MODERNIZACION Y DESJERARQUIZACION CULTURAL:
EL CASO ARLT
(DE LA VIDA PUERCA A EL AMOR BRUJO)¹

POR

SONIA MATTALIA
Universidad de Valencia

Martí admiraba en Emerson su capacidad para mostrar un pensamiento en movimiento, un pensamiento que avanzaba a saltos. Cita ilustre que viene justa para introducir lo que califico un artículo a trompicones. Tres núcleos reflexivos pretenden, sin solución de continuidad, ser esbozados en ella: 1. Unas breves reflexiones sobre nuestra condición moderna, la de Nuestra América, claro, en la que procuraré mostrar algunas cavilaciones sobre lo que podemos llamar nuestro acceso a la Modernidad; 2. Un segundo núcleo sobre las preocupaciones que se articulan en el discurso cultural de los años 20 en Argentina, que nos servirán de asiento para escudriñar en lo que es el punto de llegada de mi exposición; 3. Algunas consideraciones sobre el lugar de la narrativa de Roberto Arlt que he sintetizado en una paráfrasis: "De la vida puerca al amor brujo" y el modelo de escritor moderno que de su escritura se espiga.

1. BREVES REFLEXIONES SOBRE NUESTRA CONDICION MODERNA

El mayor invento del siglo XIX fue el invento del método de inventar. Un nuevo método vio la luz. Para comprender nuestra época podemos descuidar todos los detalles del cambio, tales como el ferrocarril, el telégrafo, la radio, el telar mecánico, los tintes sintéticos. Hemos de concentrarnos en el método en sí: ésta es la verdadera novedad que ha demolido los cimientos de la vieja civilización,

escribía Whitehead en su clásica obra *Science and the Modern World*, publicada en 1926, un año que, como veremos, tuvo especial significación en la narrativa rioplatense. Y aunque Whitehead no describía el método, hoy, siguiendo las repetidas reflexiones de Marshall McLuhan, vemos que este método "consiste, bien simplemente, en la técnica de comenzar al final de cualquier operación de

¹ Este texto, con algunas modificaciones, fue leído en el coloquio *Hispanoamérica y la Modernidad*, Valencia, 1988; organizado por la Comissió per el Ve Centenari del Descobriment y el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia; cuyas actas saldrán en un futuro, que supongo próximo.

que se trate y de operar hacia atrás hacia el punto de partida” y este método no podría haberse racionalizado si varios siglos de alfabetización fonética y de segmentación homogénea, que constituyeron la Galaxia Gutenberg, no hubieran trazado los rasgos del mundo moderno.

La producción planeada significa —sigue McLuhan— que todo el proceso ha de desarrollarse en etapas exactas, hacia atrás, como una novela policíaca. Cuando comienza la primera producción masiva de artículos de consumo y la literatura se convierte en un artículo más del mercado, se hizo necesario estudiar la experiencia del consumidor. En unas palabras, se hizo necesario examinar el efecto de la literatura antes de producir nada. Esta es la entrada literal al mundo del mito².

En el campo de la racionalización de los medios de producción estéticos que comienza por el estudio del “efecto” de lo literario en el público, fue sin lugar a dudas Poe el primer gran racionalizador: el primero que afirmó la conciencia última del proceso poético y quien vio, en su *Filosofía de la composición* que no había que dirigir la obra al lector sino incorporar al lector a la obra. Recordemos la síntesis que Baudelaire proponía del método de Poe:

Se asegura que la Poética es cosa que se construye y modela según los poemas: pero este autor pretende, al revés, que sus poemas han sido hechos de acuerdo con su Poética. He aquí su axioma favorito: en un poema como en una novela, en un soneto o en un cuento, todo debe concurrir al desenlace; y un buen autor debe siempre escribir la primera línea en vista de la última³.

Y a él atendieron el mismo Baudelaire y Valéry y T. S. Eliot.

Pues bien, este breve excursus macluhaniano puede servirnos de punto de partida para pensar lo que se denomina el ingreso de América Latina en la Modernidad. Se ha repetido a menudo que el XIX es, para América Latina, el siglo en el que culmina el proceso de occidentalización que, acompañado de la fragmentación del área geo-política hispanoamericana, redefine la relación entre la cultura hispanoamericana y las culturas centrales.

Una pregunta primera salta a la vista: si en el terreno económico América Latina accede al mundo moderno ocupando el lugar de proveedora de materias primas y receptora de artículos de consumo; si, desde 1880, este nuevo pacto colonial produce un efecto modernizador en la sociedad latinoamericana que se expresa en el crecimiento de las áreas urbanas, en el desarrollo de una infraestructura de comunicaciones dedicadas a la exportación, en una fluidificación de las relaciones internacionales, en la complejización de su

² Marshall McLuhan, *La Galaxia Gutenberg* (1926), Barcelona: Planeta, 1982, 325.

³ Cit. por Alfonso Reyes en “La parodia trágica”, *Simpattas y diferencias*, Madrid, 2ª serie, 1921.

estructura social con la aparición de las clases medias y de un incipiente proletariado urbano, y con la capitalización de las áreas rurales; lo cual acarrea una cierta prosperidad provocada por la industrialización y modernización del aparato productivo, ¿qué sucede en el campo cultural?

