto, comienzan a constituirse grandes compañías que no tardan en monopolizar la producción, la distribución y la exhibición. La primera en aparecer, en 1912, es la Nikkatsu, y la última, en 1951, ya al borde de la crisis, la Toei, entremedias lo hacen la Shochiku, la Daiei, la Shintoho y la Toho.

Hay que señalar que estas grandes compañías realizan unos muy determinados géneros de producciones, cuyo estudio queda completamente fuera de los límites de estas notas, que no tardan en adquirir un elevado nivel medio y un estilo muy particular, constituyendo el auténtico cine japonés en la medida, además, que las producciones independientes que sucesivamente se irán haciendo adquieren su auténtica razón de ser en cuanto su estilo nace en contraposición al de las grandes compañías. Tampoco hay que olvidar que los dos únicos genios que hasta ahora ha dado el cine japonés, Kenji Mizoguchi, muerto en 1956, y Yasujiro Ozu, muerto en 1963, realizaron la totalidad de su obra dentro de la producción normal de estas grandes compañías.

Hasta mediados de siglo la única actividad cinematográfica que se desarrolla fuera del control de las grandes compañías es la esporádica, oportunista y poco interesante producción, por parte de algunos de los más famosos actores, de películas de muy mediocre calidad que venden, inmediatamente, para ser distribuidas por los canales de las compañías.

En 1948 la Toho, que había sido la productora oficial durante el período fascista y que después de la guerra había pasado a estar controlada por los sindicatos, vuelve a las manos de sus antiguos propietarios, que inmediatamente deciden eliminar a los hombres que durante este período habían comenzado a trabajar en sus estudios, confeccionando una lista de despedidos compuesta por mil nombres. Esta «Caza de brujas» japonesa desencadena una larga huelga de protesta que dura de abril a octubre de ese año, organizada y dirigida por el Sindicato de Empleados del Cine y el Teatro Japoneses, y hace que se desarrollen algunos sucesos represivos de extraordinaria violencia, en los que participan las fuerzas de ocupación norteamericanas, para finalizar con una oscura victoria: el número de los despedidos se reduce a cien.

Durante los siete meses que había durado la huelga, los empleados de la Toho habían recorrido el país creando un elevado número de cine-clubs en los que se agrupaban obreros y estudiantes partidarios de un cine políticamente más interesante que el realizado por las grandes compañías. Los despedidos, entre los que se encuentran directores, actores y todo tipo de personal técnico y artístico, cuentan con todos los elementos para lanzarse a la producción, pero les falta capital. Para obtenerlo realizan una campaña, a través de los sindicatos, bajo el *slogan* «Los trabajadores también deben tener sus películas», dirigida a las personas que se habían agrupado en estos cine-clubs. Con los fondos recaudados se puede realizar la primera producción independiente, en el sentido de libre del control financiero e ideológico del capitalismo, japonesa: *Boryoku no machi* (*Ciudad de violencia*, Satsuo Yamamoto, 1950), que es distribuida por la Daie mediante las presiones ejercidas por el Sindicato.

La primera productora independiente que se crea es la Shinsei Eiga Sha, compuesta de personal expulsado de la Toho; el capital necesario para la financiación de sus primeras películas lo consigue emitiendo bonos de muy bajo precio que vende, a través de los sindicatos, a los miembros de estos cine-clubs; la primera película que realizan, *Dokkoi ikiteru* (*¡Estamos vivos!*, Tadashi Imai, 1950), así como la segunda, *Hakone fuunroko* (*Tempestad sobre el monte Hakone*, Satsuo Yamamoto, 1952), están producidas en forma de cooperativa, no cobrando ni actores ni técnicos por su trabajo más que un tanto por ciento correspondiente de los ingresos obtenidos por su obra. Su primera producción tiene graves problemas con la censura, pero, final-