

# Algunos antecedentes de la narrativa arltiana

**H**acia la década del veinte, la evolución de la narrativa hispanoamericana adquirió, en la región rioplatense, dimensiones especiales y hasta el momento inéditas. Una precoz polémica, que enfrentó en ese ámbito a los defensores del «arte puro» con los «contenidistas», tiene mucho más que ver con la renovación general que lo que suele pensarse. Es verdad que el modernismo y los movimientos «de vanguardia» constituyeron revoluciones culturales y literarias sin las cuales dicha renovación sería impensable, pero también es cierto que, en el área rioplatense, la polémica Boedo-Florida abrió perspectivas inmensas al debate ideológico y literario, señaló compromisos, marcó derroteros, iluminó adhesiones y conductas, apartamientos, distancias.

Boedo, un barrio por entonces algo alejado del «centro» de Buenos Aires, nucleaba a familias proletarias y de artesanos, predominantemente extranjeras, cuyos recuerdos, pasado de lucha e intereses económicos e ideológicos, las acercaban decididamente al campo de los simpatizantes de la revolución rusa y del resto de los movimientos políticos y sociales europeos de rasgos semejantes. Poetas y cuentistas de ese barrio, reunidos en torno a diferentes y sucesivas revistas (*Los Pensadores*, *Claridad*, *Izquierda*, *Extrema Izquierda*, *Dínamo*, la biblioteca Los Nuevos), defendían los conceptos del arte comprometido encarnados en la búsqueda de un mensaje directo que debía representar los dolores y las esperanzas populares por medio de un lenguaje directo, sencillo, coloquial, cotidiano. Criticaban al grupo de Florida (la calle en uno de cuyos locales se reunían los miembros de *Martín Fierro* y sus amigos) por ser «arte-puristas, reaccionarios en política y aún en estética», ya que se desinteresaban, según Boedo, del contenido de su literatura y ejercían esa actividad más como un juego que como una práctica responsable y adulta. Criticábanles, además, haber puesto a la re-

vista el nombre del personaje de José Hernández, «símbolo de criollismo por el sentimiento, el lenguaje y la filosofía», cuando «precisamente tienen todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa». *Martín Fierro* replicaría a su vez que los miembros de Boedo eran «conservadores en materia de arte» y se nutrían del «naturalismo zoliano». En cuanto a las acusaciones de reaccionarismo político (basadas en los innegables contactos del grupo con el Lugones ya conservador de esos años), respondían que «Lugones político no nos interesa, como tampoco nos interesan sus demás actividades ajenas a la literatura». Y agregaban: «Todos respetamos nuestro arte y no consentiremos nunca en hacer de él un instrumento de propaganda».

Como puede apreciarse, esta polémica había comenzado a sacudir tempranamente el ambiente literario rioplatense, atacando, desde diferentes ángulos, un estado que podría juzgarse de pasividad o molicie. Por eso, y si bien es cierto que los hombres de Florida renegaron del compromiso artístico, sería erróneo atribuirles a la distancia (como muchas veces se ha hecho) una representación de la cultura oficial en el período que cubre sus actividades. Esa supuesta representación no parece coincidir con las primeras búsquedas ultraístas de un Borges, con las irreverencias verbales de un Girondo, o con las rupturas filosóficas, estéticas y literarias de un Macedonio Fernández. Es, sí, mucho más plausible acercarla al lujo de la forma, a la escritura rigurosa, bella y a la vez clara y segura, a la culta variedad de temas que venía ofreciendo Leopoldo Lugones.