Una respuesta esquemática: se produce un efecto de aceleración cultural que se cumple programáticamente, como proyecto político, en el período comprendido entre 1880 y 1920. En estos 40 años, no sólo se construyen los estados nacionales y se consolidan los aparatos institucionales —con la consecuente creación de un cuerpo legislativo que regula las nuevas relaciones— sino que se adecúa el aparato cultural a la nueva situación: las leyes de educación pública, de propiedad intelectual, de regulación de la prensa, van en paralelo con la apertura a la inmigración, la capitalización del campo y el comienzo del incremento del mercado de consumo interno. En el terreno de las letras esta modernización trae aparejado el desarrollo del periodismo, el nacimiento de la producción editorial de las revistas literarias y también las dirigidas al público medio y el comienzo de una circulación de valores culturales. En fin, lo que eufemísticamente podríamos llamar todo un proceso de “blanqueamiento” social, cuya violenta efectividad transforma el perfil humano y socio-político latinoamericano.

En el terreno literario es el Modernismo el primer movimiento que atisba y se pregunta sobre este ingreso internacionalizante:

Un modelo de vida asociado a la cosmópolis comercial y suntuosa, burocrática y monumental, es un modelo transferible de lugar. Este modelo se difunde por todas las grandes capitales en que prospera el modernismo, con Buenos Aires a la cabeza. Se unifica el panorama continental y es factible construir por primera vez, una literatura del continente. Al nacionalismo idealista de los románticos, con su culto al espíritu popular y al terruño, seguido por el amor al detalle lugareño del naturalismo, los modernistas oponen un arte universal, que se conecta con las expresiones avanzadas de Europa y Estados Unidos, y se propone la conquista de España, rincón de atraso e indiferencia al cual los colonizados de otrora llevarán la buena nueva, señala Blas Matamoro⁴.

También es el modernismo el primero en articular, en sus desgarros, las contradicciones que provoca la modernización en los países periféricos. Una tensión lo atraviesa: por lo afirmativo, es cultura que se integra en el proceso de modernización:

—puertos, ferrocarriles, telégrafos, iluminación callejera, teatros, escuelas públicas, chaqué, sombrero, parlamento, gas en cada piso, cloacas, laboratorios. Actualizarse en un medio atrasado y anticuado⁵.

⁴ Blas Matamoro, “Modernos, modernidad y modernismo” en *Revista de Occidente* 28, julio/agosto 1988.

⁵ José Martí, “Oscar Wilde” en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre 1882.

Son los modernistas y la generación del fin de siglo los que afirman la forma como valor trabajo, la autonomía de la producción estética, el escritor como artista y la profesionalización de la escritura. Por lo negativo: defensa de los ideales aristocratizantes, afirmación de una nobleza de espíritu, negación del rastacuerismo de los nuevos ricos.

Pero el logro más concluyente de los modernistas, de su producción, en la evolución del sistema literario hispanoamericano, es su preocupación, auténticamente moderna, sobre el "efecto" de lo literario, en el sentido al que antes aludíamos: los modernistas se preguntan por "el método de inventar". Y su respuesta está en consonancia con la excentricidad de los países desde los cuales producen: el método de inventar en la modernidad de las culturas periféricas es yuxtaponer, desjerarquizar y sintetizar. Porque el modernismo es la yuxtaposición de estéticas disímiles y de diferentes períodos sucesivos de la cultura occidental, desjerarquizadas y puestas en contacto en una labor, primero de sutura, luego de síntesis.

Dos frases, a modo de ejemplo reflexivo sobre lo que voy esbozando en este rápido movimiento de nuestro proceso modernizador en la literatura:

Vivimos los que hablamos lengua castellana, llenos todos de Horacio y de Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje. ¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas,

afirmaba Martí en su ensayo de 1882 sobre Oscar Wilde⁶ y:

En cuanto al verso libre moderno ... ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del Madrid Cómico y los libretistas del género chico? Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas⁷,

afirma Darío en el prólogo a su poemario *Cantos de vida y esperanza* de 1905.

Estas dos citadísimas citas de Martí y Darío nos dan pistas sobre dos problemas diferentes: por una parte la de Martí apunta a la búsqueda modernista de nuevos y diversos patrones culturales y una posición atenta al nuevo concepto de producción estética. No es momento para entrar aquí en la riquísima elaboración de la poética martiana; sólo apuntaré que la preocupación por lo que él denominaba "las leyes de la mente" y que aparecen en sus artículos

⁶ Rubén Darío, "Prefacio" a *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesía completa*, tomo II, Madrid: Aguilar, 1967.

⁷ Blas Matamoro, 29.

críticos y en sus notas, atienden a menudo al problema de la recepción de la producción literaria y al método de creación.

En cuanto a la cita dariana, más allá del gesto olímpico-defensivo del poeta nicaragüense, la atención que presta a los géneros populares y al efecto que la "forma" produce en las muchedumbres, nos lleva al tema del "efecto" de lo literario, tal como lo exponía McLuhan. Tal atención se dirige a la captación del nuevo público lector potencial, que comienza a surgir en Hispanoamérica como efecto del proceso modernizador. No sólo como receptor poético sino como problema de mercado. Con su racionalización de los procedimientos creativos y de los efectos, los modernistas buscan encontrar un lugar social para la producción literaria. El valor "cultura" se incorpora como fetiche de distinción:

Patrimonio de los hidalgos pobres y los hijos de la inmigración, la cultura profesionalizada se convierte, en esta sociedad en rápida expansión, en el espacio donde pueden ascender los que carecen de herencias familiares o de aptitud para los negocios veloces. De ahí, tal vez —dice nuevamente Blas Matamoro— el énfasis en crearse una nobleza de espíritu y oponer este poder al del burgués farisaico, rico pero insensible e ignorante, cuyo arte oficial es el académico y anquilosado de los mayores⁸.

