

Roberto Arlt

Una poética de la disonancia

Rose Corral



EL COLEGIO DE MÉXICO

ROBERTO ARLT:
UNA POÉTICA DE LA DISONANCIA

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
LV

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

ROBERTO ARLT:
UNA POÉTICA DE LA DISONANCIA

Rose Corral



EL COLEGIO DE MÉXICO

A863.4

A725c

Corral, Rose

Roberto Arlt : una poética de la disonancia / Rose Corral. -- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009.

220 p. ; 22 cm

ISBN 978-607-462-078-8

1. Arlt, Roberto, 1900-1942 -- Crítica e interpretación. 2. Autores argentinos -- Siglo xx. 3. Literatura argentina -- Siglo xx. I. t.

Primera edición, 2009

DR © El Colegio de México, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-078-8

Impreso en México

ÍNDICE

Prólogo, 11

I. Una poética de la disonancia, 15

II. “Recuerdos del adolescente” (1922).

Notas sobre un fragmento recuperado de *El juguete rabioso*, 39

III. Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, 61

IV. Un “devoto del cine”, 89

V. Borges/Arlt: relecturas polémicas de la tradición, 103

VI. Narración y simulacro en Onetti y Arlt, 117

VII. Ricardo Piglia: los “usos” de Arlt, 141

VIII. Crónicas de Arlt en *El Nacional* (México), 153

IX. Dos cuentos de Roberto Arlt
en la prensa mexicana de los años treinta, 177

“Un ladrón” [1933], 187

“Final de cena” [1934], 199

Bibliografía, 209

A Anthony, en Santa Úrsula Xitla
A Natalia y Matías, en Santa Fe

PRÓLOGO

La obra de Roberto Arlt ha logrado escapar de los lugares fijos en que muy pronto se quiso encerrarla y ha llegado hasta el día de hoy como una obra viva que sigue teniendo lectores y críticos. Lo cierto es que su escritura no sólo no ha envejecido sino que ha mejorado con el tiempo y se “desarrolla en la dirección de la mejor literatura contemporánea”, como bien lo percibió hace años Ricardo Piglia.¹ Revisando la crítica de su tiempo, se comprueba que Arlt tuvo en su momento, además de detractores —como se desprende de su famoso prólogo a *Los lanzallamas*—, también algunos entusiastas defensores. Pero el verdadero reconocimiento y el significado de su obra irán creciendo con el tiempo. Tardaría todavía más tiempo en calibrarse todo lo nuevo que Arlt traía a las letras rioplatenses.

La historia de su recepción crítica, de los años cincuenta en adelante, es sobre todo una historia de apropiaciones, legitimaciones, relecturas polémicas y ajustes de cuentas con la tradición, con un resultado notable: hoy su legitimidad literaria ya no está a debate. En el contexto más amplio de la literatura hispanoamericana, se abrirán a partir de los años setenta del siglo pasado lecturas de Arlt menos dependientes de las luchas internas del campo literario argentino, que insistirán en las poderosas e inéditas visiones de lo urbano en sus obras y en las fracturas o rupturas del modelo narrativo realista, una empresa en la que coincidió con otros *outsiders* (como los llamó Ángel Rama) del continente. De manera paralela, se empieza a advertir la gravitación que tuvieron las vanguardias históricas de los años veinte en la renovación de la narrativa que llevan a cabo varios de estos precursores. Desde estos pri-

¹ Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: la lección del maestro”, *Clarín* (Buenos Aires), 23 de julio de 1981.

meros bosquejos hasta la actualidad no sólo se han multiplicado los acercamientos críticos a Arlt sino que también, junto con las traducciones de sus obras a varios idiomas, se han diversificado sus lectores y críticos. Sorprende, por lo mismo, que no haya habido mayor interés en reunir y dar a conocer los muchos textos suyos que permanecen desperdigados y olvidados en revistas y periódicos. Desidia o descuido, es algo que cuesta trabajo admitir, tratándose de un autor considerado hoy en día central en la tradición literaria argentina del siglo xx. Aunque los cuentos han sido afortunadamente reunidos por Omar Borré y Ricardo Piglia en 1996, sólo se conoce todavía una mínima parte de las célebres “aguafuertes porteñas” que lo convierten en un periodista muy popular entre 1928 y 1933. Acaban de aparecer sus últimas y excelentes crónicas, también publicadas en *El Mundo*, en las que recrea de manera notable noticias internacionales y reflexiona asimismo sobre la literatura y la cultura en tiempos de crisis, en plena Segunda Guerra Mundial.²

Los nueve estudios sobre Arlt que reunimos en este volumen fueron escritos a lo largo de los últimos quince años, entre 1992 y 2007, y prolongan, de algún modo, el trabajo crítico que iniciamos en el libro, *El obsesivo circular de la ficción*.³ Cuatro se interesan precisamente por textos olvidados de Arlt. El primer capítulo, que da título a todo el volumen, “Una poética de la disonancia”, toma como punto de partida varias de las crónicas últimas de Arlt en las que es posible ver otra faceta del escritor: un Arlt crítico que cavila sobre su práctica literaria, sobre la época y lo que llama, en 1940, los “estilos nuevos”. Con gran libertad, Arlt discute lo que entiende por modernidad y lee los “estilos” en función de la época y del momento histórico. Se trata por cierto de una “disonancia” que Arlt “oye” tanto en el entorno moderno y sus progre-

² Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, prólogo de Ricardo Piglia, edición e introducción de Rose Corral, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009, 766 pp.

³ *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

tos técnicos y científicos como en la situación histórica que se vuelve apremiante en los años finales de la década de los treinta. En estas crónicas y en su obra propiamente literaria, Arlt fue a la vez un entusiasta y un crítico de la modernidad. Otro de los capítulos analiza un fragmento de novela, la primera versión de un capítulo de *El juguete rabioso*, que se publica en la revista *Babel* en 1922, y del que dio noticia (sin darlo a conocer) Horacio Tarcus en 1997. Como no han quedado manuscritos o borradores de Arlt, ese anticipo de *El juguete rabioso*, que desaparece en la versión final de la novela, permite asomarse a una etapa temprana del trabajo literario de Arlt. Los últimos dos trabajos (capítulos VIII y IX) tienen que ver también con textos desconocidos de Arlt y con hallazgos, setenta y tres crónicas y dos cuentos, en la prensa mexicana de los años treinta. Arlt murió sin saber que sus crónicas publicadas en *El Mundo* viajaron por el continente y llegaron a la página editorial del periódico *El Nacional*, fundado en 1929.

Los demás artículos no requieren, creemos, mayores elucidaciones. Si por un lado, la huella del cine es perceptible en el “estilo nuevo” que se abre paso en su narrativa y en sus últimas crónicas, por otro, el periodismo y la crónica son en sus novelas principales, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, un elemento que no funciona ya de manera testimonial. Contribuyen, por el contrario, a cuestionar la verosimilitud de su mundo ficcional y permiten la construcción de novelas de sentido múltiple, inquietantes, que se resisten todavía hoy a la interpretación. Tres capítulos más acercan la obra y la figura de Arlt a otros tres escritores rioplatenses: Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti y Ricardo Piglia. En el caso de Borges, ambos contemporáneos estrictos, procuramos recomponer y desentrañar el significado de esta polarización —en la que lo político parece haber sido un ingrediente decisivo—, armada por las nuevas generaciones de escritores que surgen en Argentina a partir de los años cincuenta. Con Onetti, que comparte con Arlt un gesto iconoclasta hacia la institución literaria, intentamos una lectura contrastiva entre *El astillero* y *Los siete locos*. En cuanto a Ricardo Piglia, cuyas mejores páginas sobre Arlt se encuentran en una novela publica-

da en 1980, *Respiración artificial*, hay, a lo largo de toda su obra, un diálogo permanente con el escritor porteño, un homenaje “perpetuo”, una presencia “real”.

Frente a una literatura que considera inocua, la respuesta de Roberto Arlt se concentrará en lo que llama la “fortaleza de un estilo”, única arma que tiene el escritor; un estilo que procura golpear, es bien sabido, con “la violencia de un *cross* a la mandíbula”. Menos sabido es lo que no hace mucho recordaba Claudio Magris —y dejamos sin duda a Arlt en buena compañía—, a saber, que también para Kafka un “libro verdadero debe golpear como un puñetazo”.⁴

⁴ Claudio Magris, *Utopie et désenchantement*, Gallimard, París, 1999, p. 221. La traducción es nuestra.

I UNA POÉTICA DE LA DISONANCIA

Pocas veces se discuten textos “críticos” de Arlt, tal vez porque no se consideran como tales, o simplemente porque se ignoran o desconocen al estar desperdigados todavía en publicaciones periódicas de la época. En este sentido, el único paratexto hoy ampliamente conocido (y citado) de Arlt es el prólogo a *Los lanzallamas*, de 1931, “Palabras del autor”, que puede leerse como un texto programático y un apasionado manifiesto personal. Aunque no sean estrictamente textos “críticos” —se trata de notas, apuntes, de breves y lúcidas reflexiones, a los que hay que agregar una entrevista—, importa destacar que Arlt pensó y escribió sobre muchos temas contemporáneos en las crónicas que publicó en los años finales de su vida: en primer lugar, temas de política internacional, pero también sobre cine y fotografía, literatura y géneros, editores y crítica, cultura en tiempos de crisis, ciencia y arte de la novela, entre otros. Al morir Arlt, Álvaro Yunque, un amigo suyo desde la juventud, aludía (y es uno de los pocos testimonios de un contemporáneo suyo sobre su periodismo final) al “equilibrio” alcanzado por Arlt en sus últimos artículos políticos en los que “supo aliar su observación —que siempre fue aguda, capaz de descubrir datos originalísimos— a la reflexión y extraer conclusiones certeras de una situación confusa”. Se refiere concretamente a las notas que envió el escritor porteño desde Chile en 1941.¹

En 1929, poco antes de que aparezca su segunda novela, *Los siete locos*, se publica una entrevista decisiva (que sepamos la única que se conoce de Arlt), en la que toca una multitud de cuestiones centrales en esos años, asuntos que estaban en el aire como literatura y cultura na-

¹ “Roberto Arlt”, *Nosotros* (Buenos Aires), núm. 76, julio de 1942, p. 113. Las crónicas de Arlt sobre Chile están recopiladas en Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, pp. 608-632.

cional, sobre modernidad literaria, lo que llama la “ola de modernismo”, tal como la concibe en esos años de agitación vanguardista. Discusiones todas que la historiografía literaria ha simplificado al extremo al hablar sólo de Boedo *versus* Florida y al polarizar el campo intelectual de los “nuevos” (que agrupó a escritores de tendencias muy diversas) en dos únicas posturas. Como se verá, en otro artículo, del 22 de mayo de 1941, “Escritores jóvenes de la América Hispana”, Arlt hace un balance de su generación literaria, lejos ya de la estridencia de los años veinte, en el que destaca lo que considera un rasgo central de la modernidad literaria o de los “estilos nuevos” (como prefiere decir)² que se perfilan en aquellos años: la “disonancia”.

Arlt, como varios otros escritores hispanoamericanos del período —pensamos por ejemplo en el ecuatoriano Pablo Palacio (con quien tiene varios puntos en común)—,³ asociados o no directamente con movimientos de vanguardia, pensaron pronto la modernidad de manera crítica, como el escenario “de una incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones”, porque ser moderno es ser a la vez anti-moderno.⁴

² La expresión aparece en una excelente crónica que se comentará más adelante, “La tintorería de las palabras”, del 15 de junio de 1940, en la que Arlt formula sus ideas en torno a la noción de estilo y sus vínculos con la época. Véase en *El paisaje en las nubes*, pp. 566-568. En este capítulo, las citas de las últimas crónicas de Arlt (1937-1942) se harán según esta edición indicando solamente número de página.

³ Al igual que Arlt, Pablo Palacio forma parte de los que Ángel Rama llamará los *outsiders* o “raros” de aquellos años (“Medio siglo de narrativa latinoamericana”, en *La novela en América latina. Panoramas 1920-1980*, Universidad Veracruzana-Fundación Ángel Rama, Xalapa, 1986, pp. 106-136). Palacio y Arlt comparten una experiencia y un imaginario, sobre todo, de la modernidad que incluye fantasías distorsionadas, la proliferación de espacios “cúbicos” y un entorno amenazador e inseguro, algo que destaca también Marshall Berman en la “experiencia de la modernidad” (véase nota siguiente). Remitimos a nuestro trabajo “Imágenes de la modernidad en Palacio y Arlt” [en prensa], que presentamos en 2006 en el coloquio internacional, “Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias”, organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Ecuador) que publicará próximamente las Actas.

⁴ Véase el estudio clásico de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1988, p. 11.

Los textos y paratextos de Arlt que analizaremos pertenecen a distintos momentos de su trayectoria, comprendida entre 1929 y 1941, y permiten por lo mismo apreciar la evolución de su pensamiento en lo que toca precisamente a su concepción de la modernidad y a la valoración de su generación literaria. Se trata por lo tanto de un derrotero inusual en la crítica arltiana, que parte del principio de que no hay ensayos o reflexiones sobre su práctica. En un segundo tiempo, se intentará tender algunos puentes entre estas reflexiones y su propia ficción.

“ESCRITORES JÓVENES DE LA AMÉRICA HISPANA” Y OTROS TEXTOS

Casi al final de su vida, en un artículo publicado en *El Mundo* en 1941 (en realidad una respuesta a un artículo del novelista y ensayista argentino Eduardo Mallea, publicado con un título idéntico, “Escritores jóvenes de la América Hispana”),⁵ Arlt hace un balance y una defensa generosa de su generación literaria. Se trata de una mirada retrospectiva, serena, una vez sosegados los enfrentamientos de la década anterior, una mirada que procura valorar el trabajo literario de sus contemporáneos, incluido el suyo propio. En esta nota Arlt esboza las líneas de lo que define como una poética generacional: la poética de la disonancia. Ésta es en su opinión la naturaleza de su contribución: “[han] realizado una obra en la que la poética actual, con sus exigencias de disonancia, desdibujo y color, ha sido lograda con una perfección que no han superado los poetas europeos”.⁶ La respuesta de Arlt a Mallea se esfuerza no sólo por ampliar la nómina de “jóvenes

⁵ En la sección “Books and the Arts” se publica el ensayo de Eduardo Mallea, “The Young Writers of America Hispana” (*The Nation* [Nueva York], 153/17, 26 de abril de 1941, pp. 502-504). Se trata del tercer artículo de una serie sobre “A New World Literature”. El autor argentino es presentado al lector norteamericano por Waldo Frank.

⁶ Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes*, p. 640.

autores” que presenta Mallea en su ensayo, sino también por esbozar un mapa de la joven literatura argentina.⁷

Admirador de la música de Ígor Stravinski,⁸ es muy posible que Arlt haya extraído de esta afición musical la noción de “disonancia” para caracterizar la modernidad literaria de sus compañeros de generación: una modernidad conflictiva hecha de choques, oposiciones, contrastes, rupturas, disonancias perceptibles en las obras que producen estos autores. El otro aspecto importante de este artículo de 1941, lo constituye el logro estético alcanzado por esa generación: una “perfección —subraya Arlt— que no han superado los poetas europeos”. Esta afirmación de independencia intelectual de los escritores argentinos, el sentimiento de que han llevado a cabo una obra a la altura de las europeas, no constituye en 1941 un exabrupto de Arlt o una reivindicación juvenil, como sí lo fue el “americanismo” a ultranza de muchos martinfierristas una década antes. Bas-

⁷ Como apunta Arlt, “tengo el honor de contarme entre los amigos de Mallea, es decir entre los autores que Mallea considera dignos de mencionar” (p. 639). Es bastante revelador del aprecio de Mallea por Arlt el hecho de que lo incluya en una nómina en efecto muy restringida de jóvenes autores argentinos que daba a conocer al lector norteamericano. En *The Nation* escribe Mallea: “In the young Argentine novel, I shall name only *El juguete rabioso* and *Los siete locos* of Roberto Arlt, the tales of Borges, and *La invención de Morel*, in which Adolfo Bioy Casares has made a little fantastic masterpiece in the field of the Stevensonian mystery story” (p. 504). Mallea había publicado en 1928 en el suplemento literario de *La Nación* uno de los mejores cuentos de Arlt, “Ester Primavera”, incluido después en el volumen *El jorobadivo*.

⁸ En “Música rusa”, aguafuerte porteña del 29 de diciembre de 1929, se aprecia el lugar destacado que ocupa en su opinión Stravinski, “el que ha ido más lejos”. Una de sus “anunciadas” (y no publicadas) novelas se iba a llamar *El pájaro de fuego*, como la obra de este músico. Arlt concluye su nota diciendo que “la música rusa con Stravinski en su más alto pináculo, ha llegado a eso: a pintar un alma que, como las grandes fieras, se sacude y retuerce en su cárcel de carne, buscando la muerte para llegar al cielo de Dios” (Roberto Arlt, *Cronicón de sí mismo*, Edicom, Buenos Aires, 1969, p. 73). En una crónica posterior, “El continente seductor” (13 de noviembre de 1937), Arlt evoca la leyendaria Atlántida y escribe: “Y también había bosques, bosques de árboles tan gigantescos que parecían las columnas de sonidos que ha compuesto el divino Stravinski, ante quien nos inclinamos reverentes todos los que hemos temblado escuchando *La consagración de la primavera*” (*El paisaje en las nubes*, p. 192).

taría con recordar, por ejemplo, la virulencia de su respuesta, en las páginas de *Martín Fierro*, al asunto del meridiano intelectual de Hispanoamérica en 1927. La afirmación de Arlt parece ser, por el contrario, el resultado de un proceso de maduración y reflexión sobre el tema. En efecto, otros comentarios anteriores de Arlt, de finales de los años veinte, se refieren, como se verá, a la desorientación de muchos de los “nuevos”, a la inexistencia también de una cultura nacional o, en todo caso, a un proceso que entonces considera en formación. La postura de Arlt, no cegada por el nacionalismo (ni en la entrevista de 1929 ni en el texto de 1941) —un “nacionalismo a la violeta”, como lo define en una aguafuerte porteña—,⁹ es entonces mucho más abierta y universal que la de la mayoría de los jóvenes, incluida, como es bien sabido, la del propio Borges.¹⁰ No deja de ser sorprendente la coincidencia de Arlt con otras reflexiones contemporáneas, en particular las de un escritor tan distante suyo (en muchos sentidos) como lo es Alfonso Reyes, en un decisivo discurso pronunciado en Buenos Aires por los mismos años (y publicado en *Sur*), en torno a la “mayoría de edad” alcanzada por la “inteligencia americana”.¹¹

⁹ Véase “Algo más sobre el gaucho” (5 de diciembre de 1932), en Roberto Arlt, *Aguafuertes. Obras*, t. 2, ensayo preliminar de David Viñas, Losada, Buenos Aires, 1998, p. 434.

¹⁰ En esos años finales de la década de 1920, Borges defiende todavía el criollismo y discute en privado con Alfonso Reyes (véase nuestra edición facsimilar de la revista *Libra* [1929], El Colegio de México, México, 2003, pp. 24-26). Habrá que esperar bastante tiempo para que Borges recoja sus enseñanzas en una conferencia hoy celebrada, “El escritor argentino y la tradición” [1953], que pocas veces sin embargo se pone en relación con las “Notas sobre la inteligencia americana” [1936] de Reyes (véase la referencia en la nota siguiente). Y habrá que esperar todavía más para que declare en una entrevista con Waldemar Verdugo-Fuentes: “Creo que el nacionalismo es un defecto, indudablemente. Y el vicio más incorregible de los argentinos es el nacionalismo [...] Entiendo que un país que tiene cultura antigua se puede permitir el ser nacionalista, pero aquí sólo tenemos un siglo y medio de cultura nacional. No sé cómo pretendemos ser nacionalistas. No tenemos ni cultura propia siquiera” (*En voz de Borges*, EOSA, México, 1986, p. 98).

¹¹ La conferencia de Alfonso Reyes (“Notas sobre la inteligencia americana”) fue pronunciada en un encuentro entre intelectuales de Europa y América Latina en Buenos Aires en 1936 y publicada en *Sur*, 6/24 (1936).

Sin pretender convertir a Arlt en lo que no fue, un ensayista sistemático o un pensador teórico, es posible afirmar que paralelamente a la escritura de su obra narrativa y dramática, el escritor argentino intervino en algunos de los debates del momento. Este material, que apenas se está reuniendo, permite pensar en Arlt desde otras perspectivas. En estos textos y paratextos el escritor porteño fue fijando su posición en el espectro literario de la época, una posición mucho más definida y concreta de la que la posteridad ha querido reconocerle. A pesar de que la suya no fue desde luego una actuación directa o visible, si pensamos en las distintas manifestaciones, colectivas y ruidosas de los vanguardistas (manifiestos, polémicas públicas, participación en revistas, etc.), tampoco se mantuvo al margen de las discusiones, como tantas veces se ha dicho, con el consiguiente intento de recuperación, muy posterior, por los memorialistas de uno y otro grupo (de Boedo-Florida). Como es bien sabido, no publica nada en la revista *Martín Fierro* aunque sí en *Proa*,¹² y anticipa un capítulo de *Los siete locos* en *Pulso*, otra efímera revista de vanguardia dirigida por el peruano Alberto Hidalgo.¹³ Pero tampoco actúa clara e incondicionalmente junto a los boedistas en la revista *Claridad*, con quienes tiene de todos modos mayor cercanía y muchas más afinidades, y cuya editorial se encarga de reimprimir *El juguete rabioso* y *Los siete locos* y de publicar asimismo la primera edición de *Los lanzallamas*.

Si “Escritores jóvenes de la América Hispana” representa una suerte de punto de llegada y una sugerente valoración sobre su propia obra y la de su generación literaria, hay que decir que la opinión de Arlt sobre las obras y los caminos emprendidos por la juventud literaria argentina de aquellos años no fue tan favorable en la década anterior. Un eslabón decisivo para apreciar lo anterior es la entrevista de 1929, publicada en un momento en que parece reconfigurarse el campo

¹² Cf. el capítulo siguiente sobre *El juguete rabioso*.

¹³ Cf. Mirta Arlt y Omar Borré, *Para leer a Arlt*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985, p. 237.

intelectual argentino, una vez pasado el primer momento de las vanguardias. La crisis política interna de 1930 y la debacle económica internacional cambiarán poco después el tono y las prioridades de los debates.

La entrevista aparece en el número de aniversario de *La Literatura Argentina (Revista Bibliográfica)*, en su primer año de vida.¹⁴ Esta entrevista permite conocer los puntos de vista de Arlt sobre algunas cuestiones candentes en aquel momento: la existencia problemática de una cultura nacional, el criollismo de la vanguardia argentina, las características del arte nuevo y la noción de modernidad imperante en las filas de la nueva generación literaria. La postura del joven Arlt resulta bastante provocadora e iconoclasta, habla de una radical inconformidad con el entorno literario y cultural del momento, y en todo caso va mucho más allá de la tan traída y llevada polémica entre Boedo y Florida, aunque el propio Arlt se coloque, en el transcurso de la entrevista, junto a Castelnuovo, Barletta y Mariani, escritores identificados con Boedo.

Uno de los primeros temas que toca Arlt es el de la “cultura nacional”, un tema que se debatía desde los años del Centenario, y a cuya discusión se sumaron los jóvenes de la vanguardia a través de la “Primera encuesta” que lanzaron en el número 4 de la revista *Martín Fierro* en 1924, el mismo número en que aparece el “Manifiesto de *Martín Fierro*”, que escribió el poeta Oliverio Girondo. Las preguntas enviadas a Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Ricardo Güiraldes, Roberto Mariani, Oliverio Girondo, el pintor Pedro Figari, entre otros, fueron: “¿Cree usted en la existencia de una sensibilidad, una mentalidad argentina?” y, en caso de contestar afirmativamente, “¿cuáles son sus características?” En esta entrevista, Arlt no duda en afirmar tajantemente que “no tenemos cultura nacional”, si por ella se entiende:

¹⁴ “Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros” (*La Literatura Argentina* [Buenos Aires], núm. 12, agosto de 1929, pp. 25-27. Cito este trabajo, en el texto, por número de página entre paréntesis).

...una psicología nacional y uniforme creada por la asimilación de conocimientos extranjeros y acompañada de una característica propia [...] Aquí lo único que tenemos es un conocimiento superficial de libros extranjeros. Y en los autores una fuerza vaga, que no sabe en qué dirección expansionarse (p. 25).

O sea que no se ha dado todavía, en su opinión, la “capacidad digestiva y de asimilación” que el entusiasta “Manifiesto de *Martín Fierro*” ya proclama como un hecho en 1924.¹⁵ En *El juguete rabioso* es llamativo, como ya ha notado la crítica, que entre las múltiples y heterogéneas lecturas de Silvio Astier no aparezcan obras nacionales que constituyan para el joven lecturas formativas. Se menciona a Lugones, *Las montañas de oro*, por ser un libro agotado, codiciado por su posible valor en el mercado. Varias “aguafuertes porteñas” de la época insisten en la misma idea: “no hay espíritu nacional de literatura, no hay un fin social o artístico determinado, no hay nada”.¹⁶ Hay también “desorientación” en los escritores porque el pasado “no nos ha legado nada”, “sólo material”, agrega Arlt en la entrevista, “para interesarle a un erudito

¹⁵ Aunque en el “Manifiesto” Oliverio Gironde denuncia la “ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos”, afirma poco después que “tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación” (*Martín Fierro*, núm. 4, 15 de mayo de 1924, p. 1).

¹⁶ “Por qué no se vende el libro nacional”, del 31 de octubre de 1928 (Roberto Arlt, *Cronicón de sí mismo*, p. 174). En ese mismo volumen y sobre el mismo tema, véase: “La lectora que defiende el libro nacional” (pp. 169-172), del 4 de noviembre de 1928. En otras aguafuertes porteñas Arlt arremete asimismo contra la crítica de libros nacionales, o mejor dicho contra su inexistencia, ya que se trata de una crítica aduladora que “engaña” al público. Véanse “La falsa benignidad periodística”, del 12 de enero de 1929, y “Críticos teatrales”, del 2 de junio de 1929, en *Aguafuertes. Obras*, t. 2, pp. 398-403. En esta última crónica, Arlt insiste en la inexistencia de una literatura nacional de calidad: “... no soy yo solo el que tiene la sensación de este desastre que constituye nuestra literatura y nuestro teatro, y todas nuestras artes en general. Aquí, sacando media docena de autores, el resto es el acabóse” (*ibid.*, p. 402).

alemán” (p. 26).¹⁷ Reconoce no obstante que en algunas obras del presente (entre las que incluye su primera novela) está en construcción una obra que perdurará: “Güiraldes con su *Don Segunda Sombra*; Larreta con *La gloria de Don Ramiro*; Castelnuovo con *Tinieblas*; yo con *El juguete rabioso*; Mallea con *Cuentos para una inglesa desesperada*. De estos libros algo va a quedar. El resto se hunde” (*id.*).

El ataque de Roberto Arlt a la “literatura nacional” (o la constatación de su inexistencia) sólo tiene parangón con el que llevará a cabo en México pocos años después uno de los miembros del grupo de los Contemporáneos, Jorge Cuesta, ante el embate de los nacionalistas que los criticaban por cosmopolitas y extranjerizantes. Un nacionalismo, dirá Cuesta, “que sirve de escudo a la mediocridad y a la incultura”,¹⁸ palabras que hubiera suscrito sin duda Arlt en la Argentina y en esos años.¹⁹ Arlt asume sin complejo alguno, en la misma entrevista, que los países que nos “educan” son “España, Francia y Rusia” y que los escritores del momento (incluido él mismo) están todavía cerca de sus modelos; de allí que divida a los escritores argentinos en “españolizantes”, “afrancesados” y “rusófilos” (p. 25). La influencia, la imitación de Europa, un asunto que mucho se debatía entonces, no parece ser un

¹⁷ César Vallejo había aludido en 1926, en una nota sobre “la juventud literaria de España y América”, al “pasado vacío, al cual [los nuevos escritores] se vuelven en vano para orientarse [...] Declaramos vacantes todos los rangos directores de España y de América. La juventud sin maestros está sola ante un presente ruinoso y ante un futuro asaz incierto. [...] Que esa cólera de los mozos, manifestada de hora en hora, por los más fuertes y puros vanguardistas, se convierta cuanto antes en el primer sacudimiento creador”. Véase “Estado de la literatura española”, en la edición facsimilar de la revista *Favorables Paris Poema* (núm. 1, julio de 1926, p. 7), Renacimiento, Sevilla, s.a.

¹⁸ Jorge Cuesta, “La literatura y el nacionalismo”, en *Poemas y ensayos. Ensayos 1*, pról. de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, pp. 96-101.

¹⁹ Será precisamente el nacionalismo, el “falso criollismo” como escribirá otro de los miembros del grupo, Jaime Torres Bodet, uno de los puntos de discusión y desacuerdo entre los vanguardistas argentinos y los Contemporáneos de México. Véase nuestro trabajo comparativo: “El grupo de *Martín Fierro* y los poetas de Contemporáneos”, *Caravelle*, núm. 75, 2001, pp. 517-525.

problema para Arlt, quien muestra en ese sentido un sorprendente universalismo y una gran apertura. En todo caso, para el autor porteño, parece tratarse de una etapa necesaria en la formación de los escritores argentinos o americanos.²⁰

Arlt denunciará, poco después, un colonialismo mucho más pernicioso que el de los modelos extranjeros, un colonialismo cultural interno que establece cortes y separaciones, sociales y culturales, entre los que leen en el idioma original y los que leen en traducciones, o sea la gran mayoría de los escritores argentinos de origen inmigratorio. Como bien lo capta Arlt en esos años, las traducciones constituyen un factor de democratización en el acceso a la cultura. De allí que desmascara con agudeza, en el breve comentario sobre el *Ulises* de James Joyce (incluido en el prólogo a *Los lanzallamas*), la apropiación clasista de los idiomas y las literaturas por las élites intelectuales de su país.²¹ La

²⁰ La postura de Arlt tiene similitudes con (de nuevo) la de Alfonso Reyes, en particular en la respuesta que éste le escribe a Ramón Doll (un amigo, por cierto, de Arlt), en la breve polémica que sostienen en 1930, motivada por el texto de Reyes, “Palabras sobre la nación argentina”. Al quejarse Ramón Doll de la poca originalidad de los intelectuales argentinos, “que se conforman con imitar a Europa”, Reyes le contesta: “¿Pues qué se esperaba usted, tras un siglo, apenas, de autonomía? Y entonces usted se desespera, y acusa de europeizante y descastada a la laboriosa generación que le ha precedido. ¡Sin pensar que esta generación ha debido trabajar con los instrumentos de la cultura europea, únicos que hasta entonces se encuentran en la plaza! [...] Las culturas no se improvisan: quieren tiempo y abono, como toda semilla, para llegar a su fruto” (Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. 9, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 40).

²¹ Arlt advierte: “...otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones 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 *Ulises*, 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 James Joyce es inglés, James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerá sino medio docena de iniciados” (“Palabras del autor”, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, edición coordinada por Mario Goloboff, Archivos-

aguda conciencia del carácter social y cultural de estas apropiaciones es otro rasgo que define muy bien la postura crítica de Arlt, quien advierte pronto la existencia de una doble legalidad: desde la perspectiva de la “alta cultura” habría lecturas legítimas de autores extranjeros, las que llevan a cabo los que pueden leer en inglés o en francés, y que corresponden a una élite cultural y social minoritaria. Y habría también apropiaciones ilegítimas, de los que leen traducciones: las traducciones masivas de la editorial Claridad, por ejemplo, que difunden otro tipo de literatura, obras de Henri Barbusse (*El fuego*) o Erich María Remarque (*Sin novedad en el frente*).

Arlt rechaza también, con ironía, la corriente de autoctonismo de los jóvenes que en la Argentina ha llevado a la glorificación de la “desvalorizada moneda del gaucho”,²² al que considera un nacionalismo superficial y acomodaticio. Está claro que condena por inauténtica y falsa la búsqueda de identidad nacional en el criollismo que practican los jóvenes de la vanguardia. Es una de las pocas voces entonces en cuestionar esta veta nacionalista y en alertar (Leopoldo Marechal es otro de los críticos en las mismas páginas de *Martín Fierro*)²³ sobre los excesos del criollismo entre los jóvenes escritores. Volverá a referirse al gaucho en dos “aguafuertes porteñas” de 1932 —la ya citada “Algo más sobre el gaucho” y “La mula de lo gauchesco”—, para denunciar la “mula” o el engaño de lo gauchesco, un gaucho que no existe ya y que extrañamente “el ambiente moderno” resucita. Cercano a la visión sarmientina, Arlt lo identifica con la barbarie y cuestiona, como lo había hecho ya Roberto Mariani, la asociación entre la llamada “nueva sensibilidad” y *Martín Fierro*, el símbolo de lo gauchesco:

UNESCO, París, 2000, pp. 285-286). Salvo indicación contraria, todas las citas a estas novelas se harán según esta edición.

²² “Algo más sobre el gaucho” (5 de diciembre de 1932), en *Aguafuertes. Obras*, t. 2, p. 435.

²³ Marechal alude en 1926 a las “enfermedades” que amenazan a las nuevas letras rioplatenses: “el gaucho y el arrabal” (“El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, *Martín Fierro*, 3/34, octubre de 1926, p. 4).

La generación de escritores del año 1921 empezó con una revista: *Martín Fierro* (donde se ensalzaba a la nueva sensibilidad ¡y qué distante está esto del gauchol!) a remover los escombros de una tapera ha mucho tiempo desmoronada. Luego Güiraldes, con *Don Segundo Sombra* y Larrea con *Zogoibi* hicieron circular esa desvalorizada moneda del gauchol, y los eternos imitadores, la cáfila de escritorzuelos desocupados, recitadores de radio, compositores de tango y declamadoras profesionales, hicieron el resto.²⁴

La defensa de Arlt en lo que toca a lo nacional —su personal batalla—, la dará en el terreno del lenguaje, pugnando por una lengua viva, actual, el “idioma de los argentinos” hablado en las calles de la ciudad. Se opone en sus “aguafuertes” a los gramáticos de la lengua, a los defensores puristas de la norma del español e inicia lo que llama con humor sus “estudios de filología lunfarda”; al mismo tiempo va incorporando este lenguaje a sus novelas.²⁵

Pero son tal vez sus comentarios críticos sobre el arte nuevo, la “nueva sensibilidad” o la “ola de modernismo” —tal como los percibe en la entrevista de 1929— los que merecen mayor atención, por ser Arlt considerado precisamente el introductor de la novela moderna en el Río de la Plata: “Cuando las nuevas generaciones vengan y puedan leer algo de todo lo que se ha escrito en esos años, se dirán: «¿Cómo hicieron estos tipos [acaba de referirse a ‘Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo y Barletta’] para no dejarse contagiar por esa ola de modernismo que dominaba por todas partes?»” (p. 26). La distancia la pone Arlt, como se verá, con cierta “idea” de la modernidad y no con la modernidad en sí.

¿Qué entiende en esos años por “ola de modernismo” y por arte nuevo, y cómo va abriéndose paso su propio punto de vista, paralelamente a la escritura de sus novelas mayores? Aunque no habla de van-

²⁴ Roberto Arlt, *Aguafuertes. Obras*, t. 2, pp. 434-435.

²⁵ “El idioma de los argentinos” (17 de enero de 1930), *ibid.*, pp. 161-164.

guardia sino de las nuevas tendencias literarias en Argentina, la noción de lo nuevo y lo moderno está en el centro de esta entrevista. Arlt se opone a la idea de modernidad que reina en su entorno, una modernidad que “trabaja con pocos elementos, fríos y derivados de otras literaturas de decadencia”, palabras en las que hay evidentes huellas de la condena al “arte deshumanizado”, una literatura en donde está ausente “el problema social y el problema religioso”. Y agrega que estos escritores desorientados “tienen inquietudes intelectuales y estéticas” pero “no espirituales e instintivas” (p. 26).

Lo que parece estar en juego, en 1929, es la fundación (pues para Arlt no hay una tradición heredada o no se reconoce en los modelos propuestos) de otros paradigmas para una literatura nueva que vaya, es obvio, más allá de la incorporación de los signos visibles de la modernidad.²⁶ Al oponerse entonces a la “ola de modernismo”, Arlt se distancia de lo que parece enjuiciar como la “modernolatría” de este momento literario, una “modernolatría” que excluye a la crítica y que se restringe a la creación de una técnica nueva o, como lo había dicho César Vallejo, a un “léxico nuevo”.²⁷ Para Arlt, “no basta tener una

²⁶ Diez años después, en Montevideo y en términos semejantes a los de Arlt, Juan Carlos Onetti —desde las páginas de la revista *Marcha*— pugnará por una nueva literatura, una literatura moderna (pero no modernolatra, al igual que Arlt) centrada en la ciudad y alejada de lo supuestamente “nuestro” o “nacional” que busca o construye “ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos”, para finalmente concluir: “¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente?” (“Literatura nuestra”, en Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner y otros ensayos*, Arca-Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 28). En el capítulo “Narración y simulacro en Onetti y en Arlt” apuntamos los vasos comunicantes existentes en las ideas sobre literatura de ambos escritores.

²⁷ “Poesía nueva”, en *Favorables Paris Poema*, p. 14. En una aguafuerte porteña del 23 de noviembre de 1929 (“¿Para qué sirve el progreso?”) Arlt critica la idea simplista y burda del progreso que oye a su alrededor: “¿El teléfono lo hace más feliz, un aeroplano de quinientos caballos más moral, una locomotora eléctrica más perfecto, un subterráneo más humano? Si los objetos nombrados no le dan a usted salud, perfección interior, todo ese progreso no vale un pito...” (en *Aguafuertes. Obras*, t. 2, p. 579).

herramienta para trabajar”, lo que sin duda tienen varios de sus contemporáneos, les falta “material sobre el qué desarrollar sus habilidades” (p. 26).

Esta crítica al lenguaje de cierta literatura moderna o nueva, una literatura a-crítica a la que le falta sustancia o vida, se advertirá también en otros comentarios dispersos en las crónicas que escribirá ya a finales de los años treinta cuando reflexiona sobre el arte de la novela en tiempos difíciles para la cultura, durante la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un cuerpo de textos prácticamente inexplorados por la crítica, un material sumamente sugerente que permite ir afinando o precisando lo que entiende el escritor por novela moderna en consonancia con la época y el momento histórico. Fuera de “Cómo se escribe una novela”, una aguafuerte del 14 de octubre de 1931 —en la que se define como un novelista *pur sang* frente a los escritores metódicos y ordenados que trazan planes y se sujetan a ellos—, y del prólogo a *Los lanzallamas*, no se sabía de la existencia de varios textos de Arlt sobre el arte de la novela. Ya iniciadas las hostilidades, en 1940, y consciente —escribe Arlt— del “momento catastrófico” que se vive, lleno de incertidumbre, un momento amenazado por “la muerte, la sensación de traición, la sensación de locura que abarca tremendos sectores de hombres...”,²⁸ Arlt interrumpe su columna de “Al margen del cable” en dos momentos (a mediados de 1940 y de 1941) para pensar en la literatura en estas circunstancias.

Como en 1929, Arlt vuelve a criticar la novela que es, dice en “Literatura sin héroes”: “obra de escritores que dominan el arte de escribir pero que carecen de asunto. Se podrían comparar a estos autores con albañiles en disponibilidad. Saben manejar la cuchara, el nivel, la plomada, pero no tienen edificios que construir” (p. 671). El “instrumento”, o sea las palabras, no pueden estar al margen del momento histórico: aquéllas se impregnan del “color”, del “sonido” que reina en el ambiente (de la “disonancia”, precisamente), para acoplarse a la época:

²⁸ “La tintorería de las palabras”, en *El paisaje en las nubes*, p. 568.

En cada época, la humanidad sumergió la palabra en las policromas cubas de una tintorería espiritual, y de esta tintorería invisible la palabra salió barnizada de matices nuevos, coloreada de flamas más brillantes, empastada de tintas más calientes, más ligeras, más duras (p. 566).

Los “colores industriales”, la “arquitectura necesitada de espacio”, los “triples fenómenos del arte sometido a los cambiantes reflejos de la economía, de la política y de la mecánica”, han engendrado, dice también Arlt, “escritores nuevos”, es decir, “estilos nuevos” (p. 567). Compara el estilo de Chateaubriand con el de Huysmans y Dos Passos para finalmente concluir que media entre ellos “la misma distancia que aquella que podemos descubrir entre un sulky y un avión”.²⁹ El “estilo eléctrico” de *Manhattan Transfer*—sigue diciendo en “La tintorería de las palabras”—no está desligado “del frenesí brutal que bailotea en las piernas del ciudadano de Nueva York” (p. 567). Tal parece entonces que la intensa compenetración entre época y palabra, lenguaje o estilo, está en el centro de su reflexión sobre la novela moderna.

En “Necesidad de un «Diccionario de lugares comunes»”—una excelente crónica sobre lo que entiende por “estilo”, que es también un guiño a los personajes de Flaubert, Bouvard y Pécuchet, y a la obra que preparan—, Arlt insistirá en el mismo tema: “...debajo del léxico [...] se encuentra un determinado edificio espiritual o psicológico”, y agrega: “Se puede deducir todo el estado mental de una época por ciertos giros del idioma” (p. 661). A lo largo del diálogo que entablan en esta crónica el “filólogo” y el “filósofo”, Arlt hace una defensa del “estilo” o del “idioma” de un escritor que, si es auténtico, se enfrenta al “lugar

²⁹ Esta comparación es equiparable a la que el mismo Arlt había establecido años antes entre su primera novela, *El juguete rabioso*, ensalzada por la joven generación, y la ruptura y modernidad a que apunta su siguiente novela, *Los siete locos*: “Según su propio autor, *El juguete rabioso* como novela se parece a *Los siete locos* lo mismo que una pistola antigua con una automática” (citado por Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torurado*, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973, p. 57 [1ª ed., 1950]).

común” de su época.³⁰ La “singularidad verbal” de un escritor puede “agraviar”, dice Arlt, “la falta de estilo de otros hombres”, cuyo lenguaje está construido con lugares comunes. Su defensa de lo que concibe como “estilo”, en contra del lugar común, es en el fondo otra forma de defender lo que entiende por una literatura nueva, acorde con los tiempos, una literatura viva que choca “con la estupidez ambiente” y que hace que ese escritor se sienta incluso como un “extranjero en su propia patria” (p. 662):

La mayoría de los hombres llevan en su interior monstruosas arquitecturas de juicios, construidas con ladrillos amasados de barro de lugares comunes, y la grosera fábrica en la cual habita intelectualmente, se les antoja lujoso palacio. Cuando otro hombre, cuyo idioma no está ensamblado de lugares comunes les expresa realidades espirituales o psicológicas diferentes a las que ellos están acostumbrados a reverenciar, se les antoja que están escuchando a un ladrador de injurias; y entonces odian ferozmente al hombre que por no expresarse con frases hechas, ofende sus convicciones con la *fortaleza de un estilo* (p. 662; el énfasis es nuestro).

En esa defensa del estilo, encontramos similitudes entre los argumentos de Arlt y los de un escritor contemporáneo suyo, al que probablemente no leyó, Louis-Ferdinand Céline, a quien se consideró precisamente “un ladrador de injurias” y al que se le reprochó el uso de “una prosa hablada, traspuesta” y un estilo “irritante”.³¹

³⁰ Parece claro que Arlt ha dejado atrás la noción limitada de estilo que había esgrimido en defensa propia (“Se dice de mí que escribo mal. Es posible”) en las “Palabras del autor” en 1931. Allí Arlt afirmaba que “para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vidas holgadas. Pero, por lo general, la gente que disfruta tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura” (*Los siete locos y Los lanzallamas*, p. 285).

³¹ Louis-Ferdinand Céline, *Le style contre les idées*, préface de Lucien Combelle, Editions Complexe, Bruselas, 1987, pp. 61-73. Céline hará en efecto una defensa parecida del estilo al que concibe como una lengua viva, una lengua “que da la medida

Arlt condenará también en esos años géneros en boga, como el “diario íntimo” y la morosa novela subjetiva, “la apoteosis de la ficción atomizada”,³² escribe pensando sin duda en la novela *Contrapunto* de Huxley, muy comentada en esos años, porque semeja una “galería de retratos”, sin acción dramática, que no está acorde con los tiempos que corren. Pero tampoco aboga por el realismo, un realismo que fustiga y define como de la “medianía”, de las “apariencias externas”, con personajes cotidianos, planos, sin relieve, “una medianía”, agrega, que constituye “una peste” en la novela contemporánea, precisamente por estar alejada del presente, cuando “el planeta es conmovido por la acción de héroes negros, rojos y blancos como en la astral clasificación de la magia” (p. 670), aludiendo con ello a los principales actores políticos que en 1940 convulsionan el panorama mundial. La realidad del momento sobrepasa, parece decir el escritor, cualquier invención literaria. A pesar de que en esos años se imponía, en amplios sectores de las izquierdas, la defensa del “realismo socialista”, Arlt se mantiene a

de una época, o el tono de una época”. Y estilos que dan ese tono, hay muy pocos en una generación. Al escritor de hoy, dice también Céline, sólo le queda el estilo, el trabajo con el estilo, porque la novela ya dejó de testimoniar. Se queja del rechazo que reciben sus obras porque no ostentan, dice, “un estilo admitido”, un estilo convencional, es decir, un estilo que no conlleva riesgos: la lengua francesa “pura, refinada” pero “muerta” de las novelas habituales (Céline, *op. cit.*, p. 55). Ese estilo es el que “fuerza en cierta forma las frases a salir levemente de su significación habitual” y “a sacarlas de sus goznes, por así decirlo, y desplazarlas...” (la traducción es nuestra). En “El idioma de los argentinos”, Arlt había dicho, comparando el arte de escribir con el boxeo, que el escritor, al igual que el pugilista, debe “sacar golpes de «todos los ángulos»” (*Agua-fuertes. Obras*, t. 2, p. 162).

³² “En torno de esta apoteosis de la ficción atomizada se estructura la estética del llamado arte nuevo” (*El paisaje en las nubes*, p. 670). La novela de Huxley acababa de ser traducida y publicada en 1940 en Buenos Aires por Sudamericana. Al referirse probablemente a esta misma novela, Borges parece coincidir con la apreciación de Arlt, o sea que se trataría de una novela alejada lo que concibe como ficción: “De otros libros de Huxley cabe decir que no son más (ni menos) que la conversación habitual de un hombre inteligente. Algunos fingen ser ficciones; conozco su renombre, pero son los que menos me han alegrado” (*Borges en Sur [1931-1980]*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 217).

distancia. Atento sin duda a “la hora del mundo”, sus reflexiones sobre literatura y política, ajenas a consignas partidarias, son un testimonio de su libertad de pensamiento, y alcanzan, como se verá, una hondura inusitada.

En su crítica al realismo Arlt rescata no obstante —y ello es revelador de lo que es su propio estilo (que la crítica más reciente viene vinculando al expresionismo)— “la exageración en la descripción de las cosas hasta su retorcimiento”, lo que produce, “dentro del realismo, un fenómeno de estilo esencialmente poético” (p. 669). En esta línea lee la obra de Valle-Inclán y, de manera congruente, parece ser una vez más el estilo lo que salva determinadas obras y autores, y no la adscripción a una determinada corriente literaria. Tampoco la novela moderna puede estar al margen de los descubrimientos revolucionarios de las ciencias físicas, en particular de la “revolución de los cuantos” iniciada por Max Planck en 1905: “La aventura mediante la cual estos misteriosamente jóvenes físicos determinaron la arquitectura del átomo... [e] inventaron aparatos para bombardear físicamente un átomo, no ha sido descrita por ningún novelista” (p. 652). Reclama finalmente “acción” y “héroes” que estén a la altura de las de ese “hoy” que escribe con mayúsculas y que percibe del siguiente modo en julio de 1940:

...de pronto, el tiempo escribe en el cielo con flamígera tizona esta palabra: HOY. Es decir, final de época. Destrucción de imperios. Nacimiento de horrores. Guerra. Cifra astronómica en los presupuestos. Europa barrida por un simún de fuego. Hitler convertido en sinónimo del Anticristo. ¡Hoy! (p. 570).

Por último, la discusión de lo que entiende por arte nuevo o novela moderna es desplazada, en algunas de las últimas crónicas que publica en *El Mundo*, por una reflexión más apremiante todavía ante el avance del nazismo: ¿cómo escribir ahora que se ha fracturado el “mecanismo de nuestra palabra”, o sea la compenetración que entre palabra

y época ha marcado el hecho literario a través del tiempo? Las disonancias que “oye” Arlt no son ya las de la modernidad urbana e industrial, sino las históricas; con ello anticipa ideas que aparecerán después del final de la guerra, cuando se mida la magnitud del desastre. Ante lo que califica como la “aventura criminal” de un “ex hombre y su banda”, la “palabra se descubre tartamuda, impotente” (p. 567). El nazismo funciona entonces como un parteaguas que congela la palabra, la silencia. Para ese tiempo de agonía, se pregunta Arlt, “¿qué estilo, qué palabra, qué matiz, qué elocuencia, qué facundia, qué inspiración dará el ajustado color?” (p. 568).

Estas reflexiones finales de Arlt sobre literatura y época alcanzan una clarividencia poco común, que completan la imagen de un escritor medido de lleno en el momento histórico que le toca vivir.³³

DISONANCIAS ARLTIANAS: LA INVENCIÓN DE UN “ESTILO NUEVO”

Basta revisar algunas de las críticas más comunes que se hicieron a la obra de Arlt para comprobar que el “estilo nuevo” que su obra incorpora a la literatura argentina de aquellos años no fue comprendido. “Arlt escribía mal, componía mal”, así lo sentenció un crítico reconocido como Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana* en los años sesenta. Los que intentaron describir su estilo, sin enjuiciarlo, como Mercedes Rein (“técnica discontinua y delirante”), Jean Franco que se refiere a *Los siete locos* y a su continuación como a novelas “que siguen un esquema puramente accidental, de encuentros casuales y violencias súbitas”, o Fernando Alegría que con agudeza se refiere a su gran libertad expresiva que no se deja encerrar en premisas éticas o ideológicas, se acercaron por lo visto mucho más a la verdad de

³³ Hemos ahondado en esas reflexiones en torno a la “fractura” que Arlt observa en “el mecanismo de nuestra palabra”, a partir de lo que significa para él el nazismo y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, en: “«Un argentino piensa en Europa»: Roberto Arlt en sus últimas crónicas”, introducción a *El paisaje en las nubes*, pp. 13-35.

su literatura.³⁴ Las disonancias arltianas, que hablan de su inconformidad con un lenguaje y un estilo convencionales (el “escribir bien” de sus contemporáneos) y que motivan la exploración de otro lenguaje y otras formas narrativas, más acordes con sus coordenadas espaciales y temporales, tardarán mucho en poder ser leídas.

Es tal vez Emilio Renzi, el personaje de la novela de Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, uno de los primeros y mejores lectores del estilo del escritor porteño. Arlt, dice Renzi, “trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla [...] No entiende el lenguaje como unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces. [...] Y ése es el material sobre el cual construye su estilo”.³⁵ La idea de la escritura de Arlt concebida como un todo heterogéneo (mezcla de estilos y de tonos) hará fortuna, como se deduce de la mayoría de los acercamientos críticos posteriores a la novela de Piglia. Al definir su “estilo”, Renzi habla sin duda de lo que entiende como la modernidad literaria de Arlt: “El que abre, el que inaugura, es Roberto Arlt. Arlt empieza de nuevo: es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo xx”.³⁶

Hay que empezar por recordar lo que llama Arlt, en una de sus aguafuertes porteñas, “la escuela de la calle”,³⁷ un vagabundeo, una *flânerie*, que conforma una de las “escenas primarias” de su narrativa —como las llama Marshall Berman en su estudio sobre “la experiencia de la modernidad”—,³⁸ en la que se hacen presentes las disonancias propias de la gran ciudad. Sólo que la heterogeneidad y la mezcla perceptibles en las calles de las aguafuertes —y podría tomarse por ejemplo, “Corrientes, por la noche”, del 26 de marzo de 1929 (publicada en el mismo momento en que Arlt está escribiendo *Los siete locos*)— con-

³⁴ Véanse las referencias completas a estas obras en la “Bibliografía” final.

³⁵ *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980, pp. 169-170.

³⁶ *Ibid.*, p. 164.

³⁷ “El placer de vagabundear”, en *Aguafuertes. Obras*, t. 2, pp. 115-117.

³⁸ Véanse en particular los capítulos “Baudelaire: el modernismo en la calle” y “San Petersburgo: el modernismo del subdesarrollo”, en *op. cit.*, pp. 129-173 y 218-258.

trastan notoriamente con la experiencia de la calle y el deambular por la ciudad de los personajes de sus novelas.

En las crónicas Arlt observa entusiasmado la confraternidad de la “calle vagabunda”, su poder “transfigurador” bajo las “luces fantasmagóricas”, y esa “humanidad única, cosmopolita y extraña” que allí “*se da la mano*”: “Todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica y una especie de estremecimiento sordo, que no se sabe si brota de la entraña de la tierra o cae del cielo purísimo, alto...”.³⁹ En las novelas, por el contrario, las notas discordantes hablan de una modernidad que atrae, fascina y expulsa a la vez a sus personajes en un Buenos Aires fantasmal y realista. En la calle se materializa el “rencor cóncavo” de Astier que lo aísla e incomunica, “el terror”, la angustia y los estados divididos de conciencia de Erdosain. La ilusión de pertenencia a un espacio, la calle, que se respira en la crónica, es desmentida en las novelas y sustituida por una experiencia estética de aislamiento y angustia.

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* esta modernidad se construye por saltos, vuelcos, discontinuidades, cortes abruptos y anti-climáticos, y por medio de un simultaneísmo que incorpora diferentes espacios y voces de la urbe. Se combinan los elementos más disímiles como en un *collage*: planes de fábrica, mapas, noticias de periódico, presupuestos de prostíbulos.⁴⁰ La disonancia, tal vez el signo mayor de esta modernidad, está en la transposición verbal de una pluralidad de espacios y lenguajes, y también en la disparidad de emociones, sensaciones, percepciones, sueños y fantasías de los personajes que deambulan por las novelas. Si en la crónica prevalecen la fraternidad, la

³⁹ *Aguafuertes. Obras*, t. 2, p. 231. El énfasis es nuestro.

⁴⁰ Para Saúl Yurkievich el *collage* presupone “una poética basada en la discontinuidad y la disonancia...” (*A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik Editores, Barcelona, 1984, p. 58). Beatriz Sarlo, en “Arlt: la técnica en la ciudad”, alude a “una ciudad de *collage* cubista”, y a su “belleza caótica y transgresiva” (*La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, p. 46).

euforia callejera de luces y animación, en las novelas predominarán el conflicto, los choques, las “emociones híbridas, monstruosas e ingobernables” que caracterizan “el espíritu moderno”, escribe en 1927 Virginia Woolf en un notable ensayo, pocas veces recordado por los pensadores de la modernidad.⁴¹ Estas emociones o vivencias fragmentarias, incoherentes, que hablan de la incertidumbre y extrema fragilidad de la existencia moderna, ese “conglomerado de cosas incompatibles” —sigue diciendo Woolf—, no caben ya en los moldes de la novela convencional; en 1919 la misma Woolf había escrito que la novela es “una estructura que de día en día, menos se parece a nuestra visión mental”.⁴²

Los conflictos y desequilibrios que inician con Silvio Astier —en *El juguete rabioso*—, en un mundo que todavía conserva cierta estabilidad, culminan con Erdosain en el universo caótico de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En la visión portuaria a donde se dirige Silvio hacia el final de la novela, en un intento desesperado por escapar de la ciudad que lo va atrapando en sus redes, se hace presente ya, en esta primera novela, lo que llamará muchos años después la poética de la “disonancia”:

caminaba alucinado, aturdido por el incesante trajín, por el rechinar de las grúas, los silbatos y las voces de los faquines descargando grandes bultos [...] la visión de las enormes chimeneas oblicuas [...] ese movimiento ruidoso compuesto *del entrecruzamiento de todas las voces, silbidos y choques*, me mostraba tan pequeño frente a la vida...⁴³

La “trepidación metálica” que envuelve a Astier no ha penetrado todavía en su cuerpo y en sus emociones, pero anuncia a Erdosain,

⁴¹ Véase “Le pont étroit de l’art”, en *Essais sur le roman*, Seuil, París, 1963, p. 67. La traducción de esta y la siguiente cita es nuestra.

⁴² “Le roman moderne”, *ibid.*, p. 14.

⁴³ *El juguete rabioso*, ed. de Rita Gnutzmann, Cátedra, Madrid, 1985, p. 191; el énfasis es nuestro.

atrapado en “engranajes”, recorrido por fuerzas mecánicas.⁴⁴ La modernidad y la crítica a esta modernidad se dan la mano en muchas de las mejores páginas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y configuran ese “estilo nuevo” al que se referiría años después Arlt en sus crónicas.