Y Roberto Arlt quien, pese a algunas apropiaciones posteriores, no militó en realidad en ninguno de los dos bandos, identificó en efecto a Leopoldo Lugones con la solemnidad académica y el acartonamiento de formas que él rechazaba. No es una casualidad que el único escritor argentino aludido en *El juguete rabioso* (su primera novela), sea justamente el poeta cordobés. Asimismo, uno de los fragmentos de esta novela, publicado como anticipo por la revista *Proa* en marzo de 1925 (fragmento que después no fue incluido en *El juguete...*) y sugestivamente titulado «El poeta parroquial», deja la impresión casi innegable de que algunos de sus diálogos y descripciones dibujan la figura ironizada de Lugones:

Sentíame emocionado; percibía nítidamente el latido de mis venas. No era para menos. Dentro de pocos minutos me encontraría frente al poeta a quien habían publicado el retrato en *El hogar* y apresuradamente imaginaba una frase sutil y halagadora que me permitiera congraciarme con el vate (...).

- ¿El señor tiene publicados *El collar de terciopelo* y *La caverna de las Musas*?
- También otro volumen; fue el primero. Se llama *De mis vergeles*, pero naturalmente, una obra con defectos... entonces tenía 19 años.
- Tengo entendido que la crítica se ha ocupado de usted.

— Si, de eso no me quejo. Principalmente *La caverna de las Musas* ha sido bien acogida... Decía un crítico que yo uno a la sencillez de Evaristo Carriego el patriotismo de Guido Spano...

Por otra parte, también Buenos Aires trataba de ponerse, culturalmente, a la altura de la explosión urbana, la cual, en el marco porteño y hacia los años 20, se traducían en una población que el censo de 1914 había estimado en 1.575.814 habitantes (con un total de 797.969 extranjeros). En ese terreno, Buenos Aires venía subiendo desde el 22.º lugar entre las ciudades más pobladas del mundo (puesto que ocupara en 1900), al 8.º, que alcanza en 1925, y ese proceso se había acompañado con la construcción del Palacio del Congreso (finalizado en 1906), la del Teatro Colón (1908), y la inauguración del tramo Plaza de Mayo-Caballito de su primer subterráneo. Ya en 1910, Georges Clemenceau, al visitar nuestra capital, observaba: «Entre los nubarrones grises que arrastra el pampero, surgen las formas macizas de los grandes elevadores [...] Buenos Aires. Una ciudad de Europa, dando por todas partes la sensación de un crecimiento prematuro, pero anunciando, por el adelanto prodigioso que ha tomado, la capital de un continente».

¿Cómo se presenta este mundo para Arlt cuando comienza a escribir? ¿Qué le entrega esa ciudad y qué recoge de ella? ¿Cómo opera la literatura sus transformaciones a partir de esa realidad y de los intercambios que con ella, necesariamente, establece la imaginación?

Hijo de padre alemán y de madre triestina, se cría Arlt en el barrio porteño de Flores, en estrecho contacto con un ambiente de humildad y de trabajo, con una realidad social dura y generalmente hostil, y con un universo literario en el que, ávida y desordenadamente, van ingresando Kipling, Conrad, Stevenson, Salgari, Verne, y el para siempre presente en la literatura arltiana, Ponson du Terrail con su bandido Rocambole. Muy pronto comienza a escribir, y las anécdotas, contadas luego por él mismo con mirada condescendiente, ilustran empero sobre los tempranos vínculos que se fueron estableciendo en su escritura entre el poder de la palabra, el del dinero, la carrera literaria y el contexto social y colectivo.

Como recuerdan casi todos sus biógrafos, las malas relaciones con su padre y la apretada situación económica del hogar lo llevan a intentar diversos oficios, un fallido ingreso en la Escuela de Mecánica de la Armada, y un reacomodamiento de su fantasía (para entonces ya desbordante) a la práctica literaria y los trabajos periodísticos. De los años que corren entre 1920 y 1926 datan su primera publicación importante, «Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires», que aparece en *Tribuna Libre*; algún cuento publicado por la *Revista Popular*; textos en la revista *Don Goyo*, y dos anticipos de la que va a ser su primera novela, publicados en *Proa* en 1925.