El modernismo, como vemos, provoca una situación paradójica: impone y expande el valor "cultural" como marca distintiva entre las capas medias de una sociedad a la que el proceso modernizador ha llegado aceleradamente; y, al tiempo, desjerarquiza tal valor, en la medida en que lo inserta en un proceso de democratización de la producción y el consumo.

2. LOS PERDIDOS 20

El segundo eslabón de esta cadena, en el que modernización y desjerarquización van asociadas paradójicamente se construirá en la década del 20. Como no quiero generalizar demasiado me atenderé en este punto a los efectos de la Generación del 20 en el Río de la Plata, esto es a la escisión de esta generación en los grupos de Florida y Boedo en dos antinomias estéticas, cuyo efecto fue la división del público.

Comienzo, nuevamente, con una cita:

No catalogue vacío de sentido a lo que en el interior de este libro llamo "espíritu de la tierra". Si por ingenuidad de fantasía le es enfadoso concebirlo, ayúdeme usted y suponga que el "espíritu de la tierra" es un hombre gigantesco. Por su tamaño desmesurado es tan invisible para nosotros, como lo somos nosotros para los microbios. Es un arquetipo enorme que se nutrió y creció con el aporte inmigratorio, devorando y asimilando millones de españoles, de italianos, de ingleses, de franceses, sin dejar de ser nunca idéntico a sí mismo, así como usted

⁸ Blas Matamoro, 31.

no cambia por mucho que ingiera trozos de cerdo, costillas de ternera o pechugas de pollo. Ese hombre gigante sabe dónde va y qué quiere. El destino se empequeñece ante su grandeza. Ninguno de nosotros lo sabemos, aunque formamos parte de él. (...) Solamente la muchedumbre innumerable se le parece un poco. Cada vez más, cuanto más son⁹.

Con esta singular descripción Raúl Scalabrini Ortiz iniciaba en 1931 su ensayo *El hombre que está solo y espera* que obtuvo el mismo año el Premio Nacional de las Letras en Argentina. Se lee entre líneas el sentido biologista desde el cual se interpreta la retorta del aluvión inmigratorio que, desde principios de siglo, transforma el perfil humano y socio-político del Río de la Plata: la Argentina aparece como un gran cuerpo glotón, deglutidor de inmigrantes, que asimila y sintetiza la disparidad de culturas y gentes que arriban a sus costas.

El texto de Scalabrini es uno de los eslabones reflexivos que, desde el *Ariel* de Rodó intentan rastrear el "ser nacional", esclarecer la realidad multiforme que ha acarreado la modernidad y fijar una fugitiva "identidad" cultural. En las décadas del 20 y el 30 —y el fenómeno es extensible a toda Hispanoamérica— se suceden en el Plata: la *Eurindia* de Ricardo Rojas (1924), "El idioma de los argentinos" (1927) de Jorge Luis Borges, *Radiografía de la Pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, *Historia de una pasión argentina* (1938) de Eduardo Mallea. A ellos se refiere Adolfo Prieto calificándolos de "intuicionistas", ya que, aunque diferencias ideológicas los maticen, el método los unifica:

Los hijos y nietos —afirma— de la positivista generación del '80, con la tendencia que los sistemas racionales poseen de segregar motivaciones irracionales al encarnarse en ejecutores, puso en circulación la flexible fórmula del "espíritu nacional" tan apta para ser fecundada por las ideas de Fichte, como por los recalitrantes esquemas al estilo Barrès, o el intuicionismo de Keyserling; fórmula que ha servido de instrumento comprensivo a generaciones tan dispares como la que celebró enfáticamente el Centenario, la de los jocundos martinieristas, la de los patéticos inquisidores de la "década infame"—1930— y la de sus no menos enfáticos descendientes¹⁰.

El ensayo de Scalabrini intenta desmarcarse de sus coetáneos, más preocupados por el rastreo de mitos raigales o telúricos, y procura definir la filosofía y el carácter del hombre urbano, el "hombre de Corrientes y Esmeralda", al que describe en sus características esenciales: desconfianza intelectual, relativismo de valores, sentimiento de soledad cósmica, desarraigo histórico y

⁹ Raúl Scalabrini Ortiz ("Lector"), *El hombre que está solo y espera* (1a. edición 15 de octubre, 1931, ed. de Manuel Gleizer, Premio Nacional de Letras, 1931). Cito por Buenos Aires: Plus Ultra, 1983, 20.

¹⁰ Adolfo Prieto, "El hombre que está solo y espera" en *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires: Galerna, 1969, 68.

cultural que lo conduce a una actitud ambivalente frente a lo nacional y lo foráneo.

Sin embargo, el texto de Scalabrini es uno de los últimos ecos del optimismo novecentista y, aunque su intento es matizar las características del nuevo tipo urbano, se percibe en su ensayo el eco de la visión autovalorativa y optimista del futuro que en la primera post-guerra se coaguló en la frase "Dios es argentino" y "como el Uruguay no hay". Leemos, atravesando a *El hombre que está solo y espera*, la persistencia de un gesto que caracterizó a la vertiente idealista de la interpretación nacional, el arquetipismo de vocación abstractizadora (el Borges de los almacenes rosados y los malevos; el Mallea de la Argentina invisible), piensa el espíritu unitario que caracteriza al Hombre de Corrientes y Esmeralda, y confía en que, a pesar de la multiplicidad cultural que ha traído como efecto la inmigración, el crecimiento desmesurado de Buenos Aires y la modernización, existe un espíritu incólume y unificador¹¹.