FINAL

La modernidad, para Arlt, en la Argentina de los años veinte y treinta, está tanto en el lenguaje vivo de la ciudad porteña que defiende en sus “aguafuertes” y que incorpora en sus novelas, como en la sintonía o conjunción entre palabra o estilo y época. En ello reside, como lo expresara él mismo, “la fortaleza de un estilo”. Con la poética de la “disonancia”, Arlt, que no era un teórico, logró acuñar en 1941 un concepto que es una buena síntesis de lo que entiende por modernidad, una modernidad que se centra en lo dispar, contradictorio y conflictivo, y cuya mejor expresión se encuentra sin duda en sus propias novelas. La ficción arltiana ha hecho suya, en su estructura formal misma, “la disonancia de la condición humana”.⁴⁵

Si en la entrevista de 1929 Arlt rechazaba una noción de modernidad superficial y afirmaba que hay que construir la tradición o armarla desde el presente, en 1941, en una amplia mirada retrospectiva, le reconoce este gesto fundador a buena parte de su generación literaria, poetas y narradores incluidos, sin distinción de escuela o grupo. Con ello nos da una lección de apertura y de inclusión, rasgos que se volverían cada vez más escasos en la escena literaria argentina de los años siguientes.⁴⁶

⁴⁴ Véase nuestro estudio, “El imperio de lo imaginario”, en *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 91-109.

⁴⁵ Cf. Claudio Magris, *Utopie et désenchantement*, Gallimard, París, 1999, p. 37.

⁴⁶ Este artículo es una amplia reformulación de un primer trabajo que fue leído en la Universidad de Colonia (Alemania) en noviembre de 2004 en el marco del coloquio internacional “El Río de Plata en el Centenario: Buenos Aires 1910-1930”, coordinado por Christian Wentzalf-Eggebert.

II
“RECUERDOS DEL ADOLESCENTE” (1922)
NOTAS SOBRE UN FRAGMENTO RECUPERADO DE
*EL JUGUETE RABIOSO**

I

Hace treinta y cinco años, en 1973, la revista *Los Libros* daba a conocer un capítulo desconocido de la primera novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, publicada en octubre de 1926 por la Editorial Latina.¹ El texto, titulado “El poeta parroquial”, que había aparecido en 1925 en la revista de vanguardia *Proa* dirigida por Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz, era presentado como un “capítulo de la novela *Vida puerca* que aparecerá próximamente”.² Este anticipo fue suprimido finalmente por el autor y el áspero título inicial se transformó en uno menos violento o directo: *El juguete rabioso*.³ La cercanía de Arlt con Ricardo Güiraldes —a quien

* Agradecemos a la hija del escritor, Mirta Arlt, por permitirnos reproducir “Recuerdos del adolescente”, el primer fragmento de *El juguete rabioso* publicado por Roberto Arlt en la revista *Babel* en 1922.

¹ *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 29, marzo-abril 1973, pp. 20-21.

² Cf. “El poeta parroquial”, *Proa*, núm. 10, mayo de 1925. Hay que decir que el capítulo tiene poca relación con la trama de la novela tal como se publicará al año siguiente. Un personaje, Juan, secretario de una biblioteca, invita a su amigo, el narrador (no nombrado), a visitar a un famoso poeta del barrio de Flores. Durante la entrevista, relatada con ironía, el poeta, cuyo retrato había aparecido en la revista de gran tiraje *El Hogar* y que también publica en *Caras y Caretas*, propone ayudar al narrador, quien confiesa escribir “prosa”. Esta visita de los dos jóvenes al “poeta parroquial” recuerda sobre todo el “aguafuerte porteña” que Arlt dedicará algunos años después al escritor Juan José de Soiza Reilly a quien el joven Arlt visitara en su adolescencia y el que le publicó su primer relato, “Jehová”, en la *Revista Popular*. Véanse “Éste es Soiza Reilly” y un fragmento de “Jehová” en Roberto Arlt, *Cronicón de sí mismo*, Edicom, Buenos Aires, 1969, pp. 63-69. Otro capítulo de la novela, también publicado por *Proa*, “El rengo” (núm. 8, marzo de 1925), pasará, éste sí, a la novela.

³ Aunque algunos estudiosos de Arlt se refieren a *La vida puerca* o, incluso, como Elías Castelnuovo —quien tuvo, como se verá, el manuscrito en sus manos— a *De la*

Arlt dedica la primera edición de la novela—⁴ explica su presencia en las páginas de *Proa*. Francisco Luis Bernárdez, años después colaborador como Arlt del periódico *El Mundo*, es uno de los pocos testigos que se ha referido a la presencia asidua de Arlt en las reuniones que organizaban Güiraldes y su esposa, Adelina del Carril, en el Hotel Majestic de la Avenida de Mayo.⁵ Sorprende hoy lo ecléctico de estas

vida puerca en sus *Memorias* (Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1974, p. 134), en la revista *Proa*, que pudimos consultar, se anuncia como *Vida puerca*. La expresión aparece en una sola ocasión, en el tercer capítulo de la novela, cuando Astier ha sido despedido de la Escuela Militar de Aviación y piensa en el regreso a casa y en la penosa vida de su madre y hermana: “¡Ah, es menester saber las miserias de esta vida puerca, comer el hígado que en la carnicería se pide para el gato, y acostarse temprano para no gastar el petróleo de la lámpara!” (*El juguete rabioso*, edición de Rita Gnutzmann, Cátedra, Madrid, 1985, p. 179. Todas las citas de la novela se harán según esta edición). Este calificativo, alejado de toda compasión por la miseria y no tan usual finalmente en la obra de Arlt, reaparecerá en boca de Haffner, el Rufián Melancólico de *Los siete locos*: “Sabe que es interesante lo que cuenta. Poniendo que no existiera oro, aquello es siempre más divertido que esta puerca ciudad” (*Los siete locos y Los lanzallamas*, edición coordinada por Mario Goloboff, Archivos-UNESCO, París, 2000, p. 171).

⁴ “A Ricardo Güiraldes: Todo aquel que pueda estar junto a Ud. sentirá la imperiosa necesidad de quererlo. Y le agasjarán a Ud. y a falta de algo más hermoso le ofrecerán palabras. Por eso yo le dedico este libro”. Al fallecer Güiraldes en 1927, la dedicatoria desaparece en la 2ª edición de *El juguete rabioso* (Claridad, Buenos Aires, 1931). Hay otro testimonio de gratitud y afecto de Arlt hacia Güiraldes. Se trata del texto que se iba a publicar en 1927 en el último número de la revista de vanguardia *Martín Fierro*, el número 45, que sería dedicado por entero a Güiraldes que acababa de morir. En el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín se encuentra la carta escrita a máquina por Arlt y dirigida a Evar Méndez, director de *Martín Fierro*. Cito un fragmento del texto de Arlt: “Todos te queríamos mucho. A veces nos imaginábamos que estabas solo e indefenso, para tener la dichosa ilusión de salvarte la vida y ser héroe ante tus ojos [...] Llevabas a don Segundo en tu gran corazón. Nosotros muchachos cínicos y desgastados de esta ciudad sombría te llevamos a vos: el señor don Ricardo Güiraldes” (“Carta a Evar Méndez”).

⁵ Véase el “Prólogo” que escribe Bernárdez para las *Obras completas* de Ricardo Güiraldes (Emecé, Buenos Aires, 1962, p. 11). Unos años después, en una nota periódica dedicada a Arlt, Bernárdez se refiere de nuevo a las reuniones con Güiraldes en las que participaban también Borges, los hermanos González Tuñón y otros jóvenes escritores (“Arlt”, *Clarín*, 26 de febrero de 1970).

reuniones en donde participan tanto jóvenes identificados con la vanguardia (el grupo de Florida) como algunos de los escritores comprometidos con la denuncia social, el grupo que se conoce como de Boedo. La amplitud de miras de Güiraldes y su generosidad con todos explican que en una carta suya de 1925 se refiera (pensando tal vez en el propio Arlt) “a los muchachos de Boedo, apocalípticos, vomitadores de insultos gordos, de los cuales tal vez alguno surja fuertemente un día”.⁶ Pero es más difícil saber qué tanto influyó o intervino el autor de *Don Segundo Sombra*, a quien Arlt leyó la novela, en los cambios finales del texto.⁷ Además de su conocida costumbre de leer cuentos y fragmentos de sus novelas en lugares públicos (cafés, lecherías), atento a las reacciones de su público, Arlt dio también a leer su primera novela, como se verá más adelante, a varios posibles editores, Elías Castelnuovo, de la editorial Claridad y Samuel Glusberg, director de la revista *Babel* (y de la editorial del mismo nombre), que le hicieron críticas y, por distintas razones, rechazaron el manuscrito. Lo que queda claro es que la novela pasó por distintas etapas y que el autor fue revisando y modificando el manuscrito hasta su publicación en 1926.

En 1997, al estudiar precisamente la revista *Babel* (1921-1951), Horacio Tarcus descubre en sus páginas otro fragmento de la novela de Arlt, titu-

⁶ Véase en Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 92.

⁷ Bernárdez escribe en el testimonio publicado en *Clarín*: “No sé qué pensó Güiraldes cuando, días después, mi nuevo amigo le leyó *El juguete rabioso*. Lo que sí recuerdo es que, interesado por quien había escrito tan fuertes páginas, lo retuvo un tiempo como secretario suyo...”. Otro testimonio en torno a la amistad con Güiraldes es el que escribe Álvaro Yunque en julio de 1942, con motivo de la muerte de Arlt: “Después, Arlt se encontró con Ricardo Güiraldes, el reflexivo, el sutil, el educado, flor de civilización –su antítesis. Urbanismo en Güiraldes, suburbio en Arlt. Aquél pulió y aconsejó al muchacho mucho menor. Hasta le enseñó ortografía. Arlt cogió de su generoso, improvisado maestro la técnica, lo exterior del oficio. Lo demás, el alma bravía, pintoresca, anárquica de sus libros, siguió encontrándola en la vida, dándose tropezones con la humanidad canalla y sufriente” (“Roberto Arlt”, *Nosotros* [Buenos Aires], núm. 76, julio de 1942, p. 113).

lado “Recuerdos del adolescente”.⁸ Publicado en 1922, se trata sin duda del primer anticipo de la novela que Arlt da a conocer. *Babel* se refiere a una “novela en preparación”, sin título todavía, y aparece firmada por Roberto G. Arlt.⁹ En 1920 Arlt había publicado ya con el nombre de “Roberto Godofredo Arlt” uno de sus primeros textos, de corte autobiográfico, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”.¹⁰ Este hallazgo viene a confirmar lo que el propio Arlt había afirmado en una de sus “autobiografías” publicada en 1929: “A los 22 años escribí *El juguete rabioso*, novela. Durante cuatro años fue rechazada por todas las editoriales”.¹¹

Este comentario será sin embargo matizado dos años más tarde, en 1931, en la “Nota editorial” que acompaña la segunda edición de la novela que publica la editorial Claridad. Arlt ofrece ahora *otra* versión, más precisa, sobre el proceso de escritura de la novela y sobre los distintos rechazos que recibió:

El juguete rabioso fue escrita en distintas etapas. El último capítulo a mediados del año 1924, cuando una editorial organizó un concurso. El primer capítulo en el año 1919 [...] Como dije, presenté esta novela

⁸ Horacio Tarcus, “*Babel*, revista de arte y crítica (1921-1951)”, *Revista Lote. Mensuario de Cultura*, año 1, núm. 7, noviembre de 1997, pp. 6-9. Tarcus sólo da escuetamente el dato, sin dar a conocer el texto. En una de nuestras visitas a la Fundación Bartolomé Hidalgo en Buenos Aires pudimos leer “Recuerdos del adolescente”. Las fotos digitales del texto de Arlt y del índice del número 11 de la revista que acompañan este trabajo provienen de dicha Fundación.

⁹ Roberto G. Arlt, “Recuerdos del adolescente”, *Babel* (Buenos Aires), núm. 11, enero de 1922, p. 152.

¹⁰ Publicado en *Tribuna Libre* (Buenos Aires), 28 de enero de 1920. La edición de la *Obra completa* de Arlt (Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, t. 2, pp. 9-35), lo reproduce en su totalidad. Analizamos este texto en el capítulo siguiente, “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”.

¹¹ Roberto Arlt, “Autobiografía”, publicada junto con el relato “El humillado” (en realidad, un capítulo de la novela *Los siete locos*), en *Cuentistas argentinos de hoy* (compilación de José Guillermo Miranda Klix y Álvaro Yunque, Claridad, Buenos Aires, 1929). Ha sido reproducida en Mirta Arlt y Omar Borré, *Para leer a Roberto Arlt*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985, p. 217.

a mediados del año 1924, a una editorial cuyo director la rechazó con una serie de razonamientos más o menos ingeniosos. El autor archivó entonces el libro escrito a máquina... ah... no... mejor dicho... ese mismo año la presentó a otra editorial, cuyo editor también la rechazó, pero esta vez no en nombre de la literatura ofendida, sino de las economías maltrechas.¹²

A pesar de la búsqueda pertinaz de concursos y premios, que parecían ser los medios que ofrecían una posibilidad real de publicación, una búsqueda que emprende muy pronto Arlt, por lo menos desde 1924, sus andanzas editoriales se convierten en una larga lista de postergaciones. Se sabe con certeza que uno de los rechazos fue el de Elías Castelnuovo, miembro del grupo de Boedo y amigo de Arlt, quien dirigía entonces la colección “Los Nuevos” de la editorial de izquierda, Claridad. La editorial Proa, dirigida por Güiraldes, se interesó en publicar la novela pero en este caso, como lo indica Arlt, fueron problemas financieros los que impidieron su publicación.¹³ Finalmente, Arlt presentó la novela en un concurso organizado por la editorial Latina: “Uno de los jurados que constituía la comisión era Enrique Méndez Calzada, quien influyó, simplemente por simpatía al autor y a su obra, para que la novela fuera editada, y después de muchas esperas y discusiones al respecto, fue editada, por fin, en el año de 1926”.¹⁴

¹² “Nota editorial”, *El juguete rabioso*, 2ª ed., Claridad, Buenos Aires, 1931.

¹³ Según se desprende de las *Memorias* de Castelnuovo ya citadas (p. 134), Arlt le hubiera dado también a leer el manuscrito de su novela al editor Manuel Gleizer, quien publicó a varios de los jóvenes escritores del momento: Borges (*El idioma de los argentinos*, Evaristo Carriego), Leopoldo Marechal (*Días como flechas, Odas para el hombre y la mujer*), Eduardo Mallea (*Cuentos para una inglesa desesperada*), Enrique González Tuñón (*El alma de las cosas inanimadas*) entre otros; también Gleizer publicó el único número de la revista *Libra* (1929), dirigida por Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez (véase la edición facsimilar preparada por Rose Corral, El Colegio de México, México, 2003).

¹⁴ Cf. “Nota editorial”.

Al frente de esta segunda edición de la novela, y ante la recepción muy favorable que tuvo *El juguete rabioso* entre los jóvenes escritores de su generación, lo que parece interesarle a Arlt en 1931 es el relato de las enormes dificultades que encontró en sus inicios literarios. Paralelamente a las vicisitudes de su primer héroe, Silvio Astier, y a la historia de su duro aprendizaje social, podrían narrarse también las vicisitudes por las que pasó el propio autor para ser publicado y, sobre todo, “admitido” como escritor en el espectro cultural y social de la Argentina de los años veinte. En otra breve autobiografía, publicada en 1927 en el periódico *Crítica*, pocos meses después de ver publicada, por fin, *El juguete rabioso*, Arlt reivindica su condición de autodidacta: “Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado y un advenedizo de la literatura”.¹⁵ Como el propio Astier, que no sabe qué será de su vida y que pasa por diferentes oficios antes de escribir sus “memorias”, Arlt no sabía tampoco lo que iba a ser de su vida. En una agua-fuerte porteña de 1929 (las crónicas que escribirá para el periódico porteño *El Mundo* desde 1928 hasta su muerte en 1942), que recordará su primer biógrafo Raúl Larra en 1950, Arlt se refiere a esos años inciertos:

Hubo una época en que la vida fue dura para mí, e hice, sucesivamente, los trabajos de dependiente de librería, aprendiz de hojalatero, aprendiz de pintor, mecánico y vulcanizador. He dirigido una fábrica de ladrillos; después fui, cronológicamente, corredor, director de un perioduccho y trabajador en el puerto.¹⁶

Como se verá, en “Recuerdos del adolescente”, de corte netamente autobiográfico, aparece el personaje trabajando en los suburbios de la gran ciudad como aprendiz de pintor y, poco después, como hojalatero, trabajos suprimidos en la versión final de la novela. En la “Nota

¹⁵ Mirta Arlt y Omar Borré, *op.cit.*, p. 219.

¹⁶ Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973, p. 25.

editorial” ya citada, Arlt rememora la profunda incertidumbre en la que estaba sumido en los años previos a la publicación de su primera novela y los distintos horizontes que se le ofrecían: “el autor [dice hablando de sí mismo en tercera persona] no sabía entonces cuál iba a ser su camino efectivo en la vida. Si sería comerciante, peón, empleado de alguna empresa comercial o escritor. Sobre todas las cosas deseaba ser escritor”.¹⁷ El poeta Conrado Nalé Roxlo, amigo de Arlt desde la adolescencia y vecino suyo del barrio de Flores, ha destacado esta temprana vocación literaria: “Para Arlt [...] la literatura era, sí, una cuestión de vida o muerte. Me estoy refiriendo a los años que precedieron a *El juguete rabioso*, al tiempo de formación y tanteo, a lo que podríamos llamar su prehistoria literaria. Su vida para él tenía entonces un solo sentido: ser un gran escritor”.¹⁸

Un capítulo más de la historia editorial de *El juguete rabioso*, considerada hoy la novela fundadora de la modernidad literaria en el Río de la Plata, y de esta lucha emprendida por Arlt con el medio cultural y editorial de su época, tiene lugar en los meses posteriores a la publicación de la novela y es protagonizado por el periódico *Crítica* y la revista *Babel*. Parte de la contienda, reproducida en la misma revista que publicara en 1922 “Recuerdos del adolescente”, ha pasado hasta ahora inadvertida y vale la pena por lo tanto detenerse en la misma. Es ilustrativa, además, de la primera recepción crítica de Arlt en la Argentina, un autor cuya legitimidad siempre fue cuestionada. Apenas publicada en octubre de 1926, la primera novela de Arlt abrió un frente polémico. El periódico *Crítica*, en el que escribían varios de los jóvenes escritores de su generación (los primeros defensores apasionados de la novela),¹⁹ iniciaba entonces el debate recriminando su ceguera e ineptitud a los

¹⁷ Véase nota 12.

¹⁸ *Borrador de memorias*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1978, p. 86.

¹⁹ Arlt recuerda: “Su aparición pasó sin dejar mayores rastros en los anales de la crítica, aún cuando entre la juventud *El juguete rabioso* provocara apasionados elogios. Todavía este libro cuenta con exaltados apologistas que lo consideran superior a *Los siete locos*, cosa que de ningún punto de vista puede admitirse porque no hay comparación

editores que habían tenido en sus manos el manuscrito de Arlt y no habían sido capaces de reconocer su fuerza y novedad: concretamente, el director de *Babel*, Samuel Glusberg, y el director de la colección “Los Nuevos” de la editorial Claridad, Elías Castelnuovo. Lo que publica *Babel* en febrero de 1927 es en realidad una carta abierta de Glusberg titulada “David contra Goliat” y subtitulada “*Babel* versus *Crítica*”. En ésta el director de *Babel* se defiende y ajusta cuentas con los jóvenes redactores de *Crítica*.²⁰ La rectificación o aclaración de Glusberg, deslindándose de las opiniones vertidas por Castelnuovo sobre la novela de Arlt, merece citarse *in extenso*:

Refiriéndose a Roberto Arlt, autor de *El juguete rabioso*, libro del que yo publiqué un capítulo en *Babel* [...] dice el cronista [de *Crítica*]: “Su novela fue rechazada por las editoriales Babel y Claridad cuyo asesor literario, el señor Castelnuovo, aconsejó a Arlt, coincidiendo con el de Babel, que se dedicara a la venta de legumbres”. Tampoco es auténtica esta vieja noticia de hace cincuenta o más semanas de vida literaria. El señor Arlt me trajo una novela cuando estaba ya clausurado el tercer concurso literario de Babel. Por eso no acepté presentarla a juicio de la comisión formada por Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones y B. Sanín Cano. Y así se lo dije al propio Arlt. Pero él quería conocer mi

posible entre una y otra novela, ni desde el punto de vista constructivo, ni técnico, ni psicológico, ni artístico” (cf. “Nota editorial”, nota 12). Borges, por cierto, sería uno de esos “apologistas”. Ya en 1929, en una entrevista, consideraba la prosa de Arlt “notable” (*La Literatura Argentina*, junio de 1929, pp. 14-15) y en varias otras muy posteriores reiteraría su preferencia por la primera novela de Arlt.

²⁰ Sylvia Saítta reproduce en su biografía de Arlt el comentario de *Crítica* publicado el 22 de noviembre de 1926 que motivará la respuesta de Glusberg: “La nueva generación carecía del novelista capaz de hacernos olvidar a muchos cansados narradores actuales. *El juguete rabioso*, lleno de escenas descriptas con un realismo agudo, irónico y amargo, que alcanza en muchas páginas una conmovida entonación lírica, marca la aparición de un recio escritor que posee, como pocos, el sentido de la novela. [...] Toda la literatura de Boedo no cabe en tres páginas de las ciento setenta de *El juguete rabioso*” (*El escritor en el bosque de ladrillos*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, p. 45).

opinión y, por tratarse de un antiguo “compañero de bohemia”, me tomé el trabajo de leer su libro en el que, a decir verdad, hallé algunas cosas buenas para mi gusto, pero un exceso de pilongos adjetivos y muchas descripciones malogradas por la extensión. Con todo, Arlt sabe que si no lo encontré genial, como sus amigos más inmediatos, fui el único que le leyó todo el libro y el primero en publicarle un fragmento en *Babel*, cuando todavía no estaba concluido. Mal puede decirse pues, que coincidiendo con Elías Castelnuovo, le aconsejé a Arlt “la venta de legumbres”.²¹

Es importante la precisión de Glusberg en lo que toca a la editorial Babel, a los plazos vencidos del concurso literario, y a las demarcaciones que establece en el campo cultural de aquellos años. En cuanto a Castelnuovo, muchos años después de este episodio en torno a la controvertida publicación de *El juguete rabioso*, dedica en sus *Memorias* todo un capítulo, “El aprendiz de brujo”, a su amistad con Arlt. La versión que da del rechazo de la novela no alude a los argumentos que manejan tanto *Crítica* como Glusberg sino a otros, referentes a la calidad de la novela. Hay sin duda en Castelnuovo un afán a posteriori por justificar su rechazo, cuando la figura de Arlt —ya son los años setenta del siglo pasado— se ha convertido en un referente central de la tradición literaria argentina del siglo xx. Para ello, vuelve sobre argumentos manidos, ya esgrimidos en la época en que vivió Arlt:

Sin incluir los errores de ortografía y de redacción, le señalé hasta doce palabras de alto voltaje etimológico, mal colocadas, de las cuales no supo aclarar su significado. Había asimismo, en su contexto, dos estilos antagónicos. Por un lado, se notaba la influencia de Máximo Gorki y por el otro la presencia de Vargas Vila. También le señalé este contraste [...] Le dije, finalmente, que así como estaba, *De la vida*

²¹ Samuel Glusberg, “David contra Goliath. *Babel* versus *Crítica*”, *Babel* (Buenos Aires), núm. 22, febrero de 1927, p. 8.

puerca [sic] no se podía publicar. Que era menester arreglar y pasar en limpio los originales.

Finalmente, Castelnuovo, que como miembro del grupo de Boedo defiende un concepto social de la literatura por lo visto bastante limitado, critica incluso el cambio de título de la novela, debido según él a Güiraldes: “[Arlt] le llevó la obra después a Ricardo Güiraldes, quien se encargó de proceder a su profilaxis con tal rigor que hasta le cambió un título claro y contundente, de proyección social, por otro bastante turbio, carente por completo de claridad y de contundencia”.²²

2

“Recuerdos del adolescente” presenta un indudable interés para visualizar una etapa temprana de la escritura de la primera novela de Arlt. Como no han quedado manuscritos, notas o apuntes del escritor, todo este material que rastrea con empeño la crítica genética, el fragmento de *El juguete rabioso* rescatado constituye un valioso hallazgo. Para ver cómo avanza la escritura de Arlt, el trabajo al que somete sus textos, sólo es posible comparar las distintas versiones publicadas de un mismo relato o cotejar los anticipos de novelas que aparecieron en revistas de la época.²³ Los estudios actuales de genética insisten en la peculiar “geografía textual” que ofrece la lectura de manuscritos, pre-textos o versiones descartadas, una materia en gestación, con cambios, bifurca-

²² *Memorias*, p. 134.

²³ Raúl Larra se ha referido a las “continuas correcciones a que [fue] sometido el manuscrito” de *El juguete rabioso*, aunque no ofrece en su biografía pruebas de las mismas (*op. cit.*, p. 31). Algunos capítulos de sus novelas siguientes, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, publicados con anterioridad en revistas (por ejemplo, “Un alma al desnudo”, de *Los lanzallamas* que aparece en la revista *Azul* en 1931), permiten apreciar el trabajo considerable de reescritura de Arlt. Este capítulo aparece reproducido en Mirta Arlt y Omar Borré, *op. cit.*, pp. 179-185. En un estudio sobre los cuentos de Arlt, Borré ha mostrado el trabajo a que el escritor sometía un mismo relato: “Cuentos de Roberto Arlt: una poética de la reescritura” (*Hispanamérica*, núm. 68, 1994, pp. 79-86).

ciones, en diálogo siempre con los textos finalmente publicados. En contra de la perspectiva clásica de la edición crítica, una perspectiva finalista que privilegia la versión definitiva y el texto como algo cerrado, aquélla permite apreciar “formaciones textuales divergentes”. Frente a lo que llama Raymonde Debray-Genette el “fetichismo del texto final”, se trata entonces de pensar los borradores, manuscritos o primeras versiones en términos de diferencia.²⁴

¿Qué nos dice, en este sentido, este anticipo de *El juguete rabioso*? Se trata de una primera versión del inicio del segundo capítulo de la novela que llevará por título “Los trabajos y los días”, en alusión al texto de Hesíodo. Como dijimos, cuando Arlt publica este fragmento, la novela no tiene todavía título y el personaje y narrador en primera persona no aparece nombrado. Los dos aspectos más destacados del fragmento, que desaparecen de la versión final, tienen que ver con el trabajo del personaje como obrero, aquí representado, y con la política, concretamente, las ideas anarquistas que el adolescente va incubando en sus lecturas nocturnas. El fragmento aparece dividido —con una separación tipográfica— en dos partes, que corresponden a los trabajos del narrador, primero como aprendiz de pintor, y en la segunda, como hojalatero en los suburbios de la ciudad. Ambas partes concluyen con una proyección social y política que tiene su origen en el trabajo y las penurias del narrador adolescente: en un caso, se abre paso una fantasía exaltada, omnipotente, de destrucción nihilista de las ciudades y, en el otro, termina (y con ello este “fragmento” de novela) con una reflexión desencantada de la lucha de clases y la naturaleza moral de los oprimidos que nada tiene que ver con la visión idealizada de algunos de los

²⁴ Las citas entrecomilladas pertenecen a Raymonde Debray-Genette, “Géné- tique et poétique: le cas Flaubert”, en *Essais de critique génétique*, Flammarion, París, 1979, pp. 21-67. La autora propone que ante la noción de evolución (o progreso hacia el texto final) que ha caracterizado por lo general el estudio de “fuentes”, habría que “otorgarle [a la genética] un funcionamiento más autónomo, otorgarle su propia poética” (p. 25; nosotros traducimos). Remitimos asimismo al volumen editado por Louis Hay, *La naissance du texte*, José Corti, París, 1989.

utopistas²⁵ o incluso de Marx para quien un cambio en las circunstancias materiales traerá aparejado un cambio en el individuo.

Si bien la escena original del capítulo segundo de *El juguete rabioso* está ya esbozada en 1922, aparece aquí al desnudo y en forma mucho más escueta. Se trata de un breve diálogo inicial entre madre e hijo en el que la primera palabra importante es también, como en la novela, el trabajo: “Es necesario que trabajes —ha dicho mi madre”. A pesar del rencor con que el joven la mira, acepta inmediatamente: “Está bien, mamá —he contestado sombrío—. Trabajaré”. En la novela, en el extenso diálogo que sigue al pedido o exhorto materno, Silvio Astier, que está leyendo, se resiste y empieza por descartar, con la tácita aprobación de la madre, los trabajos que considera más bajos o humillantes, los que aparecen precisamente en la versión descartada:

—En *La Prensa* siempre piden...

—Sí, piden lavacopas, peones... ¿quiere que vaya de lavacopas?

—No, pero tenés que trabajar [...] (p. 128).

Todo el capítulo, en la novela publicada, girará entonces en torno a su primer trabajo, el de dependiente o vendedor de libros usados en una calle céntrica de Buenos Aires. Se trata también del primer intento de inserción social del protagonista, un intento que fracasa (al igual que otros, narrados en los subsiguientes capítulos) y que viene después de las aventuras juveniles —inventos y robos— del grupo de amigos reunidos en el “Club de los Caballeros de la Media Noche”. Aunque los libros o, mejor, la alternancia de trabajos y lecturas,²⁶ tal como aparece

²⁵ Poco antes, en “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, Arlt terminaba con una referencia más optimista o confiada en las ideas utopistas de Saint Simon (*op. cit.*, p. 35).

²⁶ Alternancia también, en la novela, con los delitos ya que la literatura folletinesca (los “cuarenta y tantos tomos” de Ponson du Terrail) alimenta la imaginación de Silvio Astier en el primer capítulo cuando los jóvenes amigos se inician en el robo y, en el capítulo final, “Judas Iscariote”, a la hora de delatar y traicionar al Rengo.

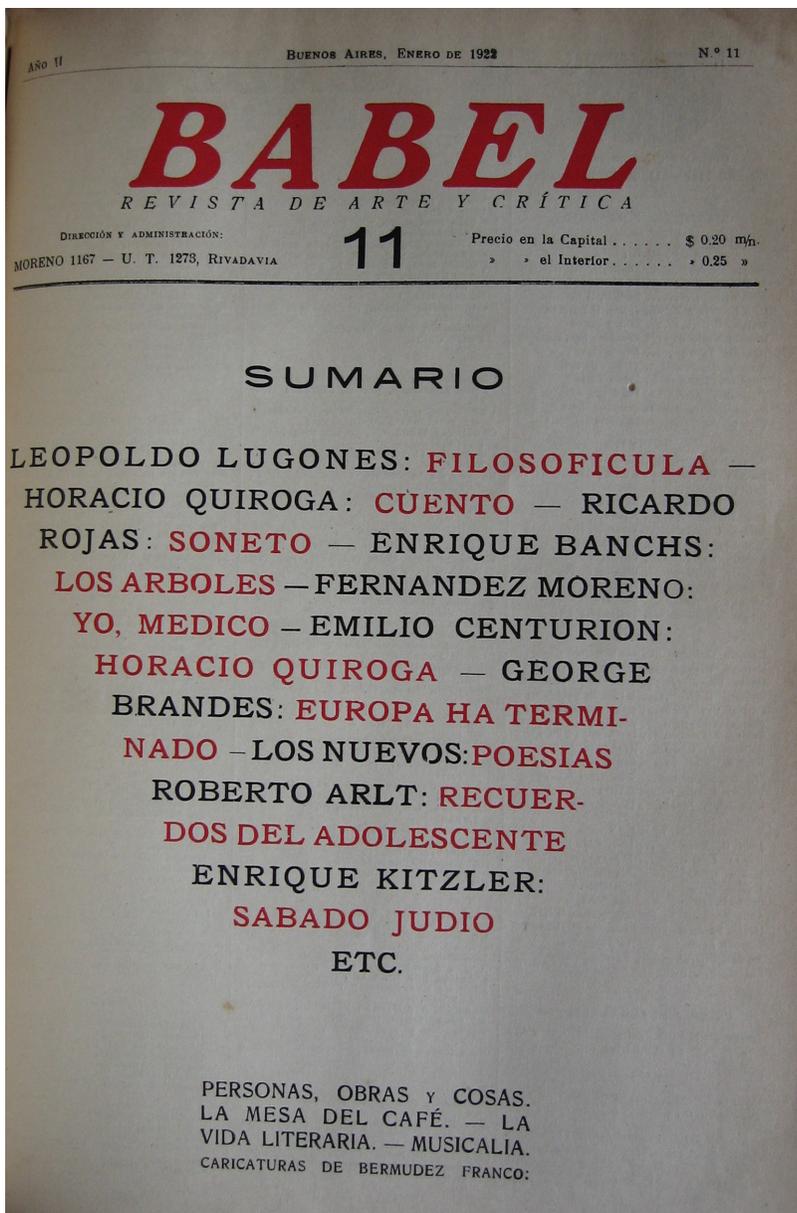
ya en este fragmento de 1922, seguirá pautando la estructura de la novela publicada en 1926, desaparecen de la versión final tanto los trabajos “penosos”²⁷ de peón u obrero de la construcción de “Recuerdos del adolescente” como sus exaltadas lecturas de Proudhon y Bakunin, con las que imagina la destrucción futura de las ciudades. Si los sueños de omnipotencia del adolescente, gracias a “fórmulas de admirable simplicidad destructora”, son eliminados por Arlt de la trama de *El juguete rabioso*, no desaparecen por ello del imaginario del autor ya que anticipan en más de un sentido las fantasías y delirios que rodearán unos años después el proyecto de revolución del Astrólogo, personaje central de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

En el texto publicado en *Babel*, contrariamente a lo que han señalado varios críticos de la obra de Arlt, por lo menos desde el libro de Diana Guerrero,²⁸ el escritor porteño no “anula el trabajo alienado”,²⁹ este trabajo que también para Ricardo Piglia, “sólo produce miseria, es

²⁷ En el primer capítulo, “Los ladrones”, Astier se refiere al “dinero vil y odioso porque hay que ganarlo con trabajos penosos...” (p. 105). También en “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, un texto a medio camino entre la ficción y lo autobiográfico, el escritor alude al “intervalo hartado penoso y desilusionador” en el que ejerce diversos oficios hasta que “descorazonado, hambriento y desencantado, sin saber a quién recurrir porque mi joven orgullo me lo impedía, llené la plaza de vendedor, en casa de un comerciante en libros viejos” (*op. cit.*, p. 13).

²⁸ *Roberto Arlt, el habitante solitario*, Granica Editor, Buenos Aires, 1972. En el mundo de Arlt, y concretamente en *El juguete rabioso*, el trabajo es “necesariamente el lugar donde se descubre la humillación” (p. 28). Es significativo que en *Los siete locos*, la novela empieza en el preciso momento en que Erdosain es despedido de la compañía en la que trabaja de cobrador. Hacia el final de su estudio, Guerrero apunta que “el proletariado está ausente de su obra [...] y si cabe decirlo así, su lugar literario está ocupado por el lumpen, del cual el individuo busca separarse y diferenciarse” (p. 187). Ausencia del proletariado, falta de solidaridad entre marginados, alternativas revolucionarias equivocadas, perspectiva pequeño burguesa de la lucha de clases, éstas han sido algunas de las lecturas ideológicas de la obra de Arlt. Véase también, de Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Hispanamérica, Gaithersburg, 1980.

²⁹ Véase Glen S. Close, *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2000, p. 132.



Portada del núm. 11 de *Babel* (Fundación Bartolomé Hidalgo, Buenos Aires).

Recuerdos del adolescente

por

Roberto G. Arlt

Fragmento de una novela
en preparación.

ES necesario que trabajes — ha dicho mi madre.

Yo la miré con rencor sin responder.

—Es necesario que trabajes. Tú no has querido estudiar. Has abandonado una carrera provechosa. Y? qué haremos, si tu padre ha muerto? Es necesario. Lo poco que ha dejado alcanza a duras penas para costear los estudios a tu hermana. Piensa, hijo mío.

—Está bien, mamá — he contestado sombrío. — Trabajaré.

Y fui aprendiz de pintor.

Con papel de vidrio y aguarrás limpiaba puertas tendidas sobre caballetes, y mis dedos se despellejaban.

A veces se doblaba mi cuerpo bajo el peso de las escaleras, y destallecidos caían mis brazos cuando con gruesos pinceles blanqueaba con cal interminables muros.

Y me sentía vencido.

A mediodía con otros obreros almorzábamos en los despachos de bebidas de los almacenes. Nos servían un plato de sopa, otro de puchero, un panecillo y un vaso de vino tinto.

Después fatigados dormitábamos el tiempo que restaba en habitaciones vacías y polvorientas, donde respirábamos un aire cargado con penetrantes olores de pintura fresca.

Era una hora en que la pesadéz de la digestión me traía en el semisueño visiones trucas con frialdades de panoramas metálicos y con tumultos en ciudades lejanas y exóticas, a la orilla de mares tranquilos o al comienzo de dilatados desiertos.

Al crepúsculo, regresaba extenuado y huraño. Un dolor lentísimo me entumecía el alma.

En silencio cenábamos en la cocina. La lámpara de petróleo con su luz turbia arrojaba de los objetos grandes sombras en los mosaicos.

Mi hermana, pensativa y pálida callaba, nuestra madre preocupada miraba al vacío. Después nos apartábamos. Ocultándonos sufrimientos que provocaban realidades que no nos queríamos delatar el uno al otro, no hablamos más que exasperarnos sordamente

contra algo desconocido que no podíamos afrontar.

Yo alternaba mis lecturas de Proudhon y Bakunine con el estudio de la química de los explosivos, y traducía del francés: la composición del dinamógeno es: Prusiato amarillo de Potasa, 17 partes; agua, 150 partes; carbón de madera, 17 partes.

Un regocijo extraño el de asimilar nociones de potencia destructora utilizables en cualquier momento de voluntad suprema. Jugaba en mis pesadillas, y comprendía que éramos numerosos aquellos que vislumbrábamos a través de las llamaradas y remolinos de humo negro del incendio, hacinarse las ciudades, unas sobre otras bajo una bóveda de trozos de hierro y ceniza aventados a los espacios por el formidable aliento de la explosión.

Júbilos penetrantes me dilataban la caja del pecho y aspiraba con fruición el viento de la tempestad, que concretaban las fórmulas de admirable simplicidad destructora.

Anonadado por placeres fuertes me decía: hé aquí que la omnipotencia está a merced de los audaces, de todos aquellos que no guardan reparo en sus designios y que estén dispuestos a suplantar la injusticia legal por la injusticia del terror.

Y yo distinguía en las distancias ávidamente azules de las noches más preclaras y luminosas, diseñarse la forma de un símbolo que futuras humanidades adorarían.

Ha llegado el invierno y mi amo es ahora un hojalatero cuya cultura reside en los pueblos suburbanos.

Nada más horrible que en esas mañanas frías chapotear en el barro de las calles desempedradas y scuitar con la pesada bolsa de cuero colgada a un costado.

Hileras de árboles prolongan el húmedo camino. Involuntariamente con en presencia de esos pueblos sencillos cuyos habitantes se ocultan en las viviendas que circundan los bosques de las quintas.

En construcciones a mitad edificar

colocábamos canaletas de zinc en la armazón de madera de los tejados. Distinguíamos horizontes plomizos, variados por agolpamientos de nubes oscuras, distancias verdigrises, y nos llegaba el estridente ulular de las locomotoras lejanas, de las cuales solo veíamos un raudo penacho de humo negro blanco.

Penetrantes celliscas nos humedecían las ropas y mojaban el rostro como un sudor helado, mientras que abajo los peones amasaban fango o apagaban la hervorosa cal en triangulares estanques de madera.

Arriba, en el techo de la galería, estábamos tubos de plomo. El amarillento ácido muriático humeaba desagradablemente, y el viento entorpecía el trabajo desviando la afluencia del soplete, en tanto que los carpinteros colocaban alfajas en los tirantes de los pisos, de los que nos llegaba un acre olor campestre.

Nosotros trabajábamos sin pronunciar palabra y coléricos odiando los materiales, las herramientas y esas viviendas, en las que abandonábamos un inextinguible sentimiento de envidia y brutalidad; quizá el dolor de no habitarla nunca.

Yo a veces permanecía perplejo frente a las torpezas espirituales que descubría bajo aquellos rostros toscos, cual si fueran modelados a martillazos, de sólidos maxilares y deprimidas frentes, de manos velludas y de ojos de córnea surcadas por venas rojas, rostros y cataduras de estupradores y bandidos que abandonaban su despótico salvajismo y la obscura intención de las palabras cuando el amo, un ex obrero enriquecido, con vigilante mirada, les observaba escudriñando simultáneamente los materiales.

Y pensaba entonces, cuando sentía violado por brutales conversaciones mi principio de belleza inmortal al que yo quería nutrir con todo lo delicado y escogido que diera el hombre a sus semejantes:

los estados sociales en nada modificarán la psiquis de estos esclavos. Conservarán eternamente bajo la férula de cualquier domador sus hábitos y modalidades, confirmando la ley que la naturaleza ha impuesto a los organismos que sustentan.

Y si ellos vociferaban en los lugares públicos no era por amor a un principio de igualdad despreciable, mas sí por el deseo de semejar sus existencias en el placer y el goce, a la de aquellos que respetaban aislados, humillándoseles por el poder de su oro.

"Recuerdos del adolescente", de Roberto G. Arlt, en *Babel* (Buenos Aires), núm. II, enero de 1922, p. 152 (Fundación Bartolomé Hidalgo, Buenos Aires).

decir miseria de signos narrativos”.³⁰ La vertiente más sórdida y degradante del trabajo, que no reencontramos en ninguna de las obras publicadas posteriormente por Arlt, aparece en toda su crudeza, sin que la descripción caiga en la conmiseración, el miserabilismo y el proselitismo moral de los escritores del grupo de Boedo. El trabajo agota al joven no sólo física sino moral y anímicamente: alude al regreso nocturno a casa “extenuado y huraño” y agrega: “Me sentía vencido”. El único contrapeso a este “dolor lentísimo [que le entumece] el alma” son los libros, entendidos no sólo como un contrapunto a la miseria y derrotas cotidianas, sino también como disparadores de la rebeldía y rabia acumuladas por el joven.

Aunque no se trate de buscar, como lo ha intentado buena parte de la crítica arltiana, un sistema ideológico coherente en sus novelas, hay que reconocer que la alusión a las lecturas —en este fragmento— de dos de los mayores pensadores anarquistas del siglo XIX constituyen llamados a la rebeldía que se complementan con la veta inventiva del personaje —una característica que compartirán casi todos los futuros personajes de Arlt—, concretamente el estudio de la “química de los explosivos”: “Yo alternaba mis lecturas de Proudhon y Bakunin con el estudio de la química de los explosivos, y traducía del francés: la composición del dinamógeno es: prusiato amarillo de potasa, 17 partes; agua, 150 partes; carbón de madera, 17 partes”.³¹ La aventura del cañón artesanal confeccionado por Astier en su infancia (en “Los ladrones”) y su posterior paso por la academia militar en donde demuestra sus conocimientos sobre explosivos, son los únicos pasajes de la novela en los que Arlt conserva esta pasión del adolescente de 1922, pero no se

³⁰ “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispanamérica*, núm. 7, 1974, p. 25.

³¹ Hay tal vez en este pasaje alguna huella de las fórmulas sobre la fabricación de bombas que solían acompañar a los folletos o periódicos anarquistas de finales del XIX y principios del siglo XX (en el periodo que se conoce como “propaganda por la acción”) en los que también se podían “leer exhortaciones de este género: «¡La dinamita! El mejor de los inventos»” (cf. James Joll, *Los anarquistas*, Grijalbo, Barcelona, 1968, p. 129).

combinan ya con incendiarias lecturas anarquistas.³² Y sigue diciendo el narrador adolescente de 1922:

Un regocijo extraño el de asimilar nociones de potencia destructora utilizables en cualquier momento de voluntad suprema, jugaba en mis pesadillas, y comprendía que éramos numerosos aquellos que vislumbrábamos a través de las llamaradas y remolinos de humo negro del incendio, hacinarse las ciudades, unas sobre otras [,] bajo una bóveda de trozos de hierro y ceniza aventados a los espacios por el formidable aliento de la explosión [...] Anonadado por placeres fuertes me decía: he aquí que la omnipotencia está a merced de los audaces, de todos aquellos que no guardan reparo en sus designios y que estén dispuestos a suplantar la injusticia legal por la injusticia del terror.

Esta “ilusión terrorista”, apuntada en este fragmento, reaparecerá con fuerza en las siguientes novelas de Arlt.³³ La conspiración, dirigida ahora por un “alquimista de la revolución”, el Astrólogo, logrará seducir

³² Es cierto que en “Los ladrones” el joven Astier se entusiasma también con su cañón, “mi pequeño monstruo” lo llama, y que fantasea con el poder que le da su invento: “... nos parecía que en aquel momento habíamos descubierto un nuevo continente, o que por magia nos encontrábamos convertidos en dueños de la tierra” (*El juguete rabioso*, pp. 93 y 94). En *Los lanzallamas* se identifica a Erdosain como un “práctico en explosivos” en la visita que hacen el Astrólogo y Erdosain a la imprenta clandestina de los anarquistas (*Los siete locos* y *Los lanzallamas*, p. 450).

³³ Cf. Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Iluminaciones II*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, p. 26. En este estudio Benjamin retoma y comenta las ideas de Marx sobre los conspiradores profesionales que vienen al caso para los personajes de Arlt: “se lanzan a invenciones que han de lograr milagros revolucionarios; bombas incendiarias, máquinas destructivas de mágica eficacia” (p. 25). Poco después, Benjamin cita de nuevo a Marx y su descripción de los conspiradores: “Son los alquimistas de la revolución y comparten por entero el desconcierto de ideas y las orejeras y las ideas fijas de los alquimistas antiguos” (p. 30). En nuestro estudio sobre la sociedad secreta destacamos el papel central de los procedimientos mágicos en los delirios de sus integrantes (cf. “La Sociedad Secreta y la revolución simulada”, en *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 49-67).

y arrastrar a las “fuerzas perdidas” (“locos”, marginados) de la sociedad.³⁴ No se tratará ya de las ensoñaciones solitarias de un adolescente sino de un grupo que tiene un plan revolucionario que se discute en interminables reuniones en la quinta de Témperley. Si en el fragmento de 1922 están claramente imbricados trabajo alienado y sueños nihilistas de destrucción total, en la novela, por el contrario, Astier se defenderá en dos ocasiones de la sospecha o asociación que hacen otros de los personajes entre sus inventos (y lecturas) y el anarquismo: primero, en la visita al teósofo Timoteo Souza y, posteriormente, en el diálogo que sostiene con los militares de la Escuela Mecánica de Aviación para su posible admisión. Al hablar con éstos de sus intereses y de su “biblioteca”, Astier explica que: “[tiene] los mejores autores: Baudelaire, Dostoievski, Baroja”, lo cual provoca la desconfianza inmediata del militar que comenta: “Che, ¿no será anarquista éste?”, a lo que contesta Astier, “No, señor capitán. No soy anarquista. Pero me gusta estudiar, leer” (p. 170).³⁵

En un estudio sobre el “imaginario anarquista” en las obras de Baroja y Arlt, Glen Close apunta que las afinidades anarquistas de Arlt han sido señaladas una y otra vez pero raramente estudiadas en sus obras.³⁶ Hay en efecto múltiples referencias al anarquismo en Arlt y su primer biógrafo, Raúl Larra, recuerda que su iniciación literaria tiene lugar en una biblioteca de barrio “[donde] influyen los anarquistas”.³⁷

³⁴ Dice el Astrólogo en su “discurso”: “Estos locoides que no encuentran rumbos en la sociedad son las fuerzas perdidas” (*Los siete locos y Los lanzallamas*, p. 151).

³⁵ La relación entre anarquismo y literatura finisecular, apuntada en la novela, ha sido bastante estudiada en el Modernismo, y es precisamente un tema que retoma Josefina Ludmer en su estudio sobre el delito en la literatura argentina, tratando de mostrar la genealogía entre el anarquismo literario de un Juan José de Soiza Reilly, a principios del siglo xx, y los cuentos de “iniciación” de Arlt, “iniciación” primero en el ocultismo y después, en *El juguete rabioso*, en el delito y en la literatura (“Historia de un best-seller: del anarquismo al peronismo”, en *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil Libros, Buenos Aires, 1999, pp. 301-351).

³⁶ Cf. Glen S. Close, *op. cit.*, p. 132. Close le dedica un capítulo entero a Arlt (“Arlt: el ficticio cuerpo revolucionario”) y son las novelas de la conspiración (*Los siete locos y Los lanzallamas*) las que lo ocupan mayormente.

³⁷ Cf. Larra, *op. cit.*, p. 24.

Se podría aludir también a una de sus “autobiografías humorísticas” publicadas en la revista *Don Goyo*, en 1926, en la que recuerda la indignación que le provocó, a los nueve años, el fusilamiento en Montjuich de Ferrer, el fundador de la Escuela Moderna, y las historias que corrían en Buenos Aires sobre la organización secreta anarquista de la Mano Negra.³⁸ Al presentar su novela *Los siete locos* en una crónica publicada en *El Mundo*, Arlt justifica la actuación de sus personajes al decir que “no he hecho más que reproducir un estado de anarquismo misterioso latente en el seno de todo desorientado y locoide”.³⁹ Podría asimismo recordarse que el propio Arlt fue censurado años después por los ideólogos del partido comunista argentino, por su individualismo y su cercanía con “la teoría de las minorías selectas, propias del anarquismo y tan extrañas al marxismo”, cuando empezó a escribir para el periódico obrero *Bandera Roja* en 1932.⁴⁰

En el fragmento rescatado en la revista *Babel* está presente, por lo tanto, “esta dimensión política” de la rebelión de Astier que echa de menos Close en *El juguete rabioso*, no sólo por las lecturas anarquistas que hace el adolescente, sino también por la visión totalmente escépti-

³⁸ Véase Mirta Arlt y Omar Borré, *op. cit.*, pp. 221-224. En otra autobiografía y en un lenguaje claramente anarquista, Arlt expresa en 1929 el dilema interior del escritor, escindido entre “escribir deshechos de pena” o “salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos” (pp. 217-218). Como reportero de *El Mundo*, Arlt presencia en Buenos Aires la ejecución del anarquista Di Giovanni y escribe una crónica (“He visto morir”, 2 de febrero de 1931) sobre este suceso. Di Giovanni aparece furtivamente en una nota a pie de página del comentarista en *Los lanzallamas* (publicada el mismo año de su ejecución) y es difícil olvidar, en las páginas finales de la novela, la actitud del “padre del Jefe Político del distrito” ante el cadáver de Erdosain: “se acercó a la angarilla donde reposaba el muerto y escupiéndole al semblante, exclamó: —Anarquista, hijo de puta, tanto coraje mal empleado” (p. 598).

³⁹ Véase “*Los siete locos*” (*El Mundo*, 27 de noviembre de 1929), en Mirta Arlt y Omar Borré, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁰ Cf. José Arico, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas”, en *La Ciudad Futura*, núm. 3, diciembre de 1986, p. 22. La colaboración de Arlt en el periódico se interrumpe después de la polémica. Colabora también por poco tiempo ese mismo año de 1932 en una revista política de orientación marxista, *Actualidad*, con artículos sobre huelgas obreras y desocupados (cf. Saítta, *op. cit.*, pp. 113-133).

ca de la lucha de clases que manifiesta el narrador anónimo de “Recuerdos del adolescente” al final del fragmento. Al referirse al trabajo y a la explotación de que es víctima junto con los demás obreros, el joven asume un pasajero “nosotros”, como si existiera entre ellos una incipiente solidaridad o comunidad: “Nosotros trabajábamos sin pronunciar palabra y coléricos [,] odiando los materiales, las herramientas y esas viviendas, en las que abandonábamos un inextinguible sentimiento de envidia y brutalidad; quizá el dolor de no habitarlas nunca”. Pero se da un cambio abrupto de registro cuando el adolescente se distancia de los obreros que trabajan con él para examinarlos fríamente y describirlos con una mirada que no excluye incluso cierto determinismo genético:

Yo a veces permanecía perplejo frente a las torpezas espirituales que descubría bajo aquellos rostros toscos, cual si fueran modelados a martillazos, de sólidos maxilares y deprimidas frentes, de manos velludas y de ojos de córnea surcadas por venas rojas, rostros y cataduras de estupradores y bandidos que abandonaban su despótico salvajismo y la obscena intención de las palabras cuando el amo, un ex obrero enriquecido, con vigilante mirada, los observaba escudriñando simultáneamente los materiales.

Las “brutales conversaciones” de los obreros “[violaban] mi principio de belleza inmortal”, agrega el narrador, en una lucha interna (todavía de signo finisecular) entre ideal y esteticismo por un lado y por otro vulgaridad y obscenidad. Por último, sostiene que “los estados sociales en nada modificarán la psiquis de estos esclavos. Conservarán eternamente bajo la férula de cualquier domador sus hábitos y modalidades, confirmando la ley que la naturaleza ha impuesto a los organismos que sustentan”. En este pasaje hay sin duda una huella del Proudhon del *Sistema de las contradicciones económicas*, de un conocido y muy citado pasaje en que el pensador anarquista expresa sus dudas y desconfianza en la naturaleza del hombre, proclive a todos los

vicios.⁴¹ Desde su óptica, no bastará por lo tanto con cambiar o revolucionar las instituciones, debe asimismo estimularse una reforma moral del hombre. En ese sentido el final de “Recuerdos del adolescente” no puede ser más desalentador: “Y si ellos [los obreros] vociferaban en los lugares públicos no era por amor a un principio de igualdad despreciable, mas sí por el deseo de semejar sus existencias en el placer y el goce, a la de aquellos que respetaban aislados, humillándoseles por el poder de su oro”.

Aunque es decisiva la impronta anarquista del joven en las fantasías nocturnas que pergeña, en este anticipo de *El juguete rabioso* no hay ningún asomo de optimismo en el futuro, o de utopía, que sí recorrerá el ficticio proyecto revolucionario de las novelas centrales de Arlt. La rabia del adolescente no desemboca tampoco en una condena de la explotación capitalista: prevalece al contrario una visión desencantada y escéptica de los cambios sociales. Como sostiene Piglia, en la novela que finalmente publica Arlt en 1926, hay que leer de otro modo lo político: “...en las dificultades y los desvíos del acceso a la cultura [...] *El juguete rabioso* es una novela política en ese sentido: contraria a toda ilusión liberal y a cualquier modelo «progresista» de acceso libre a la cultura”.⁴²

Las lecturas del protagonista seguirán siendo esenciales para hacer progresar la narración, pero en la novela se diversifican: folletines, manuales científicos, Nietzsche, Baudelaire, Dostoievski, Baroja. Cada capítulo de la novela gira en torno a estas lecturas y son las que van modelando la conducta de Silvio: robos, falsificaciones, inventos y, finalmente, en “Judas Iscariote”, la traición al Rengo. Entre los varios

⁴¹ “...el hombre, antes que el destino lo convierta en tirano o en esclavo, es tirano o esclavo por voluntad propia; el corazón de los proletarios es como el de los ricos, un sumidero de ardiente sensualidad y un antro de suciedad e hipocresía [...] El mayor obstáculo que la Igualdad ha de vencer no es el aristocrático orgullo de los ricos, sino el egoísmo indisciplinado de los pobres” (Pierre-Joseph Proudhon citado en James Joll, *op. cit.*, p. 59).

⁴² “Introducción” a Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993, pp. 10-11.

aprendizajes de Astier, será central el que lo convierte precisamente de voraz lector en “escritor”.⁴³ Persistirá asimismo en la novela la forma que ya tiene en este fragmento: se trata de “memorias” o “recuerdos” del adolescente.

El fragmento recuperado de *El juguete rabioso*, valioso testimonio de una novela fundacional de la literatura argentina del siglo xx, revela un momento temprano de su escritura, una escritura en gestación, dinámica, buscando su camino.⁴⁴

⁴³ Han trabajado este aspecto de la novela (o sea la conquista de una escritura), Gerardo Mario Goloboff (“La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 2, 1975, pp. 35-49), Aden Hayes (*Roberto Arlt, la estrategia de su ficción*, Tamesis, Londres, 1981) y, últimamente, Rita Gnutzmann (“*El juguete rabioso*: del aprendizaje a la escritura”, en *Roberto Arlt: innovación y compromiso*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos-Edicions de la Universitat de Lleida, 2004, pp. 25-42).

⁴⁴ Una primera versión de este trabajo fue leída en el XIII Congreso Nacional de Literatura Argentina organizado por la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina) del 15 al 17 de agosto de 2005. Este artículo se publicó en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57/1 (2009), pp. 231-247.