Durante ese período, Roberto Arlt se ha casado y ha nacido su hija Mirta; ha vivido durante varios años en Córdoba; ha intentado diversos negocios con muy malas consecuencias para la economía familiar. Desde el punto de vista literario, en cambio, la voracidad lectora no ha decrecido, y tampoco su vena creativa. Una verdadera pulsión literaria se ha apoderado de él, la que va de par con una muy alta conciencia de los deberes sociales de su literatura, sin que por ello caiga en fáciles denuncias o en ligeros compromisos. Por un lado, están el sentimiento de pobreza de su humilde infancia, los fracasos escolares, la resistida sumisión a la voluntad despótica del padre. Esos elementos integran en él la vocación de un Dostoievsky con el terrible aprendizaje familiar de un Kafka. Erdosain, el protagonista de *Los siete locos*, traducirá así esa fatalidad: «Si... mi vida ha sido terriblemente ofendida... humillada /.../ Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me decía: mañana te pegaré. Siempre era así, mañana... ¿se da cuenta? mañana...».

Por otro lado, ya en plena juventud, su vocación es tan marcada que todo en él (tareas, relaciones, pasiones) se transforma en literatura. El precoz alejamiento del hogar familiar, y el cumplimiento de los más diversos trabajos conforman un espíritu rebelde, independiente, audaz, a la vez que le otorgan la experiencia y el conocimiento necesarios para manejarse con soltura en la construcción de las vidas de sus personajes. Porque su vocación, su voluntad de inscribirse en el campo literario son radicales: «Sobre todas las cosas deseaba ser escritor», manifiesta en el prólogo a la segunda edición de *El juguete rabioso*, y será fiel a ese mandato interno hasta su prematura muerte.

Si a todos estos datos se agregan su personal vivencia de los problemas políticos, sociales y culturales de la época, así como su asimilación de una determinada literatura extranjera, podemos comenzar a explicarnos el por qué y el cómo de su propia reacción literaria (sin que por ello, obviamente, pueda pretenderse que el escritor sea sólo la resultante natural de esos factores...).

La atención con que Arlt siguió el curso de la literatura de su tiempo está, asimismo, fuera de dudas. Pero puede resultar interesante reflexionar sobre la función que dicho conocimiento habría tenido en su obra, así como en los propósitos que la alentaron. La primera observación que al respecto puede formularse tiene que ver con el hecho de que prácticamente todo ese material que irrumpía en nuestras playas era extranjero y, en consecuencia, traducido de diversas lenguas. Nuestros autores, Arlt entre ellos, debieron pues contentarse con esos traslados, no siempre completos, no siempre cuidadosos y solventes. La imagen que tuvieron de la literatura (y este hecho no puede pasar sin dejar huellas en la lengua de un escritor)

fue, entonces, influida por esa otra lectura-escritura que necesariamente se imponía entre autor y lector. (Mirta Arlt y Omar Borré no dejan de destacarlo en *Para leer a Roberto Arlt* —Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1984—). Con un complemento lingüístico que viene al caso, ya que, además, el ambiente oral en el que se desarrollaron los primeros años del escritor tiene que haber abultado esa distorsión: «El modelo de la lengua que se practicaba en la sobremesa de su hogar, está viciado de deformaciones sintácticas, de declinaciones defectuosas propias del alemán y del italiano que hablaban sus padres. Literariamente tiene la influencia de las malas traducciones españolas en ediciones baratas que llegaban al país. Por lo tanto, su uso de la materia literaria, su idioma, es el producto de una improvisada artesanía individual, elaborada en el vagabundeo de sus años juveniles» (—*op. cit.*, pág. 20—).

La segunda observación tiene que ver con una suerte de desafío que, a partir de esas experiencias literarias, estaba proponiendo Arlt a la literatura de su país y de su tiempo, y simultáneamente a su propia capacidad creadora. La conciencia de que algo diferente estaba pasando fuera, su irritación frente a la mojigatería local, lo ayudaron sin duda a desatar las fuerzas que germinaban en su interior, a concentrar sus pulsiones más profundas y más acuciantes, y a orientarlas empecinadamente hacia el campo de la ficción literaria.

**Gerardo Mario Goloboff**