La pregunta idealista sobre el "ser nacional" que preside los ensayos citados se alimenta de una evidencia: terminado el blanqueamiento de la Argentina — luego de la campaña del desierto del general Roca que llevó a cabo la liquidación de las poblaciones indígenas pampeanas, último reducto de la "barbarie" sarmientina, que trae como corolario la capitalización de la Pampa — la política de apertura a la inmigración para acompañar la modernización del aparato exportador, provoca un cambio sustancial en el espectro socio-político-cultural del Río de la Plata: frente a la oligarquía y a la burguesía portuaria exportadora, comienza a surgir un amplio espectro de clases medias y un creciente proletariado urbano. Las capas medias logran su participación en el poder político con el ascenso de Yrigoyen en 1916, que logra con el movimiento pro-Reforma universitaria (legislada en 1918) el reconocimiento, también, de su necesidad de ascenso social a través de la cultura. Los sectores populares urbanos sufren su primera represión brutal en la llamada "Semana trágica" de 1919¹².

La escena literaria se divide en dos grupos antagónicos: Florida y Bodeo, que asumen estéticas en consonancia con su nombre: el grupo de Florida — nombre de una calle céntrica de Buenos Aires — nucleado alrededor de la revista *Martín Fierro* — plantea una voluntad de actualización estética, con un ojo atento a las vanguardias europeas y el otro en la necesidad de apertura del sistema literario; Boedo — grupo integrado por hijos de la inmigración más

¹¹ No obstante, cabe recordar que la insatisfacción que produjo en Scalabrini su disección del hombre urbano desde esta imprecisa categoría lo llevó en las décadas siguientes a emprender una serie de estudios sobre la penetración imperialista y es de obligación citar como contrapartida a su primer ensayo la publicación de *Política británica en el Río de la Plata* (1936) e *Historia de los ferrocarriles argentinos* (1940), que le valieron la separación de sus antiguos compañeros vanguardistas, abocados en el 40 al arquetipismo, pero en la ficción narrativa.

¹² Vid. Graciela Montaldo *et al*, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

reciente y ubicado en una calle fabril de Buenos Aires— propone una requisitoria acusadora y moralizante que conjuga la atracción por las revoluciones sociales —en especial la soviética— con el cultivo de realismo-naturalismo que pretende mostrar la “otra cara de la prosperidad”. A pesar de las polémicas con que semanalmente conmovían el charco cultural rioplatense, una retórica autocelebratoria atraviesa los discursos de ambos grupos: la ilusión de “país joven” y con un futuro a construir permanece. Este sentimiento atraviesa la década del '20: un destino aún no definido avendrá en el futuro y transformará a este hombre arquetípico en un rostro con identidad propia, suma y síntesis de miles de destinos heterogéneos.

En un punto los dos grupos antagónicos de la Generación del 20 presentan una comunidad de intereses: la necesidad de captación de un nuevo público, para ello establece dos tácticas diferentes que apuntan a dos sectores de las clases medias diferentes.

Martín Fierro plantea una estética que disocia la actividad artística de la necesidad de lucro; intenta captar —y lo logra— al sector más culturalizado de la clase media al que busca seducir con el prestigio de una propuesta cosmopolita, que al tiempo exponga sus lazos con la tradición cultural ligada a las élites criollas de viejo cuño: de allí que el logro más original del martinfierrismo sea la instauración del “criollismo de vanguardia” que funde en un mismo gesto mitificante las figuras más épicas de la gesta independista con el gaucho —cuyo canto de cisne se eleva con la publicación de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes en 1926— con el ambiente urbano: con el malevo y el lupanar, la Buenos Aires de los barrios antiguos, ya perdida tras el trasiego de la inmigración mientras reivindica la peculiaridad fonética de los criollos viejos.

El grupo de Boedo se afirma en la táctica de capturar al público humilde de los estratos medios: se hace cargo de la inmigración más reciente y absorbe la necesidad de integrarlos a la cultura nacional, conjugando la concienciación con la difusión de la cultura de izquierdas.

Entonces dos culturas, dos públicos, dos lenguas: la de los “argentinos sin esfuerzo” y la de los que, al contaminar el castellano, —con su “pronunzia exótica” que decía Lugones— no pueden reclamar un entronque con la tradición¹³.

Señala Beatriz Sarlo:

La cuestión de la identidad cultural es gemela de la del cosmopolitismo y ambas generan una zona contenciosa del campo intelectual. *Martín Fierro* puede vivir a la nacionalidad como una naturaleza (fonética, gestual, familiar) y al cosmopolitismo como un derecho. Publicar a Tolstoi o a Anatole France, como *Claridad*, es un gesto cosmopolita; mientras que para Boedo, el europeísmo de

¹³ Beatriz Sarlo, “Sobre la Vanguardia, Borges y el criollismo” en VV.AA., *La crítica literaria contemporánea*, Buenos Aires: C.E.A.L., 1981, 79.

la vanguardia se prueba en las traducciones de Supervielle, Apollinaire o Marinetti. Lo que el nacionalismo cultural y el cosmopolitismo definen son, en realidad, las zonas de relación permitida o prohibida con la cultura extranjera¹⁴.