III
FICCIÓN Y CRÓNICA EN
LOS SIETE LOCOS Y LOS LANZALLAMAS

Al prologar, en 1981, la edición de la *Obra completa* de Roberto Arlt que publica Carlos Lohlé, Julio Cortázar no duda en afirmar que fue uno “de nuestros videntes mayores”.¹ Por el contrario, para José Bianco, de la misma generación que Cortázar, Arlt “no era un escritor sino un periodista, en la acepción restringida del término”.² Bianco escribe su nota sobre Arlt en 1961 cuando los jóvenes agrupados en la revista *Contorno* habían iniciado algunos años antes la revalorización de su obra y cuando “cundía”, en los términos de Bianco, “la nueva epidemia de Roberto Arlt entre los jóvenes escritores”.³ En una entrevista muy posterior, publicada en *La Nación* y cuando la “epidemia” estaba por lo visto generalizada, Bianco modifica levemente el juicio anterior sobre la obra de Arlt; explica que si no se publicó nada suyo en la revista *Sur* (de la que fue secretario por muchos años) fue “por la sencilla razón de que Arlt no se acercó a *Sur*”, y agrega: “No me gustan sus libros pero no soy tan ciego para no darme cuenta de que se trata de una obra y de un escritor cuyo interés exceden los meros gustos personales”.⁴ En el artículo de 1961, Bianco rescata la labor del periodista, recuerda haber leído en su adolescencia “unas crónicas suyas en un diario de la mañana”, pero desconoce al novelista. Se sobreentiende que la actividad periodística de Arlt y su lectura excesiva de los novelones de Ponson du Terrail han malogrado su escritura, su “gusto literario” y “sentido poético” (palabras de Bianco), contaminando sus

¹ Julio Cortázar, “Apuntes de relectura”, prefacio a Roberto Arlt, *Obra completa*, t. I, Buenos Aires, p. X.

² José Bianco, “En torno a Roberto Arlt”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 5, marzo-abril de 1961, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ “Escritor y testigo (I)”, entrevista de Hugo Beccacece publicada en *La Nación* (Buenos Aires), 6 de enero de 1980 e incluida en José Bianco, *Ficción y reflexión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 374-375.

novelas y relatos. En el fondo, Bianco sigue leyendo a Arlt como un exponente de Boedo, como un realista de “pésimo gusto”, a quien reprocha la sordidez de los ambientes en que se desarrollan sus novelas. Le critica asimismo el no haber cumplido a cabalidad con su papel de escritor realista, ya que con sus novelas ni siquiera contribuyó a reformar “la mala vida” porteña de esos años. Desde la perspectiva que adopta Bianco, la narrativa híbrida de Arlt, sus variados usos de las formas populares de la cultura y de lo que llama su “falso imaginar”⁵ con el que no puede simpatizar, son elementos perjudiciales que no permiten que su obra alcance una estatura artística. “Facundia”, “truculencia”, “desmesura”, “violencia”, “impulso profético”, son algunos de los calificativos que atribuye a la prosa literaria de Arlt para denunciar sus limitaciones. Curiosamente, con el tiempo, los mismos calificativos y otros parecidos a los que enarbola Bianco, servirán para elogiar su obra. Existe asimismo un prejuicio opuesto en torno a Arlt, que tampoco ha resultado productivo a la hora de analizar su obra y que impide igualmente una lectura integradora: homenajear al escritor, al novelista, pero negar o ignorar ahora su periodismo, por considerarlo ancilar o subalterno. En el caso de Arlt parece difícil concebir una práctica sin la otra, o en todo caso no admitir que existen huellas de una en otra. Ambas posturas desconocen los vasos comunicantes y los intercambios que se dan entre una y otra práctica.

Hoy, por fortuna, no resulta necesario reivindicar la obra de Roberto Arlt, defenderla de las numerosas críticas que se hicieron a su estilo en particular, pues el tiempo —ese “futuro nuestro” que invocaba el escritor en 1931 en las “Palabras del autor”— se ha encargado de darle la razón. Todavía antes, en agosto de 1929, asombra la seguridad de quien dice tener una “fe inquebrantable en mi porvenir de escritor”.⁶ En un terreno más

⁵ “En torno a Roberto Arlt”, p. 57. José Bianco hace otra lectura, más política de Arlt, al asociar su obra con el peronismo. Volvemos sobre este asunto en el capítulo V: “Borges/Arlt: relecturas polémicas de la tradición”.

⁶ “Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros” (en *La Literatura Argentina* [Buenos Aires], núm. 12, agosto de 1929, p. 27).

íntimo, varias cartas de Arlt a su madre y a su hermana, escritas por las mismas fechas, insisten en esta profunda y a la vez angustiada convicción suya: “Soy el mejor escritor de mi generación y el más desgraciado. Quizá por eso sea el mejor escritor”.⁷ Arlt tiene sólo veintinueve años, ha publicado tres años antes su primera novela, *El juguete rabioso*, y empieza a ser conocido por las exitosas crónicas, las “aguafuertes porteñas”, que publica desde mediados de 1928 en el nuevo periódico porteño *El Mundo*.

Cuando Arlt escribe sus novelas mayores, *Los siete locos* y su continuación *Los lanzallamas*, vive inmerso en el periodismo, en su nuevo trabajo de redactor del periódico *El Mundo*. En los primeros años entrega una aguafuerte diaria y vive, como lo ha dicho, “acosado por la obligación de la columna cotidiana”.⁸ En la redacción del periódico escribe tanto sus aguafuertes como sus novelas. Así lo cuenta en la nota intitulada “Cómo se escribe una novela”, del 14 de octubre de 1931, publicada cuando se encuentra escribiendo las últimas páginas de *Los lanzallamas*. En sus aguafuertes, Arlt es un agudo observador de la sociedad porteña de aquellos años y sus numerosas estampas —conocidas todavía parcialmente— son hoy un testimonio de la vida cotidiana de la ciudad. El contacto con Buenos Aires y sus gentes proveen al escritor de motivos, situaciones, atmósferas, imágenes, o sea de un abundante material que, apenas esbozado en las breves notas periodísticas, reaparece transformado en la ficción. Los múltiples recorridos del cronista Arlt por Buenos Aires se duplican en los vagabundeos de los personajes de sus novelas. Hay sin duda coincidencias entre las zonas por las que deambula Arlt en sus aguafuertes y, paralelamente, los espacios que aparecen en las novelas que está escribiendo. Podría mencionarse, por ejemplo, la nota sobre los serenos “pueblos de los alrededores” (Témperley, Banfield...

⁷ Mirta Arlt y Omar Borré, *Para leer a Roberto Arlt*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985, p. 46.

⁸ “Palabras del autor”, en Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, edición coordinada por Mario Goloboff, Archivos-UNESCO, París, 2000, p. 285. Todas las referencias a *Los siete locos* y a *Los lanzallamas* se harán según esta edición; la paginación irá a texto, entre paréntesis, precedida por el título de la novela.

pueblos que “son la negación de Buenos Aires”), publicada durante la escritura de *Los siete locos*, o la crónica sobre el Dock Sur (“Acordeón en Dock Sur”) cuya descripción Arlt retoma casi textualmente en “Los anarquistas”, de *Los lanzallamas*.⁹ Aunque sea un caso al parecer único, el tema de una sola aguafuerte porteña, “Usura transatlántica”, del 6 de julio de 1929, que reelabora a su vez una crónica policial que Arlt escribió con anterioridad para el diario *Crítica*, y que relata el suicidio de una sirvienta española poco tiempo después de haber llegado a la Argentina, será retomado en la primera obra que escribe para el Teatro del Pueblo en 1932: *Trescientos millones*.

Otro aspecto interesante de las aguafuertes para el estudio de la narrativa (algo que ha pasado prácticamente desapercibido) es el esquema comunicativo más frecuente que aparece en las crónicas y que podría ser una forma embrionaria del trabajo del novelista con las voces, precisamente en estas novelas. El cronista Arlt es en muchas de sus aguafuertes porteñas un interlocutor: dialoga con sus lectores, introduce fragmentos de las cartas que le envían, y sobre todo “oye” a los seres anónimos de la ciudad que le cuentan en el café, en la calle, historias, anécdotas, fragmentos de sus vidas. En una crónica de agosto de 1929 escribe precisamente: “voy pensando en confesiones que he escuchado, y tan graves que, de poder disponer de ellas, las utilizaría para

⁹ “Pueblos de los alrededores” (31 de marzo de 1929), en Roberto Arlt, *Aguafuertes*. *Obras*, t. 2, Losada, Buenos Aires, 1998, pp. 236-238; “Acordeón en Dock Sur” (30 de marzo de 1931) aparece en la edición de Rita Gnutzmann (Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas*, Corregidor, Buenos Aires, 1995, pp. 33-35). Reproducimos el pasaje textual de la crónica que Arlt retomará en la novela para describir el Dock Sur que recorren Erdosain y el Astrólogo: “Hay allí conventillos más vastos que cuarteles; sucesión de cuartijos forrados de chapa de cinc, donde duermen con modorra de cadáveres cientos de desdichados; calles con baches espantosos, donde se descuadrilaría una carreta para montaña; barracas que desparraman hedores de sangre, lana y grasa; usinas de las que se escapan vaharadas de ácido sulfúrico y de azufre quemado; calles donde, entre muros rojos, zumba maravilloso un equipo de dínamos y transformadores que humean aceite recalentado, mientras los hombres que descargan carbón y tienen el pelo rubio y rojo, se calafatean en los bares ortodoxos y hablan un imposible idioma de Checoslovaquia, Grecia y los Balcanes” (p. 34). Véase *Los lanzallamas*, pp. 439-452.

componer notas que interesarían a todos”.¹⁰ En otra, asegura reunirse de vez en cuando con ladrones “para escuchar historias interesantes. Porque no hay gente más aficionada a las historias que los ladrones”.¹¹ El escritor recoge en las aguafuertes este entramado de voces e historias ajenas dando la palabra a narradores anónimos, en general después de una breve introducción para situar el relato. Por ejemplo, en “Sueño en la comisaría”, Arlt escribe: “Un amigo me ha contado un amanecer en una comisaría”, y sigue el relato del “personaje”.¹² En otra aguafuerte, “un juntador de puchos”, sentado en la mesa de un café, le habla al cronista de su labor: recorrer las calles por la noche en busca de tabaco para poder fumar al día siguiente.¹³ Esta fidelidad a la voz ajena explica que Arlt reproduzca también cartas de lectores, algunas reales y otras ficticias, y que transcriba los diálogos con individuos que conoce al azar de sus andanzas por la gran ciudad. Aunque hay sin duda una mayor complejidad en la enunciación de las novelas, podría decirse que en éstas se produce una suerte de ampliación de lo que hace en miniatura el aguafuertista cuando introduce en sus notas las historias oídas y las voces de los múltiples “personajes” de la ciudad, un aspecto que desarrollamos más adelante en “El cronista parodiado y las voces”.

¹⁰ “Por algo somos desconfiados” (11 de agosto de 1929), en Daniel C. Scroggins, *Las aguafuertes porteñas de Arlt*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1981, p. 206.

¹¹ “Conversaciones de ladrones” (21 de enero de 1930), en Roberto Arlt, *Obra completa*, t. 2, pp. 149-151.

¹² Esta aguafuerte aparece en Roberto Arlt, *Las muchachas de Buenos Aires*, Edicom, Buenos Aires, 1969, pp. 121-124.

¹³ Se trata del aguafuerte “El arte de juntar puchos”, publicada el 25 de enero de 1931, cuando Arlt está escribiendo *Los lanzallamas* (véase Scroggins, *op.cit.*, pp. 238-241). Como en el relato de la crónica, en “El proyecto de Eustaquio Espila”, en la sección intitulada “Tarde y noche del día sábado” de *Los lanzallamas*, los hermanos hambrientos salen por la noche a buscar colillas de cigarrillos y, al día siguiente, después de romper la envoltura, solean el tabaco y arman nuevos cigarrillos. En la misma aguafuerte se alude a los individuos que “en esta ciudad [...] se disfrazan de ciegos y trabajan por las calles pidiendo limosnas” (p. 239), situación que Arlt retoma también en su novela y que escenifica con los Espila en “Los dos bergantes”.

Estos contactos y cruces entre aguafuertes y narrativa que acabamos de esbozar corresponden al nivel más inmediato de la relación entre crónica y ficción. Es por cierto un campo de estudio abierto que crece a medida que van apareciendo más aguafuertes. Un trabajo periodístico anterior de Arlt, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, permite establecer asociaciones mucho más estrechas y eficaces entre ficción y crónica que las observadas hasta ahora entre las aguafuertes y su narrativa en general.

DE “LAS CIENCIAS OCULTAS EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES”
A LA INVENCIÓN DE LA SOCIEDAD SECRETA

Este extraño texto periodístico —un texto híbrido, como ya lo anotamos anteriormente, una mezcla de ensayo y ficción— puede leerse como un antecedente del asunto de la Sociedad Secreta, y ofrece asimismo varias pistas sobre el modo en que el escritor trabaja en la ficción los materiales periodísticos y los datos de la experiencia real.¹⁴ El funcionamiento de la Sociedad Secreta y el entramado de ficciones que construye el Astrólogo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* tienen en efecto bastantes similitudes con la organización intransigente y autoritaria de los grupos teosóficos y con las prácticas fraudulentas que descubre el escritor en los centros de espiritismo. El ensayo/relato so-

¹⁴ Las citas a este texto de Arlt se harán según la edición de *Obra completa* (t. 2), y la paginación irá en el texto. De difícil acceso hasta 1981, año en que por fin se incluye en la edición de la *Obra completa*, sorprende que este ensayo/relato no haya sido tomado en cuenta por la crítica arltiana. En un breve ensayo en que se ocupa del escritor porteño, “Guerra y conspiración de los saberes”, Beatriz Sarlo menciona el texto para asociar el destino literario de Arlt con su temprana afición por los saberes marginales del ocultismo (en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pp. 50-62). Llevamos a cabo un primer acercamiento a este texto de Arlt en el capítulo “La Sociedad Secreta y la revolución simulada”, incluido en nuestro libro *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 49-52.

bre las ciencias ocultas narra básicamente la historia de un desencanto: al entusiasmo por las cuestiones de ocultismo sigue la decepción que experimenta el joven Arlt al conocer de cerca una logia teosófica, sus métodos y la inmoralidad de sus miembros:

Fue rudo mi desencanto. En lugar de todo lo que había soñado, idealizado, descubrí lo bajo y lo triste, lo vulgar y lo mezquino. Ya en mis vagancias había tenido ocasión de conocer muchas vilezas [...] mas encontrar fundidos todos los defectos en el ambiente de una logia, de un centro de Ciencia Divina, eso me desconcertó [...] y entonces] consideré fríamente esa colectividad extraña (p. 18).

Primero, Arlt critica y ataca duramente el “pseudoespiritualismo” que reina en esos centros, la extrema intolerancia que impide cualquier discusión, la “sabiduría de los astrólogos logreros” y lo nocivo de estas “vanas especulaciones metafísicas” (p. 35). En un segundo tiempo, intenta explicar las “bases” de las ciencias ocultas con una mezcla asombrosa de lecturas sobre el tema (magia, mitología, hipnotismo, magnetismo, espiritismo...) —todos los libros citados, dice Arlt en una nota, se encuentran en la biblioteca de la Sociedad Teosófica—, lecturas que muestran el poder de atracción que ejercen esos temas sobre el autor. Asume principalmente una actitud de denuncia, no muy distinta de la que se encontrará en muchas de las aguafuertes porteñas (cuando critica otros de los múltiples tipos de estafa que pululan en la sociedad porteña de aquellos años), y “[aplaude] la actitud de la policía, que no ha mucho clausuró una Escuela de Magia situada en la calle Callao y Corrientes” (p. 32). En la sección del texto más interesante para nuestro propósito, la que titula “Fraudes y la *Doctrina secreta*”, Arlt se refiere a Elena Petrona Blavatsky (fundadora de la Sociedad Teosófica en 1875), a las “aparentes maravillas”, “farsas” y “supercherías” (p. 20) de que se vale y comenta su obra principal. Destaca sus numerosas contradicciones, la mezcla imposible de fuentes en lo que llama esa “enorme locura” (p. 22) o “este ilógico sueño” (p. 23), y hace hincapié

en la búsqueda premeditada de la confusión como un aspecto esencial de la *Doctrina secreta*; cita finalmente una carta de Blavatsky que lo confirma: “que los teósofos sean rodeados de tal misterio, que el propio diablo sea incapaz de ver cualquier cosa” (p. 21). Al no poder encontrar un orden o un sentido en “el plan [...] maravilloso, contradictorio, gigantesco e hipotético” (p. 22) de la *Doctrina secreta*, Arlt concluye: “se podría decir al que quisiera descubrir la verdad en ese caos: no caves más porque encontrarás la locura” (p. 23). La condena que formula el escritor no oculta asimismo su fascinación por el discurso “loco”, oscuro y escurridizo de la teosofía.

En las novelas, el discurso del Astrólogo desarrolla al máximo de sus posibilidades una estrategia parecida, cuando mezcla de manera alucinante distintos conocimientos (de ciencia, magia, política, economía, religión...), distintas ideologías, y cuando practica él también una sistemática confusión que compara con las jugadas de ajedrez, un “juego maquiavélico por excelencia”: “el ajedrecista no debe tener un solo final de juego, sino muchos [...] la apertura de una jugada cuanto más confusa y endiablada, más interesante, es decir más útil, porque así desconcierta de cien maneras al adversario” (*Los lanzallamas*, p. 368). Como en las logias teosóficas, no se discuten “ideas” en la Sociedad Secreta; la organización y la aparente armonía del grupo se basan en la obediencia y en la creencia de los adeptos en las teorías y proyectos del Astrólogo, siempre rodeados de dudas y sospechas: ¿es posible el plan?, ¿tendrá éxito el Astrólogo?, ¿y si tuviera éxito?...

Otros ingredientes básicos del proyecto de la Sociedad Secreta, como las mentiras (y en particular el “poder de la mentira”, *Los siete locos*, p. 165), circulan en el seno del grupo de conspiradores y se transforman en el terreno privilegiado de la narración: se cuentan farsas (la del Mayor apócrifo), comedias (la de Erdosain que finge la locura o las simulaciones sin fin de Barsut), “aparentes maravillas”, como la del oro coloidal que relata el Buscador de Oro, distintas falsificaciones (de dinero, de la circular del Ministerio de Guerra) y un simulacro de asesinato. En las novelas ese increíble despliegue tiene sin embargo una

dimensión distinta a los engaños, fraudes y simulaciones que Arlt detecta en las logias teosóficas, porque al no supeditarse éstos a ninguna búsqueda o finalidad superior, resultan poco convincentes y atractivos: “creía [escribe Arlt en «Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires»] que en sus palabras vibraría no sé qué divina premisa de vida mejor” (p. 18). Aunque los personajes oscilan entre la sospecha y el entusiasmo, las falsedades y las mentiras del Astrólogo son en buena medida seductoras, de allí su eficacia entre los “locos” de las novelas. La “locura” del Astrólogo evoca, dice uno de los personajes, una “tierra de posible renovación” (*Los siete locos*, p. 146) y les otorga identidades atractivas y poderosas (Jefe de Industrias, Jefe de Colonias y Minas, y a pesar del Rufián, Jefe de los Prostíbulos o Gran Patriarca Prostibulario...) que resultan no obstante irónicas por lo alejadas que están de su condición real. El personaje más escéptico de todos, el Rufián Melancólico, el que anticipa a Larsen y el mundo sin fe de Onetti,¹⁵ no “cree” en la empresa del Astrólogo pero es receptivo a las historias del Buscador de Oro: “Poniendo que no existiera oro, aquello es siempre más divertido que esta puerca ciudad” (*Los siete locos*, p. 171).

La asombrosa libertad inventiva del Astrólogo, inagotable y en constante metamorfosis, se combina con una aguda crítica de lo político y social para conformar un proyecto de revolución deliberadamente ambiguo y contradictorio, imposible o irrealizable en el orden de los hechos, pero de una poderosa eficacia simbólica. Una réplica circunstancial del Astrólogo a uno de los miembros de la logia encierra en clave el carácter de las soluciones que planea: “Yo sé que no puede ser, pero hay que proceder como si fuera factible” (*Los siete locos*, p. 144). Por lo tanto, lo que interesa no es llevar a cabo la futura acción revolucionaria, de la cual son sin lugar a duda incapaces los personajes marginados que acompañan al Astrólogo, sino abrir en la ficción un espacio utópico, a medio camino entre el sueño (y el delirio de poder) y lo real. Agreguemos que los inventos de Erdosain, nunca llevados totalmente

¹⁵ Véase el capítulo VI: “Narración y simulacro en Onetti y Arlt”.

a la práctica —como es el caso de la “rosa de cobre”—, deben asociarse a las grandes mentiras del Astrólogo ya que procuran insertar una dimensión mágica y maravillosa en la triste y aburrida realidad cotidiana de una familia amiga, los Espila: “...sentí la necesidad de ilusionarlos...y como yo hablaba bastante bien, lo conseguí. Y se dedicaron a la rosa de cobre” (*Los siete locos*, p. 226).

El Buscador de Oro es quizás el personaje que mejor se acerca al mecanismo de las fantasías del Astrólogo: “En eso estriba lo grande de la teoría del Astrólogo: los hombres se sacuden sólo con mentiras. *Él le da a lo falso la consistencia de lo cierto*. [...] ¿Cuál es el pecado del Astrólogo? Sustituir una mentira insignificante por una mentira elocuente, enorme, trascendental” (*Los siete locos*, p. 174; el énfasis es nuestro). Como destaca más adelante el mismo personaje, sólo importa “la verdad de la mentira”, o sea la verdad de los deseos y los sueños de omnipotencia que se esconden en algunos de los delirios del Astrólogo y de otros personajes. En estas fantasías destructoras alternan las fábricas de gases, las guillotinas, el Rayo de la muerte, las bíblicas lluvias de fuego, con la falsa resurrección de lo sagrado mediante milagros apócrifos: “Estamos distribuidos en todas las tierras, bajo todos los climas. Somos hombres subterráneos, algo así como polillas de acero. [...] Nos hemos infiltrado como lepra en todas las napas de la humanidad. Somos indestructibles. Crecemos día por día, insensiblemente [...] Revestimos mil aspectos. Somos los omnipotentes” (*Los lanzallamas*, pp. 385-386).

En la ficción arltiana, lo que más se parece a las ciencias ocultas es la política nacional, de allí que tal vez no sea casual que en las novelas se mezclen sus lenguajes y que Arlt haya escogido a un astrólogo para la organización del programa revolucionario. El punto de contacto entre ambas actividades es precisamente el uso sistemático de la mentira, la confusión deliberada de ideas, el cinismo, los elementos de charlatanería que Arlt denuncia en el texto sobre las ciencias ocultas y en varias aguafuertes que tratan de lo político. El ejercicio de la política convierte al individuo que la practica en un estafador que maneja con-

signas vacías, sin ningún auténtico trasfondo social. Por ejemplo, el candidato a diputado en “¿Cómo engañar al electorado?” busca la “gran mentira” o también “algo que parezca verdad”: “Hay que sacar una mentira desde un ángulo poco común, descubrir una panacea que los embauque a todos. [...] Aquí lo que hace falta es una concepción política que tenga apariencias de democracia y que no lo sea, que responda a todos los deseos y a ninguno [...] uno de esos bodrios sabés... que ni Dios los entiende”.¹⁶ Palabras conocidas que con leves matices había ya pronunciado el Astrólogo en una de sus primeras apariciones en *Témperley*.

Sin embargo, las similitudes apuntadas entre el discurso del Astrólogo y el de teósofos y políticos no permite concluir que se trata simplemente de un impostor. En todo caso, es sólo una de sus posibles máscaras. Por la multiplicidad de registros que recorre su discurso, no es posible encerrarlo en un código de conducta unívoco o en una identidad precisa. Al dudoso “oficio” de astrólogo, se agregan otros posibles disfraces a lo largo de la narración: un sacerdote de Buda, un buscador de oro, un profesor del rito protestante, símiles que apenas esbozados se desvanecen con igual facilidad. A la lista anterior, Erdosain agrega otro parecido, más prestigioso e irónico: “¿Sabe que usted se parece a Lenin?” (*Los siete locos*, p. 282); un parecido que acaba reflejado en el nombre mismo del Astrólogo —Alberto Lezin—, revelado al final de las novelas por una crónica periodística. Por otra parte, el carácter dramático de todo el asunto de la Sociedad Secreta cuyo argumento se desarrolla —salvo el encuentro con los anarquistas en el Dock Sur— en el pequeño teatro-escenario de la quinta de *Témperley*, no permite que se interponga una mirada privilegiada u omnisciente entre los personajes y el lector. De allí que la naturaleza impredecible y versátil del

¹⁶ Aguafuerte publicada en *El Mundo* el 16 de febrero de 1930 (Roberto Arlt, *Aguafuertes. Obras*, t. 2, pp. 607-609). Véase también “Se terminó la «lata» en el Congreso”, aguafuerte en la que Arlt ironiza en torno a “la poética” y “la metáfora” parlamentarias, que divierten con su espectáculo de “analfabetismo democrático” (*ibid.*, pp. 623-626).

Astrólogo se sostenga hasta la desaparición del personaje, al término de *Los lanzallamas*.

Un sustrato real alimenta el prodigioso despliegue imaginativo del Astrólogo. Varios de los elementos que maneja su discurso (la amplia gama de engaños y simulaciones, la mezcla de fuentes distintas, las contradicciones) tienen su origen en la realidad que observa el escritor en los centros espiritistas, en la política y en su sociedad en general. Pero en lugar de reproducir simplemente lo real, Arlt desplaza de la ficción la denuncia y la crítica que persigue en el texto periodístico de 1920 y transforma el discurso plural del Astrólogo en una propuesta subversiva, reacia a cualquier esquema, tesis o jerarquía. Propuesta desconcertante si se buscan certezas ideológicas o verdades absolutas en la obra de Arlt, hoy debe admitirse que ésa es tal vez su principal virtud, lo que la hace vigente y permite que sigamos leyendo e interrogando las palabras del Astrólogo.

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA CRÓNICA

Arlt inserta con vigor sus novelas en una actualidad urbana viva y densa, en un contexto histórico preciso, sin convertirlas por ello en un testimonio o en una crónica de la época. Como dijo con razón el escritor argentino Ricardo Piglia hace ya varios años: “Es absurdo pensar que *Los siete locos* es la crónica de los últimos años del gobierno radical o una narración de la crisis del 30: Roberto Arlt no es Julián Martel”.¹⁷ Sólo superficialmente la narración de estas novelas se parece a una crónica, a pesar de la utilización de varios recursos característicos de la crónica y de la presencia de un personaje-narrador que ostenta los títulos de cronista y comentarista.

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* hay un plano, innegable, que procura vincular la ficción con el nuevo rostro urbano que ofrece Bue-

¹⁷ Véase Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: la lección del maestro”, *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 23 de julio de 1981.

nos Aires y con un tiempo concreto, 1929, que es también la fecha de publicación de la primera parte del díptico. De este modo, se establece una suerte de continuidad sin separaciones o fronteras rígidas entre la ficción que estamos leyendo y el presente histórico. Arlt pone en escena un procedimiento similar en una de sus últimas obras dramáticas, *La fiesta del hierro*, estrenada en 1940, cuando el momento histórico real, o sea el anuncio del inicio de la Segunda Guerra Mundial, se hace presente e irrumpe con violencia al final de la obra: un personaje anuncia victoriosamente el inicio de la guerra, exhibiendo “un puñado de telegramas”.

Se pretende asimismo que las experiencias narradas en la ficción se aprehendan como verdaderas. En ese contexto es donde primero cobra sentido la presencia abrumadora de elementos del periodismo, desde la simple noticia histórica, contemporánea de los hechos narrados, hasta el uso de la crónica y del reportaje, elementos cuya función se complica sin embargo al ser entretejidos en la trama de las novelas y formar parte finalmente de las mismas. El efecto de realidad y la función de verosimilitud que producen los elementos del periodismo en un primer nivel de lectura deben entenderse como parte de una estrategia narrativa mucho más compleja, que problematiza el contrato narrativo de las novelas y que cuestiona o relativiza el lugar de la verdad.

Al final de *Los lanzallamas*, en un tono neutro y distanciado, cercano a la crónica —en realidad sólo los dos fragmentos finales de la novela se asemejan al relato de un cronista—, se insiste en la coincidencia entre el tiempo de la ficción y el pasado inmediato al que pertenecen los hechos narrados: “Al amanecer del día sábado el descubrimiento del cadáver de la Bizca convirtió los sucesos que narramos en el panorama más sangriento del final del año 1929” (*Los lanzallamas*, p. 590). Al concluir su narración, el cronista y comentarista relata, como lo haría una nota de periódico, el destino incierto de dos de los personajes de la novela, enfocados ahora como delincuentes comunes. Recuerda que el Astrólogo e Hipólita “no han sido hallados por la policía. Numerosas veces se anticipó la noticia de que serían detenidos «de un momento a

otro». Ha pasado ya más de un año y no se ha encontrado el más mínimo indicio que permita sospechar dónde puedan haberse refugiado” (*Los lanzallamas*, p. 599). El cuidado que se pone una vez más en la notación temporal (“Ha pasado ya más de un año...”), que corresponde además con bastante exactitud al tiempo transcurrido entre 1929 y la publicación de la segunda parte de la novela, *Los lanzallamas*, reafirma el carácter de crónica con el cual se procura cerrar la historia contada. El mismo efecto persigue la reconstrucción precisa del suicidio de Erdosain a partir de crónicas periodísticas, de varios “relatos de testigos”, así como de “legajos sumariales” (*Los lanzallamas*, p. 596).

En cuanto entra en escena el Astrólogo, hace su aparición el periódico como fuente de información y como sustento de su proyecto, el que lo legitima y le da credibilidad: se leen y se comentan las noticias e incluso los últimos cables que suelen llegar a las redacciones de los periódicos. Como bien dice el Astrólogo después de leer un telegrama que se refiere al poder alcanzado en los Estados Unidos por el Ku-Klux-Klan: “¿Qué es lo que se opone aquí, en la Argentina, para que exista también una sociedad secreta que alcance tanto poderío como aquella?” (*Los siete locos*, p. 36).¹⁸ Algunas de sus ideas parecen alimentarse de la más

¹⁸ No deja de ser asombroso que el propio Arlt utilice argumentos semejantes a los de sus personajes para defender la credibilidad de su historia. En una crónica que dedica a *Los siete locos*, afirma que el asunto de la Sociedad Secreta “no es un absurdo” porque la realidad encierra tales posibilidades; el novelista sólo les da forma. Y para comprobarlo alude, como el Astrólogo, a las últimas noticias que trae un periódico: “Hace quince días, telegramas publicados en distintos diarios, dieron noticias de la detención en Estados Unidos de los miembros de una sociedad secreta que se llamaba «La orden del gran sello». Los propósitos de los sujetos afiliados a esta sociedad eran idénticos a los que se atribuyen a los personajes de mi novela. Es decir, que no he hecho nada más que reproducir un estado de anarquismo misterioso latente en el seno de todo desorientado y locoide” (“*Los siete locos*”, 27 de noviembre de 1929, en Mirta Arlt y Omar Borré, *op. cit.*, p. 154). Pero el fondo del argumento de Arlt no es sólo, como a veces se ha dicho, un afán de verosimilitud realista: se trata sobre todo de mostrar que la invención es viable, que no es un “absurdo”. O sea que lo que está en juego es también un problema de creencia, un asunto esencial para Arlt novelista, y no tanto de mimesis realista.

viva actualidad, aunque sus lecturas y conocimientos (“Yo leo mucho”, *Los siete locos*, p. 93, le dice a Erdosain) son al fin y al cabo tan eclécticos y difíciles de asir como el mismo personaje. El Astrólogo regresa una y otra vez al periódico para desarrollar sus puntos de vista y para insertar los hechos que se narran en ese presente. Al igual que lo hace el cronista, el Astrólogo le recuerda a Hipólita que “estamos en 1929” (*Los lanzallamas*, p. 294), después de leerle una página del periódico con las últimas noticias. En una conversación a solas con Barsut en la quinta de Témperley, la pregunta “¿Leyó hoy los diarios?” (*Los siete locos*, p. 353) y el comentario de la noticia más importante del día son otra vez el punto de partida de uno de sus discursos sobre la proyectada revolución y la organización de la Sociedad Secreta. No duda tampoco en asociar el periodismo a su futura y fantástica empresa con la intención, claro, de sacarle provecho: “Con la ayuda de algún periódico, créame [le dice a Barsut], haremos milagros. Hay varios diarios que rabian por venderse o explotar un asunto sensacional” (*Los siete locos*, p. 148).

Por otra parte, en varias notas a pie de página, tanto el “comentador” como el “autor” corroboran algunas de las afirmaciones de los personajes con noticias extraídas de los periódicos o a partir de la observación directa de algunos fenómenos políticos argentinos de esos años. No existe sin embargo una diferencia sustancial entre las notas del que se llama “autor” y las del cronista o comentarista: ninguno de los dos parece tener el monopolio de la verdad. Las notas históricas, por ejemplo la que alude a las ejecuciones de escritores comunistas en China o la que se refiere a la alianza “rigurosamente histórica” de la mafia en Estados Unidos (*Los siete locos*, p. 354), son asumidas indistintamente por el cronista o por el autor y, al ser intercambiables, contribuyen a volver impreciso o dudoso el límite entre ficción y realidad.¹⁹

Otra nota, atribuida al “comentador” de las novelas, subraya la semejanza del discurso del Mayor, su estrategia del golpe militar, su

¹⁹ No hay, sin embargo, tal ambigüedad en las notas que no son de carácter histórico, las que se refieren a la confesión de Erdosain y a diversas aclaraciones sobre otros pormenores de la historia de los personajes: todas son atribuidas al comentarista.

discurso antiliberal y autoritario, con el de los militares que llevaron a cabo el golpe del 6 de septiembre de 1930:

Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio creer que las manifestaciones del Mayor hayan sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de setiembre de 1930. Indudablemente resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de setiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de setiembre (*Los siete locos*, p. 161).

Esta nota, que fue agregada por Arlt en la reedición que hizo Claridad en 1931 de *Los siete locos*, confirma la voluntad del propio escritor de entretener la acción de su novela con la sustancia del presente, ya que busca incluso a posteriori coincidencias con la situación política argentina del momento, lo cual le permite marcar, de paso, el poder visionario o premonitorio de su literatura. Entre 1929 y 1931, la realidad confirma lo que el autor había intuido desde la ficción. En un texto de Walter Benjamin sobre Bertolt Brecht, de 1936, encontramos una reflexión semejante a la que se desprende de esta “nota” de Arlt. Benjamin analiza lo que ha sucedido en Alemania entre la aparición, en 1928, de la obra teatral *La ópera de cuatro centavos*, y la novela homónima de Brecht escrita ocho años después, en “años políticamente decisivos”. Brecht se anticipa en 1928 a lo que ocurriría poco después; los personajes son los mismos pero “han empezado a crecer durante esos años”: “Cuando *La ópera de cuatro centavos* fue actuada por primera vez en Alemania, el personaje del gángster era todavía desconocido en ese país. Mientras tanto se ha aclimatado y ha instaurado la barbarie”.²⁰ Un gran texto literario anticipa lo que vendrá, sus personajes

²⁰ Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Maspero, París, 1969, p. 95. La traducción es nuestra.

crecen con el tiempo, como el gángster de Brecht que crece en los años treinta, durante el ascenso del nazismo o, como el Astrólogo de Arlt, personaje que llega —con cuánta actualidad— hasta el día de hoy en la Argentina.

En otros momentos de la novela, como en la reunión de los anarquistas, se interpenetran mucho más íntimamente los datos entresacados de lo real con la trama narrativa, anulando la distinción entre ficción y no-ficción y abriendo paso a la ambigüedad y a la sospecha. Uno de los anarquistas falsificadores de dinero que el Astrólogo y Erdosain visitan en el Dock Sur puede ser o no, se lee en una nota a pie de página del comentador, el famoso anarquista Di Giovanni ejecutado en febrero de 1931 en Buenos Aires: “Refiriéndose más tarde Erdosain a esta visita [...] me manifestó que pensando luego en el hombre de los ojos verdosos se le ocurrió que podía ser el anarquista Di Giovanni, mas prudentemente se abstuvo de hacerle ninguna pregunta al Astrólogo” (*Los lanzallamas*, p. 447).

Como ya se insinúa en algunos de los ejemplos anteriores, la interacción entre crónica periodística y ficción no puede ser leída en un solo registro, como un soporte de la ficción para darle mayores visos de verosimilitud. Se trata en todo caso de un primer nivel de lectura, el menos problemático. Debe leerse con mayor suspicacia, a medida que el mundo del periodismo se mete en los entretelones de las historias narradas y trastoca o modifica los signos usuales de verosimilitud y objetividad.

Otros fragmentos de la novela permiten, en efecto, cuestionar el valor del periódico —en realidad de los relatos que hacen circular los diarios— como un espacio monopolizador de la verdad. La crónica se convierte en un registro dudoso que deja lugar a la ambigüedad y a los juegos equívocos con la verdad. El asunto más perturbador y extraño de las novelas, y en donde Arlt lleva más lejos este elaborado juego entre verdad y ficción, es la historia del suicida con quien Erdosain coincide en un café en “El suicida”, poco antes de que concluya *Los siete locos*. El suicida y estafador ha cometido un crimen del cual tiene

noticia Erdosain por una crónica leída el día anterior en un periódico. El encuentro con el suicida, en el mismo café, reaviva en el personaje el recuerdo de la crónica y de los pormenores de su crimen, detalle importante ya que Erdosain mata después, de manera similar, a la Bizca antes de suicidarse en un tren y de convertirse él mismo en materia de una crónica. Sin embargo, el Astrólogo, lector asiduo del periódico, pone en duda el relato de Erdosain sobre el suicida (y por lo tanto también la crónica leída por Erdosain), al comprobar que los periódicos no traen la noticia: “¿de dónde sacó usted esa historia del suicida del café? He visto los diarios de ayer a la noche y de esta mañana. Ninguno trae esa noticia. Usted la ha soñado” (*Los siete locos*, p. 281). Hay aquí una diferencia sustancial con los cruces entre ficción y crónica ya apuntados, que no puede pasar desapercibida: el Astrólogo trae a cuento el periódico —ese órgano masivo de comunicación que absorbe al final todas las historias que recorren las novelas— para verificar la existencia de un hecho que sucede en la ficción. Se trata tal vez de una ironía de Arlt acerca del poder legitimador y totalizador del periódico que ahora registra no sólo lo real, lo que sucede en ese año de 1929, sino también la ficción. El Astrólogo se aferra en su razonamiento a la lógica del sentido común: si sucedió lo que cuenta Erdosain, es del dominio público, y el periódico debe por lo tanto registrarlo. Al no hacerlo, no sólo se extiende un aire de sospecha sobre todo el episodio (¿sucedió en verdad?), sino que se empieza a dudar de la información (en este caso, por ausencia) que transmiten los periódicos.

No menos verdadera y profunda resulta en la narración la experiencia vivida por Erdosain, como lo confirma el relato del asesinato de la Bizca en el que el personaje repite, en una especie de desdoblamiento psíquico, la escena del crimen leída en la crónica. Al tocar de manera involuntaria el revólver oculto debajo de la almohada, se dice sin ambigüedad: “Un antiguo pensamiento se renovó en él. —Así debió estar el fraudulento aquel que mató a la muchachita—. Instantáneamente su atención se desdobló para atender dos trabajos distintos” (*Los lanzallamas*, p. 583). Una “Nota del comentador”, a pie de página, in-

siste en la asociación entre el suicida del café y Erdosain. Al no registrar un hecho esencial (y verdadero) de la ficción y de la historia del protagonista, la noticia y el mundo de la crónica son puestos en tela de juicio: no captan toda la realidad, hay zonas que se le escapan y, en definitiva, lo que se cuestiona y relativiza es la posibilidad y la pretensión de que un solo discurso sea portador de la verdad.

Con la misma suspicacia debe leerse la “noticia” del suicidio de Erdosain que se da a conocer desde la imprenta de un periódico: su historia se convierte, al igual que la de la Sociedad Secreta, en un asunto policial o criminal, escrito por un secretario de redacción anónimo, con el estilo y los estereotipos que caracterizan a las crónicas policiales. Se cierra así el circuito que había iniciado en buena medida el Astrólogo con su obsesiva lectura de periódicos, sólo que ahora se ha revertido el proceso: de lectores y comentaristas de noticias, los personajes pasan a ser materia de crónica, acaparados por el espacio hegemónico de las segundas y primeras planas de los diarios, y alcanzan la fama efímera que proporciona una nota periodística, una fama ilusoria muy bien satirizada por Chéjov en uno de sus primeros cuentos.²¹

La crónica policial que habla de los hechos de Témperley construye una ficción porque reduce, simplifica e incluso desfigura la verdad, como sucede con los titulares finales que hablan de la “terrible banda de Témperley” y del “feroz asesino Erdosain” (*Los lanzallamas*, p. 594). El relato periodístico pretende imponer una lectura unívoca de lo sucedido, un discurso parcial, interesado, con tintes sensacionalistas, que debe ser contrapuesto y cotejado con los distintos relatos que circulan en las novelas: confesiones, soliloquios, monólogos, diálogos, notas del

²¹ Pensamos en el relato “Una gran alegría” [1883], un cuento escrito por Chéjov en el preciso momento en que despuntaba en Rusia este moderno medio masivo de comunicación que es la prensa: con tal de aparecer en un periódico, al personaje no le importa ser objeto de una nota denigrante. Véase en *Oeuvres*, t. I, Gallimard, París, 1998, pp. 662-664. Del mismo modo está ironizada en Arlt la seducción engañosa de la noticia, el deseo de aparecer en la prensa aunque sea a la luz deformada de una nota roja.

comentador, etc...²² No es “extraño”, como lo subraya el cronista al parecer sin entender, que Erdosain se niegue a leer esta última ficción: “Dato extraño en esta última etapa de su vida: Erdosain se negó a leer los sensacionales titulares y noticias que profusamente ilustradas ocupaban las páginas segunda y tercera de casi todos los diarios de la mañana y de la tarde” (*Los lanzallamas*, p. 590).

Si se lee desde esta perspectiva (o sea la conversión de la ficción en noticia), cobra otro significado la escena final en el subsuelo de un periódico. El hecho de situar la escena en la imprenta de un diario de la ciudad, en el preciso lugar en que se arman las noticias, permite ver en plena acción sus impresionantes entrañas mecánicas (las fresadoras, las rotativas), pero también los intereses —apenas encubiertos— que mueven al mundo del periodismo. La noticia del suicidio de Erdosain es motivo de regocijo porque incrementará la venta del periódico: “Macanudo. Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más...” (*Los lanzallamas*, p. 595). La escena constituye en el fondo una suerte de triunfo irónico y ambiguo del periódico, citado y aludido una y otra vez a lo largo de las novelas y ahora presente de cuerpo entero. No resulta tampoco casual que junto con los medios de información, el cine, otro poderoso modelador de realidades, decida dar su versión de la historia de Témperley y que se sugiera incluso el éxito folletinesco del “actor” Barsut, insólito *happy end* que parece una parodia de la trayectoria de incomunicación y muerte del protagonista.

Si el ingreso de la ficción en las páginas de los periódicos le otorga el sello de actualidad e inmediatez que encierra toda crónica, no por ello resultan más “verdaderas” las historias de Erdosain y de los demás

²² En algunas aguafuertes Arlt critica abiertamente el poder creciente del periódico en la sociedad en general. Considera que es un instrumento de manipulación de la información y denuncia “las mentiras periodísticas”, el interés de la prensa por “vender” la noticia independientemente de su veracidad, y finalmente cuestiona al público lector, dispuesto a creer, a “tragárselo todo”. Véanse en particular “Para qué”, “La lectora que defiende el libro nacional”, “Por qué no se vende el libro argentino”, en Roberto Arlt, *Aguafuertes. Obras*, t. 2, pp. 631-640.

conspiradores de Témperley. Sucede incluso lo contrario: la crónica representa una culminación engañosa del relato de sus “vidas”. El poder legitimador del periódico, invocado por el cronista y por los propios personajes, acaba siendo socavado o minado en la práctica, al volverse el dudoso transmisor de los hechos de la ficción.

EL CRONISTA PARODIADO Y LAS VOCES

Siempre ha sido motivo de desconcierto la identidad borrosa y el estatus ambiguo del cronista/comentador de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. La ambigüedad del plano de la enunciación en general (las fluctuaciones y las ambivalencias de la voz narrativa) es probablemente el que tiene mayores consecuencias en la estructura global de las novelas, en la tan cuestionada coherencia de las mismas. El cronista se va insinuando poco a poco, en el texto y en las notas a pie de página, a medida que avanza la narración. La presencia del cronista se intensifica y adquiere todo su sentido en la parte final de la novela. En estas últimas páginas se cuentan también con mayor precisión las circunstancias en que tiene lugar el encuentro del cronista con el personaje, poco antes de que se suicide. Después de asesinar a la Bizca, Erdosain se dirige a la casa del cronista en el barrio de Flores y durante tres días le cuenta su vida: “Conversaba hasta dieciocho horas por día. Yo tomaba notas urgentemente. Mi trabajo era penoso, porque tenía que trabajar en la semioscuridad. Erdosain no podía tolerar la luz” (*Los lanzallamas*, p. 591). A la confesión de Erdosain hay que agregar también otras fuentes informativas utilizadas por el cronista en la reconstrucción de la historia: ha entrevistado a otros personajes, ha consultado los “diarios” de Erdosain y Barsut y, por último, recurre, él también, a los periódicos.

El cronista sostiene que la historia que se ha propuesto contar es verídica e incluso del dominio público (es noticia de periódico), y que sucede, como se vio, en 1929. Sus propias investigaciones en torno del

caso de Témperley buscan acrecentar la credibilidad de lo narrado y su carácter testimonial. En abierto antagonismo con el género novelesco, espacio de lo “absurdo” (*Los siete locos*, p. 42), de la mentira o del artificio, asegura que la crónica o la “presente memoria” tiene que ver con sucesos auténticos y que “no ocupa más que tres días de actividades reales de los personajes” (*Los siete locos*, p. 121; el énfasis es nuestro). Por otra parte, la elección misma del título de “cronista” y “comentador” pretende dejar sentado el papel y la función principal que se atribuye en el escenario narrativo.

Sin embargo, este cronista se revela muy pronto poco confiable, contradictorio y prejuiciado. Parece colocar en un primer plano sus “intereses” de narrador y transmisor de la historia; se preocupa por la organización de su material y descuida o se olvida de la supuesta objetividad de la crónica. Del desajuste entre sus aseveraciones y el material informativo del que se dispone en el texto (las voces mismas de los personajes que se incorporan a la enunciación), surgen la desconfianza y las dudas sobre su conducta y en particular sobre su palabra de narrador. Para empezar, la pretendida crónica no corresponde en realidad a la narración que nos entrega, si se omiten las páginas finales de la novela. Debe entonces deducirse que se trata de un marco convencional, de una cronología externa y artificial que procura agrupar los acontecimientos en un orden sucesivo (más perceptible quizás en la organización progresiva de las cuatro secciones de *Los lanzallamas*), pero que en definitiva se ciñe sólo a algunos de los hitos más externos de la historia narrada: el año en que suceden los hechos o los días que abarca la historia.

Al tiempo lineal de la crónica se superpone un tiempo interior, cíclico, que se adentra en el mundo fracturado del protagonista. Las interminables discusiones de los conspiradores en Témperley no se sujetan tampoco a una cronología fija, y otras escenas (marginales de la novela) no parecen entrar en ninguna coordenada temporal específica, como es el caso por ejemplo de la historia de “Los dos bergantes” (*Los lanzallamas*, pp. 531-539).

El cronista pretende dar un giro sensacionalista —no muy diferente en el fondo del que maneja la nota roja del periódico— a la confesión de Erdosain y con ello pervierte su sentido y engaña sobre su contenido al virtual destinatario. En una nota a pie de página en el fragmento intitulado “Trabajo de la angustia”, en el cual Erdosain intenta definir o precisar la angustia en la que está sumergido, el comentarista, preocupado por volver más atractiva la historia y cautivar al lector, no duda en presentarla como un relato de aventuras: “En la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio abundantísimos datos, figuran sucesos extraordinarios como la «Prostituta ciega», «Aventuras de Elsa», «El hombre en compañía de Jesús» y la «Fábrica de gases asfixiantes»” (*Los siete locos*, p. 121). En realidad, en *Los lanzallamas* no hay tales aventuras o en todo caso son de una naturaleza distinta a la anunciada. En los títulos llamativos y extravagantes de varios de los fragmentos (“Las fórmulas diabólicas”, “Donde se comprueba que el hombre que vio a la partera no era trigo limpio”, “Perece la casa de la iniquidad”) se percibe el mismo afán folletinesco. Es obvio también su empeño por infundir al relato una apariencia de acción y movimiento que contrasta notablemente con el clima estático y obsesivo de la angustia, de los “estados de conciencia” del protagonista.

Lejos de mostrarse imparcial u objetivo, el cronista emite frecuentes juicios de valor sobre la confesión de Erdosain: dice haber “asistido a siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia” (*Los siete locos*, p. 110) y censura sus palabras. Lo considera después un “cínico” (*Los lanzallamas*, p. 322) y traiciona con algunos de sus comentarios las palabras del personaje. También se contradice en más de una oportunidad. En “Ingenuidad e idiotismo” parece dispuesto, en un primer término, a entender al personaje: “El cronista de esta historia no se atreve a definirlo a Erdosain; tan numerosas fueron las desdichas de su vida” (*Los siete locos*, p. 110). Abandona poco después esta actitud para retornar a sus principios y valores: “En tanto hablaba, yo lo miraba a Erdosain. ¡Él era un asesino, un asesino, y hablaba de matices del sentimiento absurdo!” (*Los siete locos*, p. 111). En varias de las notas agrega

informaciones sobre los personajes, expresa su conformidad o inconformidad con algunas de sus opiniones o hipótesis, y abusa de su función de “comentador” e intérprete: aventura explicaciones psicológicas sobre el comportamiento de Erdosain, no muy convincentes y estorbosas en su mayoría, que contrastan con la densidad de los soliloquios del personaje que no necesitan ningún intérprete.

Por último, el cronista tampoco respeta lo más elemental: la lógica de la crónica y de sus informadores, básicamente Erdosain. Si en *Los siete locos* Erdosain aparece prácticamente en todos los capítulos, a partir de *Los lanzallamas* su presencia intermitente deja al descubierto la incongruencia del que se llama a sí mismo cronista y comentador. Su exceso de información lo equipara entonces a un narrador omnisciente que sabe más que Erdosain, que adivina los pensamientos de otros personajes en presencia de aquél, como por ejemplo con el capitán en “El humillado”, o con Hipólita en “Dos almas”. Su papel declarado de cronista apegado a la confesión de Erdosain y a los testimonios de otros personajes se viene abajo: al ser notorio su fracaso, se convierte en una suerte de parodia.

Parece difícil asociar bajo la denominación única de cronista/comentador y la supuesta unidad de la “persona” narrativa este cronista “oficial” de la historia (que resulta al fin y al cabo un remedo) con lo que podríamos llamar el interlocutor de Erdosain, que establece desde el principio de *Los siete locos* un diálogo implícito con la voz del personaje que le cuenta fragmentos de su vida. Esta denominación única ocultaría una fisura en la “persona” narrativa, una identidad ambivalente que oscila entre la distancia y la cercanía, entre los comentarios externos y la íntima comunicación (casi fusión) con Erdosain.

Primero, se demarcan las palabras precisas de Erdosain con comillas (“la zona de la angustia”, “el deseo de conocer el sentido de la vida”, *Los siete locos*, pp. 10 y 12) y, a partir de “El humillado”, se interrumpe la narración impersonal en tercera persona para introducir largos fragmentos contados directamente por Erdosain a su interlocutor anónimo: “A las ocho de la noche llegó a su casa. El comedor estaba iluminado...

Pero expliquémonos —dijo Erdosain—, mi esposa y yo habíamos sufrido tanta miseria, que el llamado comedor consistía en un cuarto vacío de muebles [...] Como le contaba el comedor estaba iluminado...” (*Los siete locos*, p. 54). La narración del abandono de su esposa Elsa es retomada poco después por el narrador, en estilo indirecto e indirecto libre y con abundancia de diálogos (otra forma de “oír” a los personajes sin ningún intermediario), sin ruptura de tono o de enfoque. La explicación verosímil de esta proximidad y complicidad narrativa se aclara más adelante, en el capítulo segundo de la novela cuando por primera vez se alude a la confesión. En todo caso esa explicación sólo vendría a corroborar lo que primero se “oye” en el texto: el diálogo latente o implícito entre las voces.

De la observación anterior podría deducirse que el cronista y su pretendida “crónica” conforman un marco externo que se impone a posteriori en las novelas, para dar credibilidad al trabajo de las voces. Este procedimiento se repite en forma discontinua a lo largo de las novelas. El discurso del personaje es introducido por una expresión vaga que vuelve una y otra vez: “Explicándome luego...”, “diría más tarde”, “comentaba luego Erdosain...”, etc. Esta gran cercanía y compenetración entre los dos discursos impide a veces deslindar las fronteras fluctuantes entre uno y otro y logra sugerir, tras el interlocutor, la imagen de un doble, que comparte con el personaje sus experiencias. Emiten reflexiones semejantes, recurren a las mismas palabras, sin que se establezca con claridad quién las formuló en un primer término. Erdosain dice de sí mismo: “Hasta me doy cuenta de que hablo tanto para convencerme de que no estoy muerto” (*Los siete locos*, p. 122). El narrador precisa también que Erdosain “no hacía otra cosa que examinarse, que analizar lo que en él ocurría [...] Un muerto que tuviera el poder de conversar no hablaría más que él, para cerciorarse de que en apariencia no estaba muerto” (*Los siete locos*, p. 81). La superposición ambigua de las figuras del narrador y del personaje, la duplicidad de la enunciación, son particularmente evidentes en los múltiples fragmentos de

discurso indirecto libre que se detienen en la vida interior de Erdosain, como en “Capas de oscuridad”, “La casa negra” o “La cortina de angustia”.²³

Aunque sólo se justifican la confesión de Erdosain al cronista y la de Elsa —dirigida simultáneamente a la madre superiora y al comentarista (*Los lanzallamas*, p. 421)—, se extiende también ese procedimiento a las voces y al mundo interior de otros personajes: el diálogo implícito con un interlocutor anónimo y varios monólogos (del Rufián en su agonía, de Hipólita, de Ergueta) en los que el narrador funciona también como un doble del personaje. La voz del personaje se introduce con expresiones parecidas a las que se utilizan con Erdosain (“diría más tarde...”, “explicando después este fenómeno...”), pero ahora sin ninguna explicación que vuelva verosímil el procedimiento. El mecanismo es similar en todos los casos: se interrumpe el relato del narrador o un diálogo para introducir directamente la voz del personaje contándole después a otro (al supuesto interlocutor) su versión o su punto de vista sobre lo sucedido. De este modo se sugiere que la narración se construye con voces y testimonios múltiples, no mediatizados por una voz autorial. Es el caso del Astrólogo, cuando en “Sensación de lo subconsciente” intenta explicarse su desdoblamiento interno en una larga y única introspección:

Tenía la sensación de que el que así cavilaba en las tinieblas no era él, sino que estaba contemplando a su doble, un doble forjado de emoción y que tenía su apariencia exacta [...] Más tarde, explicando dicho

²³ Ana María Zubieta se refiere, a partir de la “huella” dostoiévskiana en Arlt, a los “relatos-confesiones” que integran las novelas (*El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Hachette, Buenos Aires, 1987, pp. 24-44). Por nuestra parte, en el capítulo “Voces: el diálogo posible” (en *El obsesivo circular de la ficción*, pp. 69-89), trabajamos con mayor detenimiento las voces y en particular lo que consideramos la “matriz narrativa” de la novela, el “diálogo-confesión” que funda la escritura y que “permite ir descubriendo la conciencia aislada, escindida, del protagonista y [que] restablece en definitiva el circuito comunicativo entre personaje y mundo”.

fenómeno, dijo que era la conciencia de la distinta velocidad del tiempo que duraban sus emociones, dentro del otro tiempo mecánico, como aquellos que dicen “aquel minuto me pareció un siglo” (*Los siete locos*, p. 243).

El procedimiento se repite incluso con personajes secundarios, como en el caso del Abogado en el fragmento “El abogado y el Astrólogo” (*Los lanzallamas*, pp. 386-387), o con Luciana cuyas palabras interrumpen el transcurso de una escena con Erdosain: “Oyéndolo hablar sentía una lástima infinita por él —diría más tarde Luciana—. Tuve la impresión de que estaba frente al hombre más desgraciado de la tierra” (*Los lanzallamas*, p. 493). Desde la óptica del cronista, se trata de una incongruencia más, de una ruptura del contrato narrativo establecido, y desde luego de la más elemental verosimilitud. Pero si se recuerda la disyunción del narrador entre cronista e interlocutor, este procedimiento puede leerse como un rescate de las voces de los personajes que se integran a la enunciación, liberadas en buena medida de la tutela y hegemonía de un narrador. En definitiva el cronista “oficial” de la historia es desvirtuado y desplazado en su función de relator por las voces plurales, imaginativas y “verdaderas” de los personajes.