Un fenómeno llama la atención: la capacidad de convocatoria que poseen ambos grupos. El alto número de ejemplares que alcanzan algunas de las revistas muestran un espacio importante de incidencia en el público urbano. Las polémicas, la resonancia de los premios literarios, las fiestas a visitantes, la trascendencia que adquieren las actitudes de algunos escritores, todos estos fenómenos dan que pensar. A pesar de los antagonismos estéticos de sus dos vertientes, la Generación del 20 logra capturar el imaginario de las clases medias vendiéndoles un arquetipo de sí mismas: son las protagonistas y las consumidoras de la "Cultura", y aquí lo "literario" se carga de todo el prestigio acumulado por las letras: se posee lo que hasta pocas décadas antes era privilegio de los "niños bien" —escritores, literatura, revistas de cultura.

Pero esta ilusión dura una década, con la década que comienza se produce una fractura que se evidencia en el fracaso de los proyectos progresistas de acompañarla organizando un aparato democrático, alternativo al heredado de las oligarquías tradicionales. El crac del 29 pone fin al período de prosperidad de la primera post-guerra y revela la debilidad de las estructuras dependientes para defenderse en períodos de crisis internacional.

Con él, las clases medias rioplatenses ven desvanecerse sus sueños de participación en el poder y observan, atemorizadas, el peligro de su proletarianización. Comienza lo que en Argentina se conoce bajo el rótulo de "la década infame": Un golpe militar derroca al segundo gobierno de Yrigoyen en 1929; en Uruguay, el debilitamiento del batllismo, y la posterior dictadura de Terra marcan la cesura. Desde la literatura los *grotescos* de Discépolo y las novelas de Roberto Arlt escenifican las "ilusiones perdidas" de la pequeña burguesía urbana.

3. EL "CASO" ARLT: DE LA VIDA PUERCA A EL AMOR BRUJO

En 1926 parece ser una fecha mágica para la narrativa rioplatense. En este año aparecen en Buenos Aires simultáneamente cuatro novelas y, como apuntara Noé Jitrik¹⁵, cada una de ellas cierra o abre un ciclo, y se transforma en una línea de tensión que articula el desarrollo de la narrativa posterior: *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Zogoibi* de Enrique Larreta, *Los desterrados* de Horacio Quiroga y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt.

¹⁴ Sarlo, 82.

¹⁵ Noé Jitrik, "1926: año decisivo para la narrativa argentina" en *Escritores argentinos, dependencia o libertad*, Buenos Aires: ed. El Candil, 1967. Vid. del mismo autor: "Presencia y vigencia de Roberto Arlt" en *La vibración del presente*, México: F.C.E., 1987.

Me abstengo de comentar las dos vías de abandono del Modernismo que representan la novela de Larreta, descubriendo una realidad que ya había descubierto Benito Lynch con mejor prosa; y el alejamiento desgarrado de Quiroga, porque entraríamos en otra historia.

Simplemente quiero apuntar una tensión que considero altamente significativa: el binomio Güiraldes-Arlt, y los efectos que sus novelas tienen en el público rioplatense: la novela de Güiraldes se transforma en un éxito inmediato de librería, y su libro, último gran exponente del tema gauchesco, pasa a ser un clásico temprano de la literatura nacional y, muy poco después, salta al mercado la primera traducción al yiddish. Hasta 1962 la novela de Güiraldes había vendido 250,000 ejemplares.

Luego de deambular por varias editoriales, Arlt logra la publicación de su primera novela, *El juguete rabioso* en la editorial Latina, y su novela, centrada en la angustiada vida de un adolescente, hijo de inmigrantes, en la ya populosa Buenos Aires de los 20, pasa prácticamente desapercibida para el gran público.

La descripción con que Noé Jitrik comienza su estudio sobre Arlt revela la tensión entre estas dos escrituras y quizá nos dé pistas sobre el porqué de los éxitos y los fracasos editoriales; cuenta Jitrik:

Poco antes de que apareciera *El juguete rabioso*, Arlt hizo de secretario de Güiraldes. Causa gracia imaginarlos juntos, uno parisiense, atildado, rancio y criollo; el otro hirsuto, reo, desprolijo, con faltas espantosas de ortografía. Parece que Arlt se permitió ser sobrador: "¿Y cuándo se va a poner a escribir en serio, maestro?" —cuentan que le dijo. Güiraldes no se molestó, y le hizo leer en voz alta *El juguete* ..., y además le hizo publicar algunos capítulos en *Proa*, la revista más seria del vanguardismo, entonces en ebullición. Arlt, que era tan audaz, se achicó un poco frente a Adelina del Carril —la aristocrática mujer de Güiraldes— y le pidió que se fuera porque no quería ofenderla con las palabrotas y situaciones crudas de su novela. Adelina sonrió bondadosamente y los dejó solos, aceptando que cierta literatura, no la de su marido, era cosa exclusiva de hombres¹⁶.

Tras la anécdota en sí, percibimos la tensión en la relación Arlt/Güiraldes: dos escrituras diferentes, antagónicas, pero al tiempo, fascinadas entre sí; también el carácter inaugural rupturista, de *El juguete* ... en la narrativa rioplatense.

El éxito de ventas de *Don Segundo Sombra* —que tomó desprevenido a Güiraldes, autor ya prestigiado entre los intelectuales y figura paternal, junto a Macedonio Fernández, de los martinfierristas— creo es explicable por los elementos que apuntaba en el apartado anterior: *Don Segundo Sombra* reconstruye un espacio y unos personajes perdidos para las clases emergentes, y les provee de un pasado histórico arquetipizado; pero más aún: este pasado

¹⁶ Beatriz Sarlo, 89.

se vierte desde el presente y se da a conocer desde la clausura y la nostalgia. La metáfora de la "sombra" es la de una Argentina pastoril, paternal, pecuaria, anterior a la avalancha inmigratoria; pero vertida desde una óptica actual: *Don Segundo Sombra* trabaja todos los signos de la "nueva cultura", convencionalizados como "literarios".

Por el contrario, *El juguete rabioso*, novela de aprendizaje y de adaptación social, donde el protagonista Silvio Astier va coagulando un progresivo encanallamiento, pone al desnudo la realidad de esas clases emergentes: les planta en las narices su propia frustración, les desnuda su imaginario. La memoria funciona en *El juguete*... como una pegajosa elaboración del presente, donde la clase media no arranca, donde la lucha por la vida conduce a la violencia y a la traición entre iguales.

Y es que el lugar de Roberto Godofredo Christophersen Arlt, hijo de inmigrantes—un alemán y una tirolesa de habla italiana—y formado en el duro ejercicio de la subsistencia en el Buenos Aires de los 20, es en sí un lugar incómodo: abandona a los 16 años su casa paterna y realiza diversos trabajos—en una librería, mecánico, pintor de brocha gorda, corredor de una empresa de papel—hasta que engancha con el periodismo, actividad de la que vive hasta su muerte, alternándola con sus experimentos de inventor—quería encontrar un procedimiento de galvanización de las medias de nylon para asegurar su perdurabilidad, patentarlo y hacerse rico.

En la división generacional del 20, Arlt no encuentra su sitio ni en Florida ni en Boedo. Y así, mientras Güiraldes le acepta editar algunos capítulos de *El juguete*... en *Proa*, como hemos dicho, otros vanguardistas hablan de su incultura y su descalabro gramatical (González Lanuza); sus parientes de Boedo, a los que se sentía más próximo, rechazan fieramente su falta de "buen gusto" literario. Elías Castelnuovo, uno de los más firmes cultores de la literatura social de Boedo, afirma, en relación a la novela *El juguete*:

El libro de cuentos que me trajo, pese a su fuerza temperamental, ofrecía innumerables fallas de diversa índole, empezando por la ortografía, siguiendo por la redacción y terminando por la unidad y coherencia del texto. Le señalé hasta doce palabras de una suntuosidad insultante, mal colocadas por añadidura, cuyo significado no supe determinar. Había, asimismo, una ensambladura de estilos distintos y contrapuestos. Una mezcla de Máximo Gorki y Vargas Vila ...¹⁷.

Sorprende al revisar la crítica argentina las variaciones que ha sufrido la consideración de la narrativa de Arlt desde la década del cuarenta. Podemos dividirla en tres grandes bloques que reconocen la originalidad de Arlt en el

¹⁷ Citado por Enrique Pezzoni en su notable artículo: "Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt" en Lía Shwartz e Isaías Lerner (comp.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, 517.

panorama narrativo del 20 y el 30: por una parte, la crítica que enfatiza la condición de *outsider*, que se conjuga con la consideración de su escasa formación literaria justificada por su extracción social, y que busca trascendentalizar el modelo arltiano ensalzando su capacidad para captar el “alma de la ciudad” — Onetti— o reconstruyendo su metafísica de la abyección —Diana Guerrero, David Maldavsky—; por otra la que busca conocer a Arlt “desde adentro” y que ha dado lecturas magníficas —tal es la de Oscar Massota: *Roberto Arlt, sexo y traición*— pero que no termina de delimitar el elemento corrosivo de su propuesta escritural; dentro de ésta: otra vertiente la que ha colocado a Arlt en las coordenadas socio-culturales de su época, y reconoce sus hallazgos, pero que termina en requisitorias moralizantes sobre las “contradicciones” ideológicas de Arlt —Viñas, Beatriz Pastor—; y, finalmente, la que coloca a Arlt como “el primer escritor moderno” de la literatura argentina contemporánea —me refiero a la lectura de Ricardo Piglia— subrayando el carácter perverso de la escritura arltiana¹⁸.

A Piglia pertenecen las siguientes palabras, extraídas de su novela *Respiración artificial*:

Entonces, dijo después, quedamos en que Arlt escribía mal. Exacto, dijo Renzi, escribía mal: pero en el sentido moral de la palabra. La suya es una mala escritura, una escritura perversa. El estilo de Arlt es el Stavroguin de la literatura argentina; es el Pibe Cabeza de la literatura, para usar un símil nativo. Es un estudio criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república. (...) Arlt escribe contra la idea de estilo literario, o sea, contra lo que nos enseñaron que debía entenderse por escribir bien, esto es, escribir pulcro, prolijito, sin gerundios ¿no? sin palabras repetidas¹⁹.

Las novelas de Arlt, desde *El juguete...* (1926) a la trilogía formada por *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), y *El amor brujo* (1932) ironizan sobre

¹⁸ La bibliografía sobre la obra de Arlt se ha incrementado notablemente en las últimas décadas, aquí me refiero sólo a modo de tendencias interpretativas:

—Viñas, David: “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo”, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo XX, 1971; y “Arlt: humillar y seducir”, *Marcha* 1298, Montevideo, 1966.

—Pastor, Beatriz: *La rebelión alienada*, Gaithersburg: Hispamérica, 1980.

—Onetti, Juan Carlos: “Semblanza de un genio rioplatense” en Jorge Lafforge (comp.): *Nueva novela latinoamericana II*, Buenos Aires: Paidós, 1972.

—Guerrero, Diana: *Roberto Arlt: el habitante solitario*, Buenos Aires: Grancia, 1972.

—Maldavsky, David: *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Escuela, 1968.