La compleja inserción del mundo del periodismo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la multiplicidad de cruces que es posible establecer entre crónica y ficción, han hecho necesaria una lectura que jerarquice los diferentes niveles de esta relación. Después de analizar cómo el escritor transforma en ficción los datos de la experiencia real plasmados en las crónicas que Arlt escribía en *El Mundo* y sobre todo en el ensayo premonitorio del año veinte sobre las ciencias ocultas, pasamos a una reflexión sobre la presencia activa y perturbadora del mundo de la crónica en las novelas, presencia que incide en la poética y en las formas de narrar. Arlt subvierte en estas novelas el modelo de la crónica. Lo ficcionaliza incorporándolo a la trama narrativa y, al mismo tiempo, relativiza y cuestiona los presupuestos básicos del género: verosi-

militud, testimonio, objetividad, entre otros. En otros términos, Arlt afirma el carácter “verdadero” de la historia que se cuenta, construye *en apariencia* una crónica y a la vez siembra la desconfianza en torno a los signos exhibidos de realidad y verdad, abriendo múltiples brechas e incertidumbres en el mundo narrado. No hay tal crónica. En su lugar triunfan el poderoso mundo imaginario de Arlt y la verdad de su ficción.²⁴

²⁴ Agradezco la lectura cuidadosa y los comentarios sugerentes de Anthony Stanton a la primera versión de este trabajo publicada en la edición crítica de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, coordinada por Mario Goloboff (ed. cit., pp. 613-632). Aunque conserva el mismo título, ésta es una versión revisada y ampliada de aquel trabajo.

IV UN “DEVOTO DEL CINE”

UMBRAL

Para pensar en Arlt y el cinematógrafo importa situar la discusión en el contexto cultural rioplatense de principios del siglo xx, en particular en la recepción que tuvo este nuevo medio de comunicación: las discusiones, críticas y entusiasmos que generó en los años veinte y treinta del siglo pasado, los años en que escribe Arlt. En el marco de este estudio sólo esbozaremos algunos antecedentes pertinentes.

Aunque empieza pronto el interés por el cinematógrafo en el Río de la Plata —su introducción es prácticamente contemporánea de la que se da en las metrópolis— habrá que esperar los años treinta del siglo xx para que se vuelva usual la incorporación de comentarios y notas sobre el cinematógrafo en revistas y periódicos. Con anterioridad, habían aparecido crónicas sobre el cine en el diario *Crítica* y en revistas de gran circulación como *Atlántida* o *Caras y Caretas*. Ya han sido reunidas las notas de Horacio Quiroga, uno de los primeros escritores rioplatenses que se interesa por el cine y que publica en esos medios sus notas. Para Quiroga el cine es un arte popular que llega a las masas sin distinción de clase, un arte, agregará, “manantial democrático de arte” que los intelectuales “por lo común desprecian”.¹ Esa crítica formulada por Quiroga en 1922 puede explicar, en parte por lo menos, la poca presencia del cine en las revistas rioplatenses de vanguardia. Si bien es central a casi todos los movimientos de vanguardia europeos el interés e incluso la fascinación por el cine o, mejor, por un tipo de cine, un cine poético que experimenta con las imágenes en movimiento y con lo que consideran una nueva

¹ Horacio Quiroga, *Arte y lenguaje del cine*, recopilación de Gastón S. Gallo, pról. de Carlos Dámaso Martínez, Losada, Buenos Aires, 1997, p. 286.

lengua expresiva (el arte por excelencia de los tiempos nuevos)² hay que decir que ese interés por el cine no se refleja en una revista como *Martín Fierro*, emblemática de la vanguardia argentina. Le dedicará muy poco espacio al cinematógrafo si se compara con el que ocupan otras artes en la revista, pensamos en la pintura, el dibujo, la escultura, la música, la arquitectura e incluso la decoración.³ Una laguna que refleja las dudas y tal vez todavía las discusiones latentes acerca del valor estético del cinematógrafo, una laguna que por lo visto se proyectaba enmendar en la nueva época de la revista que anuncian, en 1929, Evar Méndez y un grupo de escritores cercanos a él: Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Borges, entre otros. En la nota titulada “La vuelta de *Martín Fierro*”, que publica el periódico *El Mundo* el 17 de noviembre de 1929, se planeaba incorporar, ahora sí, una sección dedicada al cine:

Martín Fierro aparecerá mensualmente a partir de mayo próximo [mayo de 1930], y, además de sus secciones habituales (crítica bibliográfica, novedades plásticas y literarias, fonografía, arquitectura, sátira, epitafios, etc.), contará con una sección especialmente dedicada a la cinematografía, encarada ésta en una forma puramente artística.⁴

En el contexto que acabamos de bosquejar a muy grandes trazos, la precisión última de este anuncio no deja de ser importante. La revista no se propone comentar cualquier tipo de cine sino un cine de arte, con un futuro promisorio y en consonancia, como lo escribirá Guillermo

² Cf. Guillermo de Torre, “Cinegrafía”, en *Literaturas europeas de vanguardia*, Renacimiento, Sevilla, 2001 (1ª ed., 1925). Véase también Pierre Albert-Birot, *Cinemas*, Jean-Michel Place, París, 1995 (libro que recoge textos de los años veinte). Para Albert-Birot el cine representaba también una forma de escapar “al odioso realismo”.

³ Agradecemos a Miriam V. Gárate, de la Universidad Estadual de Campinas (Brasil), por dejarnos consultar su trabajo inédito, “Estética y crítica cinematográfica en las páginas de *Martín Fierro*”.

⁴ Véanse los recortes de prensa incluidos en la edición facsimilar de la revista *Libra* (1929), edición a cargo de Rose Corral, El Colegio de México, México, 2003.

de Torre, con "nuestra época acelerada y simultaneísta".⁵ La revista *Martín Fierro* no volverá a salir y tampoco habrá en *Síntesis*, una revista publicada entre 1927 y 1930 en la que colabora la juventud literaria de *Martín Fierro* y *Proa*, una sección dedicada específicamente al cine.

Ya en *Sur*, fundada en 1931 —una publicación en la que se incorporan desde un principio varios notorios ex martinfierristas—, aparece una sección cinematográfica. En el primer número, se publica una reflexión muy crítica del francés Benjamin Fondane, "El cinema en el atolladero", sobre el recién creado cine sonoro y las deficiencias que se observan, según el autor, al abandonar este último las dimensiones del film mudo: el movimiento visual y sus infinitas posibilidades de "montaje", el lenguaje mímico, entre otras. La propia Victoria Ocampo, la directora de *Sur*, decide incorporar en los primeros números de la revista fotografías y fotogramas de películas, o al menos de lo que considera foto y cine artísticos: concretamente fotos del mexicano Manuel Álvarez Bravo y fotogramas de lo que se convertiría en la cinta *Viva México*, armada mucho después, pero que estaba entonces filmando en México el soviético Serguei Eisenstein. Aunque aquí no es un tema que debatiremos, hay que decir que otras concepciones del cinematógrafo (distintas a las de su directora) se abren paso en la revista *Sur*, en particular con Borges, quien desde el número tres publica una nota titulada "Films" (retomada en *Discusión*), y que dedica a varias películas, entre ellas *City Lights* de Chaplin.

Esta película será también el objeto de una "aguafuerte porteña" de Roberto Arlt en *El Mundo* —la segunda que le dedica a Chaplin, la primera, "Apoteosis de Chaplin", es de junio de 1929—, prácticamente, pues, por las mismas fechas en que Borges escribe la suya (agosto de 1931), pero desde una perspectiva totalmente opuesta. Si para Borges se trata de una película demasiado sentimental, a la que califica de *comédie larmoyante*, contraponiéndola al carácter épico de *The Gold Rush*,⁶ Ro-

⁵ *Literaturas europeas de vanguardia*, p. 426.

⁶ Jorge Luis Borges, *Discusión*, Alianza-Emecé, Madrid, 1976, p. 67.

berto Arlt se centra sólo en la escena final de *City Lights*, el momento en que la joven ciega, que ha recuperado la vista, reconoce finalmente a su benefactor en el desarrapado y marginal Chaplin. Arlt sostiene que se trata “del más extraordinario poema cinematográfico que ha creado Chaplin” y destaca el valor estético de los gestos, miradas, expresiones, “como si fuese posible —agrega— componer música con juegos de luces y sombra”.⁷ Dos lecturas que hablan sin duda de intereses estéticos divergentes y, más allá de las películas que comentan, de sus propias elecciones literarias y estéticas.

“ARLT ESCRIBE PARA EL CINE”

Antes de comentar las crónicas y la ficción de Arlt y los múltiples cruces que es posible establecer con el cine, queremos recordar un testimonio valioso que ha pasado prácticamente desapercibido: el de Ulises Petit de Murat, quien trató ocasionalmente al escritor, y que decide en 1977 escribir y dejar su testimonio,⁸ al igual que lo hacen por los mismos años varios otros compañeros de generación de Arlt y en algunos casos amigos suyos también: Carlos Mastronardi, Francisco Luis Bernárdez, Elías Castelnuovo, Conrado Nalé Roxlo, Eduardo González Lanuza (que le dedica incluso un libro en 1971).

“Arlt y yo —escribe Ulises Petit de Murat— éramos hombres de la edad del cine”. Petit de Murat había escrito uno de los primeros comentarios (elogioso, por cierto) sobre *Los siete locos* en la revista *Síntesis* en 1930, pero todavía no se dedicaba de lleno a la crítica cinematográfica y sobre todo a la escritura de guiones como lo hará ya a partir de los años cuarenta. Aunque no lo fecha con precisión, el episodio narrado por Petit de Murat tiene lugar aproximadamente en 1931, poco después de la publicación de su comentario sobre *Los siete locos* en *Síntesis*.

⁷ *Notas sobre el cinematógrafo*, Simurg, Buenos Aires, 1997, pp. 75 y 78.

⁸ “Roberto Arlt escribe para el cine”, *Clarín*, 12 de abril de 1977.

En un arranque de entusiasmo, Petit de Murat le propone a Arlt escribir para el cine: escribirán juntos y también cobrarán "a medias". La tentación de ganar dinero rápidamente es desde luego un poderoso acicate para ambos (en el cine hay dinero y el trabajo de "argumentista" es mucho mejor pagado que el periodismo), un acicate tal vez mayor para Arlt, luego intentará obtener dinero, como es bien sabido, por otras vías, con su famoso invento de las medias irrompibles de mujer. Petit de Murat proporciona su idea inicial del argumento e incluso el escenario (las barrancas de San Isidro), que recorren juntos para empaparse del ambiente: "Nació en algún rincón interior nuestro el argumentista de cine, moviéndose con facilidad entre las argucias que se ordenan por secuencias, para crear un fluctuante relato plástico dinámico". (Dicho sea de paso, este argumento lo desarrollará y logrará filmar muchos años después Petit de Murat en México en donde vivirá a principios de los años cincuenta: se llamó *Reto a la vida*, "una de las pocas películas pasables que escribí en tierra azteca".)

Pero lo que tal vez no había previsto Petit de Murat es que el asunto no se quedaría en simple charla de café, como suele suceder con muchos proyectos. Arlt no sólo se entusiasmará con el proyecto sino que tomará "la cosa muy en serio". Mete mano a la obra y "un día —sigue relatando Petit de Murat—, vi que el diario *El Mundo*, donde trabajaba Roberto, daba la noticia de nuestra colaboración cinematográfica, refiriéndose a un film aún sin título". Según su costumbre, Arlt repite lo que hará con futuras novelas que anuncia y que finalmente no escribirá. El caso es que Arlt sí escribe el guión y Petit de Murat recuerda, con multitud de detalles, el sabroso episodio de su lectura en un café del barrio de Flores, rodeados por los contertulios cautivados de las mesas cercanas, algo que solía hacer Arlt con otros textos suyos. Vale la pena transcribir el fragmento completo:

Pleno de euforia, [Arlt] comenzó a desenrollar una larga tira de papel. Precursor del cine de setenta milímetros, tenía la anchura aproximada de media página. Había pagado media página tras media página. Lo

advertí a medida que la historia se encauzaba. En los tres primeros minutos del argumento, mi convicción de que no sería aceptado por ningún productor nacional y que no pasaría la más liberal de las censuras, tomó el carácter de convicción irreductible. La curiosidad de la concurrencia continuaba aumentando y tendía a obviar los dictados de una mínima discreción. El complejo análisis de un caso de incesto, las acechanzas de una criatura deforme, oscuros instantes de violencia física y mental fascinaban a aquellas gentes lo mismo que luego las novelas de Arlt, o sus obras de teatro, de poderosa energía vital. No era un film [agrega Petit de Murat] para esos tiempos de novelita rosa, de muchachas debidamente pasteurizadas, de incidencias y galanes sometidos a una especie de constante neutralización.

Y concluye Petit de Murat: “No le pude decir a Arlt que la tira de papel no contenía bastante texto para un film de largo metraje. Divagamos bastante luego de terminada la lectura. Discutimos modificaciones. Arlt conocía, lo mismo que yo, que no continuaríamos en ese empeño por mucho tiempo más”. Cuando Petit de Murat vuelve al cine, a finales de los años treinta, ya no lo llama a colaborar porque “Arlt viajaba, estaba en otras cosas”. Cabe agregar que esta fallida empresa es contemporánea de la escritura de las aguafuertes porteñas de Arlt y de la escritura de sus principales novelas: Arlt estaba dedicado a *Los lanzallamas*, novela en la que el cinematógrafo (al igual que en la primera parte, *Los siete locos*), tiene un papel no sólo en la trama sino también en el estilo. Como se vio en “Una poética de la disonancia”, para Arlt “un escritor nuevo” es el que trae con él un “estilo nuevo”, un estilo que tiene mucho que ver con nuevas formas de percepción y representación de lo real.

CRÓNICAS Y CINE

Arlt siempre se mostró interesado en los nuevos procedimientos técnicos, en los inventos de todo tipo a los que supo convertir en materia

prima de su narrativa. Del mismo modo, Arlt consideraba que la novela contemporánea, el arte en general, no podía estar al margen de los adelantos técnicos e industriales de la época, ni tampoco del tiempo histórico. Es significativo que en 1940, junto con los sucesos políticos relevantes del momento (la subida de los nazis, el pacto de no agresión entre Rusia y Alemania) Arlt destaque también el cine: "Un cambio vertiginoso encrespó la oceánica superficie del mundo. El cine mudo se transformó en sonoro, el sonoro en hablado, cascadas de estrellas nacieron y se sumergieron en los abismos de celuloide".⁹ En la crónica "El gran olvido que cubre a d'Annunzio", de octubre de 1937, el olvido del escritor se debe, según Arlt, a que su obra quedó estancada en una época:

Era el charlatán sublime. En *El fuego* y en *Las vírgenes de las rocas* llevó más allá de lo angélico el arte de la pompa de jabón. Y las generaciones jóvenes que ignoraban la guerra, la miseria, el cinematógrafo, las crisis económicas, la búsqueda de empleo; las generaciones jóvenes, que ignoraban en un cien por cien el contenido neto de la vida, y la brutalidad ignominiosa de la vida, se embriagaban leyéndolo a d'Annunzio. Era la culminación del arte.¹⁰

Esta visión crítica de lo real (del momento histórico) y de la modernidad misma va más allá, es obvio, de sus reflexiones o comentarios sobre el cinematógrafo (un elemento sólo del mundo moderno), que aquí nos interesan.¹¹ Arlt recurre a numerosos símiles (con medios de locomoción u otros inventos modernos) para invocar los cambios de época y, paralelamente, los cambios de escritura, de estilo: dirá, por ejemplo, que "entre las formas de un Chateaubriand y un Hugo o las maneras de un Huys-

⁹ "Vía Crucis de las exquisitas almas solitarias", en *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, pról. de Ricardo Piglia; ed. e introd. de Rose Corral, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009, p. 588.

¹⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹¹ Remitimos, de nuevo, al primer capítulo de este libro, "Una poética de la disonancia".

mans o un John Dos Passos, media la misma distancia que aquella que podemos descubrir entre un sulky y un avión”.¹² Como lo mostramos en el estudio introductorio a la compilación de sus últimas crónicas, *El paisaje en las nubes*, Arlt llevará todavía más lejos sus comentarios al apuntar en 1939 la imposibilidad de toda palabra ante la violencia que se desató en Europa: “la palabra se descubre tartamuda, impotente”,¹³ un anticipo de lo que dirá mucho después Adorno al referirse a Auschwitz.

Siempre “curioso de novedades” (como se define a sí mismo en la crónica intitulada “Arlt escribe sobre cine”, de agosto de 1936), no resulta extraño que el cinematógrafo haya constituido un poderoso imán para el cronista y el novelista Arlt. Este “devoto del cine”, como escribe de sí mismo,¹⁴ frecuentó asiduamente las salas de cine de Buenos Aires y, a juzgar por el muestrario que va dando a lo largo de sus aguafuertes porteñas y de todas las crónicas escritas en los últimos años, vio cine de distintas latitudes y corrientes. Una lista tentativa incluiría, además de las películas de Chaplin ya mencionadas, cine norteamericano, historias de pistoleros (no da títulos), películas del Gordo y el Flaco, bastante cine expresionista alemán, cine soviético, cine francés y nórdico: entre las cintas aludidas (Arlt se refiere generalmente a las películas por sus títulos y por los actores que intervienen en éstas, y pocas veces a los realizadores) están, sin ánimo de exhaustividad, Fritz Lang (*M, el vampiro de Dusseldorf*); Josef von Sternberg con *El ángel azul* y *Morroco*; Georg Wilhelm Pabst (*La ópera de los cuatro centavos*, con guión de Bertold Brecht y música de Kurt Weill); Marcel Carné, *El muelle de las brumas*; el sueco Dreyer y su *Juana de Arco*; la película *Alta traición* con la actuación de Emil Jannings, un actor muy apreciado por Arlt; *El pensamiento* de Andreiev; *La madre* de Gorki llevada a la pantalla por Pudovkin y que comenta en una fecha temprana, 1928; *La isla de las*

¹² *El paisaje en las nubes*, p. 567.

¹³ *Ibid.*, pp. 28 y ss.

¹⁴ Cf. “El novio y los veinticuatro ladrones”, en Roberto Arlt, *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937-1941*, ed. de Rose Corral, Losada, Buenos Aires, 2003, p. 53.

almas perdidas (también conocida como *La isla del Dr. Moreau*), basada en la novela de Wells.

La columna de Arlt en la sección de cinematografía de *El Mundo*, que dura menos de un mes y que incluye sólo cinco notas, parece haber sido una suerte de experimento, un intento de reinserción en el periódico. Arlt acaba de pasar más de un año en España y está buscando otros materiales, otro tono también, para reanudar su trabajo de cronista. No se trata de repetir las “aguafuertes porteñas”, que constituyen un ciclo cerrado. Son otros también los tiempos: la Guerra Civil española, la subida del nazismo en Alemania, la carrera armamentista de los países que se consideran neutrales, son claras señales en 1937 de que otra guerra se avecina. Es sólo en marzo de 1937 que Arlt parece encontrar su camino con las crónicas de la columna titulada *Tiempos presentes* y luego *Al margen del cable*. El material, el punto de partida, lo constituyen ahora las noticias internacionales (aunque vuelve de tanto en tanto sobre temas nacionales o regionales), en ocasiones las fotos que acompañan estas noticias, y asimismo los noticieros filmados que precedían la proyección de las películas.

En realidad, los comentarios de Roberto Arlt sobre cine están no sólo en estos cinco textos escritos expresamente para la sección de cine, entre agosto y septiembre de 1936, sino en la gran variedad de referencias al cine que encontramos a lo largo de todas las crónicas que escribe hasta su muerte en julio de 1942. Lo primero que destaca Arlt es que se trata de un medio masivo de comunicación, un medio universal, que cuenta con la rapidez de su difusión. El espectador va al cine a “buscar experiencias”, a identificarse con “los personajes de sombra” que lo pueblan. Como antes sucedió con la literatura folletinesca, el poderoso imaginario colectivo que acompaña al cinematógrafo (“más poderoso que el de los libros”),¹⁵ genera imitaciones, fantasías, ensoñaciones, en el hombre de la calle y desde luego en sus propios personajes ficticios. Muy pocas veces se refiere al cine como a un posible instrumento liberador de costumbres, fomento de rebeldías ante la moral provinciana; alude a ello

¹⁵ *Notas sobre el cinematógrafo*, p. 19.

en una sola ocasión, y por eso mismo destacable, en una aguafuerte (“El cine y estos pueblitos”) escrita en 1933 cuando se encuentra viajando por el interior del país: imagina qué sucederá en el espectador (o mejor, espectadora) después de ver la película: “la ardiente arenilla suspendida” de las imágenes del film que quedan “fijadas dentro de las conciencias de hombres y mujeres” y que “[voltejea] sus espíritus”.¹⁶

En estas crónicas queda muy claramente marcado el deslinde que establece Arlt entre lo que considera arte cinematográfico —la fuerza emotiva de las imágenes de la madre durante la manifestación, en la película homónima de Pudovkin, la actuación del actor alemán de cine mudo, Emil Jannings, la de Chaplin o la de Peter Lorre en *M*, de F. Lang— y un tipo de cine dirigido a los “que sólo van a buscar trama, amores al estilo barato y horteril de Rodolfo Valentino”, representación cabal de “la vulgaridad cinematográfica”. La crítica contra la actuación de Valentino y el cine que representa será todavía más feroz en 1940, en una crónica intitulada “Recordando el Eclesiastés”.¹⁷

Por fin, en el estilo de varias de las últimas crónicas de Arlt (en las más literarias y las más fascinantes también), puede observarse un uso creativo del cine, algo que podría definirse como un “ritmo cinematográfico”, al que aludía Pierre Albert Birot en 1920 en *Cinemas*, para referirse al contagio de la literatura por el cine.

Como suele hacerlo al inicio de cada crónica —un inicio muy cuidado—, Arlt elabora una seductora composición de lugar de ciudades nunca vistas (París, Shanghai, Danzig, Nueva York entre muchas otras) que le debe mucho a la fotografía y sobre todo al cine: recuerdos de imágenes vislumbradas en la pantalla. En una aguafuerte española ya se había referido al cine “como a una manera ideal de viajar”.¹⁸ Es

¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷ *El paisaje en las nubes*, pp. 521-523.

¹⁸ “... (Les ruego a mis lectores que me disculpen esas abundantes referencias que siempre hago del cine en mis notas, pero ir al cine es, en cierto modo, viajar de una manera ideal, mucho más de lo que algunos pueden suponerse)” (Roberto Arlt, *Aguafuertes españolas*, en *Obra completa*, t. 2, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, p. 275).

notoria también, en algunas crónicas, la influencia del cine policial o negro norteamericano que Arlt combina con asuntos detectivescos: proteger el manuscrito de *The Mint*, las memorias de Lawrence, y transportarlo en avión a Boston para ser expuesto en una exposición. En esta crónica, titulada “Lawrence: 500 000 dólares. ¿Y Rafael de Nogales?”, de noviembre de 1937, Arlt bosqueja la escena a partir de lo que podrían ser dos tomas sucesivas (el exterior y el interior del avión que transporta el original de *The Mint*) y, por medio de trazos rápidos, nerviosos, escritos con una sintaxis mínima, nos sitúa de lleno en la acción:

El avión cruza Nueva York hacia el noreste. Ruta Boston. Cuatro aviones armados de ametralladoras escoltan el pájaro de aluminio. En los asientos de los aviones hombres fríos, perfil de bulldogs y colillas salivadas de nicotina en el vértice de los labios. A la cintura, pistolas automáticas.¹⁹

En “El imperio del crimen”, también de 1937, compone la escena a partir de una mirada (de arriba hacia abajo), claramente cinematográfica, que se ofrece desde lo alto de un rascacielos, concretamente la oficina del fiscal de Nueva York, Thomas Dewey, parecido, según Arlt, al gran “actor James Cagney”, que “representa el papel de perseguidor de pistoleros en las películas americanas”:

Manhattan Transfer. Thomas Dewey asomado a una ventana de la oficina que ocupa en un rascacielos mira por debajo de las terrazas escalonadas la franja de rieles suspendidos en el aire del “elevado”. Más abajo, en el suelo rayado de sombras transversales, techado por los rieles, hay estacionados, chatas, camiones, automóviles. A un costado se abre la excavación amarilla para los cimientos de un rascacielos [...] Thomas Dewey, abogado, mira este Nueva York extendido a sus pies y contempla esa pérgola de sombras que, sobre el pavimento, proyectan las vigas transversales del “elevado”.²⁰

¹⁹ Véase Roberto Arlt, *Al margen del cable*, p. 69.

²⁰ *El paisaje en las nubes*, p. 195.

Una escena extraordinaria en la que se entremezclan la novela de Dos Passos con el cine policial y con *Metrópolis* de Fritz Lang y sus rieles “suspendidos”.

“IMÁGENES DE UN FILM APRESURADO”

Parece claro que para un escritor que plantea que las transformaciones formales (los “estilos nuevos”) van de la mano de las transformaciones tecnológicas y también históricas y sociales,²¹ el cinematógrafo (la revolución del celuloide) tendría un fuerte impacto en su propia ficción. Ya señalaron el carácter expresionista de las novelas centrales de Arlt, Naomi Lindstrom y sobre todo Maryse Renaud, en un artículo titulado, “*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: candor y audacia del expresionismo”.²² Un estudio detenido de toda la ficción de Arlt es desde luego imposible, pero sólo queremos, para finalizar, esbozar algunas posibles líneas de análisis.

En primer lugar, hay que decir que la presencia del cinematógrafo se da en varios niveles en su obra, particularmente en sus novelas centrales: primero, en la trama, por los efectos que produce el cine en algunos personajes (Barsut desde luego y el propio Erdosain, a ratos), en sus ensoñaciones, fantasías o deseos de otra vida, menos estéril o vacía

²¹ Estas ideas de Arlt son por cierto muy cercanas al Walter Benjamin de esos años, en particular al de su muy conocido artículo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” escrito a finales de los años treinta.

²² Véase en Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, edición crítica de Mario Goloboff, Archivos-UNESCO, París, 2000, pp. 686-709; y Naomi Lindstrom, *Literary Expressionism in Argentina: The Presentation of Incoherence*, Arizona SU, Tempe, 1977. Ya se han referido tanto Sarlo como Gnutzmann al expresionismo cinematográfico de ciertos cuentos de Arlt como “La luna roja” y “La muerte del sol” (véanse Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, p. 52; Gnutzmann, *Roberto Arlt: innovación y compromiso*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos-Edicions de la Universitat de Lleida, 2004, pp. 131-133).

que la que viven. Aquí crónica y ficción se empalman ya que en sus notas, como vimos, comenta también los efectos del cine en costumbres y psicologías. En otro nivel, estaría la futura transformación (en *Los lanzallamas*) de la novela que leemos en película, la que se dice filmará Barsut: se da una apropiación por los medios masivos, el cine y la prensa sensacionalista, de una historia que acabamos de leer, una apropiación que guarda parecidos con lo que Arlt llamó en una nota sobre cine, “el escándalo americano, tipo Dreiser, brutal, detonante, electrizado por los dólares, entrando en los titulares de los periódicos y las voces de la radio, a la curiosidad de todos los hogares”.²³ Otro nivel más de análisis lo constituye el programa revolucionario del Astrólogo en el que destaca el cine como instrumento de manipulación ideológica, algo que ha estudiado muy bien Glen Close en el libro *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*.²⁴ Por último, estaría el plano de las imágenes, tanto en las percepciones de la ciudad, en lo que hemos llamado en un trabajo anterior el “cosmos mecanizado”²⁵ que se va conformando, en una suerte de enumeración caótica —amontonamiento de “cemento, hierro, cristal, cubos de portland, turbinas”—, así como en la espacialización y visualización de las emociones y afectos, trastocados por esta misma ciudad moderna; ese plano, pues, de las imágenes es sin duda el más original en la escritura arltiana, y no sólo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* sino en toda su ficción. El cine expresionista alemán (con sus claroscuros), el cine soviético (en lo que se refiere sobre todo a movimientos de multitudes, pensamos en su relato “La luna roja”, por ejemplo) son una fuente indudable del imaginario arltiano, contemporáneo de la “edad del cinematógrafo”, como bien dijo Petit de Murat en el testimonio sobre

²³ *Notas sobre el cinematógrafo*, p. 28.

²⁴ Beatriz Viterbo, Rosario, 2000; véase en particular el inciso “Dios y el cine”, pp. 108-110; además, pp. 119-125.

²⁵ En *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 100 y ss.

Arlt que recordamos aquí. Asimismo, un tiempo (o un “ritmo”, como decía Albert-Birot) cinematográfico impregna las intensas y rápidas escenas finales de la novela, cuando Erdosain sale a la calle de madrugada después de asesinar a la Bizca: “Son las cuatro y media de la mañana. Vacilando, se detiene en la esquina de Talcahuano y Corrientes. Las luces de las bocacalles resbalan por la superficie de sus ojos, con *imágenes de un film apresurado*”.²⁶

Arlt fue sin duda un “devoto del cine”, vio mucho cine, apreció el “maravilloso arte” de este nuevo medio de comunicación e intentó escribir para el mismo. Como lo vaticinó a la hora de reflexionar sobre época y literatura (o arte), ese “nuevo modo de ver la realidad” que es el cine impregnó su literatura y contribuyó a forjar lo mejor de ese “estilo nuevo” que Roberto Arlt trae a la literatura rioplatense de los años veinte y treinta del siglo pasado.²⁷

²⁶ *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, p. 589. Las cursivas son nuestras.

²⁷ Una primera versión de este artículo fue leída en la Universidad de Colonia (Alemania) en el Coloquio internacional organizado por Wolfram Nitsch, “Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna”, que tuvo lugar del 18 al 21 de septiembre de 2007. Disponible desde diciembre de 2008 en línea: <http://kups.uni.koeln.de>

V
BORGES/ARLT:
RELECTURAS POLÉMICAS DE LA TRADICIÓN

Sin duda alguna, es Roberto Arlt
todavía un tema polémico.

ALBERTO VANASCO, “Roberto Arlt” (1953)

A casi treinta años de la publicación de *Respiración artificial* (1980), novela del escritor y ensayista argentino Ricardo Piglia, puede afirmarse que ha tenido una singular resonancia la fórmula polémica que sobre Borges y Arlt ensaya un personaje de la novela, Emilio Renzi: si Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX, el que clausura algunas de sus grandes líneas —la gauchesca y la tradición erudita, enciclopédica—, Arlt es por el contrario “el que abre, el que inaugura”, “el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX”.¹ Este contraste entre Borges y Arlt, el enfrentamiento entre tradición y modernidad a que alude, se expone libre y provocativamente en la novela de Piglia. Como lo reconoció años después el autor, “fue una discusión provocada para cambiar las lecturas. Lo que hice fue leer en Borges lo nacional y a Arlt como escritor culto”.² En otras palabras, Piglia invierte las lecturas usuales: plantea que la obra del cosmopolita o “extranjerizante” Borges —crítica común a la obra de Borges a partir de los años cuarenta— no se explica fuera de una lectura de la cultura y literatura argentinas, o sea fuera de la tradición nacional; y de Roberto Arlt, define y defiende lo que parece más vulnerable, su estilo, su “escritura desacreditada”, que no se animaron

¹ *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980, p. 164. En el capítulo VII analizamos con mayor detenimiento el significado de las distintas apropiaciones de Arlt por Piglia.

² Ricardo Piglia, “Entrevista a Ricardo Piglia. La escritura del otro”, entrevista de Lelia Driben, *La Jornada Semanal*, 3 de diciembre de 1995, p. 11.

a defender ni Onetti ni Cortázar, pese a sus respectivos textos-homenajes al precursor.³

Aunque el esquema de oposiciones entre la obra de Borges y la de Arlt había empezado, como se verá más adelante, varios años atrás,⁴ hay que reconocer que la novela de Piglia le da un nuevo impulso a la relación entre ambas escrituras e incluso un nuevo giro que permitirá flexibilizar las oposiciones, superar los antagonismos, y pensar de nuevo lo que significan en la literatura argentina contemporánea.⁵ En los años setenta, Piglia escribe también varios ensayos sobre ambos escritores, ensayos agudos y renovadores que constituyen puntos de partida de muchas lecturas críticas posteriores. El ensayo sobre Borges en particular, “Ideología y ficción en Borges”, publicado en 1979 en uno de los primeros números de

³ Onetti escribe “Semblanza de un genio rioplatense” para el prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* en 1971. Se reproduce en Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, t. 2, Paidós, Buenos Aires, 1972, pp. 363-377. El homenaje de Cortázar, “Apuntes de relectura”, puede consultarse en Roberto Arlt, *Obra completa*, t. 1, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, pp. III-XI.

⁴ “Existe una tendencia bastante generalizada a considerar que la obra de Arlt constituye, frente a la de Borges, una de las dos vertientes principales que ordenan, explican y aun rigen la literatura argentina”, escribe Noé Jitrik en el prólogo a Roberto Arlt, *Antología* (Siglo XXI, México, 1980, p. 15). Se ha querido ver también en la pareja Borges-Arlt —volviendo al viejo conflicto entre Boedo y Florida— “dos paradigmas de la década del veinte”. Graciela Montaldo, “Borges: una vanguardia criolla”, en *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, t. 7, Contrapunto, Buenos Aires, 1989, p. 229. Sin embargo, en un texto posterior, la misma crítica toma al pie de la letra las teorías del personaje Emilio Renzi y se queja de la “versión maniquea de la cultura argentina” que se difunde en la Argentina a partir de *Respiración artificial* (*De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993, p. 136).

⁵ En una entrevista que le hace Antonio Marimón a Ricardo Piglia, el escritor señala que “desde el punto de vista estilístico ellos [Borges y Arlt] surgen como polos de una aparente contradicción. Así, Arlt escribe mal y Borges escribe bien; Arlt es progresista y Borges es reaccionario; Arlt escribe sobre la realidad y Borges no, etcétera. Pero para mí no es casual que los escritores más interesantes hayan intentado cruzarlos y superar este antagonismo” (“Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués”, *Sábado* [sup. cultural del periódico *Unomásuno*], 10 de mayo de 1980, p. 7). Parece claro que el propio Piglia intenta también en su narrativa el “cruce superador”.

la revista *Punto de Vista*, antes de que aparezca su novela, ha sido retomado —y, diría, casi saqueado— por la crítica una y otra vez, y se ha convertido en un ensayo imprescindible para acercarse a la tan debatida y mal planteada cuestión de la ideología en Borges.⁶ Como se verá más adelante, no cabe ninguna duda de que las estrategias de lectura de los escritores no son ejercicios gratuitos o inocuos: desempeñan un lugar decisivo en la construcción de la tradición. Las relecturas son siempre polémicas porque intentan modificar lecturas heredadas y a la vez reorganizar el pasado literario a partir, dice Piglia, de “las poéticas (y debates) del presente”.⁷ Si Piglia vuelve insistentemente la mirada sobre Borges y Arlt es porque su reflexión sobre estos escritores se asocia estrechamente a su propia escritura y también a sus búsquedas (que comparte con varios escritores de su generación) en torno a las relaciones entre literatura y política.⁸

Aunque hoy parece un lugar común referirse al binomio Borges/Arlt, la historia de esta polémica construida o “armada” por las nuevas generaciones de escritores argentinos, a partir de los años cincuenta, está por hacerse. En el caso de Arlt, las primeras voces que se oyen después de su muerte son las de compañeros de generación que le hacen varios homenajes a lo largo de los años cuarenta, en la revista *Conducta* y en *Folleto*. Cayetano Córdova Iturburu, un amigo de Arlt y un escritor cercano a Gironde y a la generación martinfierrista, es el que da a conocer al escritor porteño fuera de su país, en *La Gaceta Literaria* de Madrid, con un artículo titulado, “Un novelista argentino: Roberto Arlt”, y en una fecha tan temprana como 1931. Córdova Iturburu volverá a referirse a su obra en 1946 en la revista *Cabalgata*.⁹ Pero la revalorización más abarcadora de Arlt empieza en los años cincuenta. Coincide en efecto el inicio de la publicación de sus obras completas en

⁶ “Ideología y ficción en Borges”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), año II, núm. 5, 1979, pp. 3-6.

⁷ Ricardo Piglia, “De la tradición a las formas de la experiencia”, entrevista de Roberto Viereck, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 40, 1992, p. 130.

⁸ Cf., capítulo VII.

⁹ Véanse las referencias en la bibliografía final.

la editorial Futuro con la aparición en 1950 del primer libro sobre el autor, *Roberto Arlt, el torturado*, de Raúl Larra. Esa edición y el libro de Larra vuelven a poner sobre el tapete la discusión sobre la obra de Arlt, muerto ocho años antes. A partir de entonces vienen una serie de publicaciones que marcan el inicio del “retorno” a Arlt, un retorno ecléctico que tiene su origen en distintos ángulos del campo cultural argentino de aquellos años. En 1951 Héctor Murena publica un artículo titulado “Rostro de Roberto Arlt”, en *La Nación*, un artículo algo confuso que parece querer rescatar a Arlt como un “héroe del fracaso” y como un escritor que lleva a cabo “un osado ejercicio de invención”. Pero Murena no analiza ninguna obra de Arlt y basa su aproximación en la interpretación de dos retratos suyos. En 1952 la revista de los *Cuadernos de Cultura Democrática y Popular* publica una polémica entre Roberto Salama y Raúl Larra, dos integrantes del partido comunista, en torno “al mensaje de Roberto Arlt”: ya aparecen claramente en Salama las líneas de una limitada lectura ideológica de Arlt que cuestiona sus “contenidos”, su postura en el fondo “burguesa”, el apoyo que recibió en vida de escritores “reaccionarios” como Eduardo Mallea, y que en definitiva condena su mensaje desalentador y su falta de compromiso revolucionario.¹⁰ En 1953 aparece en primera plana del primer número de la revista *Letra y Línea* (dirigida por Aldo Pellegrini, que agrupa a la vanguardia de esos años), un artículo bastante elogioso de Alberto Vanasco sobre Arlt y, también en 1953, de un ensayista próximo a la revista *Contorno* (cuyo primer número aparece también en 1953), Juan José Sebrelli, en la revista de Victoria Ocampo, *Sur*, el único artículo sobre el escritor porteño que ésta publicara, “Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt”.¹¹ Un año después vendrá *Contorno*, cuyo número 2, de mayo de 1954, está totalmente dedicado a Arlt. El *dossier* sobre Arlt en *Contorno* forma parte de lo que se proponen sus integrantes entre 1953 y 1959: una reelec-

¹⁰ Véase la polémica que tuvo Arlt con los comunistas en 1932, en las páginas de *Bandera Roja* y en José Arico, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas”, *La Ciudad Futura* (Buenos Aires), núm. 3, diciembre de 1986, pp. 22-26.

¹¹ Véanse las referencias completas en la bibliografía final.

tura y una revisión de la cultura y la literatura argentinas, un reordenamiento de las tradiciones político-culturales del país.

Esos cuatro años son entonces decisivos para la vuelta a Arlt que a partir de entonces reaparecerá en todos los debates de las jóvenes generaciones de escritores.¹² Si los primeros números, desde noviembre de 1953 hasta septiembre de 1955, tratan básicamente sobre literatura argentina, los últimos números, publicados después de la caída de Perón, entre 1956 y 1959, asumen ya sin cortapisas los temas políticos e inician una reflexión sobre el significado del peronismo. Son los años entonces de la “recuperación” de Arlt y también los años del enjuiciamiento a Borges por la “nueva generación” o los “parricidas”, como los llamará el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal. El primer libro que aparece en Argentina sobre Borges lo publica en 1954 Adolfo Prieto, futuro integrante de *Contorno* y se titula, *Borges y la nueva generación*. El libro tiene hoy interés en tanto testimonio o documento de esa generación y de sus elecciones literarias en las que son esenciales las ideas de Sartre sobre el compromiso. Desde esta perspectiva pesa el análisis de los “contenidos” de la obra de Borges que resultan “vacíos de sustancia vital”, “bizantinos”, a pesar, dice Prieto, de la perfección formal de esa obra.¹³ Son los mismos argumentos, esgrimidos ya en 1942, para no darle el Premio Nacional de Letras.

¹² Para una visión global del campo intelectual y cultural de los años sesenta en la Argentina —años en que empieza a escribir la generación de Piglia— y para entender también la repercusión que tuvo el grupo *Contorno* sobre esa generación, véanse los estudios de Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (Puntosur, Buenos Aires, 1991) y Oscar Terán, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966* (Puntosur, Buenos Aires, 1991). Existe un estudio muy completo de la revista *Contorno*, de William H. Kutra (*Contorno. Literary Engagement in Post-Peronist Argentina*, Associated University Presses, Rutherford-Cranbury-Londres, 1988). Hay un estudio más reciente de Marcela Croce titulado *Contorno, izquierda y proyecto cultural* (Colihue, Buenos Aires, 1996).

¹³ *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954. Para una temprana crítica del libro de Prieto, remito al de Emir Rodríguez Monegal, *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros* (Deucalión, Buenos Aires, 1956, pp. 69-75). Véase también el extenso comentario de María Luisa Bastos al libro de Prieto en *Borges ante la crítica argentina* (Hispanérica, Buenos Aires, 1974, pp. 263-283).

Contorno se convierte entonces en el órgano de la “nueva generación”, salida en buena medida de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires que publica la revista *Centro* a partir de 1951, y que reúne a varios de los futuros integrantes de *Contorno*: David Viñas, Adolfo Prieto, Noé Jitrik. Aunque se sigue diciendo que *Contorno* quiebra el silencio que existía en torno a la obra de Arlt después de su muerte,¹⁴ hubo, como se vio, varios intentos por recuperarlo, situarlo o “utilizarlo”, como lo deja entender Ismael Viñas en su artículo, “Una expresión, un signo”.¹⁵ La mayoría de los ensayos incluidos en el número (hoy se sabe que varios de los autores son seudónimos de David e Ismael Viñas) toman la forma de un debate asumido, como en “Arlt y los comunistas” (de Juan José Gorini, o sea de David Viñas), u oculto como en el de Adelaida Gigli (“El único rostro de Jano”), que polemiza con el artículo de Héctor A. Murena aparecido tres años antes en *La Nación*. Se trata pues de un debate con esas distintas voces que habían empezado a hablar del escritor porteño desde principios de los años cincuenta y desde perspectivas muy disparejas: los comunistas, los jóvenes vanguardistas agrupados en *Letra y Línea* que en 1953 reconocen la trascendencia de la obra de Arlt en la literatura argentina, y el ensayo ya citado de Murena que integrará después a su libro, *El pecado original de América*, publicado por la editorial Sur en 1954.

Dice precisamente Ismael Viñas al principio de su texto:

A un decenio de la muerte de Arlt, su obra, casi olvidada durante ese tiempo, es recordada desde las más diversas voces. Verdad que muchas de ellas dejan traslucir cierto ardor profesional y canibalesco, en aprovechar para usos y rencillas particulares a este ahora ilustre muerto pobre de las letras.

¹⁴ Noé Jitrik, “La vigencia y presencia de Roberto Arlt”, en Roberto Arlt, *Antología*, Siglo XXI, México, 1980, p. 14.

¹⁵ *Contorno* (Buenos Aires), núm. 2, mayo de 1954, pp. 2-5.

David Viñas, por su parte, ataca la línea del partido comunista argentino encarnada por Raúl Larra, autor de la biografía de Arlt y de un texto posterior (“Arlt es nuestro”) que parece haber molestado a los integrantes de *Contorno*.¹⁶ Larra intenta, dice Viñas, “confeccionar una adhesión terminante y definitiva” de Arlt en tanto escritor comunista, y agrega: “Pero tampoco se crea que queremos la exclusiva de Arlt porque ahora resulta una bandera más o menos eficaz. No. Solamente ambicionamos que sea de todos”.¹⁷

En el ensayo ya citado (el que mejor se detiene e indaga en el mundo de Arlt), Ismael Viñas observa que el escritor porteño “descubre [el hombre] de nuestra urbe, cifra a su vez del país”, y señala en particular la novedad y el valor de su lenguaje, absteniéndose de juzgar su estilo según los cánones habituales: “utilizó un lenguaje propio”, convirtiendo ese “dialecto bastardo y caótico” en “idioma”. La crítica de *Contorno*, los parámetros con que enfrenta la obra de Arlt, abre el paso al libro de un colaborador de la revista, Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*.¹⁸

La aproximación y reivindicación de Arlt por parte de *Contorno* constituye también un modo de defender las propias estrategias de la revista en la revisión que se proponen de la tradición literaria argentina: enfrentamiento con la generación “martinferrista” de 1925, polémica también con los ensayistas del “ser nacional” —Martínez Estrada, Mallea,

¹⁶ Raúl Larra, “Polémica. Roberto Arlt es nuestro”, *Cuadernos de Cultura Democrática y Popular* (Buenos Aires), núm. 6, 1952.

¹⁷ A pesar de la afirmación de Viñas en el sentido de que el partido comunista quiere apropiarse el escritor, parece que en realidad la izquierda ortodoxa se ha visto en serios aprietos a la hora de intentar asimilar ideológicamente a Arlt. En uno de los capítulos finales de la biografía de Larra, “Arlt y la política”, el crítico se empeña en demostrar que Arlt es un hombre de izquierda que colabora en *Bandera Roja* en 1932; afirma también que leyó *El capital*, pero finalmente sostiene que en su obra no logró trascender las contradicciones de su condición pequeño-burguesa (*Roberto Arlt, el torturado*, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973, p. 127).

¹⁸ Masotta publica distintos ensayos sobre Arlt en las revistas *Fichero*, *Centro*, *Hoy en la Cultura* que finalmente reunirá en 1965 en el libro *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires.

Murena—, críticas al liberalismo de *Sur*, en suma, como dice Beatriz Sarlo, esta revisión, condena o reconocimiento (como es el caso de Arlt y también de Quiroga), toma “la forma ideológica de un ajuste de cuentas” con distintas fracciones del campo intelectual.¹⁹ El juicio literario se funda para *Contorno* en el alcance testimonial de las obras y es asimismo decisiva la lectura de los existencialistas para quienes la política es pensada como ética. La nueva escritura crítica iniciada en la Argentina por *Contorno* se caracteriza, según Sarlo, por la “mezcla”: cruza sobre todo la política con la literatura porque ésta “puede ser metáfora de la política”.²⁰ Por otra parte, como lo subraya Rodríguez Monegal en *El juicio de los parricidas*, “el peronismo con su total y bárbara renovación de valores” es una de las fuerzas más importantes que gravita sobre esta generación.

En cuanto a Borges, es bien sabido que ha sido objeto de múltiples polémicas en su país, por lo menos desde los años treinta, desde la “discusión” que organiza la revista *Megáfono*. Posteriormente, en 1942, cuando las esferas oficiales de la cultura le niegan el Premio Nacional de Letras por su libro *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Sur* organiza un número de “desagravio” a Borges en julio de 1942, el mismo mes en que muere Roberto Arlt. En los años cincuenta, durante el peronismo, mientras recrudescen las críticas al “cosmopolitismo” de Borges, a su literatura “deshumanizada y de alambique”,²¹ Murena enjuicia en *Sur* la poesía primera de Borges, y en particular la naturaleza superficial de su criollismo.²² El Borges de los años cincuenta se “vuelve contra el

¹⁹ “Los dos ojos de *Contorno*”, *Revista Iberoamericana*, núm. 125, 1983, p. 799.

²⁰ *Ibid.*, pp. 804-807. Esta línea de trabajo ha perdurado, nos parece, entre los críticos de izquierda que empezaron su formación leyendo *Contorno*, como es el caso de Piglia, pero ahora se abren paso nuevas inflexiones y desaparecen los esquematismos y dogmatismos del pasado. Cf. Ricardo Piglia, “Ficción y política en la literatura argentina”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina, hoy. De la dictadura a la democracia*, Vervuert, Francfort, 1989, pp. 97-103.

²¹ Véanse las opiniones del jurado en la revista *Nosotros*, núm. 76, julio de 1942, que reproduce María Luisa Bastos, *op cit.*, p. 146.

²² “Condenación de una poesía”, *Sur* (Buenos Aires), núms. 164-165 (1948).

Borges criollista [nacionalista, con una veta populista incluso] de 1925”, y sobre todo contra “la locura nacionalista de Perón”.²³ La actitud de *Contorno* hacia la obra de Borges se encuentra resumida en el libro de Prieto: la juzgan “inútil” o “prescindible”. De allí que Beatriz Sarlo concluya su ensayo sobre *Contorno* diciendo que “es notorio que [*Contorno*] no supo leer a Borges [...] y que se equivocó al pensar que Mujica Láínez escribía las novelas que Borges dejaba de lado”.²⁴ Hay ya en *Contorno* un esbozo de la lectura política de Borges que harán las nuevas generaciones, en la breve reseña que hace V. Sanromán al cuento que acaba de publicar *Marcha* en Montevideo, después de la caída de Perón, un cuento que circuló primero de manera clandestina, “La fiesta del monstruo”. El antiperonismo visceral de Borges es atacado y se vislumbra, por este comentario, que el ensalzamiento de su persona y obra por la llamada Revolución Libertadora de 1955 se volverá pronto en un factor de encono en contra de Borges. Apunta asimismo a la polarización política del campo intelectual que no tardaría en hacerse presente.²⁵

En resumen, la negación de Borges, por un lado —que se vincula con la poética anti-*Sur* del grupo y con el parricidio de algunas figuras de la generación de 1925— y, por otro, la incorporación y reevaluación de Arlt que lleva a cabo *Contorno*, favorece, nos parece, el esquema de oposición, más ideológico que literario, entre los dos escritores, esquema que perdura a lo largo de los años sesenta e incluso buena parte de los setenta. Varios años después, en el prólogo que David Viñas escribe para la antología de Arlt, que publica Casa de las Américas en 1967, reconoce que ellos también se apropiaron de Arlt en 1954, convirtiéndolo en una “bandera” contra distintos frentes, entre ellos, Borges:

²³ Rodríguez Monegal, *El juicio de los parricidas...*, p. 62.

²⁴ Art. cit., p. 807.

²⁵ V. Sanromán, “«La fiesta del monstruo»”, *Contorno*, núms. 7-8, julio de 1956, p. 50.

Los grupos de escritores surgidos en la Argentina alrededor de 1955 prácticamente lo tomaron como bandera de polarización y polémica frente a todo lo que Jorge Luis Borges, la revista *Sur* y los colaboradores de *La Prensa* y *La Nación* significaban otorgándole —y hasta inventándole en un generoso y desmesurado proceso de inflación literario— connotaciones de realismo, compromiso y hasta militancia sistemática que en Arlt sólo se insinuaba como líneas de fuerza en medio de un borroso contexto de características anárquicas.²⁶

En 1985, cuando Piglia ha vuelto a actualizar el debate con *Respiración artificial*, Viñas tiende por el contrario a deshacer la polarización Borges/Arlt, pues los dos escritores no se excluyen; son, dirá, “el revés y el derecho de la misma problemática”.²⁷

Hoy también resulta esencial tomar en cuenta el telón de fondo del peronismo en el que surge la “nueva generación” y la relectura polémica de la tradición literaria que llevan a cabo. Precisamente, al sintetizar y resumir las principales reacciones ante la obra de Borges en los años cuarenta y cincuenta, en particular las reservas “literarias” que despiertra su obra, María Luisa Bastos concluye con una observación penetrante que apunta el nexo entre las lecturas de Borges y el contorno político inmediato:

... ¿hasta cuándo habría durado la reticencia de la crítica de no haber existido el peronismo —que polarizó en la oposición a los intelectuales del centro y de la izquierda— y la Revolución de 1955, que invirtió los signos y transformó a Borges en personaje oficial? De haber permitido las circunstancias que Borges permaneciera más o menos en un

²⁶ Roberto Arlt, *Antología*, sel. y pról. de David Viñas, Casa de las Américas, La Habana, 1967, p. XVIII.

²⁷ “Arlt, Borges, clásicos”, *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 24 de enero de 1985, p. 1. Véase también “Nosotros y ellos. David Viñas habla sobre *Contorno*”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), año IV, núm. 13, 1981, pp. 9-13.

limbo político, ¿las nuevas generaciones lo habrían enjuiciado como lo hicieron casi sistemáticamente?²⁸

Como lo advertimos en la nota sobre “La fiesta del monstruo”, la experiencia del peronismo exacerbó sin duda el rechazo de Borges al nacionalismo y al populismo y lo colocó, a la caída de Perón, en 1955, en la misma línea “antiperonista colonialista” de *Sur* que denuncia *Contorno* en sus páginas más políticas de los últimos números. En lo que se refiere a la recepción de la obra de Arlt, todavía en 1961, el ensayo de José Bianco —buen testimonio además de las lecturas que deslegitiman o desautorizan la escritura de Arlt— acusa a Murena de haber propiciado una “nueva epidemia de Roberto Arlt” con el ensayo que publicó en *La Nación* en 1951, y finalmente asocia el resurgimiento de la obra de Arlt con el peronismo. Vale la pena citarlo:

De 1943 a 1955 el país entero se convirtió en algo así como la calle Corrientes, y el dictador [...] compuso una fábula de la cual tenía conciencia él mismo, por supuesto, y quizás la multitud convocada periódicamente para sus representaciones. Cuando cayó Perón, *Sur* dedicó un número a la *Reconstrucción Nacional*. En ese número, y bajo la advocación de Corneille, Borges se refería en “*Lilusion comique*” al carácter escénico de la dictadura, a “sus ficciones que no podían creerse y eran creídas” [...] A mi juicio nada se parece tanto a las ficciones del peronismo como las ficciones de Roberto Arlt, como la transposición *casi* literaria (subrayo el adverbio) que hace en sus novelas de algunos aspectos de la realidad argentina.²⁹

Curiosa asociación, formulada por un integrante de *Sur* —el dato es importante— entre la obra de Arlt, la popularidad creciente del escritor en esos años y el régimen político nacional-populista de Perón.

²⁸ *Op. cit.*, p. 150.

²⁹ “En torno a Roberto Arlt”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 5, 1961, p. 50.

Aunque suele aludirse a la simplificación o polarización ideológica de los jóvenes de *Contorno* en lo que se refiere a su enjuiciamiento a Borges y a otros escritores de la generación martinfierrista, pocas veces se alude a la simplificación simétrica, que puede inferirse de las palabras de Bianco, cuando descalifica la obra de Arlt por su pretendido parecido con las “ficciones” del populismo peronista. El rechazo del estilo de Arlt que manifiesta también Bianco en su artículo, la desconfianza hacia sus ficciones, es por supuesto una desconfianza ideológica.³⁰ No deja de ser interesante observar que el peronismo, el fenómeno de crisis y escisión que significó para el campo cultural de esos años, contribuyó también a la polarización entre los dos escritores.

Fue decisiva la proyección ulterior de *Contorno* y recorrerla nos conduciría a una reflexión, imposible de llevar a cabo en este espacio, sobre otro episodio de la lucha entre las distintas poéticas de los jóvenes que empiezan a escribir a mediados de los años sesenta, en un contexto político-cultural también distinto. Diremos que estos jóvenes heredan una lectura política de la literatura argentina, y en el asunto que aquí nos interesa, una recuperación de Arlt —de marginal pasa a ser “central” en la tradición literaria argentina del siglo xx— y una relectura productiva de sus textos que rechaza la crítica normativa a su estilo, junto con la tarea de volver sobre Borges, de salir de los reduccionismos ideológicos en que se encuentra enfrascada en la Argentina la valoración de sus textos.³¹ Heredan también una preocupación por lo nacional que permitirá precisamente reenfocar la obra de Borges, conectarla —como lo hará Piglia en su ensayo sobre Borges— con las lí-

³⁰ “Más profundamente, el rechazo de ese estilo es el síntoma de una desconfianza de fondo, que tendríamos que llamar social” (véase Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: la lección del maestro”, *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 23 de julio de 1981).

³¹ Todavía en 1977 Julio Ortega recordaba que al hablar de Borges en la Argentina “la sanción de «extranjerizante» [...] es usual para separar, y perder, a esta obra” (“Borges y la cultura hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana*, núms. 100-101, 1977, p. 258).

neas fundamentales de la literatura argentina. La polarización entre ambos escritores fue una estrategia que surtió efecto y cambió lecturas en la Argentina, tanto del uno como del otro. Pero en los años ochenta se construye por fin un terreno común donde ambos autores pueden ser leídos, integrados a la tradición, sin volver a los enfrentamientos del pasado.³²

³² Una primera versión de este artículo, con el título “Borges/Arlt: una relectura de la tradición”, se publicó en el volumen de la revista *América* (París) dedicado al tema: “Polémiques et manifestes” (núm. 21, 1998, pp. 329-335).

VI
NARRACIÓN Y SIMULACRO
EN ONETTI Y ARLT

I

Onetti afirma ser un ferviente “arltiano” desde que lee a Arlt, a principios de los años treinta, durante su primera estancia en Buenos Aires, cuando todavía vive el escritor porteño. Se lo dijo a Harss, en una de las primeras entrevistas que le hacen en 1965, cuando él mismo era todavía un escritor poco conocido fuera del Uruguay.¹ También en 1965, al escribir un largo ensayo sobre Onetti con motivo de la reedición de *El pozo*, Ángel Rama advierte varias similitudes entre el primer Onetti y Arlt.² Alude en particular a la cercanía entre la actitud rebelde, “anti-literaria” y de abierto desafío que caracteriza las confesiones de Eladio Linacero, con la que ostenta Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931), casi un manifiesto —como se vio— y una defensa personal de su literatura.