—Massota, Oscar: *Roberto Arlt: sexo y traición*, Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1965.

—Piglia, Ricardo: “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *Los libros*, n° 29, marzo-abril 1973.

¹⁹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires: Pomaire, 167 y ss.

el concepto de lo "literario" que la cultura *mid-cult* de las clases medias rioplatenses ha entronizado. Pero la propuesta corrosiva de Arlt no ataca solamente el concepto de "estilo", sino que éste es el efecto de una desarticulación general de lo narrativo y de lo literario.

Constructivamente, la primera novela de Arlt asume el carácter de unas "memorias", las del adolescente Silvio Astier, quien cuenta desde un presente posterior al desarrollo del relato. Sin embargo, la visión por detrás que prima en la llamada novela autobiográfica es transgredida por Arlt en un doble nivel: por una parte, el punto de vista identifica plenamente el "yo" del joven Silvio, protagonista, con el "yo" del Silvio posterior. Con ello se cercena la posibilidad de una visión reflexiva del pasado desde el presente y el efecto narrativo inmediato es la continuidad *ad-infinitum* de la historia del personaje. Presentada con la estructura del *Bildungsroman* romántico, esta plena identificación entre narrador adulto y adolescente, dificulta el llamarla novela de aprendizaje. El violento desenlace —la traición de Silvio a su amigo y compinche el Rengo— no tiene consecuencias: la historia queda trunca y su final abierto hace posible imaginar un ascenso social, facilitado por la traición, o una mayor degradación del personaje.

Por otra, la misma disposición de los sucesos mantiene una cierta independencia, por ellos Castelnuovo —tan "realista" él— dice que son una colección de cuentos. Cada capítulo de *El juguete...* mantiene su propia unidad, y sólo la hilación cronológica y la omnipresencia del personaje narrador, permite unir los fragmentos y darles un desarrollo causal.

Esta desintegración de la "organicidad" de la novela se acentúa en el díptico que forman *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, al complejizarse el punto de vista mediante la introducción en la primera de un narrador comentador —que se presenta en notas a pie de página— que funciona como organizador, *a posteriori*, de la materia narrada, pero que funciona como narrador omnisciente reproduciendo las sensaciones y monólogos interiores del protagonista —Erdosain—; de allí la estructura alternante de la narración que fluctúa en *Los siete locos*, por capítulos, entre el relato de los sucesos y lo que el imaginario de Erdosain fabula en sus "estados de conciencia".

Novelas digresivas donde las intervenciones especulativas de los personajes se insertan sin piedad, sin ninguna concesión al lector; hacen efectiva la teoría arltiana de escribir libros que "encierren la violencia de un 'cross' a la mandíbula". También este díptico reelabora la herencia de géneros tan espúreos como el folletín y la novela por entregas. En el final de *Los siete locos* leemos estas palabras del Astrólogo, comentando el objetivo de fundar una Asociación revolucionaria:

Hay que tener confianza. De lo nuestro pueden salir muchas sorpresas. Somos descubridores que no saben sino en conjunto hacia dónde van. Y eso mismo quién sabe!

Una llamada y una nota a pie de página aclara: "La acción de los personajes de esta novela continuará en otro volumen titulado *Los lanzallamas*".

Con *El amor brujo* Arlt llega al nudo de la estructura pequeño-burguesa atentando contra su núcleo más sacralizado: la familia, con una crudeza que creo, no se ha vuelto a repetir en la literatura argentina.

Pero no es mi intención hacer recuento de las técnicas narrativas o de los núcleos temáticos de Arlt, ya que necesitaría de una descripción más larga²⁰. Me interesa ahora realzar la presencia de una 'otra' cultura pequeñoburguesa en su literatura: me estoy refiriendo a la presencia de la cultura de masas. En Arlt desde el peculiar estilo e idiolecto de sus protagonistas hasta su imaginario se conforma de acuerdo a ese nuevo patrón que el cine, la radio, la novela semanal, imponen en los sectores menos cultivados de las clases medias emergentes.

Arlt, en el prólogo a *Los lanzallamas* defiende la lectura de traducciones:

Variando, otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales entre ambos sexos. Después, estas mismas columnas de la sociedad me han hablado de James Joyce, poniendo los ojos en blanco. Ello provenía del deleite espiritual que les ocasionaba cierto personaje de "Ulyses", un señor que se desayuna más o menos aromáticamente aspirando con la nariz, en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un minuto antes. Pero Joyce es inglés. James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día en que Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados²¹

—compárese esta cita con el artículo de Borges, en el que abomina por la reciente introducción del doblaje en el cinematógrafo²². Y es en traducciones de donde extrae su cultura literaria:

Arlt se zafa de la tradición del bilingüismo(...) Si todo el siglo XIX y hasta Borges se encuentra la paradoja de una escritura nacional construida a partir de una escisión entre el español y el idioma en que se lee, que es siempre un idioma extranjero(...) Arlt no sufre ese desdoblamiento: Arlt es un lector de traducciones,

señala Piglia; y, en efecto, una buena parte de léxico literaturizante de Arlt proviene de las traducciones españolas de Tor: de allí que utilice palabras como "jamelgo", "mozalbeta" incorporándolas al desjerarquizado mundo de su lengua: una lengua hecha de retales, "perversa, marginal, que no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, de los temas de sus novelas".

²⁰ Una novedosa lectura de las estrategias narrativas de Arlt es realizada, desde diferentes perspectivas por: Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984 y por: Ana María Zubietta, *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires: Hachette, 1987.