Pero la trayectoria de esta larga admiración por la obra de Arlt la establecerá el propio Onetti mucho después, en 1971, cuando escribe un espléndido texto, “Semblanza de un genio rioplatense”, para la edición italiana de *Los siete locos*. Por esos mismos años treinta, Onetti empieza a escribir: publica algunos cuentos de ambiente urbano en periódicos porteños, escribe *Tiempo de abrazar* —la novela “perdida” y recuperada en parte por Ruffinelli en los años setenta— y, en 1932, una primera versión, también extraviada, de *El pozo*. En el encuentro entre los dos escritores, en la redacción del periódico *El Mundo* donde Arlt publica sus “aguafuertes” porteñas, éste lee algunos fragmentos de *Tiempo de*

¹ “Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared”, en Luis Harss, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966, p. 215. A lo largo de la entrevista que reconstruye Harss, reaparece en varias oportunidades la sombra de Arlt.

² Ángel Rama, “Origen de un novelista y de una generación literaria”, en Juan Carlos Onetti, *El pozo*, 5ª ed., Arca, Montevideo, 1969, p. 65.

abrazar y recomienda su publicación. Es sin duda significativo que en aquellos años, en su primera y todavía incierta etapa creadora, Onetti haya buscado el juicio crítico de Arlt. Intuye probablemente la fuerza y novedad que encierra su literatura, la ruptura que representa con la narrativa rioplatense del momento. Aunque al reconocerse “arltiano” Onetti parece aludir principalmente a coincidencias y afinidades profundas con el mundo artístico de Arlt, también se refiere de manera oblicua a algunas polémicas del pasado. Esto se hará evidente en la “Carta a Cortázar” que escribe Onetti en 1980 con motivo del homenaje a Cortázar que organiza la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*:

Cuando vi a Cortázar por primera vez en Buenos Aires, desconfié. [...] Desconfié porque yo era arltiano y él parecía un brillante delfín de la revista *Sur*. Había publicado, Cortázar, un libro llamado *Los reyes*, que él sigue defendiendo y yo, a esta altura, no.³

Onetti piensa, claro, en el desconocimiento de Arlt por parte de *Sur*, que nunca lo publicó y que, de alguna manera, se refleja todavía en 1961 en un artículo de José Bianco sobre Arlt publicado por la revista *Casa de las Américas*.⁴ Siempre pesaron prejuicios sobre la obra de

³ *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 364-366, oct.-dic. de 1980, p. 149. Con el tiempo, Cortázar se volverá también “arltiano”. A partir de *Rayuela*, las menciones directas o indirectas a Arlt se multiplican en su obra. En su último libro de cuentos, *Deshoras*, se las arregla para que la sombra de Arlt aparezca en dos cuentos del volumen: en “Diario para un cuento”, reúne a Arlt y Onetti, el mundo de la prostitución y el Buenos Aires de los años cuarenta; en “La escuela de noche”, retoma y transforma el episodio del robo nocturno de libros con que se abre la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso*. Interesante es ver la torsión hacia el horror que Cortázar le imprime a la —todavía inocente— aventura arltiana de los muchachos que deciden robar libros de la biblioteca de una escuela de barrio. Además, como ya lo mencionamos en “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, Cortázar escribió en 1981 un excelente texto, “Apuntes de relectura”, para el prefacio de la *Obra completa* de Arlt en 2 tomos (Carlos Lohlé, Buenos Aires).

⁴ La primera y única vez que *Sur* se ocupa de la obra de Arlt es en 1953, cuando Juan José Sebrelli publica su estudio “Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt” (*Sur*, núm. 223, julio-agosto de 1953, pp. 109-119).

Arlt, se le reprocharon supuestas limitaciones culturales y sus proverbiales defectos de escritura. Sólo se harían evidentes con el tiempo su talento y su fuerza innovadora.

Otro interesante testimonio —porque es de un observador y porque el hecho ocurre en los años cuarenta— completará el cuadro de esta antigua admiración de Onetti por Arlt. La anécdota la cuenta Emir Rodríguez Monegal en el prólogo a las *Obras completas* de Onetti y sucede en Buenos Aires, en 1948: se trata de un encuentro y “desencuentro”, precisa Rodríguez Monegal, entre Borges y Onetti. El encuentro es un fracaso porque Onetti no acepta en realidad dialogar (Rodríguez Monegal sugiere que incluso echa a perder el encuentro) y, adoptando una dicción deliberadamente provocativa y agresiva de “compadrito italiano”, se convierte esa noche ante Borges en “una personificación de Roberto Arlt, aquel genial y loco narrador porteño, contemporáneo estricto de Borges [...] y al que Borges también había ignorado”.⁵

Podrían recordarse otras coincidencias, al parecer más externas, pero que también importan: ambos tienen una formación autodidacta, ejercen diversos oficios en la juventud para sobrevivir y finalmente se dedican al periodismo. Antes de formar parte del equipo de *El Mundo* en 1928, Arlt trabaja en la sección de policiales del diario *Crítica*, en donde poco después Onetti se inicia en el periodismo, estimulado por un amigo cercano de Arlt, el poeta Conrado Nalé Roxlo. Pero es sólo en 1939 cuando Onetti ingresa de lleno al periodismo como secretario de redacción de la revista *Marcha*. Como veremos, para Onetti, Arlt parece encarnar el tipo de escritor-artista que reclama pocos años después en sus notas periodísticas de *Marcha*, y que intentará definir contraponiéndolo al “hombre de letras” o al “intelectual”:

Céline en Francia; Faulkner, Hemingway y tantos otros en U.S.A. [...] Es esto, en definitiva, lo que necesita la literatura rioplatense. Una

⁵ “Prólogo” a Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970, p. 16.

voz que diga simplemente quiénes y qué somos, capaz de volver la espalda a un pasado artístico irremediablemente inútil y aceptar despreocupada el título de bárbara.⁶

La crítica menciona, casi siempre de paso y en estudios sobre Onetti, algunos de los posibles vínculos entre la obra de Arlt y la de Onetti; pero en realidad es un campo poco explorado. Se ha señalado sobre todo la presencia de motivos y personajes arltianos en la obra de Onetti.⁷ El “mundo del Bajo”, sobre el que Onetti llama la atención en 1939 y al que se refiere como a un territorio poco explorado todavía por la literatura rioplatense, ya tenía en Arlt un cultor.⁸ Bastaría sólo con recordar que el cafishio arltiano, Haffner, apodado el Rufián Melancólico, es tal vez el modelo lejano de Larsen, personaje central de la saga de

⁶ *Réquiem por Faulkner y otros ensayos*, Arca-Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 19. De aquí en adelante, sólo se mencionará la paginación después de la cita en el texto.

⁷ Josefina Ludmer apuntó similitudes entre los marginados de Arlt (prostitutas, macrós, inmigrantes, extranjeros —algo notorio en los apellidos elegidos por ambos—) y los onettianos, en el “Estudio preliminar” de *Para una tumba sin nombre* (Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975, p. 38). En un estudio posterior sobre Onetti, Sonia Mattalía intenta profundizar en el vínculo Onetti-Arlt y reconstruir una especie de *ars poética* onettiana. Considera a Onetti un continuador en el Río de la Plata de la búsqueda literaria de Arlt y precisa: “Los elementos de identificación con Arlt están claros: la afirmación de una narrativa urbana, centrada en ese hombre de Corrientes y Esmeralda, abrumado por el anonimato y por la necesidad de acceder al absoluto, que lucha contra la reificación y busca un innombrado paraíso. La propuesta narrativa de Onetti traducirá esta búsqueda arltiana en un corpus totalizador, en el cual, a partir de reiterados hallazgos formales —fundamentalmente el desplazamiento al imaginario como modo de operar del narrador onettiano—, se expresarán estos núcleos temáticos” (cf. *La figura en el tapiz. [Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti]*, Tamesis, Londres, 1990, p. 31).

⁸ En la nota “Literatura nuestra”, que se publica en *Marcha* en agosto de 1939, Onetti apunta: “Un gran asunto, el Bajo, se nos fue para siempre, sin que nadie se animara con él” (*Réquiem por Faulkner...*, p. 28). Aquí, sin embargo, Onetti no precisa que Arlt ya se había “animado” con tal asunto, que es incluso medular en sus novelas principales, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y en el excelente cuento “Las fieras”, incluido en el volumen *El jorobadito* (1933).

Santa María.⁹ No nos parece por cierto casual que en su “semblanza” sobre Arlt, Onetti piense que los capítulos más logrados de las novelas centrales de Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, sean precisamente los que narran el final del Rufián: “Haffner cae” y “La agonía del Rufián Melancólico”. Arlt descubre y describe el mundo marginal sin el afán moralista y regenerador de la novela naturalista anterior, ni tampoco como un tema para “hacer literatura”.¹⁰ Simplemente lo ve desde adentro, y, podría agregarse, con palabras del mismo Onetti, “para extraer de él o de nosotros, la esencia única y exacta”.¹¹ Tal vez ésa sea la lección profunda de la literatura de Arlt. Hay sin duda también una continuidad existencial básica entre los mundos artísticos de Arlt y Onetti: exploración de situaciones límites, reiterado buceo por las zonas ocultas de la identidad, marginación y aislamiento extremo que desembocan en soledad e incomunicación.

Aunque las “huellas” arltianas son más visibles en el primer Onetti —en particular en *Tiempo de abrazar*, novela de notable frescura y vitalidad, equiparable en más de un sentido a la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso*—, pueden rastrearse también en su obra de madurez. Este trabajo se propone mostrar algunas de estas afinidades en dos tiempos: primero, revisaremos los textos periodísticos de Onetti, importante fuente de información para conocer sus ideas sobre literatura, y su novela perdida, *Tiempo de abrazar*, escrita en 1934. En un segundo tiempo, intentaremos establecer algunos vasos comunicantes entre *El*

⁹ En el penúltimo inciso de nuestro estudio intentamos un acercamiento más preciso a estos dos personajes. Desde 1941, en que aparece Larsen por primera vez en *Tierra de nadie*, Onetti irá madurando y dejando crecer en su interior a este poderoso y singular personaje.

¹⁰ Cayetano Córdova Iturburu recuerda precisamente lo que le dijo Arlt antes de escribir *Los siete locos*: “El día que un escritor describa un verdadero tipo de rufián criollo, la gente se va a caer de espaldas... Nada se le parece menos que el tipo convencional que nos ha ofrecido hasta ahora el teatro” (“Evocación de Roberto Arlt”, *Cabalgata* [Buenos Aires], núm. 2, 15 de octubre de 1946).

¹¹ Véase “Retórica literaria”, del 28 de julio de 1939, en *Réquiem por Faulkner...*, p. 21.

astillero y *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En lugar de hablar de influencias, preferimos decir, retomando la fórmula de George Steiner en su libro *Réelles présences*, que hay “una presencia real” de Arlt en Onetti.¹²

2

Consideremos, en un primer tiempo, los textos críticos que escribe Onetti en el semanario *Marcha*, de 1939 a 1941, en los que se advierten significativas coincidencias con los apuntes arltianos sobre literatura, que formula principalmente en las “Palabras del autor” de 1931, y que también aparecen desperdigados en algunas “aguafuertes” porteñas, en las crónicas de sus años finales, y en sus distintos esbozos autobiográficos. La crítica de Onetti, sin dejar de tener validez en sí misma, no puede desvincularse de su propia obra y, en esos años clave, del proceso mismo de su escritura.

En las notas de la sección “La piedra en el charco” (que firmaba como “Periquito el Aguador”) se encuentra, como ha dicho con razón Jorge Ruffinelli en el prólogo, “el esbozo de un programa de escritura coherente y necesario” (p. 6) que, de manera paralela, Onetti intenta poner en práctica en sus primeras novelas, *El pozo* y *Tierra de nadie*. Destacan en particular sus comentarios sobre la necesidad de una auténtica literatura urbana que descubra Montevideo y el alma de sus habitantes, e insiste en la urgente vivificación de las letras uruguayas y en la búsqueda de un idioma propio “apto para la expresión total” (p. 18). Leídas estas notas hoy, con el siglo xx en perspectiva, puede afirmarse que la narrativa de Arlt cumplía en buena medida varios de los “pedidos” onettianos de finales de los años treinta. Las notas de Onetti van también configurando una imagen de escritor que empalma con la que Arlt

¹² George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Gallimard, París, 1991. El autor sostiene que los mejores críticos han sido siempre los propios escritores que retoman e incorporan a su propia obra, “[criticándolas] desde adentro”, las obras de sus predecesores (pp. 30 y ss.). Hay traducción al español: *Reales presencias*, Destino, Barcelona, 1998.

traza pocos años antes en sus textos periodísticos. De indudable raíz romántica, el tipo de “artista” que necesita la literatura del Río de la Plata es —precisa Onetti— “el hombre cuyo destino sea escribir sin sucedáneos ni agregados” (p. 19). Arlt, por su parte, en “Cómo se escribe una novela”, se refiere al “novelista instintivo” o *pur sang*, alejado de las búsquedas estetizantes y retóricas.¹³ Uno y otro insisten, en términos muy semejantes, en la noción de “vocación”, privilegian la inspiración, la peculiar sensibilidad del artista, y además denuncian, con un tono idéntico, las “falsas” vocaciones. El escritor *pur sang* escribirá en cualquier circunstancia, dominado por sus temas obsesivos y a veces por sus personajes, porque, dice Arlt, “cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal”,¹⁴ a lo cual parece responder Onetti: “Cuando se «tiene» que escribir, hay siempre una hora para robar al dueño del diario, al sueño o al amor” (p. 15). Otra coincidencia: se escribe para uno y en última instancia para nadie, no para gustar, reitera Onetti en sus notas. En la entrevista de 1929 Arlt habla del egoísmo necesario del creador, de que una “preocupación estética o humana en general es fatal para el escritor”.¹⁵ Aunque en los tiempos de Arlt todavía no se hacían preguntas sobre el compromiso del escritor, la respuesta de Arlt hubiese sido sin duda parecida a la de Onetti: “La mía [obra] sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte” (p. 200). En el prólogo a *Los lanzallamas*, molesto ante la poca sensibilidad crítica de sus contemporáneos, Arlt decide prescindir de la crítica y no enviar ningún ejemplar de su novela a los periódicos. Como para Onetti, la escritura es para el escritor porteño un acto profundamente solitario, alejado de

¹³ Véase Roberto Arlt, *Obra completa*, t. 2, p. 257.

¹⁴ “Palabras del autor”, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, ed. de M. Goloboff, Archivos-UNESCO, París, 2005, p. 285. Las citas a estas novelas se harán según esta edición y la paginación irá a texto. En ocasiones, nos referiremos a ambas novelas como a “la novela”, ya que forman un díptico y tienen una unidad temática y argumental.

¹⁵ “Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros” (*La Literatura Argentina* [Buenos Aires], núm. 12, agosto de 1929, p. 27).

grupos y de lo que se llama “vida literaria”. En un fragmento muy conocido hoy del mismo prólogo, dice: “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un «cross» a la mandíbula”.¹⁶ Onetti subrayará en términos muy parecidos la soledad esencial del auténtico creador. En “Quién es quién en la literatura uruguaya”, escribe: “Hay un solo camino. El que hubo siempre. Que el escritor de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo” (pp. 30-31).

Por otra parte, verdad, sinceridad o autenticidad, son también palabras que regresan una y otra vez en la pluma de Onetti y Arlt cuando hablan de las obras y autores que admiran o incluso cuando se refieren a su propia obra: “Lo más importante que tengo sobre mis libros es una sensación de sinceridad. De haber sido siempre Onetti” (p. 196). En varios de sus escritos le pide al escritor “escribir de verdad, sin pensar en nadie y sin más propósito que el libro mismo” (p. 209). Frente a los que le reprochan su “realismo de pésimo gusto”,¹⁷ Arlt opone la verdad y autenticidad de su obra y, en el “aguafuerte” intitulada “La inutilidad de los libros”, denuncia a los escritores que “falsifican” la “materia prima” o sea la verdad.¹⁸

En una nota posterior, de 1961, sobre uno de sus autores predilectos, Louis Ferdinand Céline, Onetti se refiere a una equivocada traducción del *Viaje al fin de la noche* y agrega:

¿Por qué—otra vez— *Viaje* fue traducido a un correcto español [...] en lugar de preferir el rioplatense, en lugar de preferir la grosería y el desaliño de un Roberto Arlt, por ejemplo? Y, se comprende, no estamos hablando de realismo sino de la verdad, cosa por entera distinta (p. 156).

No es casual aquí la reunión, en una misma página, de Céline y Arlt, aunque es forzoso reconocer que la distancia temporal—estamos

¹⁶ “Palabras del autor”, p. 286.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Obra completa*, t. 2, p. 188. Véase también en el mismo sentido el “aguafuerte” “La terrible sinceridad” (*ibid.*, p. 151).

en 1961— le permite sin duda a Onetti llevar a cabo tal asociación: no se le ocurre todavía hacerlo en 1939 cuando alude a Céline en la segunda nota (“Una voz que no ha sonado”) que entrega a *Marcha* el 30 de junio de 1939. El estilo o la lengua de Céline, semejantes a los de Arlt, no tienen que ver con el realismo sino con la *verdad*. No hay color local en ellos sino creación o invención de un lenguaje, de una voz propia.¹⁹ Parece evidente que, desde los años treinta, Arlt representaba ya, en varios sentidos, esa “voz” nueva que reclamaba el escritor uruguayo para la literatura rioplatense.²⁰

Los fragmentos recuperados de *Tiempo de abrazar* son muy ilustrativos para el cotejo entre los dos escritores, en el momento mismo de la formación de Onetti. La novela relata la historia del despertar emotivo del joven protagonista, Julio Jason: el texto culmina en el largo encuentro erótico con Virginia y es sin duda, como ha observado Ruffinelli, un episodio único en la literatura de Onetti, un episodio “donde el placer físico, la dicha animal, la conciencia agradecida del goce entregado se [dan] con plenitud y franqueza”.²¹ El amor concebido como un territorio incontaminado, hecho de pureza, entra pronto en con-

¹⁹ Precisamente en la nota “Una voz que no ha sonado”, Onetti alude al lenguaje artificial de los escritores nativistas, en el que no es posible reconocerse, y lo opone al que llama “lenguaje del escritor”: “[...] cuando aquél no nace de su tierra, espontáneo e inconfundible, como un fruto del árbol, no es instrumento apto para la expresión total. No hay refinamiento del estilo capaz de suplir esta impotencia ingénita” (p. 18). Para la noción de “estilo” en Arlt y las coincidencias con Céline, véase el primer capítulo, “Una poética de la disonancia”.

²⁰ En los primeros artículos periodísticos de *Marcha*, sólo una vez aparece mencionado el nombre de Roberto Arlt, en 1941. Es significativa la ocasión: molesto por la presentación por parte de la “Sociedad de los escritores argentinos” de la candidatura de Enrique Larreta para el premio Nobel, sugiere los nombres de Mallea y Arlt: “Por otra parte, tomando el asunto con gravedad, ¿no hay en la Argentina escritores de más talento que don Enrique Larreta? Eduardo Mallea y Roberto Arlt, ponemos por ejemplo” (p. 65).

²¹ Véase “Onetti antes de Onetti”, en *Juan Carlos Onetti*, ed. de Hugo Verani, Taurus, Madrid, 1987, p. 49.

flicto con los valores sociales y morales de una sociedad que lo degrada y ensucia. Como *El juguete rabioso*, se trata de una novela de aprendizaje: si en el caso de Jason, el difícil aprendizaje de lo social pasa por la iniciación erótica, en el de Silvio Astier, se inicia con robos y distintos oficios humillantes. Astier encuentra finalmente en la traición el gesto esencial de ruptura con su entorno social. Aunque en ambas novelas puede verse el inicio del aislamiento o la creciente incomunicación de los protagonistas con el mundo exterior, la ruptura aún no se ha consumado. Tanto Astier como Jasón huyen finalmente de la ciudad en busca de espacios nuevos y de libertad. Lo que tal vez resulta más sorprendente en *Tiempo de abrazar* son algunos fragmentos de narración, de carácter netamente arltiano. Veamos algunos. La primera afirmación vital de Jason frente a un mundo caduco o muerto brota en el transcurso de un diálogo con el profesor de literatura francesa, M. Gigord, un ser envejecido, resignado, con la audacia paralizada: “Quería la vida. Nada más que la vida; pero totalmente, hasta el fondo. Llegar a tener la energía necesaria para tomar la vida como a una mujer”.²² Muy cerca estamos de la revelación final de Astier al ingeniero Vitri, su interlocutor después de delatar a su cómplice, el Rengo: “No sé si la gente sentirá la fuerza de la vida como la siento yo, pero en mí hay una alegría, una especie de inconsciencia llena de alegría”; y, más adelante, intenta precisar el sentido de su gesto: “Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí...”.²³

La cercanía de Onetti con las “ideas” arltianas de estilo o escritura, que ya señalamos anteriormente al revisar las notas de *Marcha*, aparece también en esta primera novela, en el capítulo tercero en el que los personajes tienen una larga discusión nocturna sobre literatura y arte. Se retoman aquí, casi textualmente, varias de las ideas que defiende Arlt en las “Palabras del autor”. Arlt critica una noción de estilo, pensado como adorno, como “bordado”, en un momento crítico (estamos en

²² Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, Bruguera, Barcelona, 1986, p. 8.

²³ *El juguete rabioso*, ed. de Rita Gnutzmann, Cátedra, Madrid, 1985, p. 238.

1931), en que “un edificio social... se desmorona inevitablemente”.²⁴ Durán, uno de los personajes de *Tiempo de abrazar*, dice:

Pienso que no está la época como para perder tiempo discutiendo sobre estilo. Ni siquiera para perderlo tratando de hacerlo. Idioteces; para todo el que no sea espiritualmente un eunuco, los tiempos son de lucha. Se trata de hacer y pensar en serio, sin puntillas ni encajes (p. 26).

Más adelante otro personaje, Landbleu, defiende la necesidad del estilo, segunda piel del auténtico creador: “Es el mejor vehículo [el estilo] para una idea. [...] el individuo que ha nacido escritor, el que naturalmente es un artista, no puede escribir sin hacer estilo” (p. 29). También surge aquí el problema de la verdad en la literatura (y no se trata de realismo): la verdad en el arte debe vincularse con la vida, idea que expresa también Onetti en varios de sus artículos periodísticos. Por último, el tono rebelde y amargo del fragmento final de la novela evoca ahora los monólogos de Erdosain, protagonista de *Los siete locos*, su furia e inconformidad, mientras camina por las calles de la ciudad: “Estaba lleno de un odio profundo y alegre. [...] el hambre, el cansancio, el desesperado deseo de abrir las ventanas, de respirar. El ansia irrefrenable de higienizar la vida; de fusilar la hipocresía, la injusticia, la mentira. Bestias humanas...” (p. 118).²⁵ El final de la novela “extrañada” es reconstruido por Onetti en una entrevista con Ruffinelli.²⁶ Coincide el último gesto de Jason con el de Astier: huyen fuera de la ciudad, al sur, ansiosos de libertad. El mundo, aunque hostil, puede ser

²⁴ *Op. cit.*, p. 285. Véase en el primer capítulo la defensa que Arlt hace de los “estilos nuevos” y de la “singularidad verbal” de un auténtico escritor.

²⁵ Remitimos al monólogo final de Erdosain, en “Arriba del árbol”, en el que increpa a “las bestias dormidas” para “pregonar la audacia, la nueva vida” (*Los siete locos*, pp. 103-104); y, en otro momento, a su silenciosa diatriba contra los tenderos, “bajo cuyas cataduras [...] veía alzarse el alma de la ciudad, encanallada, implacable y feroz como ellos” (*ibid.*, p. 190).

²⁶ “Creación y muerte de Santa María”, *Réquiem por Faulkner...*, pp. 232-234.

enfrentado y desafiado. En las obras posteriores, tanto de Onetti como de Arlt, es difícil pensar ya en cualquier salida que no sea imaginaria, los personajes aparecen encerrados física y psíquicamente.

3

¿En qué sentido intentar ahora un acercamiento entre la novela mayor de Onetti, *El astillero*²⁷ —más de una vez juzgada “perfecta” por la crítica—, y las novelas más originales de Arlt, las más “inimitables”, dijo alguna vez Cortázar, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, escritas treinta años antes? Para un escritor de fidelidades sostenidas como lo es sin duda Onetti, no debe resultar extraño que sus encuentros con obras y autores esenciales no sean pasajeros o episódicos y se prolonguen a lo largo de toda su obra. Él mismo ha hablado de su “largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner” (p. 198). Sin embargo, como dijimos en un principio, no se puede hablar de influencia o incluso de huellas en el sentido en que todavía es posible encontrarlas en los primeros textos de ficción de Onetti. Como se tratará de mostrar, un motivo clave, tanto en la obra de Arlt en general (incluido su teatro) como en la de Onetti, desempeña aquí, en ambas novelas, un papel central: el recurso a la farsa, la mentira, el simulacro, porque se ha perdido la capacidad de una interacción directa y eficaz con la realidad.²⁸ Ante un mundo desolador y sin alternativas, es necesario inventarse ficciones, utopías, y construir con ellas un precario refugio. Existe, nos parece, una inquietante similitud de fondo entre las dos “empresas” o “proyectos” fantasmales, inexistentes, del astillero —“Jeremías Petrus, Sociedad Anónima” como la llama Petrus—, y de la Sociedad Secreta, creación del Astrólogo, sobre los que se erigen

²⁷ Las citas a *El astillero* se harán según la edición de Salvat (Madrid, 1970), que tiene un prólogo de José Donoso.

²⁸ En el caso de Onetti, Hugo J. Verani sostiene que “el juego, la farsa, la mentira, la comedia sin fin” sintetizan “uno de los conceptos esenciales de la novelística de Onetti” (*Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila, Caracas, 1981, p. 116).

las novelas.²⁹ Sólo en la superficie y ateniéndonos a los contenidos engañosos de ambos proyectos, los sueños de Petrus y del Astrólogo parecen disímiles: revolución total por un lado, restauración o “resurrección”, como se dice en varias oportunidades, de una empresa capitalista en quiebra, por el otro. La Sociedad Secreta es una “empresa” delirante, a medio camino entre la farsa y el sueño, como el astillero en ruinas de Petrus. En un caso como en el otro se trata de invenciones que niegan o distorsionan lo real; delirio de dominio, de omnipotencia, en el caso del Astrólogo y de sus adeptos, que no es más que la contraparte de su impotencia real, de su triste y miserable entorno cotidiano: marginación, fracaso, angustia. Por otra parte, la parodia delirante de trabajo y de eficiencia que llevan a cabo Larsen y los dos empleados que lo acompañan en el astillero, el delirio de poder de Petrus, son también el anverso de la miseria literal de Larsen y de sus ayudantes, de la riqueza postiza de Petrus, de la ruina y deterioro del astillero, comprobables a diario, en ese largo y monótono invierno en que transcurre la novela.

Para seres desposeídos como los que habitan el mundo de Arlt y el de Onetti, construirse ficciones, meterse en un astillero inexistente o en una Sociedad Secreta, igualmente y a su manera inexistente, equivale a inventarse un mundo paralelo y sobre todo una identidad posible, ficticia sin duda, pero preferible al anonimato que los acecha o a la íntima convicción de que son muertos en vida. En este contexto común adquiere su verdadero significado el primer gesto de Petrus y el Astrólogo, predicadores, profetas o alucinados “conductores de hombres”:³⁰ otorgar títulos a sus miembros; por un lado, “gerente general”, “gerente técnico o administrativo”, por otro, “jefe de Industrias”, “jefe de Colonias y Minas”, “jefe de los Prostíbulos”. Identificados con su delirio y monomanía, los dos artífices de su mundo, Petrus y el Astrólogo, juegan su papel hasta el final: ni el uno ni el otro tienen razón de ser

²⁹ En la primera conversación que sostienen Erdosain y el Rufián, aquél le pregunta si “cree en el éxito de la *empresa* del Astrólogo” (*Los siete locos*, p. 49; las cursivas son nuestras).

³⁰ Petrus se define a sí mismo como un “conductor de hombres” (p. 91).

fuera del juego que han inventado y por el cual sólo parecen existir. Como dice Díaz Grey, Petrus “simula la locura para no quedarse loco del todo” (p. 89), ya que no puede aceptar la ruina definitiva de su imperio; del mismo modo, el Astrólogo no permite las objeciones o críticas a su proyecto porque significaría también el fin de su juego y de su razón de ser: “Vivo exclusivamente —dice— para realizar mi idea” (p. 136). En la lucha por mantener las apariencias, por darles visos de realidad pese a todas las evidencias contrarias, se desarrollan estrategias distintas en cada novela. Si en Arlt la farsa que construye el Astrólogo potencia el sueño, el deseo de otra vida, en Onetti, en cambio, y esto nos parece esencial, la farsa, el simulacro de trabajo en el astillero, tiene una función inversa: despoja al sueño de su sustancia, exhibe su fragilidad y mentira, su absurdo también.

El enfoque que seguimos aquí presupone desde luego otra lectura de las novelas centrales de Arlt.³¹ En efecto, el asunto de la Sociedad Secreta que pretende organizar el enigmático Astrólogo, y que no pasará de ser un proyecto, no puede leerse simplemente —como se ha hecho en buena medida— como un proyecto político o ideológico. Si se entiende el motivo principal de las novelas de Arlt sólo bajo este ángulo, poco tendrían que ver en efecto con *El astillero*. Parece claro que Arlt no escribió esas novelas para discutir racional y coherentemente un proyecto revolucionario. Enfrascarse y enredarse por lo tanto en una discusión de “ideas”, olvidando el mundo de las novelas, su dinamismo interno, no ha permitido, creemos, lecturas renovadoras de las mismas. Tal vez porque vino antes, a la obra de Arlt sólo se le reconoce tardíamente su poder de invención, de imaginación, aspecto que nadie le disputaría hoy a cualquier escritor contemporáneo. Adolfo Prieto habla con razón de todo el asunto como de “una metáfora de flancos

³¹ Para un mayor desarrollo, véase “La Sociedad Secreta y la revolución simulada” en nuestro estudio *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 49-67.

abiertos”, subrayando con ello la potencialidad imaginaria de la empresa del Astrólogo.³² Más cerca de nosotros, Ricardo Piglia se refiere a “la novela del Astrólogo [como a] la obra maestra de Arlt”, concediéndole cierta autonomía en el mundo de las novelas, y agrega que ésta “trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad”.³³ Las referencias numerosas que hace esta novela a la realidad histórica de su tiempo, a las corrientes ideológicas del momento; las críticas certeras a la naciente sociedad capitalista porteña, su carga de realismo, sin duda, impidieron tal vez apreciar cómo se trabaja y transforma este material en la ficción. El carácter fantástico e inverosímil de la Sociedad Secreta ha sido por lo general relegado o simplemente ignorado, tal vez por estimarlo poco convincente en un autor considerado tradicionalmente realista.

La Sociedad Secreta y el plan revolucionario del Astrólogo es un “proyecto” que se nutre de interminables discursos esperanzadores, proféticos, y a veces delirantes, sobre la futura sociedad, la nueva vida. Las palabras acaban siendo el sustituto de la acción y transformación real de los personajes. ¿En qué consiste el éxito del Astrólogo ante sus seguidores?: en la farsa conducida con convicción y exaltación, en ser, de alguna manera, un simulador experimentado. Incluso el personaje más escéptico y pragmático de todos, el Rufián Melancólico, se deja seducir por estos discursos delirantes.³⁴ Como lo mencionamos en “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, en un momento de lucidez, tomado casi al vuelo y sepultado por la avalancha discursiva del Astrólogo (que ocupa varios capítulos de la novela), éste emite la ley profunda de su juego. Ante la objeción de uno de sus seguidores, afirma: “Yo sé que no puede ser. Pero hay que proceder *como* si fuera facti-

³² “Prólogo” a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Ayacucho, Caracas, 1979, p. XXIV.

³³ *Crítica y ficción*, Siglo Veinte-Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 32.

³⁴ “Sabe que es interesante lo que cuenta [le dice el Rufián al Buscador de Oro]. Poniendo que no exista oro, aquello es siempre más divertido que esta puerca ciudad” (*Los siete locos*, p. 171).

ble” (*Los siete locos*, p. 144; el énfasis es nuestro). La disyuntiva es clara: no se trata de *hacer* la revolución, sino simplemente de sustituir la acción por un plan o un proyecto que vuelve “factible” en la fantasía la tan anunciada revolución. Con la Sociedad Secreta se construye un mundo imaginario compensatorio, se afirma el poder de la ficción, su eficacia simbólica. En otra reflexión del Astrólogo, al final de *Los siete locos*, está plasmada la convicción de que la utopía, por más loca y disparatada que sea, es y seguirá siendo necesaria al hombre. A la pregunta del personaje principal, Erdosain: “¿Y si fracasara todo?”, el Astrólogo contesta: “No importa... vendrá otro... vendrá otro que me sustituirá. Así tiene que suceder. Lo único que debemos desear es que la idea germine en las imaginaciones...” (*Los siete locos*, p. 276).

Si Arlt juega todavía con el binomio falso/cierto en la elaboración de la farsa, es por el poder de ficción que tiene la mentira, asociada en su mundo a “prodigio”, a “sueños extraordinarios”, en una palabra, a utopía. En las novelas de Arlt, la farsa permite mantener vivos al sueño y al deseo de otra vida e incluso de hacerlos proliferar. Lo medular del proyecto de la Sociedad Secreta, “la verdad de la mentira” (*Los siete locos*, p. 175), como dice uno de los personajes, no está en las ideas tumultuosas del Astrólogo, en su coherencia o factibilidad, sino simplemente en la afirmación vital de la necesidad del sueño. La delimitación espacial de todo el asunto de la Sociedad Secreta a la quinta de Témperley, en las afueras de Buenos Aires, rompe con el espacio de enajenación que es en Arlt la ciudad. En Témperley, el Astrólogo construye una realidad paralela, impone las reglas del juego que son las de su proyecto fantástico: penetrar en este espacio equivale a jugar otro papel, a participar de las mentiras, ilusiones, farsas que pone en escena el Astrólogo, a adoptar también temporalmente otra identidad. En varios sentidos se preserva el polo utópico de todo el asunto hasta el final porque su escenario es distinto.

El proyecto de la Sociedad Secreta y el poder ilusorio del plan de revolución total, la afirmación del engaño, de la mentira, de la farsa o del

simulacro de acción para vencer el vacío y el fracaso, anuncian sin duda aspectos esenciales del mundo de Onetti, concretamente en *El astillero*. Sin embargo, como ya lo apuntamos, la farsa aparece ahora al desnudo, inserta, rodeada y acosada permanentemente por la ruina “real” del astillero, por la miseria de la casilla, por el hambre y el frío, por el absurdo también de los encuentros repetidos de “una misma escena fallida” (p. 27) en la glorieta. Como no parece haber más certidumbre que la ruina y decrepitud, este futuro “renacer” de la empresa se alimenta forzosamente con lo ilusorio e intangible: promesas, “profecías de resurrección” (p. 138), idas y venidas de la “fe” —palabra tantas veces reiterada en un mundo que precisamente la excluye.

En el mundo de Onetti, la “magia”, la desmesura e indudable seducción de los discursos del Astrólogo y, en menor medida, del Buscador de Oro, han desaparecido. La fase de exaltación, euforia y locura “contagiosa” que invade los discursos del Astrólogo no existe aquí.³⁵ Si en *Los siete locos* se habla de “la magnífica locura” (*Los siete locos*, p. 149) del Astrólogo que logra en buena medida crear un sueño colectivo y cierta complicidad entre sus adeptos, aquí, por el contrario, el narrador se refiere a la “locura infecciosa” (p. 85) del viejo, como si estuviera ya contaminada o degradada. Penosamente, en *El astillero* se “[inventan] entusiasmos” (p. 48). Se contraponen el visionario en el pleno dominio de sus facultades y el viejo visionario, sin fuerza, que es Petrus. En definitiva, el “sueño” de Petrus es un sueño mortífero, como de manera inequívoca puede leerse en la mirada de los gerentes que regresan a Santa María después de su paso por Puerto Astillero: “hermanados [...]

³⁵ Discrepamos de la interpretación que hace Saúl Yurkievich —en un ensayo por otra parte excelente— de la “visión de Petrus” a la que califica de “inflacionaria, eufórica”, y “cuyo desmedido optimismo es factor de fracaso” (“El hueco voraz de Onetti”, en Hugo Verani (ed.), *Juan Carlos Onetti*, p. 355). La visión de Petrus está por el contrario signada por la repetición y la esclerosis, se trata de un sueño antiguo y “petrificado”. Tal vez tenga que ver la palabra Petrus con la momia en vida que es Petrus y no tanto con el “Petrie” real, según lo ha contado Onetti a Emir Rodríguez Monegal (“Conversación con Juan Carlos Onetti”, en J. Ruffinelli [ed.], *Onetti*, Marcha, Montevideo, 1970, p. 248).

por una mirada, no vacía, sino vaciada de lo que había tenido y confesado antes” (p. 85). La locura de Petrus sume a los personajes en una soledad total, no abre ningún resquicio vital, no posibilita la verdadera comunicación entre los integrantes del astillero. Se alude por ejemplo a “los delirios solitarios de Larsen en el cobertizo en ruinas” (p. 87), o al “placer demente de hacer preguntas y obtener respuestas sobre temas de sonido prestigioso y que muy probablemente no aludieran a nada” (p. 44). Resulta significativo que casi no se reproduzcan los discursos de Petrus. Desde su primera aparición (sólo hay tres en la novela), apenas interviene en un discurso directo. Su voz es mediatizada por la voz ambigua e irónica del narrador: “Friolento, incapaz de indignación y de verdadero asombro, Larsen fue asintiendo en las pausas del discurso inmortal... infalible” (p. 35). Cuando Larsen se incorpora al mundo del astillero, el discurso antiguo y esclerosado de Petrus, centrado en la repetición de la promesa, es remedado por los descreídos empleados, Kunz y Gálvez. Éstos se burlan abiertamente del “gran viejo del astillero”, del “pionero”: “Soy un pionero, señores accionistas” (p. 34). Larsen se encargará también de repetir en forma monótona y estereotipada la creencia de Petrus en la “resurrección” del astillero. Quizás la única palabra mágica de lo que podríamos llamar también “el proyecto” del astillero, parece ser la suma global del astillero: “treinta millones”. Toda la empresa fantasma gira, pues, en torno de una cifra imposible de verificar o desmentir: “Más de treinta millones, señor” (p. 35), le dice Petrus a Larsen en su primera entrevista en el astillero. Luego, también Larsen se obstina en repetir ante los otros los “más de treinta millones” que vale la empresa. En el Belgrano, una noche, algo borracho, se lo dice al dueño, Poetters (p. 55), se lo dice también a sus ayudantes, al doctor Díaz Grey e incluso lo recuerda en un monólogo interior (p. 67).

El proyecto inicial de Larsen —dar un sentido a la vida— parece trocarse en un proyecto de disolución y muerte: aferrarse a un sueño que es materia muerta (deshechos, ruinas), en el que no vibra ya ninguna vida: “[...] necesitando creer que todo aquello era suyo y necesitando entregarse sin reservas a todo aquello” (p. 42), se dice cuando

recorre por primera vez los galpones. El camino de Larsen en *El astillero* es un llenarse de muerte, el meterse en un engranaje siniestro, en una farsa que destruye los sueños.³⁶ El último refugio elegido es, paradójicamente, la muerte del deseo y del sueño. Contrariamente a lo que sucede en las novelas de Arlt, es importante advertir que lo ilusorio aquí se da en el seno mismo de la ruina y decadencia. Coexisten en un mismo espacio farsa y sueño, la operación de “vaciamiento” que lleva a cabo a diario el astillero (formas y “símbolos-simulacros”³⁷ que ya no pueden ser creídos), y el “sueño” de resurrección del mismo: de allí que nazca tal vez sin fuerza, acosado por la ruina del astillero.

Existen otros ecos arltianos en *El astillero* que pueden parecer fortuitos en una primera aproximación pero que en realidad complementan las afinidades que hemos venido explorando. Es difícil no recordar a Larsen y su farsa en el astillero, cuando el Rufián Melancólico le dice a Erdosain en *Los siete locos*: “He organizado mi vida como la de un industrial” (p. 49) y, poco después, insiste en lo mismo al comparar su negocio “con la sociedad de accionistas de una empresa” (p. 51). Visto desde fuera y vaciado de su sustancia, un negocio se asemeja finalmente a otro cualquiera. En el cashio arltiano está prefigurada la última transformación de Larsen, su inverosímil e irónica conversión en “gerente general” de una empresa inexistente. La filosofía escéptica del Rufián Melancólico está contenida en unas cuantas palabras y se acerca a la visión nihilista imperturbable de Díaz Grey: “Ya que la vida no tiene ningún sentido, es igual seguir cualquier corriente. [...] Nacemos, vivimos, morimos, sin que por eso dejen las estrellas de moverse y las hormigas de trabajar” (*Los siete locos*, p. 49). En *Los lanzallamas*, esta vez en su jerga lunfarda, le reitera lo mismo a Erdosain: sigue al

³⁶ Ximena Moreno Aliste observa con razón que “por primera vez encontramos en esta novela que el mundo de la farsa equivale a la muerte” (*Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1973, p. 76).

³⁷ Expresión certera que emplea Yurkievich en el ensayo citado (p. 347).

Astrólogo como podría seguir a cualquier otro. Su participación en la Sociedad Secreta se resume a la instalación de un negocio, el prostíbulo, y agrega: "...yo he tratado de interesarme por lo que él planea... en el fondo le seré sincero, nada me interesa. Me aburro. Me aburro horriblemente. Estoy «seco» de «escolazo», de putas, y de filósofos de café. Aquí no hay absolutamente nada que hacer" (p. 324). También en Arlt se insinúa, de manera incipiente, la idea de que ante una existencia absurda y sin sentido, el orden o la organización pueden contrarrestar transitoriamente lo que el Rufián llama "aburrimento", y que en el fondo no es otra cosa que un profundo malestar y vacío interior: los horarios, los datos externos de organización, acaban funcionando como moldes fijos despojados de vida. Larsen extrema este procedimiento en *El astillero*: respeta escrupulosamente los horarios, arranca hojas de un viejo calendario, visita diariamente la glorieta a idéntica hora, y sigue en todo un rito vacío que se acerca cada vez más al estereotipo.

En el mismo sentido, es interesante advertir la importancia de los "planes" y a la vez la fascinación que ejercen sobre los personajes en una y otra novela. En su primera visita al astillero, en medio de la ruina que lo rodea, Larsen recoge "un plano azul con maquinarias y letras blancas, embarrado, endurecido" (p. 41) y lo guarda en el bolsillo del sobretodo. Es un gesto simbólico con el que busca quizás aferrarse a algo concreto, apropiárselo para poder creer. Del mismo modo, para "seguir creyendo" (p. 84), conjetura Díaz Grey, Larsen se hunde después en la lectura de "sucesos muertos" (p. 55), presupuestos pasados, cálculos sobre metalización. Otro de los empleados del astillero, Kunz, el gerente técnico, juega con el "plano desvaído" (p. 137) de una máquina perforadora, intentando perfeccionar su hipotético rendimiento. Los planes asimismo abundan en las novelas de Arlt: está primero, claro, el plan global de la Sociedad Secreta, proyecto discutido una y otra vez, pero que no alcanza ninguna realización; está también el plan de la fábrica de fosgeno, plan que se reproduce en *Los lanzallamas* y que aparece descrito en todos sus detalles como si fuese necesario inyectarle mayor realidad.

Podría recordarse por fin el “plan de muerte” destinado a Barsut, plan que seduce a los personajes por su exactitud “matemática” y “geométrica” (*Los siete locos*, p. 94), y que acaba finalmente en un simulacro de muerte. Los planes son sustitutos de una realidad inexistente o vestigios de lo que existió. Proyectados al pasado o al futuro, coinciden no obstante en su efecto final: contribuyen a crear una misma atmósfera de irrealdad, de fabulación sobre lo ausente.

Existen todavía otros paralelismos entre el Rufián Melancólico y Larsen: esbozos de motivos y situaciones que parece retomar y transformar Onetti, imprimiéndoles desde luego su propia visión.³⁸ Poco antes de que lo maten, contagiado por Erdosain y su “sentido religioso de la vida”, en un largo soliloquio intitulado “Haffner cae”, el macró arltiano sueña con una vida distinta, anhela redimirse de su pasado sórdido de cafishio y discurre extrañamente sobre la pureza, la limpieza del alma y la posible felicidad. Piensa casarse y entregarse por completo a la joven violinista ciega —los ciegos y los locos, dice el Rufián, son “los únicos que escapan a la ley de ferocidad” (*Los lanzallamas*, p. 350) de este mundo—,³⁹ comprar una chacra o irse al Brasil. En los últimos momentos del macró, en su larga agonía, hay un crecimiento y espiritualización notorios del personaje. El Rufián acaba deseando, como los demás “locos” de la Sociedad Secreta, una nueva vida porque, insiste, “la vida tiene que ser otra” (*id.*). Si Larsen cae en la “trampa” final del astillero, en “su última oportunidad de engañarse” (p. 52) dice el narrador, es también por el deseo de buscar un sentido al vivir. Este deseo alcanza a tener un rostro concreto que se acerca sorprendentemente al contenido de las ensoñaciones de Haffner en el momento de

³⁸ Tal vez el mismo apodo de Larsen, “Juntacadáveres”, pudo surgir de la lectura y compenetración profunda de Onetti con el personaje arltiano. En efecto, en el capítulo, “Las opiniones del Rufián Melancólico”, en *Los siete locos*, Erdosain le pregunta al Rufián cuál es en definitiva su papel en la Sociedad Secreta que piensa organizar el Astrólogo. A lo que contesta: “Si el Astrólogo consigue dinero, guiarlo en la *junta de mujeres* y en la instalación del prostíbulo” (p. 50; el énfasis es nuestro).

³⁹ No deja de ser sorprendente que la elección amorosa de Larsen recaiga precisamente en una loca, Angélica Inés.

“caer”: dinero, casa, mujer, vida hogareña. Pero los deseos de Larsen son moldes vacíos, sin espesor ni realidad, al igual que su título de “gerente general” y su salario ficticio: un simple número, no importa cuál —“cinco o seis mil pesos” (p. 43)—, en los libros de contabilidad de la empresa.

4

Empezamos este trabajo aludiendo al fervor “arltiano” de Onetti, una y otra vez exteriorizado por el escritor uruguayo, pero rara vez explorado por la crítica en las obras mismas. Si en un primer tiempo nos fue posible encontrar “huellas” concretas de Arlt en el primer Onetti, en su etapa de formación y de búsqueda de una voz propia, en la segunda parte del trabajo, guiados por una mirada selectiva, intentamos una lectura contrastiva entre *El astillero* y *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Leer *El astillero* a la luz de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y, a la vez, volver sobre las novelas de Arlt enriquecidos con el mundo de Onetti, ilumina una y otra novelas, permite vislumbrar, creemos, algunas de las secretas afinidades entre los dos escritores rioplatenses. Onetti y Arlt coinciden sin duda en lo esencial: en un mundo carente de sentido, descartadas las posibilidades de cambio o de transformación, los hombres parecen condenados a vivir simulacros. Sin embargo, escrita treinta años después que las novelas de Arlt, *El astillero* es también, de alguna manera, una re-lectura crítica de Arlt, del proyecto utópico que recorre sus novelas. Onetti construye una antiutopía, una desmitificación cruel y sin escapatoria de los sueños o mentiras que conforman cualquier vida. Retomando lo que dice uno de los personajes de Arlt en *Los siete locos*, podría decirse que en el mundo de *El astillero*, “los hombres [ya no] se sacuden con mentiras” (*Los siete locos*, p. 175), y que la mentira o “lo falso [no tiene ya] la consistencia de lo cierto” (p. 174). En Onetti, sólo queda la farsa al desnudo, vaciada de su sustancia vital, el sueño. Las mentiras exhiben una verdad única, la del irremediable hundimiento en la nada y en la muerte. Es sin duda un paso más en el camino

de enajenación que también exploran las novelas de Arlt al filo de los años treinta. Si la farsa arltiana tiene una función liberadora, catártica, la farsa que escenifica Onetti en *El astillero* se aproximaría más bien al teatro del absurdo. La gran cohesión estructural de la novela de Onetti, tantas veces subrayada por la crítica, es también la cohesión de una inequívoca imagen del mundo y del hombre. Onetti presenta un mundo cerrado, asfixiante, casi intolerable, sin fisuras ni resquicios vitales.⁴⁰ Incluso las salidas o compensaciones imaginarias, que tanto peso tienen en otras novelas de Onetti, han desaparecido de *El astillero*.

En su “semblanza” sobre Arlt, de 1971, Onetti escribió que no había releído su obra para escribir ese texto, aunque, agrega, “esta preocupación es excesiva porque lo conozco de memoria, tantos persistentes años pasados”.⁴¹ Y es cierto. La obra de Arlt no es para Onetti lo que suele llamarse una “influencia” literaria, sino tal vez una voz próxima que Onetti parece haber interiorizado desde temprano, y con la cual no ha dejado nunca de dialogar. Como quiere Borges, “un gran escritor [y lo es sin duda Onetti] crea a sus precursores”. Pero también Arlt anticipa o prefigura a Onetti, una zona central de Onetti.⁴²

⁴⁰ Con toda su carga de misterio, como son las entrañas de la creación literaria para un escritor como Onetti, nos parece revelador lo que dice el escritor en una conferencia pública que dio en España, en 1973. Después de aludir a los posibles modelos reales de Larsen que ha conocido, agrega: “Lo que realmente sé es que por un oscuro arrebato maté a Larsen en *El astillero* y no me resigno a su muerte. Si el tiempo me lo permite estoy seguro que Larsen reaparecerá” (“Por culpa de Fantomas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 284, febrero de 1974, p. 228).

⁴¹ Juan Carlos Onetti, “Semblanza de un genio rioplatense”, en Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, t. 2, Paidós, Buenos Aires, 1972, p. 365.

⁴² Con algunos cambios menores reproducimos el artículo que se publicó con el título “Onetti/Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes”, en Rafael Olea y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, t. 2: *Literatura*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 251-267.

VII RICARDO PIGLIA: LOS “USOS” DE ARLT

No se puede ser un escritor sin tener enemigos; los enemigos son como la tradición, si no aparece hay que inventarla. (Pobre el escritor que no tiene tradición, decía Eliot).

RICARDO PIGLIA¹

I

En *Presencias reales*, George Steiner sostiene que los mejores críticos han sido siempre los propios escritores que retoman, incorporan o transforman en sus textos las obras de sus predecesores.² Este ejercicio de relectura y reevaluación de textos anteriores es, según Steiner, un “acto crítico de primer orden” en el que el texto pasado se convierte en un texto vivo, en una “presencia real” guiada por los objetivos del escritor en el momento de escribir. Son varios los ejemplos literarios que da Steiner de esta estimulante interacción entre obras del presente y del pasado: el *Ulises* de Joyce y la *Odisea*, *Retrato de una dama* de Henry James y *Middlemarch* de George Eliot, *Madame Bovary* y *Anna Karenina* y, apoyándose en el texto clásico de Borges, “Kafka y sus precursores”, agrega que la cronología no es estricta y puede ser invertida, o sea que el presente también modifica el pasado. Siguiendo de cerca las ideas de T. S. Eliot, Steiner habla en el fondo de la relación del escritor o del creador en un sentido amplio —ya que incluye en su reflexión otras artes: la pintura, la música, la escultura— con las tradiciones anteriores, y destaca las múltiples e insospechadas formas en que ese

¹ Entrevista con Piglia publicada en *Babel* (Buenos Aires), 3/21 (diciembre de 1990).

² George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Gallimard, París, 1991, pp. 30-42.

diálogo toma cuerpo en sus propias obras. En la ciudad imaginaria que bosqueja en las primeras páginas de su libro, no tienen ya cabida los exégetas o la crítica externa, periodística o académica, porque la única lectura crítica legítima y que, en suma, vale la pena, es la que se origina en el seno mismo de la literatura o del arte, lo que Steiner resume diciendo: “El arte es la mejor lectura del arte”.³

No dudamos de que Ricardo Piglia suscribiría plenamente esta idea sobre la que ha reflexionado en varias entrevistas y ensayos. Muy cerca estamos, en efecto, de su reiterada propuesta de llevar a cabo un estudio de lo que llama los “modos de leer” de un escritor, sus “modos de usar los textos” o también, con un sentido próximo, de “su posición frente a las tradiciones”.⁴ En su caso, habría que precisar que lo que le interesa es sobre todo la construcción de una tradición nacional del género narrativo. En un texto en el que reflexiona sobre la idea del canon (a partir del libro de Harold Bloom), Piglia coincide en buena medida con Steiner:

Es necesario sacar la discusión sobre los clásicos (es decir, sobre la tradición literaria) del ámbito cerrado del mundo académico y de sus exigencias y necesidades de renovación curricular. Son los escritores y sus obras y la invisible (y aparentemente inútil) experiencia literaria la que redefine y reestructura la herencia cultural y el valor de la literatura.⁵

Este trabajo con la tradición recorre, a partir de los años setenta, prácticamente toda la obra de Piglia y abarca no sólo sus textos de fic-

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Arcadio Díaz-Quíñones, Paul Firbas y otros (eds.), *Ricardo Piglia: conversación en Princeton*, Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998, pp. 1 y 3. En este libro Piglia insiste en la necesidad de llevar a cabo una historia de esa “tradición de la crítica escrita por los escritores”. Véase también la entrevista realizada por Sergio Pastormerlo, “Los usos de Borges”, *Variaciones Borges*, núm. 3, 1997, p. 18.

⁵ Ricardo Piglia, “Vivencia literaria. (La cuestión del canon)”, *La Página* (Santa Cruz de Tenerife), núm. 28, 1997, p. 73.

ción sino también sus numerosos textos críticos que incluyen ensayos, prólogos, entrevistas, fragmentos de un diario, antologías. Si, por un lado, en el tan citado ensayo de 1979, "Ideología y ficción en Borges", Piglia descifra con agudeza los linajes esenciales que recorren la escritura de Borges y sus "usos de la tradición", por otro, el relato "Homenaje a Arlt" (1975) es un excelente ejemplo del acto crítico, diálogo y reflexión a la vez, que caracteriza, según Steiner, a los grandes textos literarios.

Para Piglia, las reapropiaciones internas a la ficción y la función crítica del escritor, es decir, sus distintas intervenciones en el campo de la crítica y de la cultura, son en el fondo complementarias. La función crítica es esencial para "[definir] primero lo que llamaría una lectura estratégica, que consiste en la creación de un espacio de lectura para sus propios textos".⁶ Obviamente, está pensando en un tipo de escritor y ensayista cuyo modelo en la Argentina es Borges y, en otras literaturas, Valéry o Eliot. En el caso de Borges, hoy se sabe que varias críticas y comentarios suyos están estrechamente vinculados a sus propias búsquedas literarias. Bastaría mencionar, por ejemplo, su temprana valoración del género policial, considerado en los años treinta como un género menor, pocos años antes de que empezara a escribir relatos que incorporan elementos del género o, en las páginas de *Sur*, sus numerosos comentarios sobre literatura fantástica.⁷

Durante tres décadas, probablemente ningún otro escritor argentino como Arlt ha suscitado tantas lecturas y relecturas por parte de Piglia, ni siquiera Borges, su contraparte en la célebre y polémica fórmula que desarrolla el personaje Renzi a lo largo de muchas páginas de *Respiración artificial*. Es cierto que en la construcción de genealogías y parentescos literarios, Piglia, como ningún otro escritor argentino, ha

⁶ "Los usos de Borges", p. 19.

⁷ Véanse las notas de Borges a *Luis Greve, muerto* de Bioy Casares; a *La amortajada* de Bombal; a la novela *After Many a Summer* de Huxley, que reivindican el género fantástico que muy pronto él mismo cultivaría (en *Borges en Sur, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999).

reunido, enfrentado o mezclado ideas y textos de ambos autores. Las huellas de Arlt son también perceptibles en sus textos de ficción, desde su primer relato, “La honda”, y el epígrafe arltiano que abre *La invasión* —“A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad”—,⁸ hasta su novela más reciente, *Plata quemada* (1997), cuyo título mismo es un guiño de complicidad con Arlt.⁹

En otro terreno, no puede ignorarse tampoco su papel en la divulgación de su narrativa. En 1993 escribe una extensa introducción a una reedición de *El juguete rabioso* y en 1996, junto a Omar Borré, recopila en *Cuentos completos* una gran cantidad de relatos desconocidos y dispersos en publicaciones periódicas de los años treinta, como *El Hogar* y *Mundo Argentino*.