²¹ Las citas de los textos de Roberto Arlt se realizan por *Obra completa*, prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.

²² Jorge Luis Borges, "Sobre el doblaje" en *Discusión* (1925), *Obras completas*, Emecé, 1977, 283.

Pero, más aún: el imaginario de los personajes arltianos se construye a partir de los de la cultura de masas: las novelas de aventuras, el folletín, los cromos, el cine. Los ídolos de la pandilla de Astier son Rocambole, Fantomas y los bandoleros españoles. En las angustiadas reflexiones de Erdosain, el protagonista de *Los siete locos*, los mitos cinematográficos son la alternativa imaginaria de salvación:

¿Qué es lo que hago con mi vida? —decíase entonces, queriendo quizás aclarar con esta pregunta los orígenes de la ansiedad que le hacía apetecer una existencia en la cual mañana no fuera la continuación de hoy con su medida de tiempo, sino algo distinto y siempre inesperado como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta hoy y la dactilógrafa aventurera una multimillonaria de incógnito.

El mundo de la ciencia y de la literatura son territorios a los que se aspira desde la visión enajenada de las clases medias: por ello sus dos protagonistas aspiran a ser aventureros, inventores y poetas: "Rocambole más Baudelaire". En *El juguete ...*, Silvio inventa un cañón que le trae la admiración de sus colegas. Uno de ellos le hace un ofrecimiento admirativo: "Che, si usted necesita datos científicos, yo tengo en casa una colección de revistas que se llaman *Alrededor del mundo* y se las puedo prestar".

La literatura como signo de prestigio para la pequeña burguesía es ridiculizada ferozmente por Arlt:

Las doncellas, mayores de veintiséis años, y sin novio, languidecían en Lamartine y Cherbulez, se deleitaban en Chateaubriand. Esto les hacía abrigar la convicción de que formaban parte de una "élite" intelectual, y por tal motivo designaban a la gente pobre con el adjetivo de chusma. Chusma llamaban al almacenero que pretendía cobrar sus habichuelas, chusma a la tendera a la que habían sonsacado unos metros de puntilla (...).

La mitificada cosmópolis modernista, la creadora de nuevas y variables mitologías ultraístas, es en Arlt una presencia viva, poderosa, aplastante. No es la Buenos Aires, urbe-urbe del Plata, ni la Buenos Aires que se nos fue, de los barrios calmos coloniales, sino una especie de animal sudoroso que se adhiere a la piel de los protagonistas. Su lenguaje una espesa conjunción de jergas, de tonos dispares; trozos de un *puzzle* multiforme que no logra unidad: así es también el estilo arltiano.

Líneas arriba suscribía la tesis de Piglia que propone a Roberto Arlt como el primer escritor moderno en el Río de la Plata; pero lo es no sólo porque su escritura es perversa en el sentido que ataca lo literario; sino porque como punto de llegada nos desnuda cómo el imaginario social de los 30 se configura por la homogeneización que la irrupción de los *mass-media* imponen, desjerarquizando y horizontalizando los valores de las "bellas artes". Paradojas: Vargas Llosa

hace "literatura" con el radio-teatro, y sólo se parodia a sí mismo. Eleva el radio-teatro a la Literatura, como en *La tía Julia y el escribidor*; Cortázar se nutre del jazz y del cine (*la nouvelle vague*); Manuel Puig: radio-teatro, de Hollywood: pastiche-literatura, pero lo literario es siempre un *plus* a conseguir. A Roberto Arlt le importa poco la Literatura.

En ese sentido la escritura arltiana más que perversa, es obscena — entendiéndola obscenidad como categoría: cuya fuerza no es tanto la trasgresión, la provocación, o la violencia a las normas establecidas, cuanto su exposición: los procesos gangrenosos de la propia cultura, las pústulas del saber entronizado como norma, los nódulos tópicos que una época o clase social oculta o, simplemente, mima, ése es el terreno de lo obsceno— No casualmente se acusaba a Arlt de escabroso.

En el prólogo de *Los lanzallamas*, Arlt defiende su poética:

Me atrae ardientemente la belleza. Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos?. Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados.

Un nuevo tipo de escritura se postula, entonces: aquélla para la cual el "estilo", cualidad suprema de lo "literario" es una anticualla, un bordado. La escritura arltiana propone no un antiestilo, sino una "ausencia de estilo".

Imposibilitada la existencia de lo "literario" como ideal de cultura, en la cultura modernizada surge lo que Roland Barthes describía:

(...) la restitución del lenguaje hablado imaginado primeramente en el mimetismo divertido de lo pintoresco, acabó por expresar el contenido de la contradicción social: en la obra de Céline, por ejemplo, la escritura no está al servicio de un pensamiento como un decorado realista logrado y ultrapuesto a la pintura de una subclase social; representa verdaderamente la inmersión del escritor en la opacidad pegajosa de la condición que describe: Se trata siempre de una "expresión" y la Literatura no se halla superada. Pero es necesario aceptar que, de todos los medios de descripción —ya que hasta ahora de la literatura sólo se quiso eso— la aprehensión del lenguaje real —que no realista— es para el escritor el acto literario más humano. Y una gran parte de la literatura moderna está atravesada por los jirones más o menos precisos de este sueño: *un lenguaje literario que haya alcanzado la naturalidad de los lenguajes sociales ...*²³.

En el hiato que enlaza a Arlt con Céline y Faulkner emerge el otro eslabón de la narrativa rioplatense moderna: Juan Carlos Onetti, claro. Pero ésa es otra historia.

²³ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.