Siguiendo la lógica pigliana que acabamos muy sumariamente de recorrer, parece claro que sus diversos acercamientos críticos a la obra de Roberto Arlt deben considerarse otras tantas “lecturas estratégicas” que han ido variando en función del camino seguido por su propia escritura, por los diferentes contextos políticos y culturales, así como por los debates o polémicas en que se insertan. Lo excepcional de estas lecturas está en

⁸ El epígrafe pertenece a una de las “autobiografías” de Arlt publicada en el libro *Cuentistas argentinos de hoy*, compilado por Miranda Klix y Álvaro Yunque (Claridad, Buenos Aires, 1929). Esta “autobiografía” se reprodujo en México en el periódico *El Nacional* (suplemento dominical, 11 de junio de 1939) junto al cuento de Arlt, “Los humillados”, tal y como apareció en aquella antología en 1929 (véase *infra*, capítulo IX). Merece citarse la oración completa: “Creo que a nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad, y que no nos queda otro remedio que escribir deshechos de pena, para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos” (Mirta Arlt y Omar Borré, *Para leer a Roberto Arlt*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1985, pp. 217-218). En *Nombre falso* (1975) Piglia utiliza de nueva cuenta un epígrafe de Arlt (“Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”) que en este caso resulta al parecer apócrifo, recurso que está a tono con los experimentos de Piglia en este libro, en particular en “Homenaje a Arlt”.

⁹ Además de la “ficción del dinero” que caracteriza, según Piglia, la obra de Arlt, podrían explorarse escenas paralelas en *Plata quemada* y en el boceto teatral de Arlt, *Prueba de amor*, de 1932, en el que se quema toda la plata en una bañera (*Teatro completo*, t. 1, Shapire, Buenos Aires, 1968, pp. 25-40).

la reactualización permanente de la obra de Arlt, en las variantes o giros, en suma, en una apropiación de la tradición en permanente evolución.

Piglia ha insistido en la palabra "uso" en oposición a "influencia", al referirse por ejemplo a Sarmiento: "Lo que inventa es un modo de leer la tradición. *Un uso que nada tiene que ver con la influencia*".¹⁰ Frente a la influencia, que evoca algo estático, "la copia más o menos directa de un modelo ajeno", la noción de uso parece remitir a un concepto dinámico, de apropiación y transformación de géneros y obras anteriores. Piglia se ha referido a su relación con Borges precisamente como a una relación de "usos". Creemos entonces que se justifica explorar algunos de los "usos" de Arlt.

Insistiremos aquí en el tramo final de la obra de Piglia, en las nuevas hipótesis sobre Arlt que formula en los años que siguen al final de la dictadura militar (1976-1983), y que culminan en varios sentidos en el mundo conspirativo y delirante (en la línea o tradición inaugurada por Arlt en los años veinte con *Los siete locos*) de su novela *La ciudad ausente* (1992). Sin embargo, es necesario revisar las primeras estrategias para medir mejor estos cambios.

2

Desde sus inicios, Piglia se dedicó a subvertir lecturas anteriores de Arlt, prejuicios que parecían inamovibles y, en particular, algunos de los estereotipos bien conocidos desde su época: Arlt, escritor realista o Arlt, escritor de prosa descuidada, que "escribe mal", como dice el propio Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas*. La primera batalla ganada por Piglia es la que gira en torno a lo que ha llamado, con razón, "la escritura desacreditada" de Arlt. Se refiere ya a este tema en su primer texto crítico sobre el escritor, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria",¹¹ y vuelve sobre el mismo en el excelente ensayo ya citado de

¹⁰ Ricardo Piglia, "La novela argentina", *Aguafuerte* (Buenos Aires), 2ª época, núm. 1, noviembre de 1992, p. 14. El énfasis es nuestro.

¹¹ En *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 29, 1973, pp. 22-27.

1981, “Roberto Arlt: la lección del maestro”. Este último texto aparece cuando se publica, a cuarenta años de su muerte, la primera edición de la *Obra completa* de Arlt, prologada por Julio Cortázar. La respuesta sobre el vapuleado estilo de Arlt la había dado un año antes en *Respiración artificial*: Arlt no escribe “mal”, se trata de una escritura hecha de restos, de fragmentos, una escritura híbrida que, de paso (y es su mejor defensa), entronca con la tradición argentina del libro “extraño”, mezcla de géneros y materiales heterogéneos, presentes ya en el *Facundo*.

Piglia legitima la escritura de Arlt al integrarla a una suerte de historia de los estilos literarios en la Argentina. Es probablemente el primero y el único, que sepamos, que se animó a defender —y sobre todo a definir— lo que parecía más vulnerable en la obra de Arlt, algo que no hicieron ni Onetti ni Cortázar, pese a sus respectivos textos de homenaje al precursor. Si hoy nadie se refiere ya al estilo imperfecto de Arlt, cuya escritura, como es bien sabido, José Bianco todavía desautoriza en 1961,¹² es por la fuerza y la persistencia de los argumentos esgrimidos por Piglia. En este sentido, tal vez el gesto esencial de Piglia ha sido, en una tremenda vuelta de tuerca, sacar su obra de la ilegitimidad y convertirla en una obra seminal, fundadora de múltiples linajes literarios.

No es difícil observar que casi siempre se las ha arreglado para situar a Arlt en el centro de los linajes explorados o actualizados. Eso es notorio en sus antologías, que repercuten evidentemente en el canon. En *Las fieras* (1993), por ejemplo, Piglia bosqueja una historia bastante heterodoxa del género policial en Argentina (y es un buen ejemplo, dicho sea de paso, de lo que entiende por “uso de un género”, un uso siempre indirecto o sesgado). El cuento de Arlt se convierte en el título emblemático de la antología y se asocia a la serie negra, que siempre ha sido reivindicada por Piglia porque incide en la crítica de lo social, en la línea política del género abierta por Bertolt Brecht.¹³

¹² Véase *supra*, capítulo V, p. 113.

¹³ Como bien lo ha señalado Walter Benjamin al analizar *La novela de los cuatro centavos* de Brecht. Véase Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Maspero, París, 1969, pp. 103-105.

En las historietas de *La Argentina en pedazos* —del mismo año que *Las fieras*— arma el mapa más completo, hasta ese momento, de sus “modos de leer” a ciertos autores de la narrativa argentina, desde Echeverría hasta Manuel Puig. Pero en forma significativa, altera la secuencia cronológica de los textos representados para cerrar esta breve historia nuevamente con un texto de Arlt: “La agonía del Rufián Melancólico”. De esta manera pone de manifiesto su enorme actualidad, el carácter profético de la violencia presente en este fragmento de 1931, extraído de *Los lanzallamas*. Lo que empezó siendo una genealogía personal, ha logrado imponerse al cabo de los años, modificando los criterios habituales de valoración de la obra de Arlt.

En los años ochenta, Piglia ataca por fin la cuestión del realismo de Arlt, para desbaratar las interpretaciones simplistas que lo vieron sólo como un testigo de su tiempo, un “cronista” de los años treinta. Las zonas que señala (la construcción del complot, la sociedad secreta, la “novela del Astrólogo”, la conspiración y la paranoia, entre otras) están estrechamente asociadas a sus nuevas reflexiones sobre la literatura y la representación de lo real, sobre política y ficción en la posdictadura. El contexto, obviamente, ha cambiado: en el fondo, lee en Arlt el pasado reciente, la amenaza generalizada, la paranoia, las maquinaciones perversas del poder o del Estado que sintetizan la experiencia individual y social del período de la dictadura. Arlt se transforma nuevamente en un modelo del uso de lo político en la ficción. En una entrevista realizada en 1989 dice: “Arlt es la verdadera literatura política”.¹⁴ Cabe preguntarse en qué sentido. Las respuestas que va formulando Piglia a lo largo de la década de los años ochenta son varias. En esa misma entrevista precisa que por “verdadera literatura política” entiende una ficción que no refleja lo inmediato sino que transforma lo real al ofrecer un tratamiento onírico de lo político:

¹⁴ Ricardo Piglia, “La literatura y la vida”, en *Crítica y ficción*, Siglo Veinti-Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990, p. 192.

A mí me parece que la ficción tiene otra manera de trabajar la política que cuando se la escribe con una óptica “realista” o “periodística” [...] [Arlt] nunca hablaba de Irigoyen, nunca hablaba de lo inmediato, nunca hablaba de lo que estaba pasando [...] pero fue Arlt el que captó el *núcleo secreto de la política argentina*, y escribió una novela que se lee hoy y parece que se escribió ayer.¹⁵

Las novelas de Arlt —dirá también Piglia— son metáforas de sentido múltiple que narran las intrigas que sostienen el poder. La “novela del Astrólogo” (que distingue ahora de la “novela de Erdosain”, el personaje principal de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*) reproduce y exagera la ficción perversa del poder o del Estado: “La novela del Astrólogo, que es la obra maestra de Arlt para mí, trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad”.¹⁶

Tal vez la observación más aguda de Piglia, que constituye ya una proyección (más allá de Arlt) de su propia poética en gestación en esos años, es la que sostiene que Arlt convierte la conspiración o el complot en “forma y estrategia narrativa, en el fundamento de la ficción”.¹⁷ En varios sentidos, Ricardo Piglia retoma lo medular de esta última lectura de Arlt para construir su propia versión de la conspiración en *La ciudad ausente*. El procedimiento es claro: establece o construye primero el linaje (en una suerte de “laboratorio de la ficción” que arma de manera muy deliberada) para insertar después su propia obra.

La eficacia de lo político en la novela de Piglia está en usar y trabajar la trama en un doble sentido: como la trama narrativa, la sucesión y encadenamiento de las múltiples historias, y en el sentido de tramar, maquinarse, intrigar. Los mecanismos de la ficción se cruzan con lo político. Ése sería el núcleo ficcional y paranoico de *La ciudad ausente*.

Son varios también los tópicos arltianos que retoma Piglia: la Sociedad Secreta de *Los siete locos* —“máquina de producir relatos” había

¹⁵ *Ibid.*, pp. 192-193. El énfasis es nuestro.

¹⁶ “Sobre Roberto Arlt”, en *ibid.*, p. 32.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

dicho en 1984— se convierte literalmente, en su novela, en una “máquina de narrar”, una máquina utópica que se opone, como el proyecto del Astrólogo, a la realidad siniestra, al “terror en las calles” o al clima de amenaza que recorre la ciudad. Los delirios de la máquina de *La ciudad ausente* así como la “magnífica locura” del Astrólogo arltiano trabajan sobre los “mundos posibles”, lo que está por venir. Estos relatos, como en Arlt los cuentos del Astrólogo, “actúan, tienen poder, producen efectos”.

Las lecturas que hace Piglia —y no sólo las de Arlt— exceden su modelo y amplían el alcance de los conceptos que se originaron en algunos textos para darles mayor fuerza y efectividad: “La crítica válida es aquella crítica que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí [...] para leer funcionamientos sociales, modos de lenguaje, estructura de las relaciones”.¹⁸ Un año antes de publicar *La ciudad ausente*, afirma que la tradición del complot (o la “poética del complot”) es una veta esencial de la literatura nacional: “Para nosotros [los escritores actuales], la literatura nacional tiene la forma de un complot: en secreto, los conspiradores buscan los rastros de la historia perdida”.¹⁹

Este linaje, que empieza a bosquejar con Arlt, se irá desarrollando y ampliando a otros autores argentinos después de haber publicado *La ciudad ausente*. Incluye a Macedonio con el *Museo de la novela de la Eterna*, a Cortázar y a Marechal con *Rayuela* y *Adán Buenosayres*, a Borges con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Hay complot en Arlt, en Cortázar [...], en Marechal, en Ernesto Sábato, y también, por supuesto, en Borges. El complot es la novela. Construir un complot y hacer una novela son, a menudo, el mismo tipo de operación”.²⁰ ¿Será ésta una forma más del uso desplazado, desviado

¹⁸ Ricardo Piglia: *conversación en Princeton*, p. 36.

¹⁹ Ricardo Piglia, “Memoria y tradición”, *Revista de la Cancillería de San Carlos* (Santafé de Bogota), núm. 13, 1992, p. 66.

²⁰ Ricardo Piglia, “La biblioteca: una experiencia con el tiempo”, *La Página* (Santa Cruz de Tenerife), núm. 28, 1997, p. 18.

o inesperado que lleva a cabo un escritor con lo que lee? Es muy posible, y “Homenaje a Arlt” era ya una excelente muestra de estos usos ficcionalizados, no sólo de Arlt y de su obra sino también de Borges y de Onetti.²¹

3

El presente modifica sin duda las lecturas del pasado, porque este pasado no es un hecho inamovible o establecido de una vez por todas. Como ha dicho Eliot (y Piglia, qué duda cabe, es un excelente lector de Eliot) en su texto esencial sobre “La tradición y el talento individual”: “la tradición implica, en primer lugar, el sentido histórico [...] una percepción no sólo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia”.²² Presencias “reales” y distintas de Arlt en conjunción con los distintos presentes, “afirmación revitalizadora del pasado” (Steiner), compañía deseada, homenaje “perpetuo”, son algunas de las formulaciones que se me ocurren para intentar definir esta relación entre Piglia y Arlt. Arlt forma parte de todas las tramas imaginarias que ha tejido Piglia con la tradición desde hace tres décadas. Sólo me parece posible acercar este vínculo Piglia/Arlt con el que intenté explorar en un trabajo anterior entre Onetti y Arlt: las afinidades eran de otro orden, pero Arlt fue para Onetti no lo que suele llamarse una influencia literaria sino “una voz próxima”, como escribimos entonces, que “parece haber interiorizado desde muy pronto y con la cual [Onetti] no dejó nunca de dialogar”.²³

²¹ Como lo ha demostrado muy bien el investigador cubano Jorge Fornet, en esta *nouvelle* el personaje principal es sin duda Arlt, pero la poética que rige el texto pertenece sobre todo a Borges; entre otros recursos clave hay que señalar la cita apócrifa o llevada hasta la parodia y el plagio (“Homenaje a Arlt” o la literatura como plagio”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42/1 [1994], pp. 115-141).

²² T. S. Eliot, “La tradición y el talento individual”, en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, t. 1, Emecé, Buenos Aires, 1944, p. 13.

²³ Cf. *supra* capítulo VI, “Narración y simulacro en Onetti y Arlt”, p. 139.

El escritor atesora en la memoria a los autores queridos de la tradición y éstos se vuelven —escribe Piglia— “como recuerdos personales [...] restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos”.²⁴

²⁴ “Memoria y tradición”, p. 62. Una primera versión de este trabajo se publicó en Rose Corral (ed.) con la colaboración de Hugo J. Verani y Ana María Zubieta, *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 153-160. Fue incluido con algunos cambios en Adriana Rodríguez Pésico (comp.), con la colaboración de Jorge Fonet, *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004, pp. 247-258.

VIII
CRÓNICAS DE ARLT
EN *EL NACIONAL* (MÉXICO)

El buen periodista es un elemento escaso en nuestro país, porque para ser buen periodista es necesario ser buen escritor.

ROBERTO ARLT

Roberto Arlt supo muy pronto, desde finales de 1928, que sus exitosas “aguafuertes porteñas” que venían apareciendo en el recién fundado periódico porteño *El Mundo* se reproducían en diarios uruguayos y chilenos y también en diarios de provincia. Menciona el hecho, y no por “vanidad”, como lo precisa al hacer un balance en “La crónica n° 231” publicada el 31 de diciembre de 1928: “Diarios uruguayos, *El Plata* por ejemplo, han reproducido con harta frecuencia mis notas. Sé también que diarios chilenos publican mis aguafuertes, en las provincias nuestras, pasa algo parecido”.¹

Pero lo más probable es que nunca supo que muchas de las crónicas que escribe en *El Mundo* en los últimos años de su vida, a su regreso de España y Marruecos, se leyeron en México. A lo largo de cuatro años, entre julio de 1937 y diciembre de 1941 se publican en el periódico mexicano, *El Nacional*, un periódico fundado en 1929 (y que desaparece en septiembre de 1998), setenta y tres crónicas de Roberto Arlt que pertenecen a la columna titulada primero, “Tiempos presentes”, de breve duración, en la que alterna todavía temas locales con asuntos internacionales, y sobre todo, a partir de octubre de 1937, a la columna “Al margen del cable”.² Como es bien sabido, todo el interés por su trabajo periodístico se ha centrado hasta ahora en las “aguafuertes porteñas” con las que

¹ Roberto Arlt, *Aguafuertes. Obras*, t. 2, Losada, Buenos Aires, 1998, p. 369.

² Al final de nuestro texto incluimos la lista completa de las crónicas de Arlt publicadas por *El Nacional* con las fechas de publicación en México y en el diario *El Mundo*. Incluimos asimismo algunas fotos digitales de las crónicas de Arlt publicadas

gana muy pronto audiencia y popularidad. A pesar de que es el género que populariza su escritura en forma inmediata, se conocen todavía hoy parcialmente, probablemente por el sitio marginal que ha tenido la crónica en general en la historia literaria, un sitio que ha retrasado por ejemplo la recuperación de las crónicas de los modernistas.³ Carlos Monsiváis, ensayista y él mismo excelente cronista, ha señalado el “desdén casi absoluto por un género tan importante en las relaciones entre literatura y sociedad, entre historia y vida cotidiana [...], entre testimonio y materia prima de la ficción, entre periodismo y proyecto de nación”.⁴

El hallazgo hecho en México obliga a volver la mirada sobre el tipo de crónica que escribe en esos años y a reflexionar sobre sus características y aciertos. En su mayoría, se trata, como se verá, de excelentes recreaciones literarias de noticias internacionales, de los cables escuetos e informativos que suelen llegar a las redacciones de los periódicos, cables que en algunos casos Arlt transcribe como un epígrafe, al inicio de su crónica. Esta columna que fue por lo visto igualmente apreciada, que rebasó las fronteras de Argentina y llegó a un gran público lector, ha permanecido prácticamente ignorada en su totalidad.

ROBERTO ARLT EN *EL NACIONAL*

Arlt entra de incógnito —no se menciona la procedencia de la nota—, en la página editorial del diario, que también recoge artículos de otras

en el periódico mexicano, que pudimos consultar y fotografiar en la Hemeroteca Nacional de la UNAM.

³ Un prejuicio común hasta hace poco consistía en separar o aislar el arte, lo que se percibe como la verdadera literatura u obra de arte de los géneros considerados menores, extra-artísticos o como sub-literatura, entre los cuales entraba la crónica. Sobre estas divisiones y dicotomías en la recepción del modernismo, véase el estudio introductorio de Susana Rotker al libro de José Martí, *Crónicas. Antología crítica*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pp. 7-29.

⁴ “De la Santa Doctrina al Espíritu Público. (Sobre las funciones de la crónica en México)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35/2 (1987), p. 753.

latitudes, el 3 de julio de 1937 con la crónica intitulada “El bacilo de la neutralidad en Escandinavia”. Arlt cuestiona la supuesta “neutralidad”⁵ de los países escandinavos frente a la amenaza creciente de guerra en Europa, en realidad una carrera armamentista encubierta, y desmonta con lucidez e ironía el lenguaje de los políticos escandinavos, la manipulación y tergiversación de las palabras, tal como lo había hecho varios años antes en algunas de sus “aguafuertes porteñas” con la política y los políticos nacionales.⁶ Parece evidente que el peligro inminente de guerra, y en particular el seguimiento que lleva a cabo Arlt de los signos precursores de la Segunda Guerra Mundial en distintos escenarios, europeos y asiáticos, antes de su estallido en septiembre de 1939, es de todos los temas que trata Arlt en las notas de esos años, el que interesa sobre todo al periódico mexicano. Pero no es el único. También se reproducen otras crónicas en las que Arlt recrea noticias que pueden parecer menores como la historia de “un cocinero imperial”, Victor Burtin, que acaba de morir en Francia en 1937, o el fallido negocio en un pueblo de los Estados Unidos del señor Dionne, padre de cinco gemelas, noticias “perdidas —como escribe el propio Arlt— entre espesas columnas de tragedia internacional”.⁷ Arlt vuelve asimismo

⁵ Es el tema de varias notas de Arlt entre 1937 y 1941. Una vez iniciada la guerra, se refiere de nuevo al tema en “La guerra frente a las pizarras: para los indiferentes” (*El Mundo*, 21 de mayo de 1940): “Para los nazis, la neutralidad es sinónimo de debilidad. Y si no, vean lo que le pasó a Dinamarca, a Noruega, a Holanda, a Bélgica. Invasiones fulminantes, bombardeos espantosos, eso fue el pago de su neutralidad cacareada durante meses. Ahora ellos trabajarán como esclavos para los alemanes” (Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, pról. de Ricardo Piglia; ed. e introd. de Rose Corral, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009, p. 560).

⁶ Cf. “Cómo engañar al electorado” y “Se terminó la «lata» en el Congreso”, en Roberto Arlt, *Aguafuertes. Obras*, t. 2, pp. 607-609, 623-626; véase también “El secretario del político” en la compilación de Daniel C. Scroggins, *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1981, pp. 178-180.

⁷ “La ciudad sumergida en el bosque”, *El Nacional*, 2 de septiembre de 1937 y *El Mundo*, 18 de junio de 1937 (en Roberto Arlt, *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937-1941*, edición de Rose Corral, Losada, Buenos Aires, 2003, pp. 27-30).

sobre temas siempre seductores, tanto en su ficción como en sus crónicas: el mundo del delito y sus conexiones con el poder político y económico, las “vidas novelescas” de aventureros e inventores, las ciencias ocultas y la política. A raíz del estallido de la guerra, en las últimas notas publicadas por *El Nacional*, Arlt se suma a la discusión sobre el incierto porvenir de Europa y reflexiona sobre el peligro que corre la cultura, un tema muy debatido en esos años. Sólo dos de las crónicas publicadas por *El Nacional* tienen que ver con asuntos nacionales o regionales. En enero de 1938, con el título “Sed en Santiago”, se recoge una de las nueve notas que Arlt dedica al problema de la sequía que asola en diciembre de 1937 la provincia de Santiago del Estero (a la que viaja para hacer este reportaje), y en febrero de 1941 se reproduce una de las “Cartas” que desde Chile el escritor envía a la redacción de *El Mundo*: “La necesidad del Transandino”.

La permanencia de la columna de Arlt en *El Nacional* contrasta con la aparición esporádica de algunas notas provenientes de otros periódicos porteños, por ejemplo, *Crítica* o *Noticias Gráficas*. Su presencia en la página editorial del periódico y el prolongado tiempo en que se reproducen sus notas no son fruto del azar: sólo pueden explicarse por el interés sostenido que generan sus crónicas y tal vez también por la afinidad o coincidencia entre la postura de Arlt sobre la guerra, en particular, y la del periódico mexicano.

Las notas de Arlt siguen apareciendo con regularidad hasta abril de 1938 y, por lo general, se publican un mes después de su impresión en el diario porteño. Luego de una interrupción de cinco meses, que corresponde a una pausa similar en las colaboraciones de Arlt en *El Mundo*, reaparece una nueva nota el 18 de septiembre, “Quieren acortar la distancia... ¿Para qué?”. Finalmente, el 9 de noviembre de 1938, cuando el nombre de Roberto Arlt debía ser ya familiar para los lectores del periódico, y cuando suman veintisiete las crónicas suyas publicadas, se señala por primera vez, junto al título de la crónica de Arlt, “Contrabandistas de su propia fortuna”, la procedencia: “De *El Mundo*, Bs. As.”. En muy contadas ocasiones aparecerá de nuevo esta mención. Por úni-

ca vez, la redacción de *El Nacional* agrega al principio de esta nota un comentario elogioso de la escritura periodística de Arlt, y aprovecha la oportunidad para apuntar la coincidencia de fondo entre el periódico y el cronista argentino, a través de “su divertida historia”:

La pluma ágil y siempre humorística de Roberto Arlt objetiviza en esta ocasión un suceso, que al parecer no tiene la mayor importancia: el ingenioso truco de que se valen dos italianos para sacar ocultamente su fortuna de la patria. Esta divertida historia no es más que el resultado directo de la angustiada situación que priva en Italia como consecuencia del fascismo imperante, de la tiranía y del ambiente intolerable que es bien sabido reina en el dichoso país totalitario a que nos venimos refiriendo.

En 1939 se intensifica la presencia de Arlt en las páginas del periódico mexicano: sale un promedio de dos crónicas suyas por mes. Es también el año en que Arlt publica en *El Mundo* la mayor cantidad de crónicas. En 1940 sólo se registran nueve notas y siete en 1941. Finalmente, en diciembre de 1941, con la nota titulada “Jack London, los perros rusos y los tanques alemanes”, dejan de aparecer sus crónicas, siete meses antes de la muerte de Roberto Arlt, en julio de 1942.⁸

¿Qué tipo de diario es *El Nacional* en los años treinta, cuando aparecen las crónicas de Arlt en sus páginas? Fundado en 1929 por el Partido Nacional Revolucionario (antecesor del actual Partido Revolucionario Institucional, por sus siglas PRI), pretende ser el medio de expresión de las principales corrientes de la Revolución mexicana. A lo largo de la década, el periódico ostentará distintos lemas: de “Nacional Revolu-

⁸ Pese a un rastreo cuidadoso en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, no hemos podido localizar, en *El Mundo*, 4 de las 73 crónicas publicadas en México por *El Nacional*; se trata de “Presión de calderas en el Mediterráneo” (18 de octubre de 1937); “Quieren acortar la distancia...¿Para qué?” (18 de septiembre de 1938); “¿Qué calle preferiría usted, señor Benes?” (12 de diciembre de 1938) y “Al margen del cable. Pasaportes falsos y de medida” (26 de enero de 1939).

cionario” pasa a ser “Diario popular” y luego “Al servicio de la colectividad”, dejando en claro su fisonomía y su orientación hacia las masas. Período también de búsqueda y de ajustes, se procura suprimir del diario la nota roja y sensacionalista, que era sin duda un elemento que lo volvía atractivo en el mercado periodístico.⁹ A partir de la presidencia del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) se convierte en el periódico oficial del gobierno. El dato es importante. Se trata de una etapa significativa del periódico, una etapa combativa que defiende las conquistas sociales del momento, la expropiación petrolera, la reforma agraria, conquistas a las que se oponía la prensa de la época ligada a intereses conservadores. En política exterior, Cárdenas defiende la República Española y después de la derrota el país acoge a miles de exiliados. En el mismo período empiezan a llegar a México perseguidos políticos, víctimas del nazismo en auge en Europa. Es, entonces, en esta peculiar coyuntura que se insertan las notas de la columna de Arlt.¹⁰

Hay que agregar que *El Nacional* tuvo también un papel relevante en el terreno cultural. En un editorial del 20 de agosto de 1938 se afirma que “la divulgación de la cultura singulariza al diario en el conjunto de los periódicos mexicanos”. Al referirse al suplemento dominical de *El Nacional*, periódico en el que empieza a trabajar en 1936, el escritor y periodista Fernando Benítez, impulsor del periodismo cultural en México, ha recordado que la prensa argentina era entonces un modelo: “Entre las muchas publicaciones que llegaban a la redacción, descubrí las secciones dominicales de *La Nación* y de *La Prensa*, los grandes diarios argentinos donde figuraban desde Borges hasta Ortega y Gasset

⁹ Véase Mario Abad, “*El Nacional*, itinerario de un siglo”, suplemento del último ejemplar de *El Nacional*, 30 de septiembre de 1998, pp. 28-35.

¹⁰ Curiosamente, la nota, en *El Mundo*, en que Arlt se ocupa de un asunto mexicano no se reproduce en *El Nacional*. El 25 de noviembre de 1938, en “Pesca, y no de peces”, Roberto Arlt recrea un episodio del espionaje militar japonés en las costas mexicanas del Pacífico durante la presidencia de Lázaro Cárdenas. En el mejor estilo de las notas que escribe en esos años, Arlt combina la construcción y narración de una intriga —las actividades en México de militares japoneses disfrazados de humildes agricultores— con la noticia política.

y desde Alfonso Reyes hasta Azorín y Baroja. ¿Cuándo será posible que México llegue a editar algo siquiera aproximado?”.¹¹ El suplemento dominical incorporará muy pronto algunos de los mejores escritores del país y del continente.

EL CRONISTA DE *EL MUNDO* Y EL NOVELISTA

Arlt tenía en alta estima su oficio de periodista y a pesar de la enorme presión que ejerce en un principio la demanda cotidiana de “aguafuertes”, se niega a escribir “sobre cualquier cosa” y admite que debe “sentir” los temas de sus notas para poder escribir.¹² Denunció en repetidas ocasiones la otra cara del periodismo, que conocía bien: la improvisación, la falta de escrúpulos de los reporteros, el afán mercantil del oficio (“vender” la noticia), el “amarillismo” de las notas sensacionalistas y su lenguaje estereotipado, lo que llama sin rodeos en una nota, las “mentiras periodísticas.”¹³ En su propia ficción, en *Los lanzallamas*, pero también en algunos de sus relatos —“El jorobadito” y “El traje del fantasma”—, Arlt escenifica y parodia a la vez esta faceta deleznable del periodismo. Sabe, y lo escribe en la nota titulada “Para ser periodista”, que “el buen periodista es un elemento escaso en nuestro país, porque para ser buen periodista es necesario ser buen escritor”.¹⁴ Varias décadas antes, cuando despuntaba la crónica como un género nuevo en el continente, Rubén Darío defiende, en términos parecidos a los de Arlt, el entonces moderno oficio del periodista, destaca sus méritos y hace coincidir al periodista con el escritor: “Ya he dicho en

¹¹ “Una historia de los suplementos”, *La Jornada Semanal* (México, D.F.), núm. 237, 19 de septiembre de 1999, p. 8.

¹² “¡Con ésta van 365!” *El Mundo*, 14 de mayo de 1929. Incluida en la recopilación de Daniel C. Scroggins, *op. cit.*, p. 134.

¹³ “La lectora que defiende el libro nacional”, en Roberto Arlt, *Aguafuertes. Obras*, t. 2, p. 635.

¹⁴ “Para ser periodista”, *El Mundo*, 31 de diciembre de 1929, en Roberto Arlt, *ibid.*, p. 381.

otra ocasión mi pensar respecto a eso del periodismo. Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir”; y agrega, “sólo merece la indiferencia y el olvido aquel que, premeditadamente, se propone escribir, para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre”.¹⁵

El periodismo de Arlt, primero la crónica policial en *Crítica*, que ejerce de manera anónima, y después su larga permanencia, de catorce años, en *El Mundo*, no pueden desvincularse de su narrativa ni tampoco de su teatro. La crónica es en Arlt un género que corre paralelo a su ficción, la alimenta en varios sentidos, un género que a la vez se enriquece con el talento narrativo del novelista. Parece difícil concebir una práctica sin la otra, o en todo caso parece difícil no admitir que existan huellas de una en otra. Como lo apuntamos en un capítulo anterior, “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, Arlt vive “acosado” por su trabajo periodístico y escribe al alimón en la misma mesa de redacción tanto sus novelas como sus notas.¹⁶ La tensión entre una y otra actividad, que evoca sin duda el conflicto real en el que siempre se debatió, no es sólo un dato de su biografía: anticipa los múltiples cruces entre ficción y crónica que recorren toda su obra. Para Mirta Arlt, las aguafuertes conforman una suerte de materia prima de la ficción: el “borrador generoso de sus novelas” o “la realidad que va haciéndose reserva del escritor.”¹⁷ Es probable que cuando se conozcan todas las aguafuertes contemporáneas de la escritura de estas novelas, se adviertan otros préstamos, otros deslizamientos entre estos “cuadros vivos”, como Arlt definió alguna vez sus aguafuertes, y los escenarios de sus novelas.

En estas novelas no sólo es perceptible la estrecha compenetración de Arlt con su ciudad y su circunstancia inmediata, sino también con

¹⁵ Rubén Darío, “El periodista y su mérito literario”, en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 203.

¹⁶ Véase “Cómo se escribe una novela”, 14 de octubre de 1931, en Daniel C. Scroggins, *op. cit.*, pp. 142-144.

¹⁷ Prólogo a Roberto Arlt, *Cronicón de sí mismo*, Edicom, Buenos Aires, 1969, p. 7.

lo que podría llamarse “la hora del mundo”: los cables, las noticias internacionales recorren el cuerpo entero de las novelas. Los personajes y el cronista de *Los siete locos* se mueven en medio del flujo constante de noticias y sus historias se entremezclan con la crónica de ese presente que puede leerse como el escenario mayor de las novelas. Nada hay de extraño entonces en que varios años después de la publicación de las novelas, una vez concluido el ciclo de las “aguafuertes” y de regreso de España y Marruecos, la pasión de Arlt por la actualidad mundial se convierta en el punto de partida de sus últimas crónicas.

El cronista Arlt de esos años no se entiende sin el escritor que hay en él, sin el poderoso novelista de *Los siete locos*. Existe una continuidad indudable entre algunos de los temas y obsesiones de Arlt en su narrativa y en estas notables crónicas, un género por naturaleza híbrido en el que la invención y la reflexión subjetiva del escritor colindan con la noticia, el suceso actual. Si en las novelas los cables se insertaban en la ficción estableciendo una suerte de continuidad sin fronteras rígidas entre mundo narrado y presente histórico, en las crónicas de “Al margen del cable” se da un proceso inverso: Arlt reconstruye la noticia ficcionalizándola. Aunque hay en el conjunto de las crónicas distintos grados de invención, algunas son glosas de la noticia, más cercanas al acontecimiento que genera la nota, las más logradas y las más fascinantes también, son las crónicas más “ficticias” de Arlt. Valiéndose de su indudable talento narrativo, imagina en torno a la noticia una historia o una intriga y le insufla vida, acción. La noción misma de intriga, esencial en su universo imaginario, lo es también en estas crónicas. Varios rasgos de estilo de estas notas, el recurso de imágenes metálicas y geométricas, la construcción de oraciones breves, sin verbos, para trazar con ágiles pincelazos una escena, una situación, llevan asimismo el sello inconfundible del novelista.

La política internacional de finales de los años treinta, dominada por el afán expansionista de los nazis, es leída y reconstruida por Arlt como un escenario en el que deben descifrarse, tras las palabras y los gestos de los actores políticos, las motivaciones ocultas que los mueven,

las intrigas que urden en la oscuridad. La política es sinónimo de conspiración: un terreno perverso y cínico, un campo de maniobras en donde triunfa el más astuto, el que mejor engaña al enemigo.

Otro eje, que atraviesa prácticamente toda la obra de Arlt, desde su primer ensayo sobre las ciencias ocultas en Buenos Aires publicado en 1920, y que permite apreciar la continuidad y la transformación del mismo a través de su paso por distintos géneros, es el vínculo observado por Arlt entre las ciencias ocultas y el poder político. En el primer texto, el joven Arlt critica las “vanas especulaciones metafísicas” de estas agrupaciones, denuncia la multiplicación de centros espiritistas en Buenos Aires y en el plano mundial, las conexiones entre el ocultismo y el imperio británico en la India. Algunos años después, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, el ambiguo revolucionario, admirador de Lenin y Mussolini, es, como se sabe, un astrólogo. Finalmente, en una excelente crónica de septiembre de 1939, titulada “Setiembre en el horóscopo de Hitler”,¹⁸ y destacada por la redacción de *El Nacional* como uno de “los mejores artículos”, Arlt señala la siniestra relación de estas ciencias con las maquinaciones de los nazis que pretenden por esta vía justificar su predominio y expansión. Arlt narra el asesinato de Erich Jan Hanussen,¹⁹ el astrólogo “oficial” del nazismo y un amigo del Führer, ocurrido unos años antes, como un relato policial que inicia con la persecución de Hanussen en el trayecto de Berlín a Postdam: “Sus predicciones son célebres. Ha anunciado el asesinato de políticos de nota, la derrota de las izquierdas en pleno incremento, el triunfo de

¹⁸ Aunque *El Nacional* casi siempre conservaba el título de la nota de Arlt, en algunos casos, como en éste, hace cambios. *El Nacional* la publica con otro título: “1939 en el horóscopo de Hitler”. En ocasiones, la redacción del periódico agregaba un encabezado para destacar el mérito del texto publicado o algunas de sus características, por ejemplo, “Los grandes reportazgos”, “De la hora del mundo”, “Glosas de nuestro tiempo”, “Los mejores artículos”.

¹⁹ El nombre verdadero de este “doctor en magia negra”, como lo define Arlt, es Hermann Steinschneider. Aparece mencionado con su seudónimo en Christian Zentner, Friedemann Bedürftig (eds.), y Amy Hackett (coed. edición inglesa), *The Encyclopedia of the Third Reich*, t. 1, MacMillan Publishing, Nueva York, 1991, p. 381.

Hitler cuando el partido nazi perdía terreno, el incendio del Reichstag”. Finalmente, escribe Arlt, “lo han perdido, sus excesivos conocimientos de los secretos del partido nazi”. Hoy se sabe, gracias a distintos testimonios y estudios, que la astrología tuvo en efecto un papel relevante en el sistema de propaganda nazi. Como lo recordará Albert Speer en 1969 en sus *Memorias* (se trata del arquitecto que trabajó para Hitler proyectando edificios monumentales), en los últimos meses de la guerra “las páginas de astrología de los periódicos que dependían en muchos sentidos del Ministerio de Propaganda [o sea de Goebbels] fueron utilizadas para influir la opinión pública [...] Horóscopos manipulados hablaban de valles que había que atravesar, profetizaban futuros giros inesperados [...] Sólo en la página de astrología tenía el régimen todavía un futuro”.²⁰

Cabe también destacar en este conjunto varias otras crónicas de Arlt, que bien podrían titularse, como las que escribe Borges en esos años en *El Hogar*, “biografías sintéticas” de aventureros, criminales, espías, inventores. Es el caso por ejemplo de T. E. Lawrence²¹ y de Rafael de Nogales (“Lawrence: 500 000 dólares. ¿Y Rafael de Nogales?”), de Sir Henry Wickham, explorador británico al servicio del imperio, que destruye el monopolio del caucho brasileño (“El destructor de ciudades”), o de Gabriel Szakatch, el inventor del lanzallamas durante la Primera Guerra Mundial, cuya vida Arlt reconstruye a partir de la noticia de su oscura muerte en Viena en julio de 1937.

Cuando se interesa por el cine o la literatura, Arlt siempre encuentra la forma de vincularlos a algún acontecimiento del mundo contemporáneo: los relatos de Jack London y las tácticas de guerra del momento

²⁰ Citado por José Amícola en *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Weimar Ediciones, Buenos Aires, 1984, p. 33. Al desclasificarse documentos de los servicios secretos británicos, una nota periodística reciente señala que los ingleses recurrieron también a la astrología para tratar de derrotar a Hitler: “Ingleses usaron astrólogo para derrotar a Adolf Hitler”, en *Milenio* (México, D.F.), 5 de marzo de 2008, p. 41.

²¹ El interés de la revista *Sur* (y de su directora, Victoria Ocampo) por este personaje es bien conocido, pero es posterior al que manifiesta ya Arlt por este aventurero en los años treinta, poco después de su muerte.

en “Jack London, los perros rusos y los tanques alemanes” (*El Nacional*, 10 de diciembre de 1941 y *El Mundo*, 9 de noviembre de 1941); la película de Pabst y Brecht, *La ópera de cuatro centavos*, y un suceso de delincuencia contemporánea en Francia, “El novio y los veinticuatro ladrones” (*El Nacional*, 3 de noviembre de 1937 y *El Mundo*, 2 de octubre de 1937); la novela utópica de Kellerman, *Der tunnel*, de 1913, y el proyecto nuevamente postergado (por el inicio de la guerra) de construcción del túnel bajo el Canal de la Mancha (“¿Construirán alguna vez el túnel?”, *El Nacional*, 13 de febrero de 1940 y *El Mundo*, 7 de enero de 1940); el mito de san Antonio y sus padecimientos (tal como aparece en Huysmans y en la novela de Flaubert) y la más viva actualidad de la guerra en “¡Pobre San Antonio, en 1939!” (*El Nacional*, 30 de septiembre de 1939 y *El Mundo*, 1º de septiembre de 1939). En algunas de las notas sobre el porvenir de la cultura y de la novela en esos años de incertidumbre (“Cien mil luces en peligro” o “La vela encendida al sol”), Arlt reitera una idea similar, o sea que la novela no puede sustraerse a la “marcha del tiempo”, de allí que aluda a la clausura del diario íntimo y al fin de la novela psicológica.

En todos los casos es notoria la voluntad literaria del autor que reconstruye, con destreza y trazos precisos, el escenario de la noticia, la ciudad o el paisaje en que ocurre, para finalmente dramatizar el cuadro: pone en movimiento a los personajes que intervienen, históricos o imaginarios, inventa situaciones, diálogos, monólogos. Tal vez uno de los rasgos estilísticos más logrados de las crónicas de “Al margen del cable” es la seductora composición de lugar con la que inicia cada nota: recrea de manera vívida el ambiente, la topografía de ciudades nunca vistas: Budapest, Estocolmo, París, Danzig, Filadelfia, Shanghai y muchas más. También merece destacarse el ingenio de Arlt para los títulos de sus crónicas, títulos seductores que invitan de entrada a la lectura: por ejemplo, “Tres nenes para un trompo”, en la cual Arlt describe en mayo de 1939, en un tono entre juguetón e irónico, a los tres aspirantes “al trono de Ukrania” —todos nobles, desplazados por la Revolución Rusa, que viven un exilio sórdido en París o en Berlín—, y que esperan

su momento, “cuando el Tercer Reich consiga engullir «el país que Alemania debe conquistar ineludiblemente», según el arquitecto Rosenberg”, o también la crónica de 1937, “Coloquio de los tiburones en el Támesis”, que inicia con un cable ficticio que alude a las supuestas “manadas de tiburones que han aparecido en el Támesis”, un cable inventado que le permite a Arlt referirse a los movimientos sospechosos que se registran en los océanos, a los preámbulos encubiertos de los preparativos de la guerra.

Pese a que hoy se han olvidado ya muchos de los nombres y vidas evocados, nombres que fueron noticia en su momento (Madeleine Vionnet, diseñadora de moda; Amelia Eahardt, célebre aviadora norteamericana y el cocinero Victor Burtin, entre otros), estas crónicas siguen vigentes por el aliento narrativo que las recorre. Arlt trasciende siempre el simple valor informativo de la noticia, la circunstancia histórica de su escritura.

Para concluir, una sospecha: se suele decir que a partir de los años treinta Arlt abandona la narrativa para dedicarse al teatro, la actividad más visible del escritor en esos años. Sin duda es cierto en términos generales: Arlt no escribe ya ninguna gran novela. Pero matizando el corte entre narrativa y teatro, podría pensarse que Arlt no abandona la ficción, la pasión por narrar, sino que la desplaza a otras zonas de su obra: a los numerosos cuentos que publica en *El Hogar y Mundo Argentino* y a las no menos numerosas crónicas de “Al margen del cable”.²²

²² Este trabajo es una versión ampliada y revisada de nuestra “Introducción” al libro: Roberto Arlt, *Al margen del cable*.

APÉNDICE
CRÓNICAS DE ROBERTO ARLT PUBLICADAS
EN *EL NACIONAL*

1. “El bacilo de la neutralidad en Escandinavia” (*El Nacional*, 3 de julio de 1937; *El Mundo*, 9 de abril de 1937)
2. “Silencio sobre las aguas” (*El Nacional*, 23 de agosto de 1937; *El Mundo*, 19 de julio de 1937)
3. “La ciudad sumergida en el bosque” (*El Nacional*, 2 de septiembre de 1937; *El Mundo*, 18 de junio de 1937)
4. “La muerte de Gabriel Szakatch” (*El Nacional*, 11 de septiembre de 1937; *El Mundo*, 25 de julio de 1937)
5. “¿Existe la felicidad para la mujer que trabaja?” (*El Nacional*, 26 de septiembre de 1937; *El Mundo*, 23 de agosto de 1937)
6. “El biombo de Coromandel” (*El Nacional*, 15 de septiembre de 1937; *El Mundo*, 14 de agosto de 1937)
7. “Regala diez millones de dólares y oculta su nombre” (*El Nacional*, 2 de octubre de 1937; *El Mundo*, 28 de julio de 1937)
8. “Tiempos presentes. La hora de lo «desconocido»” (*El Nacional*, 14 de octubre de 1937; *El Mundo*, 13 de septiembre de 1937)
9. “Presión de calderas en el Mediterráneo” (*El Nacional*, 18 de octubre de 1937)
10. “Europa resucita el merengue” (*El Nacional*, 24 de octubre de 1937; *El Mundo*, 21 de septiembre de 1937)
11. “El novio y los veinticuatro ladrones” (*El Nacional*, 3 de noviembre de 1937; *El Mundo*, 2 de octubre de 1937)
12. “Máscaras en el colegio de Eton” (*El Nacional*, 4 de diciembre de 1937; *El Mundo*, 26 de octubre de 1937)
13. “Coloquio de los tiburones en el Támesis” (*El Nacional*, 13 de diciembre de 1937; *El Mundo*, 19 de octubre de 1937)
14. “La historia de un cocinero imperial” (*El Nacional*, 19 de diciembre de 1937; *El Mundo*, 5 de noviembre de 1937)

15. “Al margen del cable. Lawrence: 500,000 dólares. — ¿Y Rafael de Nogales?” (*El Nacional*, 31 de diciembre de 1937; *El Mundo*, 15 de noviembre de 1937)

16. “Alfonso Bintz ¿quién te devolverá los veinte años?” (*El Nacional*, 6 de enero de 1938; *El Mundo*, 18 de noviembre de 1937)

17. “Sed en Santiago” (*El Nacional*, 11 de enero de 1938; *El Mundo*, 10 de diciembre de 1937)

18. “También los periodistas” (*El Nacional*, 5 de febrero de 1938; *El Mundo*, 4 de enero de 1938)

19. “Las cartas de Napoleón” (*El Nacional*, 26 de febrero de 1938; *El Mundo*, 28 de enero de 1938)

20. “Soldados de cera” (*El Nacional*, 17 de marzo de 1938; *El Mundo*, 15 de febrero de 1938)

21. “Podía haber preferido un cañoncito” (*El Nacional*, 22 de abril de 1938; *El Mundo*, 23 de marzo de 1938)

22. “Quieren acortar la distancia... ¿Para qué?” (*El Nacional*, 18 de septiembre de 1938)

23. “Madeleine Vionnet y la marcha del tiempo” (*El Nacional*, 24 de septiembre de 1938; *El Mundo*, 24 de agosto de 1938)

24. “... Y el miedo bajó sobre Suiza” (*El Nacional*, 30 de septiembre de 1938; *El Mundo*, 27 de agosto de 1938)

25. “¿Por qué no pica el estúpido salmón?” (*El Nacional*, 27 de octubre de 1938; *El Mundo*, 1º de octubre de 1938)

26. “¿Y si así fuera?” (*El Nacional*, 31 de octubre de 1938; *El Mundo*, 26 de septiembre de 1938)

27. “Contrabandistas de su propia fortuna” (*El Nacional*, 9 de noviembre de 1938; *El Mundo*, 15 de octubre de 1938)

28. “¿Europa se confecciona un nuevo rey?” (*El Nacional*, 8 de diciembre de 1938; *El Mundo*, 12 de noviembre de 1938)

29. “¿Qué calle preferiría usted, señor Benes?” (*El Nacional*, 12 de diciembre de 1938)

30. “Ahora le toca el turno al océano” (*El Nacional*, 22 de diciembre de 1938; *El Mundo*, 20 de noviembre de 1938)

31. “La lógica diabólica de la tempestad” (*El Nacional*, 5 de enero de 1939; *El Mundo*, 10 de diciembre de 1938)
32. “Necesito dos hombres dispuestos a morir” (*El Nacional*, 17 de enero de 1939; *El Mundo*, 13 de diciembre de 1938)
33. “Al margen del cable. Pasaportes falsos y de medida” (*El Nacional*, 26 de enero de 1939)
34. “Al margen del cable. Vidas novelescas de aventureros japoneses” (*El Nacional*, 8 de febrero de 1939; *El Mundo*, 14 de enero de 1939)
35. “Al margen del cable. El mal negocio del Señor Dionne” (*El Nacional*, 17 de abril de 1939; *El Mundo*, 15 de marzo de 1939)
36. “Al margen del cable. Siam –¿quién lo diría?– preocupa a las más grandes potencias” (*El Nacional*, 24 de abril de 1939; *El Mundo*, 21 de marzo de 1939)
37. “¿Qué vas a hacer ahora, Al Capone?” (*El Nacional*, 8 de mayo de 1939; *El Mundo*, 31 de marzo de 1939)
38. “Al margen del cable. ¿De qué lado se pondría el profeta?” (*El Nacional*, 14 de mayo de 1939; *El Mundo*, 7 de abril de 1939)
39. “Al margen del cable. Dejen a Holanda en paz” (*El Nacional*, 18 de mayo de 1939; *El Mundo*, 18 de abril de 1939)
40. “Al margen del cable. El destructor de ciudades” (*El Nacional*, 22 de mayo de 1939; *El Mundo*, 21 de abril de 1939)
41. “Al margen del cable. El paraíso de los perros” (*El Nacional*, 28 de mayo de 1939; *El Mundo*, 23 de abril de 1939)
42. “El cartero y el tigre” (*El Nacional*, 18 de junio de 1939; *El Mundo*, 12 de mayo de 1939)
43. “Al margen del cable. Ya empezó con el librero Lubomirsky” (*El Nacional*, 21 de junio de 1939; *El Mundo*, 20 de mayo de 1939)
44. “Al margen del cable. Tres nenes para un trompo” (*El Nacional*, 29 de junio de 1939; *El Mundo*, 28 de mayo de 1939)
45. “Al margen del cable. Los alegres congresos de Estocolmo” (*El Nacional*, 4 de julio de 1939; *El Mundo*, 3 de junio de 1939)
46. “Al margen del cable. El hombre de la boca sellada” (*El Nacional*, 13 de julio de 1939; *El Mundo*, 9 de junio de 1939)

47. “Al margen del cable. ¿Quién fue el delator del sindicato de la muerte?” (*El Nacional*, 20 de julio de 1939; *El Mundo*, 18 de junio de 1939)

48. “Los grandes reportazgos. 25 mil pretendientes para 20 millones de dólares” (*El Nacional*, 1º de agosto de 1939; *El Mundo*, 7 de julio de 1939)

49. “De la hora del mundo. ¡Pobre San Antonio, en 1939!” (*El Nacional*, 30 de septiembre de 1939; *El Mundo*, 1º de septiembre de 1939)

50. “Escenas de la guerra. El viaje de la Virgen Negra” (*El Nacional*, 11 de octubre de 1939; *El Mundo*, 7 de septiembre de 1939). [Título en *El Mundo*: “Otro viaje milagroso de la Virgen Negra”]

51. “Los mejores artículos. 1939 en el horóscopo de Hitler” (*El Nacional*, 17 de octubre de 1939; *El Mundo*, 10 de septiembre de 1939). [Título en *El Mundo*: “Setiembre en el horóscopo de Hitler”]

52. “Al margen del cable. —Yo no ¿y usted?— Yo tampoco lo recuerdo...” (*El Nacional*, 7 de diciembre de 1939; *El Mundo*, 3 de noviembre de 1939)

53. “Al margen del cable. Los transplantados” (*El Nacional*, 10 de diciembre de 1939; *El Mundo*, 20 de octubre de 1939)

54. “Al margen del cable. Dos fantasmas quieren luchar por Francia” (*El Nacional*, 24 de diciembre de 1939; *El Mundo*, 13 de septiembre de 1939)

55. “Wan-Chin-Wei se frota alegremente las manos” (*El Nacional*, 5 de enero de 1940; *El Mundo*, 23 de septiembre de 1939)

56. “Al margen del cable. ¿Construirán alguna vez el túnel?” (*El Nacional*, 13 de febrero de 1940; *El Mundo*, 7 de enero de 1940)

57. “Al margen del cable. La fiebre de Rumania” (*El Nacional*, 31 de marzo de 1940; *El Mundo*, 25 de febrero de 1940)

58. “Extrañas vidas europeas” (*El Nacional*, 20 de mayo de 1940; *El Mundo*, 24 de abril de 1940)

59. “Un perro en medio del Pacífico” (*El Nacional*, 8 de junio de 1940; *El Mundo*, 1º de mayo de 1940)

60. “Glosas de nuestro tiempo. En vez del Amor, la Muerte” (*El Nacional*, 23 de junio de 1940; *El Mundo*, 20 de mayo de 1940)

61. “Muerte del pequeño burgués europeo” (*El Nacional*, 18 de agosto de 1940; *El Mundo*, 17 de julio de 1940)

62. “El rascacielos desalquilado” (*El Nacional*, 29 de septiembre de 1940; *El Mundo*, 8 de agosto de 1940)

63. “Al margen del cable. Cien mil luces en peligro” (*El Nacional*, 27 de octubre de 1940; *El Mundo*, 29 de marzo de 1940)

64. “Cartas de Chile. La necesidad del Transandino” (*El Nacional*, 12 de febrero de 1941; *El Mundo*, 7 de enero de 1941)

65. “La vela encendida al sol” (*El Nacional*, 13 de mayo de 1941; *El Mundo*, 13 de abril de 1941)

66. “El milagro exquisito” (*El Nacional*, 12 de junio de 1941; *El Mundo*, 11 de mayo de 1941)

67. “Estilos de morir” (*El Nacional*, 6 de agosto de 1941; *El Mundo*, 5 de julio de 1941)

68. “Fuerzas que definen las guerras” (*El Nacional*, 9 de septiembre de 1941; *El Mundo*, 20 de julio de 1941)

69. “Confusiones acerca de la novela” (*El Nacional*, 5 de octubre de 1941; *El Mundo*, 22 de agosto de 1941)

70. “Necesidad de un «Diccionario de lugares comunes»” (*El Nacional*, 19 de octubre de 1941; *El Mundo*, 15 de septiembre de 1941)

71. “Literatura sin héroes” (*El Nacional*, 26 de noviembre de 1941; *El Mundo*, 13 de octubre de 1941)

72. “Hace falta una escuela para novelistas” (*El Nacional*, 30 de noviembre de 1941; *El Mundo*, 1º de noviembre de 1941)

73. “Jack London, los perros rusos y los tanques alemanes” (*El Nacional*, 10 de diciembre de 1941; *El Mundo*, 9 de noviembre de 1941)

Coloquio de los Tiburones en el Támesis

Por Roberto ARLT

"Por primera vez se han advertido manadas de tiburones en el río Támesis". — (Transocean).

EL TIBURON MOCITO. (Asomando su boca cretada cerca del Puente de la Torre, sobre el Támesis). — ¡Por Neptuno! No he visto en mi vida río más extraño que éste. Tengo una estiba de corchos podridos en el estómago.

EL TIBURON PADRE. (Después de echarse al estómago una bota descalabrada). — Hijo mio. Exprésate con más respeto. Estamos en el venerando Támesis. El río inglés por excelencia. Desde aquí Su Majestad extiende su poderío sobre los siete océanos.

EL TIBURON MOCITO. — Estas aguas son más espesas que la tinta de un pulpo. Y su Majestad y los siete océanos me importan una sardina. ¡Cuánto más preferiría navegar por los mares de China, o por el trópico del Atlántico, o en las vecindades de Australia, o merodear por la Malasia! Allí siempre se encuentra abundante mercadería humana. Fresca, sabrosa. Aquí, lo más que uno descubre son algunos suicidas putrefactos y flacos como el hoclo de un pez espada.

EL TIBURON PADRE. — Métese a cubierto que allí viene un remolcador. (Durante un instante los escualos navegan entre dos aguas y luego aparecen en las proximidades del muelle del Támesis. Desde allí se divisa el Hotel Cecil y la Aguja de Cleopatra). Ya ha pasado el remolcador. Escúbame, hijo mio. No discutiré contigo la pureza de estas aguas. Evidentemente, esto no es el océano ni mucho menos. Pero escúchalo respetuosamente y aventajaras en sabiduría a muchos tiburones curiosos que creen que lo saben todo, porque han merodeado por cinco océanos.

EL TIBURON MOCITO. — Te escucho.

EL TIBURON PADRE. — Aquí no encontrarás bancos de sardinas donde saciar tu gula. Estoy conforme con ello. Tampoco encontrarás arenques, los deliciosos arenques con que tu desdichada madre se alimentó durante tu tierna infancia. Tampoco hallarás congrios, escombros ni otras variedades de peces de que tan dilecta es nuestra variada familia. Pero en cambio, hijito, te conviene abrir bien los ojos, poner punto en boca y estar atento. ¿Crees tú que yo hubiera abandonado mi anchuroso Océano Atlántico, o las costas de España o el estrecho de Gibraltar si la experiencia no me aconsejara semejante exploración? No olvides, hijo, que nosotros somos los primeros tiburones que llegamos al río Támesis. Jamás pescador alguno halló tiburones en este río. ¿Por qué? Porque la gente de nuestra especie, a pesar de su mala fama de ferocidad, son excesivamente imprevisosos. Y despreciaron al río. El río les pareció demasiado negrusco para su oceánica naturaleza. Pero hoy las cosas han cambiado, hijo. Muchas voces corren por el océano, y un tiburón prudente debe escucharlas.

EL TIBURON MOCITO. — Yo no he oído ninguna voz.

EL TIBURON PADRE. — A tu edad no se escucha ni el estampido de una bomba de profundidad. Cuando hayas alcanzado mis adustos años escucharás las voces y comprenderás su significado. Estas son horas delicadas, hijo. Unos hombres dicen: "El océano es mío". Otros hombres replican: "No; el océano es mío". Un tiburón inexperto pasa por alto semejantes afirmaciones; en cambio, tu viejo padre ha abierto los oídos que los imprudentes hombres de mar dicen que no tenemos y ha comprendido que cuando dos hombres se disputan el océano, o cuando tres hombres, digamos cuatro, se ensartan en discusiones de esta

(Sigue en la 4a. Pág.)

El Nacional (México), 13 de diciembre de 1937
(Hemeroteca Nacional de la UNAM).

EL NACIONAL

Madeleine Vionnet y la Marcha del Tiempo

Por Roberto ARLT

Madeleine Vionnet no se ocupa de política. Madeleine Vionnet, pañuelo de seda negra al cuello, la encespada melena de nieve y plata con algunas briznas de oro y los ojos celestes. Madeleine Vionnet inclinada sobre un libro antiguo, "Las modas durante el Directorio", estudia siluetas de vestidos. "Un vestido ha de ser tan hermoso como el cuadro de un pintor impresionista"—piensa.

De pronto sus ojos celestes se detienen en un titular de "Le Temps".

"El ex-canciller Schuschnigg y otras personalidades políticas austriacas serán procesadas".

Madeleine Vionnet aparta la mirada de una fina gasa de lamé, tallada y vibrante como un bajorrelieve de Benvenuto Cellini, y recuerda que ella era modista en la "maison" donde el joven doctor Schuschnigg acompañó a su novia a escoger el ajuar. Precisamente, allí en esa página, está reproducido el antiguo retrato de la "Photo Claire", con un tapiz goyesco al fondo y la mesita con un ramo de margaritas sobre el velludo de terciopelo que ondula sus borlitas.

Madeleine piensa que un vestido debe ser como un "cocktail" de Mannathan. Luego su mirada vuelve al retrato de la esposa del ex-dictador austriaco, y piensa:

—Está muerta. Muerta en un accidente de automóvil.

"... y otras personalidades políticas serán procesadas".

Quizá sea una suerte para la mujer del canciller haberse muerto. ¿Soñaría ella que un día su marido caería bajo el puño de acero de los nazis? No; ella, afortunadamente, no vivió para verlo.

"Schuschnigg pide al cura párroco de Kamnik su certificado de nacimiento para probar que es arte puro".

¡Pobre hombre!

Madeleine Vionnet vuelve a fijar la mirada en la gasa de lamé de oro. Ella ama estos tejidos fantásticos, que a la luz de la luna fosforescen dragones escarlatas y estos terciopelos velludos como el vientre de una araña, y estos dibujos lavados de la Maison, estos estilos Directorio que alargan a la mujer como un tallo que espera ser bruscamente cercenado.

Madeleine Vionnet se aproxima al periódico y da vuelta la página. Quiere olvidarse del ex-canciller.

Sin embargo, allí hay otra foto del ex-dictador austriaco, enemigo de los hitleristas. "Schuschnigg Mussolini, a su llegada a Venecia". Es después del asesinato de Dollfus, el "Napoleón de bolsillo". Dollfus hizo ahorcar a los socialistas austriacos. Los hizo colgar de sogas, como fiambres.

Y después los nazis metieron todas las balas de sus automáticas en el cuerpo de Dollfus. Y Dollfus, moribundo, pedía confesor, y los otros, sonriendo, lo miraban desangrarse. Y Dollfus murió sin confesión. Y subió Schuschnigg. Y Schuschnigg ahorcó a varios nazis. Y ahora los nazis lo tienen preso en el Hotel Metropole, de Viena. El Hotel Metropole, asilo de la Gestapo. El Hotel Metropole, desde cuyos altos pisos se han precipitado, buscando la muerte, judíos y católicos.

La mirada de Madeleine se detiene en el Duce y el ex-canciller que, con el hombro en la mano camina junto a Mussolini por una vereda alfombrada, entre una doble muralla de camisas negras con la caña de las botas hecha fuelle y una hojalatería de condecoraciones en el pecho.

"El cuadro no está mal", piensa Madeleine. Más allá hay otra foto de Schuschnigg. Es cuando en Budapest asistió al baile que ofreció el regente Horthy. El ex-dictador tiene estrellas de condecoraciones hasta debajo del brazo. Baila con una dama rubia. Más allá hay otro retrato. El Canciller, en Londres. El Canciller sonríe dulzamente. Es en el período de las conversaciones anglo-austriacas. Galerías de doble reflejo, armaduras de carey, manos enguantadas. El Canciller pide auxilio a la pérdida Albión.

Más abajo un nuevo título.

"Se conmemorará el 150, aniversario del pacto Briand-Kellogg declarando ilegal a la guerra".

Madeleine sonríe irónicamente, pensando en las maniobras alemanas. Luego piensa:

"Ninguna mujer ha trabajado tanto para la moda como yo. ¿Y qué va a quedar de mis creaciones? Las fotografías. ¿Qué será del mundo? ¿Qué destino tendrán las hermosas mujeres que visten mis hermosas creaciones? En ninguna época de la tierra han sido creados vestidos tan frágiles, tan cargados de seducción como los que salen de mi taller. Más que vestidos parecen jardines verticales. ¿Qué destino les aguarda a las hermosas mujeres que visten mis hermosos vestidos? Mañana, pasado, quizá dentro de un mes, Schuschnigg probablemente será condenado a muerte. O quizá se "suicide". ¡El Tiempo! ¡Qué realidad tan terrible es el Tiempo! Yo, que he resucitado las modas antiguas, siento ahora la guadaña del Tiempo amenazando la nuca de esa sociedad que afirma que yo soy la modista más extraordinaria de mi época. ¡La modista más extraordinaria de la época más inestable! ¿Qué hacer? Parece mentira que una pueda pensar en modas. La guerra está a un paso, la miseria está a otro paso, el terror no camina mucho más lejos, y yo, y esta gente pensamos en la moda. ¿No es fantástico? ¡Pero hay que vivir! Vivir de cualquier manera. Y crear nuevas modas es también un modo de vivir".

EL ENIGMA DE MARIA ESTUARDO

El Nacional (México), 24 de septiembre de 1938
(Hemeroteca Nacional de la UNAM).



La pluma ágil y siempre humorística de Robert Arlt objetiva en esta ocasión, un suceso, que al parecer no tiene la mayor importancia: el ingenioso truco de que se valen dos italianos para sacar ocultamente su fortuna de la patria. Esta divertida historia, no es más que el resultado directo de la angustiosa situación que priva en Italia como consecuencia del fascismo imperante, de la tiranía y del ambiente intolerable que es bien sabido reina en el dichoso país totalitario a que nos venimos refiriendo.

Escenario. Una casa de campo de Roma. Confundido entre los árboles, un garage. El garage con su cor-

CONTRABANDISTA DE SU PROPIA FORTUNA

Por Roberto ARLT.

De "El Mundo", Bs. As.

tina metálica bajada. El interior, revestido de azulejos blancos, violentamente iluminados. Sobre una mesa rústica, un crisol eléctrico. Semejante a una colmena de porcelana. Sentado en la punta de la mesa, un caballero anciano con las mangas de la camisa arremangadas. Algunos pasos más allá, un joven, también de camisa blanca, pantalón blanco y cinturón negro. Parece listo para salir a jugar al tennis. El joven vigila el amperímetro del crisol, el anciano, con lentes y una larga boquilla entre los dedos, mira humear su cigarrillo egipcio.

ANCIANO.—Perderemos aproximadamente cinco mil libras.

JOVEN.—El cinco por ciento.

ANCIANO.—Si nos pescan nos mandan a Lipari.

JOVEN.—De eso no te quede ninguna duda.

ANCIANO.—Pero no nos pescarán...

JOVEN.—Ni el carabinero más desconfiado, ni el camisa negra más perro, ni el aduanero más despabilado sospecharán algo. Sin duda, tu idea ha sido genial, papá.

ANCIANO.—(Mirando humear su cigarrillo en la larga boquilla de ámbar).—Hubo un hombre tan genial o más genial que nosotros.

JOVEN.—Lo dudo.

ANCIANO.—Fue pocos días después de las elecciones del Bloque Popular, en España. Este hombre, no recuerdo su nombre, vio llegar la re-

volución. Sin embargo las fronteras estaban tan vigiladas que no se podía sacar dinero ni en oro ni en billetes. Pero a nuestro hombre lo ayudó su profesión. Él vendía toros bravos para corridas. Se preparó un cajón especial para transporte de toros, con doble fondo, y en el doble fondo ocultó su dinero. Y remitió el toro a Portugal. Y con el toro puso en salvo su fortuna: dos millones de pesetas.

JOVEN.—Ingenioso. Ni el aduanero más bellaco hubiera puesto la nariz dentro de la jaula del toro. Estuvo bien. Pero su procedimiento no fue más genial que el nuestro.

ANCIANO.—Cuanto más cavilo nuestra idea, más me felicito. Pero perdemos cien mil libras!

JOVEN.—Con don Benito perdemos más.

ANCIANO.—No lo nombres. (Toca madera, y el joven se ríe). No lo nombres. Si alguien me hubiera dicho, cuando se inició la marcha sobre Roma que yo, un mal día, como un buen contrabandista, estaría fundiendo mi fortuna, no lo hubiera creído. ¡Por Baco que no lo hubiera creído!

JOVEN.—Ayúdame. (El anciano se pone de pie. Entre el padre y el hijo arriman bajo el crisol eléctrico un alto cubo de madera. El joven retira del crisol eléctrico la mordaza de contención y comienza a de-

(Sigue en la 4a. Pág.)

El Nacional (México), 9 de noviembre de 1938
(Hemeroteca Nacional de la UNAM).

AL MARGEN DEL CABLE

YA EMPEZO CON EL LIBRERO LUBOMIRSKI

Por Roberto Arlt

"DANZIG. — Sujetos desconocidos destruyeron anoche los escaparates de un librero polaco. Se supone son nazis".

Vorstadtischer Graben es una callejuela gótica que desemboca en uno de los brazos con que el río Mottlau corta la ciudad de Danzig. La calle, tres manzanas de largo, es maravillosamente estrecha. De los tejados se descuelgan los tubos de desagüe pegados a las grises murallas de piedra horadadas por millares de ventanas. Una torrecilla de ladrillo rojo al final os recuerda la Giralda sevillana, rodeada de innumerables pirámides polonesas, según los polacos; germánicas, según los alemanes.

A mediodía un sol amarillo, alegremente amarillo, inunda la calleja. Entonces, los que tienen algunos céntimos que gastarse se instalan en las mesas que ocupan el centro de la calzada de Vorstadtischer y beben su cerveza.

Siempre ha ocurrido así. Desde el tiempo de los duques de Polonia, que miraban de mala manera a los alemanes acurrucados en la orilla del Vistula, hasta la época inversa, en que los trapalones, que vestían el uniforme de los servidores de la Orden Autónoma, recorrían la calle retorciéndose los galanos mostachos y echándoles inflamadas miradas a las mujeres de los burgueses polacos. De manera que si escucháis a los devotos del Führer podéis estar seguros que Danzig es alemana hasta el tuétano. En cambio, los polacos os dirán, mostrándoos los papelotes de sus museos, que Danzig es polaca de sangre y voluntad. Pero Danzig hierve de alemanes, y para enristecerles y obligarles a emigrar, Polonia se ha gastado doscientos millones de marcos pero en el nuevo puerto de Gdingen. Esto explica que Vorstadtischer sea una callejuela triste, y que sus taberneros suspiren por el fin de ese estado de cosas, que ha convertido a los faquines de los muelles de Danzig en desocupados perpetuos, y a los covachuevistas del municipio en langorosos aspirantes a los campos de concentración.

Polacos y germanos, en la ciudad pequeña y acuática, se miran. Sí, señores. Se miran y aprietan los dientes. Cada polaco sabe a qué alemán tendrá que saltarle la tapa de los sesos el día del gran conflicto; cada alemán sabe qué cabeza ha de separar de su cuerpo el día que llegue "la noche del cuchillo largo" como poéticamente dicen los camisas pardas. En tanto se odian. Los germanos pasean sus camiones embanderados por las callejuelas del municipio adornadas por sus partidarios, mientras que "los cerdos" (así le llaman los alemanes a los polacos), con sus ojos grises y irios, miran pasar los camiones y aprietan los dientes. Y cada uno desliza sus ensueños por un lago de sangre.

Este ensueño de sangre no es privativo exclusivamente de las naturalezas aristocráticas o educadas en el culto de Nietzsche, sino que se ha extendido a los panaderos, a los curtidores, a las verduleras, a las modistillas. Y no hay ser humano en Danzig que no odie, especial y objetivamente, a alguien, y que no lo odie impregnado de todas las sinfonías bestiales y maravillosas que ha de musicalizar el film rojo y negro de "la noche del cuchillo largo".

Uno de estos hombres, cargados de su correspondiente magnitud de odio, es el librero polaco Lubomirsky. Lubomirsky tiene en la callejuela de Vorstadtischer Graben una librería; cierto agujero oscuro con profundas y altas estanterías. Tras el mostrador, calvo, gordo, gigantesco, está Lubomirsky. Dos aguachentos ojos celestes. Lubomirsky ha admirado siempre a los militares.

Primero, admiró devotamente

(Sigue en la 7.ª Pág.)

EL NACIONAL**LOS MEJORES ARTICULOS****1939 en el Horóscopo de Hitler**Por **ROBERTO ARLT**

Berlín, 8 de abril del año 1933. Cuatro de la madrugada.

Un automóvil amarillo corre a toda velocidad desde Potsdam por la carretera de Neuboh. El conductor, pálido, el pecho pegado al volante, mira avidamente por el espejo adherido al parabrisa y aprieta el acelerador. A veces, en el espejo del parabrisa, se mueven los focos de otro automóvil que sortea, también, con idéntica velocidad, las curvas del camino.

El hombre del volante es Hermann Stinseher, famoso en Europa Central bajo el nombre de Erich Jan Hanussen, doctor en magia negra.

Sus predicciones son célebres. Ha anunciado el asesinato de políticos de nota, la derrota de las izquierdas en pleno incremento, el triunfo de Hitler en el partido nazi perla tereno, el incendio del Reichstag. Ciertamente que Hanussen es amigo del conde Helldorf, jefe de las tropas de asalto de Berlín, y Helldorf pasa datos a Hanussen respecto a los políticos que el partido piensa eliminar, y entonces Hanussen anuncia que los astros le han insinuado la desaparición de los tales políticos, y muchas veces el bonachón conde Helldorf le ayuda a Hanussen e no equivocarse. De manera que una mano ayuda a la otra y las dos lavan la cara. Además, Hanussen es amigo personal de Adolfo Hitler.

Pero ahora el doctor en magia negra, con el pecho pegado al volante de su Mercedes-Benz, está inquieto. Si alcanza a meterse en su villa de Kurfurstendamm, estará a salvo de estos misteriosos perseguidores que parecen empeñados en alcanzarlo.

Hanussen viene de Potsdam de dictar un curso de Ciencias Ocultas. Hanussen, hablando en plata, es uno de los bribones más renombrados que hayan cruzado las calles de Berlín bajo el sol o la luna. A los diecisiete años, este enérgico buscavidas andaba por Persia corriendo aventuras de ladroneo, según sus referencias, estudiando la ciencia de los horóscopos con una sacerdotisa de Kalli. Durante la guerra del año 1914, en el frente ruso-germano, al servicio de un coronel teósofo, hipnotizaba prisioneros y les arrancaba secretos militares. Ahora, en este año de gracia de 1933, en su villa de Kurfurstendamm, atiende a la aristocracia de Alemania interesada en escudriñar los misterios astrales.

La consulta se paga a diez dólares porque Hanussen prevé la bancarrota del marco y no quiere clavarse con moneda alemana.

"The Presse Photo" ha popularizado los interiores de su palacio. Para llegar hasta él, el visitante debe caminar por una alfombra mullida, en la que están labrados toda la serie de signos cabalísticos. Al final de esta vía láctea maravillosa entras a un salón oscuro, con el suelo cargado de cojines y un muro formado por cortinas de raso negro.

Las cortinas se entretren, y por esta hendidura de tintas, alumbrada por un foco verdoso, aparece la fachada del más insolente chalán que haya hurtado bolsas en un ferri de húngaros: el doctor en magia negra, Erich Jan Hanussen.

En su casa encontraréis las herederas y esposas de los grandes barones del acero y de la industria química, y poderosas parientes de multimillonarios extranjeros. Caminan respetuosamente sobre signos del Zodíaco, se deslizan sin cues-

char entre budas con pies de nácar centellante y ojos de jade.

Hanussen hace las cosas en grande, y a todos los que vienen a consultarle les pregunta, cuando los despiden:

—¿Sabeis quién es el Enviado?

—No.

—Adolfo Hitler.

En pago de esto, el excelente jefe de las tropas de asalto le ayuda a Hanussen a no equivocarse en sus predicciones, de tal manera que hombre o mujer que haya merecido la atención del sinistre adivino puede irse encargando un atado a la medida, que lo ha de necesitar. Por eso Hanussen, agradecido al conde Helldorf, le muestra en el sótano, con voz cavernosa, a sus visitantes: —Ered en Adolfo Hitler. El es el Enviado.

Ahora, en las tinieblas de la noche, en este frío amanecer berlinés, Hanussen se desliza pálido como un fantasma, apoyado en el volante de su vertiginoso Mercedes-Benz, kilómetros y más kilómetros de cinta de asfalto quedan tras él, y lo único que desea es llegar a su villa. Si le dan tiempo se comunicará con Goering, o con Hitler, o con Helldorf. El maldito vehículo que le persegua ha desaparecido; él se equivocó; pero, de pronto, ya de frente, un automóvil enorme, cargado de una patrulla de "Schutzstaffeln" (policía de Sección Especial), se detiene frente a él. Lo encierran una carabina. Hanussen detiene el coche y se baja. A la luz de los faros muestra la frente perlada de sudor mortal. ¡Es el fin! Lo han perdido sus excesivos conocimientos de los secretos del partido nazi.

Los empleados de Sección Especial, esgrimiendo cachiporras de caucho, echan a correr hacia el doctor en magia negra; esgrímenle las terribles "Edmmlknuppel" y golpean con ellas la cabeza del amigo personal del Enviado. Hanussen se desmaya, y un "pollonete" descarga su automática en las sienes del mago. Luego registran el cadáver, y en su bolsillo encuentran este horóscopo, que se ha hecho famoso en todos los círculos de aficionados a la astrología, y que, por la tarde, Hanussen había leído en la conferencia de Potsdam:

"Todos los años el mes de septiembre es el mes contrabalanceado en la vida de Adolfo Hitler, pero particularmente en el año 1938. Este luego se acentuará, porque dos planetas, Marte, impulsándolo hacia la guerra, y Saturno, presionándolo con escrúpulos de prudencia, pondrán en juego la habilidad del Führer para llevar a feliz término una azarosa empresa guerrera. Ciertamente que en agosto habrá predominado la prudencia de Virgo, pero esta prudencia se habrá desvanecido al final de este mes. Cuando la luna de Hitler atraviese la zona de Libra, en el mes de septiembre, Hitler tratará de unificar al pueblo alemán, aunque hay peligros en el año de 1939, que el planeta de Pluton sumado al tránsito de Saturno sobre el Sol le impulsen a intentar una guerra grandiosa en la que el Enviado alcanzará el máximo de su poderío: pero en febrero del año 1940 Saturno efectuará el pasaje de su eclipse, el Führer deberá combatir valientemente contra poderosísimas influencias negativas."

¡Se equivocó Hanussen. El tiempo lo dirá. Pero no olvidemos que su horóscopo como el de un et de madame de Thébes, que incluso el año 1939 como el de la eulatración de Hitler, y respaldado de Mussolini.

IX
DOS CUENTOS DE ROBERTO ARLT
EN LA PRENSA MEXICANA DE LOS AÑOS TREINTA

La reunión y publicación de los *Cuentos completos* de Roberto Arlt en 1996 —cuentos desperdigados en periódicos y revistas— significó sin duda un meritorio esfuerzo que ha permitido poner al alcance de los lectores una insospechada producción cuentística que abarca toda la trayectoria literaria del escritor argentino. Como lo sostienen con razón los editores, Ricardo Piglia y Omar Borré, esta producción cuentística es, junto a las “aguafuertes porteñas” (las exitosas crónicas en las que retrata la ciudad de Buenos Aires y a sus habitantes), “la más fecunda en toda su trayectoria literaria”.¹ Aunque en vida sólo dio a conocer dos libros de relatos, *El jorobadito* (1933) y los cuentos africanos de *El criador de gorilas* (1941), que escribe al regreso de su viaje a España y Marruecos como corresponsal del diario porteño *El Mundo*, Roberto Arlt escribió cuentos, de manera ininterrumpida, a lo largo de toda su carrera literaria. En 1941, un año antes de su muerte, la nota bio-bibliográfica de Arlt que acompaña la publicación de su novela corta, *Viaje terrible*, aludía ya a su importante publicación cuentística: “En el diario *El Mundo* lleva publicados alrededor de dos mil artículos, y en las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino* unos cincuenta cuentos y novelas cortas”.² En el prólogo a *Estoy cargada de muerte y otros borradores*, un volumen que recoge catorce cuentos desconocidos de Arlt, Borré insiste ya en 1984 en la existencia de una “inimaginable producción cuentística de Arlt que recorre todos los temas y matices del género:

¹ Roberto Arlt, *Cuentos completos*, edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré, Seix Barral, Buenos Aires, 1996, 633 pp.

² *Nuestra Novela* (Buenos Aires), 1/6 (11 de julio de 1941), p. 3. Adolfo Prieto reedita la novela en 1969 con un estudio introductorio, “La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt”, en Roberto Arlt, *Viaje terrible*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969, pp. 9-36.

policial, intriga, mágico, maravilloso”.³ La edición de Piglia y Borré, sin duda la más completa recopilación hasta la fecha, incluye veintiocho cuentos no reunidos hasta entonces en volumen.

Lo que no se sabía es que algunos de los cuentos de Arlt y, como vimos, varias decenas de crónicas suyas, viajaron por el continente y fueron reproducidos en el periódico mexicano *El Nacional*. Curiosamente, los cuentos de Arlt que presentamos, “Un ladrón” y “Final de cena”, publicados con ilustraciones, en el estilo de las revistas y periódicos de la época,⁴ no han sido recopilados en los *Cuentos completos*, aunque su origen está sin duda en las revistas en donde Arlt publicó la mayoría de sus cuentos, o sea *El Hogar* o *Mundo Argentino*. Resulta al fin y al cabo bastante asombroso que dos relatos desconocidos de Roberto Arlt se descubran en la prensa mexicana de los años treinta. El hallazgo de estos cuentos permite conjeturar que existen varios otros cuentos de Arlt en revistas (o periódicos) de la época todavía no recogidos.⁵ En esa misma década, en *La Revue Argentine*, publicada en París, aparece un cuento de Arlt de sesgo fantástico, “La mort du soleil”, traducido por Pierre-Charles Roncal, apenas dos meses después de haber sido publicado en Buenos Aires.⁶

³ Véase el prólogo de Omar Borré a los relatos de Roberto Arlt, *Estoy cargada de muerte y otros borradores*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1984, pp. 9-10 y 25.

⁴ Pensamos tanto en las revistas argentinas *Don Goyo*, *El Hogar*, *Caras y Caretas* como en los suplementos de periódicos en México y en Argentina, en donde se publicaban relatos. Por ejemplo, la primera publicación del cuento de Arlt, “El insolente jorobadito”, en el periódico *El Mundo* (Buenos Aires, 9 y 15 de mayo de 1928), venía acompañada por un excelente dibujo de Julio Payró.

⁵ En 1939, en el mismo periódico mexicano (suplemento dominical del 11 de junio), en la sección de “Cuentos y novelas breves”, se publica como cuento un fragmento de su novela *Los siete locos* (1929): “El humillado”. El texto se publica junto con una autobiografía del propio Arlt. Sin lugar a duda, en este caso, *El Nacional* entresacó el texto de Arlt de una compilación de cuentistas argentinos que incluía breves autobiografías de los autores. Véase, de José Guillermo Miranda Klix y Álvaro Yunque (comps.), *Cuentistas argentinos de hoy, 1921-1928*, Claridad, Buenos Aires, 1929.

⁶ “La mort du soleil”, *La Revue Argentine*, 1/6 (1935), pp. 19-30, publicado primero en *Mundo Argentino* el 5 de diciembre de 1934. En el mismo número de *La Revue*

A lo largo de la década de los años treinta, el suplemento dominical de *El Nacional* seguirá publicando relatos de otros escritores argentinos, Samuel Eichelbaum, Enrique Larreta, Álvaro Yunque, Eduardo González Lanuza, Luisa Sofovich, Manuel Ugarte, entre otros, y, en los años cuarenta, textos de Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández y Borges.⁷ Junto con “Final de cena”, en el mismo suplemento, aparecen también otros dos relatos de escritores argentinos, Mario Augusto Del-fino y Luisa Sofovich (futura esposa de Ramón Gómez de la Serna).

A partir de 1930, cuando Arlt es ya un periodista reconocido en su país y ha publicado sus dos primeras novelas, *El juguete rabioso* y *Los siete locos*, novela esta última con la que obtiene el tercer premio municipal, empieza a escribir en forma periódica relatos para algunos de los medios masivos de comunicación. Las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino*, en las que publicó Arlt la mayoría de sus cuentos, pertenecían a Alberto Haynes, también dueño del periódico *El Mundo* en el que Arlt publica sus crónicas desde 1928 hasta su muerte en 1942. En la revista ilustrada *El Hogar*, una revista que según Emir Rodríguez Monegal se “ajustaba al interés de la clase media y la clase alta de Argentina y que [...] tenía ciertas aspiraciones literarias y culturales”,⁸ Borges publicó entre 1936 y 1939 sus “biografías sintéticas” y sus notas sobre “Libros y autores extranjeros”. La publicación de múltiples relatos en esas revistas de gran tiraje era sin duda también para Arlt una forma de

Argentine se publican textos de Oliverio Gironde (“Quatre croquis d’album”) de su poemario *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922. Arlt es presentado como “un escritor vigoroso y personal”, en cuyas páginas se “combinan felizmente la fantasía con la realidad”.

⁷ El domingo 15 de agosto de 1942, en una sección intitulada “Poetas argentinos contemporáneos”, aparecen los poemas “Soleares” de Jorge Luis Borges y “De la adolescente” de Leopoldo Marechal. El relato “Tantalia” de Macedonio Fernández se publica casi simultáneamente en Buenos Aires y en México, ya que había aparecido poco antes en la *Antología de la literatura fantástica* (Sudamericana, Buenos Aires, 1940) publicada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (“Tantalia”, suplementos culturales de *El Nacional*, 28 de septiembre de 1941, p. 1).

⁸ *Borges. Una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 261.

ganarse la vida. En una carta sin fecha dirigida a su madre (que se queja de que su hijo no le escribe), Arlt contesta: “Estudio tres horas diarias de piano, dos horas de inglés, vengo al diario, *escribo cuentos para jirárselos a usted*, y todavía tengo que recibir reproches por no escribirle”.⁹

Los temas de la mayoría de los cuentos de Arlt entroncan con el resto de su narrativa. En muchos de los relatos rescatados en la edición de los *Cuentos completos* se nota, al igual que en “Un ladrón”, el interés de Arlt por “los usos populares de la cultura”,¹⁰ por los relatos de aventura, las historias de corte policial, las narraciones que recurren a la teosofía, a la alquimia, a lo fantástico. Desde sus primeros textos, el mundo del delito (robo, estafa, crimen) es un tema arltiano por excelencia. Si su primera novela, *El juguete rabioso*, se abre con el capítulo de los jóvenes ladrones de una biblioteca de escuela de barrio, en *Los siete locos*, la novela empieza en el preciso momento en que el personaje principal, Erdosain, es denunciado por su desfalco en la empresa en donde trabaja de cobrador. Arlt dedicará asimismo varias “aguafuertes porteñas” al “oficio” de robar, a los diversos tipos de estafadores y falsificadores que descubre en su ciudad, a las habilidades que poseen, a las “conversaciones de ladrones” —así se titula una de las “aguafuertes”— que oye a altas horas de la noche en los cafés de Buenos Aires.¹¹

⁹ La carta fue escrita probablemente a finales de los años treinta cuando Arlt estudia piano e inglés. Véase Omar Borré, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Ediciones América Libre, Buenos Aires, 1996, p. 156; las cursivas son nuestras.

¹⁰ Véase el “Prólogo” de Ricardo Piglia a la edición de *Cuentos completos*, pp. 7-8.

¹¹ “Conversaciones de ladrones” (21 de enero de 1930), en *Obra completa*, t. 2, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, pp. 149-151. Cayetano Córdova Iturburu recuerda aquellas reuniones nocturnas de Arlt en cafés: “ladrones, rufianes, prostitutas, tahures, gentes de tan explicables y desconfiadas reservas ante quienes no pertenecen a su medio, hablaban con Arlt [...] como si se tratara de un antiguo amigo” (“Evocación de Roberto Arlt”, *Cabalgata* [Buenos Aires], núm. 2, 15 de octubre de 1946). Poco después de la publicación de *El juguete rabioso*, en una “autobiografía” publicada en 1927 en el diario *Crítica*, Arlt sostenía que: “En literatura leo sólo a Flaubert y a Dostoievsky, y socialmente me interesa más el trato de los canallas y los charlatanes que el de las personas decentes” (Mirta Arlt y Omar Borré, *Para leer a Roberto Arlt*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985, p. 219).

Frente a la perspectiva de una vida monótona, gris, Alexcieff, el aburrido oficinista de “Un ladrón”,¹² sueña con otras posibilidades de vida que lo alejen de esta rutina agobiante. No se conforma con su destino y encierro en una oficina, al igual que los personajes de su pieza teatral *La isla desierta*. El personaje de Arlt siempre busca diferenciarse de los otros, ser un inventor, un ladrón, un criminal (“Ser’ a través de un crimen” es uno de los capítulos de *Los siete locos*) o un delator, para salir del anonimato. Cuando Erdosain imagina la posibilidad del fraude y se le ocurre esta “pequeña idea”, el personaje “experimenta la alegría de un inventor”. Alexcieff, como Erdosain, percibe como algo “maravilloso” esta transformación interior que la perspectiva del delito abre en él, una transformación además insospechada para los que lo rodean: “Pero nadie sospecha lo que bruscamente apareció en mí, y esto es maravilloso. Transformarse del día a la noche sin que aquellos que nos ven y tratan barrunten lo que compaginamos por dentro”.

El nombre del personaje, Alexcieff, lleva la huella de sus lecturas de los rusos.¹³ El propio Arlt, en la entrevista de 1929, se define como un “rusófilo”, al igual que otros miembros del grupo de Boedo, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo o Samuel Eichelbaum.¹⁴ Las ensoñaciones folletinescas de muchos de los personajes de Arlt (de Astier, Erdosain o de Barsut, el doble degradado de Erdosain que sueña con convertirse en una estrella de Hollywood) y el poder mágico del dinero que les permitiría un cambio inmediato de vida, se reencuentran asimismo en “Un ladrón”.

La narración, relatada en tercera persona, adopta la forma de un “diario”, que dura un año y que va incorporando largos fragmentos del soliloquio del personaje. En este cuento, que podría llamarse “un apren-

¹² *El Nacional* (México, D.F.), 2ª época, suplemento dominical, núm. 139, 17 de diciembre de 1933, p. 4.

¹³ El personaje de “La muerte del sol” se llama Silvof, una derivación de Silvio, nombre del héroe de *El juguete rabioso*, lo que testimonia la afición a la literatura rusa pregonada por Arlt.

¹⁴ “Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros”, *La Literatura Argentina* (Buenos Aires), núm. 12, agosto de 1929, pp. 25-27.

diz de ladrón”, al igual que el “aprendiz de brujo”¹⁵ de otro de sus cuentos recobrados, se narran los meticulosos preparativos de Alexcieff para llevar a cabo “un sólo robo gordo. El único de toda la vida” en la empresa en que trabaja. El personaje imagina una nueva vida en “Calcuta, en Manila, en Costa Rica o en Colombo”. Pero lo que ocupa la mayor parte del “diario” es principalmente el proyecto de robo —que finalmente fracasará porque la empresa quiebra y cierra sus puertas— en el que confluyen todas las energías del personaje y la planeación cuidadosa de todos los detalles del mismo: confección de una llave falsa, cambio de domicilio, doble identidad y pistas falsas para facilitar la fuga. Como los jóvenes ladrones de su primera novela o los “locos” de sus novelas centrales y su fantástico plan de revolución total, Alexcieff, sin duda un personaje de estirpe arltiana, prefiere el sueño de otra vida a su realidad cotidiana, mediocre y sin relieve.

El otro cuento publicado en México, “Final de cena”,¹⁶ es un cuento emparentado con una veta hoy celebrada de Arlt, la policial. La atención puesta en particular en el *corpus* de cuentos policiales de Arlt se explica por el enorme interés que el género despierta en Argentina desde los años cuarenta por lo menos y, en el caso de Borges, todavía antes, en las páginas de *Sur* y en el suplemento del diario *Crítica, La Revista Multicolor de los Sábados*.¹⁷ Para Jorge Rivera, los relatos policiales de Arlt rescatados en *Un crimen casi perfecto*¹⁸ y publicados ori-

¹⁵ “El aprendiz de brujo”, en *Cuentos completos*, pp. 481-487.

¹⁶ *El Nacional* (México, D.F.), 2ª época, suplemento dominical, núm. 155, 8 de abril de 1934, pp. 4 y 5. Junto con este cuento, en el mismo suplemento, se publican otros dos relatos de escritores argentinos, “Ladrones”, de Mario Augusto Delfino y “La carpeta” de Luisa Sofovich.

¹⁷ En este suplemento, dirigido por Borges y Ulises Petit de Murat, se publican varios relatos de tipo policial en 1933. En 1953 aparecerá la primera antología del género en Argentina compilada por Rodolfo Walsh (*Diez cuentos policiales argentinos*, Librería Hachette, Buenos Aires).

¹⁸ *Un crimen casi perfecto*, cuentos compilados por Omar Borré, Clarín-Aguilar, Buenos Aires, 1994.

ginalmente por el autor a su regreso de España y Marruecos, entre 1937 y 1940, revelan “otras líneas narrativas más afines con típicos géneros de revista [de consumo masivo]” y están, según él, “a contrapelo de [la] corriente de canonización restringida a ciertos textos estratégicos de Arlt”.¹⁹ En realidad, varias de las “líneas” destacadas por Rivera en estos nuevos cuentos están ya presentes en la obra conocida de Arlt: el relato de aventuras nutre la imaginación adolescente de los personajes de *El juguete rabioso*, lo fantástico aparece en algunos relatos de *El jorobadito*, y también hay huellas de la crónica policial en las novelas mayores de Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en algunas crónicas y en muchos de los cuentos de *El criador de gorilas*. En su ficción predomina el mundo “duro” del delito: robos, estafas, prostitución, asesinatos o ajustes de cuentas.²⁰ Lo que sí sorprende en estos relatos “criminales” de Arlt exhumados en *El crimen casi perfecto* es que adopten o sigan las convenciones del género en su vertiente clásica de relato “enigma” o “problema”: hay un crimen o delito, hay una investigación, y finalmente un desciframiento o resolución del enigma que pone en juego la ingeniosidad y las aptitudes intelectuales o de reflexión del investigador.

En “Final de cena” es también notoria la cercanía con algunas temáticas presentes en los cuentos de *El jorobadito*, en las novelas e incluso en su teatro: las relaciones de dominio entre mujer y hombre, la crítica a la institución del matrimonio (tema también de muchas “aguafuertes”), la necesidad y la dificultad a la vez de la confe-

¹⁹ “Arlt y el género policial”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1996, p. 137.

²⁰ El cuento “Las fieras” puede leerse en ese sentido como una excelente muestra de la vertiente “negra” de la narrativa policial de Arlt. Es el cuento que escogió Ricardo Piglia para su colección heterodoxa de relatos policiales argentinos, tal vez precisamente por su vinculación con la serie negra que se mueve en un terreno social más denso que los clásicos relatos de enigma. Como bien lo señala Piglia, lo que interesa “no es la repetición deliberada de las reglas de un género sino [la búsqueda de] sus rastros parciales y fracturados” (cf. *Las fieras*, selección y prólogo de Ricardo Piglia, Clarín-Aguilar, Buenos Aires, 1993, p. 9).

sión. El relato, totalmente dialogado, se construye como un interrogatorio judicial en el que sólo intervienen el “juez de instrucción” y un ingeniero, el “Ingeniero Tikley”, único testigo del crimen y el narrador en definitiva de “Final de cena”. El homicida, otro ingeniero, “Thorwaldssen”, uno de “esos extranjeros insolentes que vienen a un país nuevo”, dirá la víctima del mismo al final del relato, se conoce desde el primer momento del interrogatorio. Pero sólo se conocerá al final del relato a la víctima, una amiga de Thorwaldssen, de la que se desconoce incluso el nombre. Buena parte de la historia se centra en la relación ambigua, doble, del homicida con el testigo, Ticklely, lo cual complica la narración de los hechos e incluso desvía la indagación de los posibles móviles del crimen, motivo del interrogatorio. El relato de los meses y días que preceden al crimen se demora en la extraña relación que empiezan a entablar el testigo y el homicida. Como en otros casos de desdoblamiento en la narrativa de Arlt (ErDOSAIN y Barsut en *Los siete locos* o el narrador y el jorobado en el cuento “El jorobadito”), el testigo siente simultáneamente atracción y rechazo por la personalidad del homicida. Esta curiosidad, juzgada “anormal” por el juez que lleva a cabo el interrogatorio, desplaza, al parecer, el enigma del plano puramente policial o criminal hacia otro enigma, de signo distinto, en torno a la personalidad de Thorwaldssen, el homicida: “Trasuntaba algo de ese hombre que no me era desconocido, un enigma que me atraía con fuerza singularísima”. Descartada entre ambos la posibilidad de la confesión, la “verdad” del homicida, su desajuste íntimo, sólo estalla en este anodino, en apariencia, “final de cena”, que enfrenta al homicida con su amiga y víctima.

La escena del crimen y suicidio posterior del ingeniero Thorwaldssen parece un montaje, un “experimento” preparado y armado por el homicida, un montaje semejante en más de un sentido a la escena que provoca el narrador de “El jorobadito” en casa de la novia cuando le pide una “prueba de amor” o a la escena central de su “boceto teatral” de 1932, *Prueba de amor*, también encaminada a “comprobar” la autenticidad del

sentimiento amoroso de Frida.²¹ En “Final de cena”, el testigo que presencia la escena parece ser un catalizador, el que precipita el desenlace. Con razón ha escrito Juan José Saer que la obra de Arlt puede concebirse “como un vasto laboratorio, en el que sus personajes —Erdosain, el Astrólogo, el narrador de «El jorobadito», el «escritor fracasado», Eugenio Karl, etc.— actúan constantemente como experimentadores, como agentes, como investigadores de una nueva moral”.²²

En numerosas “aguafuertes” contemporáneas de la escritura de sus novelas y cuentos, Arlt explora las relaciones de pareja y denuncia la naturaleza de las relaciones entre los dos sexos, un vínculo material que excluye el amor. En la crónica del 2 de junio de 1931, “La comedia femenina”, Arlt escribe:

Actualmente, como se encuentra organizada nuestra sociedad, se puede decir que las relaciones entre hombres y mujeres son semejantes a una batalla. Una batalla sorda, donde el más astuto, el más hipócrita, aquel que más domina sus nervios, su voluntad y sus sentidos, triunfa y engaña al más débil e instintivo. Y una batalla no se efectúa a base de sinceridad, sino con ardides, mentiras, farsas y palabras engañosas.²³

En este relato, junto al juego cínico de la mujer para lograr su propósito, o sea el matrimonio con el ingeniero adinerado, un juego desem-

²¹ En esta obra teatral el hombre es el que acaba siendo desenmascarado. Al enterarse Frida de que el dinero que ha quemado Guinter en una bañera (toda su fortuna) —para poner a prueba el amor de la novia— era dinero falso y que todo fue una “maquinación”, decide abandonarlo (en Roberto Arlt, *Teatro completo*, t. 1, Schapire, Buenos Aires, 1968, pp. 25-40).

²² “Roberto Arlt”, en *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1999, p. 96. La idea de la ficción como un laboratorio ya la había expresado Arlt en la entrevista de 1929: “Como uno no puede hacer de su vida un laboratorio de ensayos por la falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble de mis deseos personajes imaginarios que trato de novelar” (véase nota 14, p. 181).

²³ Cf. Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*, intr. de Silvia Saïtta, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1993, p. 121. Precisamente “La batalla” se intitula un cuento de Arlt publicado en *El Hogar* en 1931, cuyo tema es la hostilidad sorda y a distancia, en este caso, entre un hombre y una mujer (*Cuentos completos*, pp. 139-143).

bozado y violento que no aparece de manera tan directa en otros cuentos o novelas de Arlt, hay que agregar otro elemento disonante en la relación pasional: la prepotencia y soberbia de algunos extranjeros o recién llegados al “país nuevo” que difícilmente entablan vínculos amorosos con las mujeres de ese país. También hay que decir que el homicida, el ingeniero Thorwaldssen, es un personaje insólito en el mundo de Arlt, en que los delitos pertenecen al mundo del bajo, como en “Las fieras”; a los seres marginados, sin trabajo, como Erdosain; o trastornados como Susana, la protagonista de su pieza teatral, *Saverio, el cruel*, quien al representar un papel y simular la locura acaba enloqueciendo de verdad y matando al mantequero. En “Final de cena” se subraya o contrasta en varias oportunidades el origen de clase del ingeniero, su moral convencional y en definitiva el mundo normal, familiar y legal al que pertenece frente a la súbita e inesperada aparición de la transgresión, del delito.

La mecánica policial es aquí sólo un elemento dinamizador del relato, pero no el centro del relato como en sus cuentos policiales. El género le permite intensificar las relaciones de dominio y odio entre el hombre y la mujer y volver verosímil el crimen final. El resultado, nos parece, es un texto mucho más denso y cargado de connotaciones sociales y morales que los relatos de enigma compilados en *El crimen casi perfecto*. El, o mejor dicho, los enigmas son de diverso orden y no van simplemente encaminados a la elucidación de la intriga criminal. Este cuento de Arlt, recuperado en México, es un buen ejemplo del uso del género policial para construir un relato original que no se contenta con mimetizar los procedimientos del género; un relato que, más allá del delito, entronca con la exploración del mal que recorre toda su obra.²⁴

²⁴ Hemos fundido en un solo artículo nuestras introducciones a los dos cuentos de Arlt que fueron publicados primero por las revistas *Hispanamérica* y *Caravelle*. En la sección “Recuperaciones” de *Hispanamérica* se reprodujo el cuento “Final de cena”, junto con nuestra presentación: “Un cuento de Roberto Arlt en la prensa mexicana del 30”, *Hispanamérica*, 29/85 (2000), pp. 63-75. En la sección “Recouvrances. Textes oubliés et retrouvés”, de *Caravelle*, apareció el cuento “Un ladrón”, precedido por nuestro texto: “Rescate del relato «Un ladrón» de Roberto Arlt”, *Caravelle*, núm. 79, 2002, pp. 245-256.

“UN LADRÓN” (1933)²⁵*Roberto Arlt***3 de agosto**

Alexcieff levanta la cabeza de la planilla reticulada de rayas rojas y azules, y se dice:

“Lo más sensato es cometer un sólo robo gordo. Nada más. El único de toda la vida”.

5 de agosto

Patrona de la pensión. — ¿Viene a cenar, Alexcieff?

Alexcieff. —No tengo ganas.

La puerta se cierra, y en la obscuridad, Alexcieff vuelve el rostro hacia la pared.

Se ha tirado vestido sobre la cama. Piensa:

“Estoy triste porque mi mente no está acostumbrada a la frecuentación de un pensamiento delictuoso. Me había habituado a pensar con los pensamientos de todos mis compañeros. De esta identidad nació mi comodidad mental.

Pero nadie sospecha lo que bruscamente apareció en mí, y esto es maravilloso. Transformarse del día a la noche sin que aquellos que nos ven y tratan barrunten lo que compaginamos por dentro.

No robaré nada más que una sola vez en mi vida. Pero nunca será una suma inferior a cien mil pesos. Cien mil pesos al cinco por ciento rentarán cinco mil pesos anuales. Podré vivir en Calcuta, en Manila, en Costa Rica o en Colombo.

Lo necesario es saber robar una sola vez”.

27 de agosto

Alexcieff, sentado ante una mesa de café a la una de la tarde.

²⁵ *El Nacional* (México, D.F.), 2ª época, suplemento dominical, núm. 139, 17 de diciembre de 1933, p. 4 (© Losada, S.A., Buenos Aires, 1998).

“Los delincuentes ocasionales son la presa más frecuente para la policía. El aprendiz de criminal deja tras sí rastros tan abundantes, que hasta un ciego podría descubrirlos.

Un delito es una operación técnica que debe ser ejecutada técnicamente. Esta habilidad se adquiere en la práctica del delito. El delito teórico es distinto del práctico. Además de saber robar, hay que aprender a asegurarse la fuga. El fugitivo está siempre perseguido por un telegrama que corre a trescientos mil kilómetros por segundo”.

12 de septiembre

Alexcieff se inclina sobre la planilla reticulada de líneas rojas y azules. El ordenanza coloca a su lado una taza de té con leche y un plato con dos “medias-lunas”.

Alexcieff piensa:

“Tengo que captarme la confianza del cajero. Es un hombre bueno. Se ha acostumbrado a ser desconfiado, y aunque la caja de hierro esté vacía, antes de apartarse de ella la cierra con llave. Muy bien. Es un hombre de principios. Sin embargo, los principios no le salvarán el dinero de la caja.

Toma un ayudante los días de pago. Almuerza en su oficina los días que traen el dinero. Sin embargo este meticuloso mecanismo es siniestro. Ser delincuente no es tan fácil como a primera vista parece”.

9 de noviembre

Alexcieff. — Vea la libreta.

Contador. — ¿Así que compró no más el terreno...?

Alexcieff. — Sí, pago treinta pesos por mes. Con lo que ahorro, habiendo dejado de fumar y tomar café, pago el lote.

Cajero. — Lo felicito. El barrio es bueno.

Contador. — ¿Hay líneas de ómnibus por allí, no?

Alexcieff. — Parece que adoquinarán pronto la calle.

Cajero. — ¡No hay como tener casa propia!

Alexcieff. — Cuando tenga pagado el terreno, construiré dos piezas y las alquilaré. El alquiler de las piezas pagará la edificación.

Contador. — Está muy bien. Usted progresará.

Alexcieff (para su coletito). — Terminarán poniendo una mano en el fuego por mí.

2 de enero

Alexcieff. — Soy traductor y me llamo Juan Cortines.

Dueña de casa. — Sí, pero la pieza no puedo dejársela a menos de cincuenta pesos por mes.

Alexcieff. — Muy cara. Adiós.

5 de enero

Alexcieff (solo en su cuarto). — “Tengo que buscarme una pieza barata donde vivir y al mismo tiempo un barrio respetable. De manera que, cuando huya, no me vea obligado a buscar refugio. Si alquilo ahora el cuarto, y cometo dentro de un año el robo, cuando la policía destaque comisiones de pesquisas averiguando nuevos inquilinos en las casas, no podrá reparar en mí. Pondré en la puerta una chapa de bronce con este nombre: «Juan Cortines. TRADUCTOR». Dentro de un año los vigilantes de todos los tercios policiales, las comadres de todo el barrio, me conocerán bajo el nombre de Juan Cortines. Aquí vendré únicamente a comer y a almorzar. También será mi dirección oficial en la oficina. Es terrible. Tengo que hacerlo todo. Falsificar la cédula de identidad, sellos, tres sellos, certificado de policía, firmas. Pero es claro. Todos los delincuentes ocasionales caen porque lo último de que se preocupan es del domicilio donde se refugiarán cuando huyan”.

2 de febrero

Cajero. — ¿Observó qué delgado está Alexcieff?

Contador. — Ese muchacho se sacrifica brutalmente para hacer economías. Quiere a toda costa construirse su casa.

Cajero. — Se nota que está preocupado.

Contador. — El domingo pasado fui a visitar el lote que compró.

Está bien ubicado. En los alrededores ya han empezado a edificar. Si quisiera, podría venderlo ganando unos pesos.

Cajero. — Alexcieff tiene porvenir. Ese sí que no piensa en el “cabaret” ni en mujeres.

Contador. — Me gusta. Es un hombre serio.

Cajero. — Y trabajador. Hace en una hora el trabajo de tres hombres.

Contador. — Se lo voy a pasar de ayudante en los días de pago.

Cajero. — Me parece muy bien porque Agostini es un haragán y se equivoca siempre.

Contador. — ¿Pierde dinero?

Cajero. — No pierde... pero siempre tiene diferencias que embarrullan el libro de caja.

Contador. — Se lo cambiaré por Alexcieff.

Cajero. — Me parece muy bien.

17 de febrero

Electricista. — ¿Le servirá un acumulador de automóvil?

Alexcieff. — Sí.

23 de marzo

Noche. Alexcieff retira lentamente una placa de cobre de un depósito galvanoplástico. Acerca la placa de cobre a la lámpara eléctrica y en la superficie se ve el ligero relieve roído de un sello policial.

Alexcieff estudia los contornos precisos y murmura:

—¡Qué difícil es esto! Hay que hacerlo todo, todo. Nadie puede imaginárselo.

1º de abril

Alexcieff. — ¿Usted me permitirá poner en la puerta mi chapa de bronce de traductor?

Dueña de casa. — ¡Cómo no, señor! ¡Aquí va a estar usted como en su casa! Hasta tiene entrada independiente.

Alexcieff. — Creo que nos vamos a llevar bien. Hasta mañana.

2 de abril

Dueña de pensión. — ¡Cómo! ¿Así que usted no dormirá más aquí Alexcieff?

Alexcieff. — No. De aquí en adelante vendré a cenar y almorzar. ¿Por qué...?

Dueña de pensión. — ¡Ah! Pícaro, pícaro...

Alexcieff. — Eso sí, recibiré mi correspondencia aquí...

Dueña de pensión. — Muy bien.

3 de abril

Alexcieff tirado en su cama:

“Bueno, ya está realizado. Tengo dos domicilios. Nadie sospecha que Alexcieff y Cortines son la misma persona. Me siento lo mismo que si estuviera cruzando un pozo sobre un alambre flojo. Pero un solo golpe y después adiós. Qué difícil y complicado es todo en la realidad. Estoy más flaco que un cadáver. ¡Qué curioso! Cuando uno se aproxima a la ejecución de un crimen, el mundo parece volverse al revés como una media. Son reacciones de la sensibilidad. Pero era la única manera de proteger la fuga. Doble domicilio. Todavía tendré que vivir un año sacrificado. Será conveniente que me dirija a mí mismo algunas cartas al nuevo domicilio. Nunca sobra inspirar un exceso de confianza. Me irán conociendo en el correo, los vigilantes, el vecindario. No está mal para protegerse durante los primeros días del golpe”.

21 de abril

Alexcieff inclina la cabeza sobre un plato de sopa, y sin ver la menestra, cavila argucias:

“Escribiré pidiendo datos de hoteles a alguna agencia de turismo chilena. El sobre, no el sobre, la estampilla con el sello del correo chileno y la dejaré olvidada en el fondo del cajón de mi escritorio. Cuando me fugue y revisen mi escritorio encontrarán la estampilla. Para los directores de la pesquisa la estampilla vieja será una pista.

Encaminarán las investigaciones en esa dirección. Problema a resolver: ¿Con qué nombre pediré datos a la agencia chilena de turismo? ¿Con el de Alexcieff, Cortines o un tercero?... Esto tendré que estudiarlo”.

29 de abril

Empleado (tomando el revólver que le entrega Alexcieff). — Ha hecho catorce centros con diez y seis tiros.

Alexcieff. — No está mal, no está mal. ¡Qué poca gente viene a esta hora!

Empleado. — A la noche se llena el tiro. ¡Pero qué linda puntería de pistolero tiene usted!

Alexcieff. — “Je... je... (piensa vertiginosamente). No volveré más por aquí. Podría infundir sospechas y ser vigilado”. (Sale)

30 de abril

Alexcieff entra en un café. Se sienta a la mesa y cavila:

“Podría comprar una lancha y perderme un año por alguna isla del Paraná. Vivir a lo Robinson Crusoe, de la caza y la pesca. Necesitaría una escopeta, buena carga de tiros”.

Florista. — ¿Quiere flores?

Alexcieff. — No.

“Si la lancha tuviera que ser matriculada la registraría con la cédula de identidad falsa. En vez de inscribirme y guardarla en un club, podría entregarla al cuidado de algún isleño. El día que me vaya definitivamente le diré que he encontrado comprador. Pero, ¿y si la policía después del golpe averigua las lanchas que han salido de Tigre y no han vuelto a destino? ¿No será mejor pasar un año en la capital? Eso no impedirá que vayan a lo de la dueña de la pensión y pregunten por mí. Y ella les contestará: «Hace mucho tiempo que no duerme aquí». La investigación se bifurcaría. Pensarían ellos inmediatamente: Alexcieff cambió de domicilio con anterioridad para no ser prendido en su fuga al exterior. Me buscarían en Buenos Aires. Terminarán acumulando detalles que no les dejarán ninguna duda

de que me encuentro en Buenos Aires. Buscarán, barrio por barrio, datos sobre un hombre que cena y almuerza afuera y sólo ocupa un cuarto para dormir. Eso no es cosa del otro mundo investigarlo. Tener un tercer refugio. Instalar, por ejemplo, una casa de fotografía. Hacerla atender por un aprendiz. Robar y abandonar inmediatamente la casa donde figuró como traductor e instalarme con la fotografía. Uno se vuelve loco calculando y descalculando. Ellos seguirán todas las pistas. Hoy tengo pesada la cabeza. Es mejor que no piense más”.

14 de [mayo]²⁶

Cajero. — ¿Cómo piensa construir su casa?

Alexcieff. — Por administración. A tanto el metro cuadrado. Si usted le paga a un albañil por día no hace nada. En cambio, con el sistema de tanto por metro cuadrado de techo, piso, pared de treinta y quince, evita que le roben...

Cajero. — Es el gran sistema ahora que no hay trabajo. ¿Quiere cobrar este cheque? Es por treinta y dos mil pesos. Tenga cuidado.

Alexcieff. — ¡Para no tenerlo!

16 de mayo

Alexcieff con una lima tan fina como las de pulir uñas raspa suavemente las guardas de una llave. El polvillo metálico cae en un plato y el plato está sobre un diario. Alexcieff levanta la mirada fatigada y observa las manecillas del reloj. Son las dos de la mañana. Vuelca despacio las limaduras en un papel, limpia el plato con un paño y papel y los envuelve en un diario. Murmura:

—Es terrible hacerlo todo solo. Es necesario ser un genio, casi.

13 de julio

Dueño de la lancha. — El motor no ha sido tocado ni una sola vez desde que la compramos.

²⁶ En el periódico se escribe por error “marzo” en lugar de mayo.

Alexcieff. — No puedo dar más de quinientos pesos.
 Dueño de la lancha. — Tiene la patente pagada por todo el año.
 Alexcieff. — Lo lamento.
 Dueño de la lancha. — Estírese a ochocientos...
 Alexcieff. — No puedo.
 Dueño de la lancha. — En fin... Usted lo pensará mejor.
 Alexcieff. — Disculpe la molestia.
 Dueño de la lancha. — Adiós, señor.

1º de agosto

Alexcieff coloca el dinero de pago del personal en los sobres. Está solo. A sus espaldas se levanta la caja de hierro. Encierra ciento veintitrés mil cuatrocientos noventa y dos pesos. Alexcieff aprieta la llave de la caja en su bolsillo y piensa:

— Si yo fuera otro tipo de delincuente podría robar ahora el contenido de la caja. Pero no lo hago porque no estoy preparado para la fuga. Es satisfactorio. Tengo paciencia y fuerza. Pero he cometido una imprudencia. He traído la llave falsa en mi bolsillo. Supongamos que buscando la llave de mi escritorio echara la mano a este bolsillo y en presencia del cajero sacara la llave esa. Me descubriría por imbécil. Nunca se piensa demasiado.

5 de agosto

Dueña de la casa. — Señor Cortines.
 Alexcieff. — Pase señora.
 Dueña de la casa. — Dos cartas para usted, señor Cortines.
 Alexcieff. — Muchas gracias.
 Sale la dueña y Alexcieff se echa al bolsillo las dos cartas que se ha escrito a sí mismo.

6 de agosto

Alexcieff levanta la cabeza de las planillas, y por encima de los barrotos de bronce de su escritorio mira al cajero, vuelto de espaldas abriendo la caja de hierro. Y piensa:

“¿Sería capaz de matarlo si fuera necesario? Hasta ahora no he contemplado más que un aspecto del problema. Robo. Pero si él, el día que tengo que irme, se opusiera, ¿lo mataría?”

Una voz contesta en su interior:

“Sí”.

Alexcieff experimenta una alegría liviana. Se dice:

“Una vez que haya matado a uno me será fácil fugar, defenderme, ser astuto, matar a diez más. Me alegro extraordinariamente que se me haya ocurrido esto, porque sería desagradabilísimo matar sin premeditación. Todo lo impensado conduce a error. Nosotros estamos en quinto piso. A la una de la tarde no queda nadie aquí. Pero el estampido de un revólver podría ser escuchado. Será mejor una cachiporra de plomo. Tendré que entrenarme por si acaso. Él, cada vez que se detiene ante la caja, se queda dando la espalda y poniendo la mano en el bolsillo para sacar el llavero. Ese es el momento de descargarle el golpe en la cabeza”.

— ¿Alexcieff, quiere comprar una entrada para el baile...?

— No tengo plata.

La empleada se retira.

Alexcieff continúa cavilando.

“Es el único instante en que se puede descargar el golpe. La cachiporra debe estar forrada de paño”.

— Alexcieff, quiere venir — grita el cajero.

— Voy en seguida.

7 de agosto

Alexcieff redondea con una lima gruesa una barra de plomo de cuarenta centímetros de largo.

8 de agosto

Alexcieff guarda el abono de ferrocarril entre las estaciones Constitución y Lanús, al tiempo que se dice:

“Algunos días antes de dar el golpe, dejaré olvidado el pase en la oficina. Cuando la policía me busque en la pensión, la patrona les

contestará que hace tiempo que no vivo allí. En la oficina recordarán el olvido de mi pase a Lanús, y entonces los directores de la pesquisa se encontrarán frente a otra pista tan embrollada como la de mi supuesto viaje a Chile”.

10 de agosto

Alexcieff, detenido frente a su ropero, mantiene la barra de plomo en alto, al tiempo que murmura:

— Él siempre lleva las llaves amarradas de una cadenita ligada a su cinturón de cuero. De manera que cuando abre la caja (Alexcieff retrocede hasta su cama) y desarrolla este soliloquio:

“Yo estoy detenido frente a mi escritorio (la cama), llevo la mano izquierda a mi costado derecho, donde tengo colgada la cachiporra. Él inclina la cabeza dándome la espalda frente a la caja de hierro; la distancia entre el escritorio y la caja de hierro es de dos pasos; al tiempo de avanzar un paso hacia él, giro sobre mí mismo y descargo la barra sobre la cabeza. Detalle importante. Debo entrenarme para descargar el cachiporrazo cuando oiga el chirrido de la llave en la cerradura, pues si lo hago antes, tendría que utilizar la mía. Este proceso es rapidísimo... aunque no hay objeto en esperar si yo tengo mi llave. Tendría que preparar otra pista falsa. Enviar un baúl hasta Mendoza consignado a mi nombre y conteniendo ropa y dos trajes. En un traje una cédula de identidad falsa con el mismo nombre que yo firmé al dirigirme a la agencia de turismo de Chile. En ese caso puedo dejar olvidado entre mis papeles el sobre sin carta. Evidentemente, la pista falsa no puede estar mejor preparada. ¡Ah! El baúl para Mendoza no debe ir consignado a mi nombre, sino a otro nombre”.

13 de agosto

La empleada, acercándose a Alexcieff, le pregunta:

—¿De manera que no piensa usted hacerse socio de nuestro club?

Él la mira durante un instante con ojos fríos, desconociéndola; luego se recobra, y forzando una sonrisa dice que “no” moviendo la cabeza.

14 de agosto

Alexcieff baja del tranvía. Frente a la puerta de la empresa, cerrada, los empleados forman un grupo compacto y negro. Alexcieff apresura el paso; alguien avanza a su encuentro y le dice:

—Estamos en la calle. La casa ha quebrado y ha sido cerrada por orden del juez.

Durante un instante pasan ante los ojos de Alexcieff, como relámpagos de magia, sus sacrificios de un año, sus temblores y su fuerza de voluntad; luego una inmensa masa cálida se agrieta en su cuerpo flaco, y cae sobre los mosaicos, desvanecido.

16 de agosto

Alexcieff se levanta lentamente de la cama, mira los tendones de su cuello bajo la piel amarilla, y dejándose caer sobre la cama piensa:

“Ya no tendré más fuerzas para nada”.

La puerta se abre y la dueña de la casa, mirándole afectuosamente, murmura:

—¿Quiere que le traiga el café con leche, señor Cortines?

“FINAL DE CENA” (1934)²⁷*Roberto Arlt*

Juez de Instrucción. —¿Dónde conoció al homicida?

Ingeniero Tikley. —Mi trato con el ingeniero Thorwaldssen data de tres meses atrás. La empresa de la que yo era asesor técnico me comisionó para gestionar ante la compañía dirigida por el ingeniero Thorwaldssen, la compra de lingotes de hierro brasileño.

Ese fue el primer contacto con el homicida. Después de una conversación de carácter técnico que no hace al caso...

Juez de Instrucción. —¿Recuerda la fecha?

Ingeniero Tikley. —Fue más o menos a mediados de abril. Bueno, después de finalizada la compra, conversamos con el ingeniero Thorwaldssen de algunas generalidades. La conversación habrá durado veinte minutos.

Juez de Instrucción. —¿El estado mental del homicida denotaba alguna particularidad?

Ingeniero Tikley. —A ello quiero referirme. El día que concurrí a la “Ehiga” era hermoso. Bruscamente, en el curso de la conversación, el ingeniero Thorwaldssen se refirió con disgusto a su obligación de tener que permanecer en una oficina en vez de “poder vagabundear por la calles”. Esas fueron las palabras que dijo. Tal queja en un hombre de su posición económica...

Juez de Instrucción. —¿Se refirió a su fortuna particular alguna vez?...

Ingeniero Tikley. —Nunca, pero después supe, accidentalmente, que era millonario. Mas en aquel momento la queja tuvo la virtud de volvérmelo simpático al hombre. A medida que le observaba se afianzaba en mí la sensación de que el extranjero estaba apesadumbrado. Posiblemente vivía como desconfiando de alguien... Él se dio cuenta

²⁷ *El Nacional* (México, D.F.), suplemento dominical, núm. 155, 8 de abril de 1934, pp. 4 y 5 (© Losada, S.A., Buenos Aires, 1998).

de que le observaba y me invitó a almorzar. Una semana después comimos juntos. Mi primera impresión se precisó. El ingeniero Thorwaldssen trataba de mostrarse extraordinariamente amable conmigo. Al mismo tiempo se aislaba, evitaba cuidadosamente que la conversación se encaminara hacia los problemas de la intimidad. Y de esa manera estábamos uno frente a otro como dos desconocidos que se esfuerzan por soportarse y disimular la hostilidad que les suscita su mutua curiosidad.

Juez de Instrucción. —¿De qué conversaron?

Ingeniero Tikley. —De generalidades. ¡Es curioso! Thorwaldssen mantuvo la conversación en un plano estrictamente social. Al mismo tiempo su mirada parecía preguntarme: ¿Qué diablos busca usted en mí?

Juez de Instrucción. —¿Y usted buscaba algo en él?

FINAL DE CENA

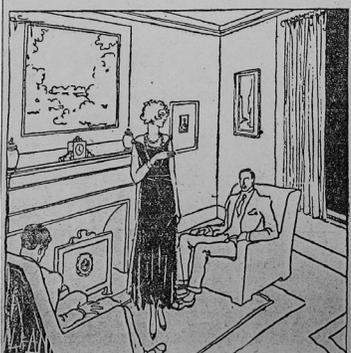
Por ROBERTO ARLT
JUEZ DE INSTRUCCIÓN.—¿Dónde conoció al homicida?
 Ingeniero Tikley.—Me trajo con el ingeniero Thorwaldssen data de tres meses atrás la empresa de la que yo era asesor técnico me comisionó para gestionar ante la compañía dirigida por el ingeniero Thorwaldssen, la compra de lingotes de hierro brasileño.

Juez de instrucción.—¿Recuerda la fecha?
 Ingeniero Tikley.—Fue más o menos a mediados de abril. Bueno, después de finalizada la compra, conversamos con el ingeniero Thorwaldssen de algunas generalidades. La conversación habrá durado veinte minutos.
 Juez de instrucción.—¿El estado

las cosas no marchaban bien y era, ante, ad, así volví temprano, a lo creyeron así, y se tranquilizó. Entonces los días se hicieron larguínimos; una a una contaba las horas.
 La víspera del sábado limpié el contador hasta dejarlo reluciente; quitó el polvo al cuadro y lo doré. A la mañana temprano, arreglé las camas, burlé el surto, y antes de ir, le dió la noticia a la madre.
 —Esta noche viene Juan Francisco. Quiero hablarte y fijar fecha... La madre la abrazó, la besó en las mejillas, y juntas derramaron algunas lágrimas.
 En el camino compré un ramo de pensamientos; eran irrequietos y vulgares, amarillos, morados, lilas, y se parecían hermosos. Cuando llegó a la fábrica los metió en un tarro con agua y los escondió entre unos cajones.
 Aquel día fue interminable.
 En el taller, apenas si hablaban las mujeres. Ajenas a las máquinas, pálidas, fatigadas, respiraban con furia el pesado aire, y a ratos se quitaban los cables que el autor les pegaba sobre la frente.
 Una muchacha morena dijo una palabrota y se quitó la blusa. En la cast obscuridad, se dibujaron énfasis juveniles, sus honrosos desnudos...
 —No puedo más, no puedo más!

—Sí, es una alegría... pero ahora, adelante, así volví temprano, a las nueve...
 —Es cierto. Me voy; tengo que aferrarme, me voy a poner el traje de domingo... anunció infantilmente.
 Se entristeció la muchacha. También hubiera querido estrenar algo, alguna blusa de seda, pero no podía gastar nada; todo lo necesitaba para la carpeta, e impaciente, le dijo:
 —¡Hasta luego! ¡Hasta luego!
 Corriendo pasó el primer patio. Allí tenía que ir a la tienda a traerle, luego lavarse, vestirse, y iran cerca de las ocho!
 Fue luego hacia la cmoda, abrió el cajón y extrajo la caja; el dinero nunca había desaparecido!
 —¡Mamá, mamá!...—gritó entlocuicada.
 —¿Qué hay, qué te pasa?
 Le mostró la caja vacía y en sus ojos vio la respuesta: el hermano, el botagán del hermano había entlocuicado el dinero. Ahora hasta el día siguiente no aparecería.
 Comenzó a llorar...
 Se sentía deshecha, destrozada. En aquel momento le hubiera hecho muy bien gritar, hablar, desahogarse... pero no podía. Sólo derramaba amargas lágrimas silenciosas...
 La madre quiso consolarla, pero ella no le escuchaba. Venía por

minimo! 1806 faltaba la carpeta! —Y, para cuidadoso caso? —preguntó la madre.
 —Esto lo decide Consuelo... Chan do ella quiera...—respondió él con humilde ternura.
 Pero Consuelo no lo escuchaba. Veía la carpeta en el escaparate de la tienda, la veía con sus largos flecos y sus rosas vivas... ¿Quién la compraría? ¿Sobre qué mesa, luciría el lujo de sus flores bordadas? ¡Ah, ella ya no sería nunca más dichosa!
 Había nacido obrera, lo sabía, pero tenía un ardiente deseo de cambiar de vida, y eso era imposible.
 ¿En qué había pensado? Aquel día de poseer la carpeta azul la había como entlocuicado. Ahora veía claro, con su triste y prematura experiencia: pasaría el amor de los primeros tiempos, y ella, como todas las otras mujeres del suburbio miserable, continuaría la misma vida de penoso. ¡No; no tenía salvación!
 Intentó escuchar: hablaban del asunto. Juan Francisco se encargaba de todo.
 —¿Tendrás suerte, muchacha!— comentó la madre.
 Entonces, por primera vez en la entrevista, le sonrió al novio, mientras sus dedos escribían la manera de la mesa manchada con tinta, sin carpeta...
 LUISA SOFROVIC



«Ella» era hermosa. Bruscamente, en el curso de la conversación, el ingeniero Thorwaldssen se refirió con disgusto a su obligación de tener que permanecer en una oficina en vez de «poder vagabundear por las calles». Esas fueron las palabras que dijo. Tal vez en un hombre de esa posición económica...
 Juez de instrucción.—¿Se refirió a su fortuna particular alguna vez?
 Ingeniero Tikley.—Nunca, pero después supo, accidentalmente, que era millonario. Mas en aquel momento la queja tuvo la virtud de volviéndose simpática al hombre. A medida que le observaba se afianzaba en mí la sensación de que el extranjero estaba apesadumado. Posiblemente vivía como desconfiado de alguien... El se dio cuenta de

que le observaba y me invitó a almorzar. Una semana después comimos juntos. Mi primera impresión se precisó. El ingeniero Thorwaldssen trataba de mostrarse extraordinariamente amable conmigo. Al mismo tiempo se aislaba, evitaba cuidadosamente que la conversación se encaminara hacia los problemas de la intimidad. Y de esa manera estábamos uno frente a otro como dos desconocidos que se esfuerzan por soportarse y disimular la hostilidad que les suscita su mutua curiosidad.
 Juez de instrucción.—¿De qué conversaron?
 Ingeniero Tikley.—De generalidades. El ingeniero Thorwaldssen mantuvo la conversación en un plano estrictamente social. Al mismo tiempo

su mirada parecía preguntarme: ¿Qué diablos busca usted en mí?
 Juez de instrucción.—¿Y usted buscaba algo en él?
 Ingeniero Tikley.—Sí. Trasmataba algo de ese hombre que no me era desconocido, un enigma que me atraía con fuerza singularísima. De seguir mis impulsos le hubiera dicho: «Ingeniero Thorwaldssen, nosotros estamos hablando de tonterías ridículas, ¿estás accediendo por una terrible crisis interior, (Yo sería preferible hablar de ese asunto)? Mas, como usted se clara cuenta, preguntas de esa naturaleza son imposibles entre personas cuya relación se basa en un accidente comercial. Lo que no me ocultaba es que esa escondida curiosidad se hacía perceptible» (véase en la p. 246).

que le observaba y me invitó a almorzar. Una semana después comimos juntos. Mi primera impresión se precisó. El ingeniero Thorwaldssen trataba de mostrarse extraordinariamente amable conmigo. Al mismo tiempo se aislaba, evitaba cuidadosamente que la conversación se encaminara hacia los problemas de la intimidad. Y de esa manera estábamos uno frente a otro como dos desconocidos que se esfuerzan por soportarse y disimular la hostilidad que les suscita su mutua curiosidad.
 Juez de instrucción.—¿De qué conversaron?
 Ingeniero Tikley.—De generalidades. El ingeniero Thorwaldssen mantuvo la conversación en un plano estrictamente social. Al mismo tiempo su mirada parecía preguntarme: ¿Qué diablos busca usted en mí?
 Juez de instrucción.—¿Y usted buscaba algo en él?
 Ingeniero Tikley.—¿Recuerda la fecha?
 Ingeniero Tikley.—Fue más o menos a mediados de abril. Bueno, después de finalizada la compra, conversamos con el ingeniero Thorwaldssen de algunas generalidades. La conversación habrá durado veinte minutos.
 Juez de instrucción.—¿El estado de las cosas no marchaban bien y era, ante, ad, así volví temprano, a lo creyeron así, y se tranquilizó. Entonces los días se hicieron larguínimos; una a una contaba las horas.
 La víspera del sábado limpié el contador hasta dejarlo reluciente; quitó el polvo al cuadro y lo doré. A la mañana temprano, arreglé las camas, burlé el surto, y antes de ir, le dió la noticia a la madre.
 —Esta noche viene Juan Francisco. Quiero hablarte y fijar fecha... La madre la abrazó, la besó en las mejillas, y juntas derramaron algunas lágrimas.
 En el camino compré un ramo de pensamientos; eran irrequietos y vulgares, amarillos, morados, lilas, y se parecían hermosos. Cuando llegó a la fábrica los metió en un tarro con agua y los escondió entre unos cajones.
 Aquel día fue interminable.
 En el taller, apenas si hablaban las mujeres. Ajenas a las máquinas, pálidas, fatigadas, respiraban con furia el pesado aire, y a ratos se quitaban los cables que el autor les pegaba sobre la frente.
 Una muchacha morena dijo una palabrota y se quitó la blusa. En la cast obscuridad, se dibujaron énfasis juveniles, sus honrosos desnudos...
 —No puedo más, no puedo más!

Ingeniero Tikley. —Sí. Trasuntaba algo de ese hombre que no me era desconocido, un enigma que me atraía con fuerza singularísima. De seguir mis impulsos le hubiera dicho: “Ingeniero Thorwaldssen, nosotros estamos charlando de tonterías. Usted está sacudido por una terrible crisis interior. ¿No sería preferible hablar de ese asunto?” Mas, como usted se dará cuenta, preguntas de esa naturaleza son imposibles entre personas cuya relación se basa en un accidente comercial. Lo que no me ocultaba es que esa escondida curiosidad se hacía perceptible para él, porque de pronto nuestra presencia se nos volvía insoportable provocando cierto malestar que se traducía en monosílabos y largos silencios. Entonces, bruscamente, nos despedíamos. Pensé que no le volvería a ver más, pero después de dos semanas, el ingeniero Thorwaldssen me llamó por teléfono invitándome a cenar.

Juez de Instrucción. —¿Y usted fue?

Ingeniero Tikley. —Me interesaba ver si en el hombre se había operado algún cambio. Para mí era evidente que en su interior se estaba desarrollando un arduo problema. Él estaba en presencia de los demás con una careta que encubría su semblante auténtico. El terreno superficial donde mantenía sus diálogos no condecía con su estructura psíquica. Aparte de sus conocimientos técnicos había viajado mucho. Sus contestaciones rebasaban siempre de sensatez. De allí que yo me preguntara: ¿Cómo es posible que este individuo que por momentos se muestra tan interiorizado de la naturaleza humana, mantenga deliberadamente, cuando está conmigo, la conversación en un terreno tan superficial, e incluso estúpido? Sin embargo le intereso puesto que me invita a comer.

Juez de Instrucción. —¿Estaba finalizada la operación comercial que motivó el conocimiento de ustedes?

Ingeniero Tikley. —Por completo. Bueno, como le contaba, nos reunimos y cenamos. Si la anterior ocasión me aburrí en su compañía esta vez fue peor. O no se hablaba o decía tonterías. Yo tenía que hacer tremendos esfuerzos para reprimir mi mal humor. Por momentos él me observaba burlonamente, una mirada oblicua que parecía decir:

“¡Oh! Yo sé lo que le interesa, pero de aquí se marchará con la manos vacías”.

Juez de Instrucción. —Resulta un poco anormal su curiosidad.

Ingeniero Tikley. —No hay tal anormalidad. Mi actitud está encuadrada dentro de un proceso mental corriente. Razonaba de este modo: he aquí un hombre riquísimo aceptando la tiranía de una labor oficina con la cual está reñido su temperamento. Ocho horas de trabajo intenso cuando podría vivir tranquilamente de sus rentas. He aquí un hombre inteligente comportándose deliberadamente como un estúpido mequetrefe. Personalmente no le soy simpático y, sin embargo, no sólo frecuenta mi amistad, sino que la busca. Posiblemente yo no razonara con tal lucidez en esos momentos. Posiblemente el razonamiento se trabajaba en mi subconsciente, traduciéndose luego por esa sensación de “rareza” que me obligaba a tolerar esa amistad en vez de desecharla. Y, sin embargo, bajo ese tumulto de impresiones contradictorias se movía una corriente de simpatía, pero tanto él como yo, cuidábamos de no exteriorizar. Me parece sumamente importante esta aclaración, porque ello servirá para explicar mi actuación frente a su delito.

Juez de Instrucción. —¿Cómo percibía su simpatía?

Ingeniero Tikley. —Experimentaba una lástima enorme hacia Thorwaldssen. Tenía la intuición de que ese hombre era infinitamente desgraciado. El orgullo le impedía hablar de su particular desdicha, y posiblemente ese orgullo lo condujera a una desgracia. Cosas así suelen ocurrir.

Juez de Instrucción. —¿No sospechaba en qué consistía su desgracia?

Ingeniero Tikley. —No. Ninguna de sus palabras daba asidero hacia el motivo posible. Después de aquellas reuniones donde comíamos y bebíamos yo me separaba defraudado. No sucedía nada. Esperaba una confesión y la confesión estaba más y más distante. La penúltima vez que cenamos me dije: “Este es mi último encuentro con este hombre. Nuestras reuniones no tienen objeto”.

Juez de Instrucción. —Pasemos ahora al día sábado.

Ingeniero Tikley. —El día sábado, a eso de las diez de la mañana,

el ingeniero Thorwaldssen se comunicó conmigo invitándome a cenar a su casa. Era la primera vez que indicaba su domicilio particular como punto de encuentro. Anteriormente nos habíamos reunido en restaurantes y bares. Me informó que dos ingenieros suecos, no precisó nombres, tenían sumo interés en conversar conmigo, para que les suministrara detalles de nuestra industria metalúrgica. Estuvo particularmente amable e insistió en que le visitara, agregando que “sería un favor que me agradecería muchísimo”. Fijó las ocho y media de la noche para la visita.

A las cinco de la tarde comenzó a llover. A las siete de la noche continuaba lloviendo. A las ocho, como arreciara la lluvia, llamé a la casa de Thorwaldssen para informarme si la reunión se llevaba a cabo. La mucama me contestó que el ingeniero no estaba, mas había dejado dicho que me esperaba.

Juez de Instrucción. —¿Cómo empleó usted el tiempo desde que salió de la oficina?

Ingeniero Tikley. —Almorcé a la una y media en el Restaurant Midas, a la una y media, a pesar de ser sábado inglés, concurrí a la oficina para terminar con ciertos expedientes; a las cuatro salí de la función y estuve en el club; a las cinco hablé a la casa de Thorwaldssen, a las cinco y media concurrí a una clase de gimnasia, a las seis y cuarto me encontré en la confitería Electra con la señorita B, a las ocho, antes de separarme de ella, hablé nuevamente a la casa de Thorwaldssen; a las ocho y veinte me despedí de la señorita B y tomé un automóvil para dirigirme a la casa del ingeniero. Todas las direcciones de las personas vistas constan en el sumario.

Juez de Instrucción. —Está bien, continúe.

Ingeniero Tikley. —Ya en el automóvil tuve el presentimiento de que los ingenieros suecos no concurrirían a la reunión. Fue una idea fugitiva. Cuando llegué a la casa de Thorwaldssen me recibió la mucama. Entré en el “hall” y el ingeniero vino a mi encuentro, me estrechó cordialmente la mano y dijo: “Siento mucho haberle molestado, pero los ingenieros no podrán venir”. A todo esto ya habíamos entrado en

el “fumoir”. Nos sentamos en una butaca uno frente a otro y comenzamos a fumar en silencio. Thorwaldssen sonreía amablemente, mejor dicho, con alegría socarrona, astuta. Yo estaba violentísimo en mi interior. La idea de una soledad prolongada allí, con la lluvia que batía los vidrios y él sonriendo fríamente, se me volvía insoportable. Nosotros no teníamos ya nada que hablar. De pronto el ingeniero se levantó y dijo: “¿No quiere beber una copa de Jerez? Es un amontillado español muy bueno”.

Acepté, y así en silencio bebimos tres copas del vino. Sentado él en un rincón del “fumoir” me miraba de un modo que resultaba insoportable de tolerar, parecía que se burlaba endemoniadamente de una situación que a medida que pasaban los minutos se volvía más y más intolerable. Yo me decía: “Fatalmente, aquí tiene que ocurrir algo”, y cuando ya me iba a levantar y a decirle, contra toda regla de educación, que me era imposible cenar con él, Thorwaldssen murmuró:

“Dentro de un momento llegará para cenar con nosotros una mujer. Es una buena amiga mía”.

No le contesté, aunque me alegré de saber que estaríamos acompañados. Y efectivamente no transcurrieron dos minutos, cuando llamaron a la puerta. La mucama abrió y Thorwaldssen corrió al encuentro de una mujer enlutada, alta y delgada. La presentación fue ligera. No entendí el nombre de la visitante. Ella ocupó un rincón del sofá frente a mí, encendió un cigarrillo y bebió dos vasos de amontillado.

Juez de Instrucción. —¿Qué actitud observaba?

Ingeniero Tikley. —Quiero referirme a eso. La amiga me examinaba con cierta curiosidad. Indudablemente, Thorwaldssen le había hablado de mí. Comenzamos a charlar. La conversación resultaba un poco forzada. Nos referimos al mal tiempo y generalidades sin importancia. Después de fumar dos cigarrillos pasamos al comedor. La conversación se concretó. La mujer, casi sin que viniera al caso, se refirió a las críticas que circularían en torno de ella si sus amigas supieran que en ese momento se encontraba cenando en casa de un hombre solo. Se expresaba con cierta ligereza que no condecía con su aparente liberalis-

mo. Emitió conceptos cínicos. La mujer, a esta altura de la conversación, resultaba francamente antipática. Adivinaba en el fondo de ella una egoísta extraordinaria, una mujer sin escrúpulos, de esas superficiales espantosas que le crisan a uno de los nervios con decir: “Y a mí, ¿qué me importa?”. Barajaba yo, malhumorado, esos juicios, cuando ocurrió el primer incidente. El ingeniero se refería al egoísmo de la mujer porteña, y súbitamente, sin que viniese al caso, exclamó con injustificada exaltación.

—Tan verdad es lo que digo, que si yo hubiera cometido un crimen y la policía me buscara, el último lugar donde iría a buscar un refugio sería tu casa, porque para no perder tus amistades y no perjudicarte en tus intereses me cerrarían las puertas.

Juez de Instrucción. —¿Eso dijo?

Ingeniero Tikley. —Quedé sorprendido. Nuestra conversación era impersonal, y él, repentinamente, del modo más incorrecto, había personalizado un caso que no debía salir de su fuero íntimo. Por otra parte, el ejemplo dado era singularísimo. ¿Cómo un hombre de su posición económica, de su cultura, pudo buscar un símil semejante? ¿O es que en su subconsciencia ya estaba trazado un proyecto de crimen?

Además, él había pronunciado con cierta rabia esas palabras. La mujer no rechazó la suposición de Thorwaldssen. Confirmó flemáticamente:

—Tienes razón. Si hubieras cometido un crimen, te cerraría las puertas de mi casa. Me he educado en un ambiente donde se me ha acostumbrado a pensar que ninguna situación debe llevarse más lejos de lo que conviene a nuestros intereses. Y si tú cometieras un crimen y fueras a la cárcel, ¿qué ganaría yo con perder mi posición social, si tú ya habías perdido la tuya?

Después de esta salida de tono, la conversación se encarriló nuevamente hacia los problemas morales que creaba el progreso de esta ciudad. Thorwaldssen miraba rencoroso a su amiga, mientras ella, impasible, hacía los honores de la mesa.

Juez de Instrucción. —¿Bebió mucho Thorwaldssen?

Ingeniero Tikley. —No, una botella de cerveza. Pero él no comía ya. Se apartó de la mesa y comenzó a caminar de un ángulo a otro del comedor, con el rostro completamente enrojecido. De pronto, sin poderse contener, exclamó:

—¿Se da cuenta qué alma pérfida encierra esta mujer? Tiene la psicología perfecta de la mujer de la calle. (Sonrió un momento). Pero ¿podía ser de otro modo? No. La he conocido en la calle.

Ella contradijo, sonriendo serenamente:

—En la calle, no, querido. En un café.

—Es lo mismo. Comenzó a mirarme en una confitería. Pasé junto a ella y dejé caer mi tarjeta con mi dirección. ¿Usted cree que me habló? No. Dejó pasar ocho días. Luego me llamó al teléfono. Posiblemente después de pedir informes sobre mi persona a una agencia de “detectives”. Los datos la satisficieron y se comunicó conmigo. Y aquí viene a beber el vino de mi bodega y el pan de mi mesa y a declarar con perfecta insolencia que si yo fuera un perseguido por la policía no se arriesgaría ni por un momento a ofrecerme refugio.

Juez de Instrucción. —¿Qué actitud asumió ella?

Ingeniero Tikley. —Sonreía burlonamente con sus labios finos. Jamás he visto mujer más dueña de sí misma. Parecía encantada de aquella explosión de furor. Quedé asombrado. La escena era francamente repulsiva. Al mismo tiempo yo me preguntaba cómo un hombre de la inteligencia que le atribuía a Thorwaldssen había podido caer entre las garras de semejante mujerzuela.

A todo esto la mucama levantó la mesa y pasamos al “fumoir”. Thorwaldssen comenzó a beber “whisky”; ella tomaba café tranquilamente, fumando y sonriendo. Luego dijo, pero dirigiéndose a mí, mientras el ingeniero examinaba sombríamente su bebida:

—Thorwaldssen me odia, no porque me conoció en la calle, sino porque, a pesar de haberme encontrado allí, está profundamente enamorado de mí. Me odia porque su orgullo le impide casarse conmigo.

Thorwaldssen lanzó una ruidosa carcajada y comentó: “¿Yo casarme contigo? Antes me saltaba la tapa de los sesos”.

—No le haga caso, ingeniero Tikley. ¿Sabe lo que le pasa? Se dice: “¿Cómo es posible que yo, un Thorwaldssen, descendiente del famoso Bertel Thorwaldssen de Copenhague, me case con una alumna de la escuela de obstetricia?”. Y ¿sabe usted quién era el famoso Bertel? Hijo de un carpintero. Claro, fue un gran escultor, eso nadie lo niega, y así consiguió un título de nobleza. Pero debe habérselo mendigado con muchas humillaciones a lo reyes. ¡Imagínese usted el hijo de un carpintero! Ahora se dirigía a él: “Pero te casarás conmigo, querido, aunque el corazón te reviente de indignación. Puedes beber tu «whisky» haciéndote el sordo. Sí, a ti te hablo. No puedes dejarme. El amor es más fuerte que el orgullo. Y tus aristocráticas hermanas, las Thorwaldssen de Copenhague, vendrán a esperarnos a la estación con un ramo de azucenas y nos darán la bienvenida. Aunque no lo creas por ahora”. Volvió a dirigirse a mí e insistió:

—¡Oh! Él tiene el estúpido orgullo de los extranjeros insolentes que vienen a un país nuevo y nos miran de pies a cabeza, como si nosotros fuéramos sus criados.

Thorwaldssen se puso de pie y aproximándose a ella dijo con voz fuerte:

—No me casaré nunca contigo. Antes me mataría.

—Entonces te matarás.

—¡Oh! Si tuviera que matarme, saltaría también tu cabeza, no lo dudes.

— ¿Se da cuenta, ingeniero Tikley? ¡El orgullo! Él me odia porque lo he puesto en vereda. Pero se casará conmigo, porque hay otros hombres dispuestos a substituirlo. Por ejemplo, el profesor de mi curso. Cuando yo quiera está dispuesto. Sin embargo, no me conviene. Da más lustre el apellido Thorwaldssen. Y cuando me reciba de obstétrica tendré toda la clientela sajona si se me ocurre. Es un buen negocio.

Antes de que ella tuviera tiempo de apartar la cara, Thorwaldssen le arrojó al rostro el “whisky” de su vaso. Yo me quedé alelado durante un instante; la mujer extrajo tranquilamente el pañuelo de su cartera y enjugándose el rostro exclamó:

—¿Se da cuenta?...

Juez de Instrucción. —¿Qué ocurrió después?

Ingeniero Tikley. —Thorwaldsseen se dejó caer en el sillón respirando fatigosamente. Ella continuó: “¡Oh! ¡Qué cobarde! No se imagina el desprecio enorme que le tengo. Cuando está frente a mí lo miro con una cara, pero en cuanto se da vuelta me indigno contra mí misma de tolerar a mi lado semejante carroña”. Se lanzó de un salto frente a él y exclamó: “Te he tolerado por tu dinero, ¿sabes?, nada más. Has sido una bolsa de la cual había que sacar todo lo que se podía. Me he reído de ti con todas mis amigas. Los Thorwaldssen de Copenhague. ¡Qué ridículo, por Dios!”. Volvió a mirarme a mí: “Y usted ha podido creer por un momento que este hombre es amigo suyo. Se ríe de usted, Tikley. El otro día me decía: “Cuando ese imbécil está frente a mí abre la boca como un chivo frente a una estatua”. Y en aquel momento sonó un estampido, después otro y otro. La mujer giró sobre sí misma, corrió hasta la ventana como si quisiera escaparse a través de los vidrios. Thorwaldssen, de pie, apuntó fríamente a su cabeza y volvió a descargar su revólver. Ella cayó y ya no se movió más.

Juez de Instrucción. —¿Y usted?

Ingeniero Tikley. —Permanecí en el sillón. Pensaba: Ya era hora de terminar esta escena repugnante. Estaba contento de que hubiera sido exterminada una bestia feroz. Thorwaldssen se acercó a ella, la empujó con el pie ligeramente, por la espalda, y mirándome preguntó:

—¿Esperaba esto de mí?

—Sí.

—Entonces, un momento. Voy a lavarme las manos.

Pasó delante de la mesa de la biblioteca y ordenó un volumen abierto, entró en el cuarto de baño; se oía el ruido del agua en el lavatorio; asomó a la puerta peinándose el cabello a un costado; de pronto miró el cadáver, me echó una ojeada a mí y dijo: “Gubay [*sic*] Tikley”; la puerta del baño cerróse tras él y sonó otro estampido. Entonces yo salí a la calle y avisé al vigilante que estaba de guardia en la esquina.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE ROBERTO ARLT¹

i. Aguafuertes y crónicas

- Cronicón de sí mismo*, Edicom, Buenos Aires, 1969.
- Las muchachas de Buenos Aires*, Edicom, Buenos Aires, 1969.
- Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, edición de Daniel C. Scroggins, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1981.
- Aguafuertes españolas*, en *Obra completa*, t. 2, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981.
- Obra completa*, 2 tomos, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981.
- Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*, prólogo de Sylvia Saítta, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1993.
- Aguafuertes porteñas: cultura y política*, prólogo de Sylvia Saítta, Losada, Buenos Aires, 1994.
- Aguafuertes porteñas*, introducción y selección de Rita Gnutzmann, Corregidor, Buenos Aires, 1995.
- Notas sobre el cinematógrafo*, Simurg, Buenos Aires, 1997.
- Aguafuertes. Obras*, t. 2, ensayo preliminar de David Viñas, Losada, Buenos Aires, 1998.
- Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México 1937-1941*, edición de Rose Corral, Losada, Buenos Aires, 2003.
- El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, prólogo de Ricardo Piglia, edición e introducción de Rose Corral, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.

¹ No se trata de una bibliografía exhaustiva de las obras de Roberto Arlt sino de los textos (novelas, fragmentos de novela, cuentos, obras de teatro, aguafuertes, crónicas y entrevista) y las ediciones a los que hacemos referencia a lo largo de este trabajo.

2. Novelas y cuentos

“Recuerdos del adolescente”, *Babel* (Buenos Aires), núm. 11, enero de 1922.
[Fragmento de novela]

“El poeta parroquial”, *Proa* (Buenos Aires), núm. 10, mayo de 1925; reproducido en *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 29, marzo-abril de 1973.
[Fragmento de novela]

“El rengo”, *Proa* (Buenos Aires), núm. 8, marzo 1925. [Fragmento de novela]

“El insolente jorobadito”, *El Mundo* (Buenos Aires), 9 y 15 de mayo de 1928.
[Cuento]

El juguete rabioso, Claridad, Buenos Aires, 1931. [2ª edición]

“Un ladrón”, *El Nacional*, 2ª época, suplemento dominical, núm. 139, 17 de diciembre de 1933; también en *Caravelle*, núm. 79, 2002. [Cuento]

“Final de cena”, *El Nacional*, 2ª época, suplemento dominical, núm. 155, 8 de abril de 1934; también en *Hispanamérica*, 29/85 (2000). [Cuento]

“La muerte del sol”, *Mundo Argentino*, 5 de diciembre de 1934. [Cuento]

“La mort du soleil” (traducción de Pierre-Charles Roncal), *La Revue Argentine* (París), 1/6 (1935). [Cuento]

“El humillado”, *El Nacional*, suplementos culturales de *El Nacional*, 11 de junio de 1939 (Cuentos y novelas breves). [Cuento]

Viaje terrible, *Nuestra Novela* (Buenos Aires), 1/6 (11 de julio de 1941); también en reedición de Adolfo Prieto, *Tiempo Contemporáneo*, Buenos Aires, 1969.

Estoy cargada de muerte y otros borradores, prólogo de Omar Borré, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1984.

El juguete rabioso, edición de Rita Gnutzmann, Cátedra, Madrid, 1985.

Las fieras, selección y prólogo de Ricardo Piglia, Clarín-Aguilar, Buenos Aires, 1993.

El juguete rabioso, prólogo de Ricardo Piglia, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993.

Un crimen casi perfecto, compilación de Omar Borré, Clarín-Aguilar, Buenos Aires, 1994 (La muerte y la brújula).

Cuentos completos, edición de Omar Borré y Ricardo Piglia, Seix Barral, Buenos Aires, 1996.

Los siete locos y *Los lanzallamas*, edición de Adolfo Prieto, Ayacucho, Caracas, 1978.

Los siete locos y Los lanzallamas, edición coordinada por Mario Goloboff, Archivos-UNESCO, París, 2000.

3. Teatro

Trescientos millones, en *Teatro completo*, t. 1, Schapire, Buenos Aires, 1968, pp. 41-108.

Prueba de amor, en *Teatro completo*, t. 1, Schapire, Buenos Aires, 1968, pp. 19-40.

La fiesta del hierro, en *Teatro completo*, t. 2, Schapire, Buenos Aires, 1968, pp. 89-159.

4. Otros textos

“Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, en Roberto Arlt, *Obra completa*, t. 2, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, pp. 19-35. [1920]

“Carta a Evar Méndez” [sin fecha], con una nota de Arlt sobre Güiraldes, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín. [Fecha aproximada: 1927]

“Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros”, *La Literatura Argentina* (Buenos Aires), núm. 12, agosto de 1929, pp. 25-27. [Entrevista]

II. SOBRE ROBERTO ARLT

AMÍCOLA, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Weimar Ediciones, Buenos Aires, 1984.

ARICO, José, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas”, *La Ciudad Futura* (Buenos Aires), núm. 3, diciembre de 1986, pp. 22-26.

ARLT, Mirta y Omar BORRÉ, *Para leer a Roberto Arlt*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985.

BERNÁRDEZ, Francisco Luis, “Arlt”, *Clarín*, 26 de febrero de 1970.

BIANCO, José, “En torno a Roberto Arlt”, *Casa de las Américas* (La Habana), núm. 5, 1961.

BORRÉ, Omar, “Cuentos de Roberto Arlt: una poética de la reescritura”, *Hispanamérica* (Gaithersburg), 20/68 (1994).

- , *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Ediciones América Libre, Buenos Aires, 1996.
- CLOSE, Glen S., *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2000.
- CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, “Un novelista argentino: Roberto Arlt”, *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 100, marzo de 1931.
- , “Evocación de Roberto Arlt”, *Cabalgata* (Buenos Aires), núm. 2, 15 de octubre de 1946.
- CORRAL, ROSE, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- , “Onetti/Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes”, en Rafael Olea y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, t. 2: *Literatura*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 251-267.
- , “Borges/Arlt: una relectura de la tradición”, *América* (París), núm. 21, 1998, pp. 329-335.
- , “Un cuento de Roberto Arlt en la prensa mexicana del 30”, *Hispanérica* (Gaithersburg), 29/85 (2000), pp. 63-75.
- , “Ricardo Piglia: los ‘usos’ de Arlt”, en Rose Corral (ed.), con la colaboración de Hugo J. Verani y Ana María Zubieta, *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 153-160. Retomado en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.), con la colaboración de Jorge Fonet, *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004.
- , “Rescate del relato «Un ladrón» de Roberto Arlt”, *Caravelle* (Toulouse), núm. 79, 2002, pp. 245-256.
- , “«Un argentino piensa en Europa». Roberto Arlt en sus últimas crónicas”, “Introducción” a Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*, prólogo de Ricardo Piglia, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009, pp. 13-35.
- CORTÁZAR, Julio, “Apuntes de relectura”, prefacio a Roberto Arlt, *Obra completa*, t. 1, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, pp. II-IX.
- GIGLI, Adelaida, “El único rostro de Jano”, *Contorno* (Buenos Aires), núm. 2, mayo de 1954.
- GNUTZMANN, Rita, “*El juguete rabioso*: del aprendizaje a la escritura”, en *Roberto Arlt: innovación y compromiso*, Asociación Española de Estu-

- dios Literarios Hispanoamericanos-Edicions de la Universitat de Lleida, 2004, pp. 25-42.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario, "La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), núm. 2, 1975.
- GUERRERO, Diana, *Roberto Arlt, el habitante solitario*, Granica Editor, Buenos Aires, 1972.
- HAYES, Aden, *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, Tamesis, Londres, 1981.
- JITRIK, Noé, "La vigencia y presencia de Roberto Arlt", en Roberto Arlt, *Antología*, Siglo XXI, México, 1980.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. RIVERA, "Arlt y el género policial", *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1996.
- LARRA, Raúl, *Roberto Arlt, el torturado*, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973 [1ª ed., 1950].
- , "Polémica. Roberto Arlt es nuestro", *Cuadernos de Cultura Democrática y Popular* (Buenos Aires), núm. 6, 1952.
- MASOTTA, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires, 1965.
- MURENA, Héctor A., "Rostro de Roberto Arlt", *La Nación*, 11 de marzo de 1951.
- , "Roberto Arlt", *El pecado original de América*, Sur, Buenos Aires, 1954, pp. 99-103.
- NALÉ ROXLO, Conrado, *Borrador de memorias*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1978.
- PASTOR, Beatriz, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Hispamérica, Gaithersburg, 1980.
- PETIT DE MURAT, Ulises, "Roberto Arlt escribe para el cine", *Clarín*, 12 de abril de 1977.
- PIGLIA, Ricardo, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 29, marzo-abril de 1973.
- , "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispamérica* (Buenos Aires), núm. 7, 1974.
- , "Roberto Arlt: la lección del maestro", *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 23 de julio de 1981.

- RENAUD, Maryse, “*Los siete locos y Los lanzallamas*: candor y audacia del expresionismo”, en Roberto Arlt, *Los siete locos y Los lanzallamas*, edición crítica de Mario Goloboff, Archivos-UNESCO, París, 2000, pp. 686-709.
- SAER, Juan José, “Roberto Arlt”, en *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1999.
- SAÍTTA, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000.
- SALAMA, Roberto, “El mensaje de Roberto Arlt”, *Cuadernos de Cultura Democrática y Popular* (Buenos Aires), núm. 5, febrero de 1952.
- SARLO, Beatriz, “Roberto Arlt: la técnica en la ciudad”, en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, pp. 43-64.
- SEBRELI, Juan José, “Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt”, *Sur* (Buenos Aires), núm. 223 (julio-agosto de 1953).
- VANASCO, Alberto, “Roberto Arlt”, *Letra y Línea* (Buenos Aires), 1/1 (1953).
- VIÑAS, David, “Prólogo”, en Roberto Arlt, *Antología*, Casa de las Américas, La Habana, 1967.
- , “Arlt, Borges, clásicos”, *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 24 de enero de 1985.
- VIÑAS, Ismael, “Una expresión, un signo”, *Contorno* (Buenos Aires), núm. 2, mayo de 1954.
- YUNQUE, Álvaro, “Roberto Arlt”, *Nosotros* (Buenos Aires), núm. 76, julio de 1942, pp. 113-114.
- ZUBIETA, Ana María, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Hachette, Buenos Aires, 1987.

III. OTRAS OBRAS CITADAS

- ABAD, Mario, “*El Nacional*, itinerario de un siglo”, suplemento del último ejemplar de *El Nacional*, 30 de septiembre de 1998, pp. 28-35.
- ALEGRÍA, Fernando, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones del Norte, Hanover, 1986.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

- BASTOS, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina*, Hispamérica, Buenos Aires, 1974.
- BENÍTEZ, Fernando, “Una historia de los suplementos”, *La Jornada Semanal*, núm. 237, 19 de septiembre de 1999.
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Maspero, París, 1969.
- , “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Iluminaciones II*, traducción y prólogo de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1988.
- BERNÁRDEZ, Francisco Luis, “Prólogo”, en Ricardo Güiraldes, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1962.
- BIROT, Pierre Albert, *Cinémas*, Jean-Michel Place, París, 1995.
- BORGES, Jorge Luis, [Entrevista], *La Literatura Argentina*, núm. 10, junio de 1929.
- , *Discusión*, Alianza-Emecé, Madrid, 1976.
- , *Borges en Sur, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999.
- CASTELNUOVO, Elías, *Memorias*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1974.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Le style contre les idées*, prefacio de Lucien Combelle, Editions Complexe, Bruselas, 1987.
- CHÉJOV, Anton, *Oeuvres*, t. 1, Gallimard, París, 1988 (Bibliothèque de la Pléiade).
- CORRAL, Rose, “El grupo de *Martín Fierro* y los poetas de Contemporáneos”, *Caravelle* (Toulouse), núm. 75, 2001.
- , (ed.), *Libra* [1929], edición facsimilar, El Colegio de México, México, 2003.
- , “Imágenes de la modernidad en Palacio y Arlt” [2006, trabajo en prensa en la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito].
- CROCE, Marcela, Contorno, *izquierda y proyecto cultural*, Colihue, Buenos Aires, 1996.
- CUESTA, Jorge, *Poemas y ensayos I*, prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.
- DARÍO, Rubén, “El periodista y su mérito literario”, en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, "Génétique et poétique: le cas Flaubert", en *Essais de critique génétique*, Flammarion, París, 1979.
- DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio, Paul FIRBAS y otros (eds.), *Ricardo Piglia: conversación en Princeton*, Program in Latin American Studies (PLAS), Cuadernos (Princeton University), núm. 2, 1998.
- ELIOT, T. S., "La tradición y el talento individual", en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, t. 1, Emecé, Buenos Aires, 1944.
- FORNET, Jorge, "«Homenaje a Arlt» o la literatura como plagio", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42/1 (1994), pp. 115-141.
- FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1975.
- GÁRATE, Miriam V., "Estética y crítica cinematográfica en las páginas de *Martín Fierro*" [trabajo inédito].
- GIRONDO, Oliverio, "Manifiesto de *Martín Fierro*", *Martín Fierro* (Buenos Aires), núm. 4, 15 de mayo de 1924.
- , "Quatre croquis d'album", *La Revue Argentine* (París), 1/6 (1935).
- GLUSBERG, Samuel, "David contra Goliath. *Babel versus Crítica*", *Babel* (Buenos Aires), núm. 22, febrero de 1927.
- HARSS, Luis, "Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared", en *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- HAY, Louis (ed.), *La naissance du texte*, José Corti, París, 1989.
- "Ingleses usaron astrólogo para derrotar a Adolf Hitler", *Milenio* (México), 5 de marzo de 2008, p. 41.
- JOLL, James, *Los anarquistas*, Grijalbo, Barcelona, 1968.
- KATRA, William H., *Contorno. Literary Engagement in Post-Peronist Argentina*, Associated University Presses, Rutherford-Cranbury-Londres, 1988.
- LAFLEUR, Héctor René, Sergio D. PROVENZANO y Fernando P. ALONSO, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- LAFFORGUE, Jorge (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, t. 2, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- LINDSTROM, Naomi, *Literary Expresionism in Argentina: The Presentation of Incoherence*, Arizona SU, Tempe, 1977.
- LUDMER, Josefina, "Estudio preliminar", en Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975, pp. 9-52.

- , “Historia de un best-seller: del anarquismo al peronismo”, en *El cuerpo del delito. Un manual*, Perfil Libros, Buenos Aires, 1999.
- MARECHAL, Leopoldo, “El gaucho y la nueva literatura rioplatense”, *Martín Fierro* (Buenos Aires), año 3, núm. 34, octubre de 1926.
- MAGRIS, Claudio, *Utopie et désenchantement*, Gallimard, París, 1999.
- MARIANI, Roberto, “Martín Fierro y yo”, *Martín Fierro* (Buenos Aires), núm. 7, 1924.
- MATTALÍA, Sonia, *La figura en el tapiz. (Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*, Tamesis, Londres, 1990.
- MIRANDA KLIX, José Guillermo y Álvaro YUNQUE (comps.), *Cuentistas argentinos de hoy*, Claridad, Buenos Aires, 1929.
- MONSIVÁIS, Carlos, “De la Santa Doctrina al Espíritu Público. (Sobre las funciones de la crónica en México)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35/2 (1987), pp. 753-771.
- MONTALDO, Graciela, “Borges: una vanguardia criolla”, en *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, t. 7, Contrapunto, Buenos Aires, 1989.
- , *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993.
- MORENO ALISTE, Ximena, *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Poitiers, 1973.
- MALLEA, Eduardo, “The Young Writers of America Hispana”, *The Nation* (Nueva York), 153/17 (26 de abril de 1941), pp. 502-504.
- MURENA, Héctor, “Condensación de una poesía”, *Sur* (Buenos Aires), núms. 164-165 (1948).
- ONETTI, Juan Carlos, *El pozo*, Arca, Montevideo, 1969 [5ª ed.].
- , *El astillero*, prólogo de José Donoso, Salvat, Madrid, 1970.
- , *Obras completas*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, México, 1970.
- , “Semblanza de un genio rioplatense”, en Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana*, t. 2, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- , “Por culpa de Fantomas”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 284, febrero de 1974.
- , *Réquiem por Faulkner y otros ensayos*, Arca-Calicanto, Buenos Aires, 1976.

- , “Carta a Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núms. 364-366, octubre-diciembre de 1980.
- , *Tiempo de abrazar*, Bruguera, Barcelona, 1986.
- ORTEGA, Julio, “Borges y la cultura hispanoamericana”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), núms. 100-101, 1977.
- PIGLIA, Ricardo, *Los Libros* (Buenos Aires), núm. 29, marzo-abril de 1973.
- , “Homenaje a Arlt”, en *Nombre falso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.
- , “Ideología y ficción en Borges”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), año II, núm. 5, 1979.
- , “Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués”, entrevista de Antonio Marimón, *Unomásuno*, suplemento cultural *Sábado*, 10 de mayo de 1980.
- , *Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980.
- , “Ficción y política en la literatura argentina”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina, hoy. De la dictadura a la democracia*, Vervuert, Francfort, 1989.
- , *Crítica y ficción*, Siglo Veinte-Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990 [1ª ed., *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1986].
- , [Entrevista], publicada en *Babel* (Buenos Aires), 3/21, diciembre de 1990.
- , “De la tradición a las formas de la experiencia”, entrevista de Roberto Viereck, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 40, 1992.
- , “Memoria y tradición”, *Revista de la Cancillería de San Carlos* (Bogotá), núm. 13, 1992.
- , “La novela argentina”, *Aguafuerte* (Buenos Aires), 2ª época, núm. 1, noviembre de 1992.
- , “Entrevista a Ricardo Piglia. La escritura del otro”, entrevista de Lelia Driben, *La Jornada Semanal* (México, D.F.), 3 de diciembre de 1995.
- , “La biblioteca: una experiencia con el tiempo”, *La Página* (Santa Cruz de Tenerife), núm. 28, 1997.
- , “Los usos de Borges”, entrevista de Sergio Pastormerlo, *Variaciones Borges* (Aarhus), núm. 3, 1997.
- , “Vivencia literaria. (La cuestión del canon)”, *La Página* (Santa Cruz de Tenerife), núm. 28, 1997.

- PRIETO, Adolfo, *Borges y la nueva generación*, Letras Universitarias, Buenos Aires, 1954.
- QUIROGA, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, recopilación de Gastón S. Gallo, prólogo Carlos Dámaso Martínez, Losada, Buenos Aires, 1997.
- RAMA, Ángel, “Medio siglo de narrativa latinoamericana”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Universidad Veracruzana-Fundación Ángel Rama, Xalapa, 1986, pp. 106-136.
- REIN, Mercedes, *Cortázar y Carpentier*, Crisis, Buenos Aires, 1974.
- REYES, Alfonso, “Notas sobre la inteligencia americana”, *Sur* (Buenos Aires), núm. 24 (1936).
- , “Palabras sobre la nación argentina”, en *Obras completas*, t. 9, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 28-41.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*, Deucalión, Buenos Aires, 1956.
- , “Conversación con Juan Carlos Onetti”, en Jorge Ruffinelli (ed.), *Onetti*, Marcha, Montevideo, 1970.
- , “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970.
- , *Borges. Una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (comp.), con la colaboración de Jorge FORNET, *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2004.
- ROTKER, Susana, “Introducción”, en José Martí, *Crónicas. Antología crítica*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, pp. 7-29.
- RUFFINELLI, Jorge, “Onetti antes de Onetti”, en Hugo J. Verani (ed.), *Juan Carlos Onetti*, Taurus, Madrid, 1987.
- SANROMÁN, V., “La fiesta del monstruo”, *Contorno* (Buenos Aires), núm. 7-8, julio de 1956, p. 50.
- SARLO, Beatriz, “Los dos ojos de *Contorno*”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), núm. 125, 1983.
- , *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Puntosur, Buenos Aires, 1991.

- STEINER, George, *Réelles présences. Les arts du sens*, Gallimard, París, 1991.
- TARCUS, Horacio, “Babel, revista de arte y crítica (1921-1951)”, *Revista Lote. Mensuario de Cultura* (Buenos Aires), año 1, núm. 7, noviembre de 1997.
- TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Puntosur, Buenos Aires, 1991.
- TORRE, Guillermo de, “Cinegrafía”, en *Literaturas europeas de vanguardia*, Renacimiento, Sevilla, 2001 (Biblioteca de Rescate) [1ª ed., 1925].
- VALLEJO, César, “Estado de la literatura española” y “Poesía nueva”, en *Favorables Paris Poema*, edición facsimilar, Renacimiento, Sevilla, s.a. [núm. 1, julio de 1926].
- VERANI, Hugo J., *Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1981.
- VERDUGO-FUENTES, Waldemar, *En voz de Borges*, EOSA, México, 1986.
- VIÑAS, David, “Nosotros y ellos. David Viñas habla sobre *Contorno*”, *Punto de Vista* (Buenos Aires), año IV, núm. 13, 1981.
- WOOLF, Virginia, “Le roman moderne” [1919] y “Le pont étroit de l’art” [1927], en *Essais sur le roman*, Seuil, París, 1963, pp. 11-20 y 66-80.
- YURKIEVICH, Saúl, *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Muchnik Editores, Barcelona, 1984.
- ZENTNER, Christian, Friedemann BEDÜRFTIG (eds.), y Amy HACKETT (coed. edición inglesa), *The Encyclopedia of the Third Reich*, t. 1, MacMillan Publishing, Nueva York, 1991.

Roberto Arlt: una poética de la disonancia
se terminó de imprimir en noviembre de 2009
en los talleres de Tipográfica, S.A. de C.V.,
Imagen 26, Col. Lomas de San Ángel Inn,
01790 México, D.F.
Portada: Irma Eugenia Alva Valencia
Tipografía y formación: Socorro Gutiérrez,
en Redacta, S.A. de C.V.
Cuidó la edición la autora.

Considerado un autor decisivo de la tradición literaria argentina del siglo xx, Roberto Arlt (1900-1942) ha logrado escapar de los lugares fijos en que muy pronto la crítica quiso encerrarlo y su obra ha llegado hasta el día de hoy como una obra viva que sigue teniendo lectores y críticos. Este libro reúne un conjunto de ensayos sobre la obra de Arlt (novelas, cuentos y crónicas) que subrayan la modernidad del escritor porteño, su poética de la “disonancia”, palabra con la que el propio escritor se refirió en 1941 a su generación literaria. En el capítulo que da título a todo el volumen, el punto de partida son las crónicas últimas del escritor porteño, apenas exhumadas del periódico *El Mundo*, en las que es posible ver otra faceta del escritor: un Arlt crítico que cavila sobre su práctica literaria, sobre la época y lo que llama los “estilos nuevos”. Con gran libertad, el escritor discute lo que entiende por modernidad y lee los estilos en función de la época. Una intensa compenetración entre época y palabra (lenguaje o estilo) está en el centro de su reflexión sobre la modernidad, compenetración que será asimismo perceptible en la apropiación de elementos cinematográficos que lleva a cabo en sus textos narrativos, y en el peculiar uso que hace de la noticia o crónica en la ficción. La disonancia que “oye” Arlt se encuentra tanto en el entorno moderno y sus progresos técnicos como en el momento histórico, apremiante, que le toca vivir. Frente a una literatura que considera inocua, la respuesta de Roberto Arlt se centrará en la construcción de lo que llama la “fortaleza de un estilo”, única arma que tiene el escritor, un estilo que procura golpear, es bien sabido, con “la violencia de un *cross* a la mandíbula”.

Ilustración de portada: Kazimir Malevich, *The Knife-Grinder*, 1912.

