

josé amícola

[otras voces: arlt, expresionista]

Toda tarea que en la actualidad se centre en un enfoque comparatista debería cuestionarse sobre sus fines, especificando en qué medida el trabajo podrá verse enriquecido con un plus de sentido que no se agote en el mero paralelismo por el goce del hallazgo en sí. En el caso que nos ocupa, hay que acotar que los críticos de Arlt hemos venido acentuando en la obra del escritor argentino **una serie de procedimientos inusitados dentro del panorama rioplatense de su época**, cuyo común denominador podría verse en cierta estridencia ajena a la mesura cultivada entre los miembros selectos de una comunidad que premiaba obras como *Don Segundo Sombra*. Los aspectos formales de la narrativa de Arlt habían llamado, así, siempre la atención, especialmente cuando en ella se entrecruzaban en forma aparentemente inarmónica colores, luces y movimientos. Estos destellos “modernos” recordaban los ajetreos propios de una metrópolis europea (como Berlín o París) más que los vestigios de la imaginación irradiada por una ciudad en proceso de modernización como Buenos Aires. La mayoría de los críticos dábamos por descontado este aire común de época, pero sin entrar en mayores detalles. Ahora bien, pensar en Arlt como un expresionista argentino debería implicar quizás una reflexión sobre en qué medida

las transferencias o préstamos culturales están siendo resignificados en el traspaso. La intención de estas reflexiones será, por ello, considerar en este marco de la narrativa arltiana tanto las **afinidades con las vanguardias europeas como el grado de innovación** que ese gesto de importación europeizante revela dentro de una estética provinciana, como era la que Arlt encuentra al ponerse a escribir.

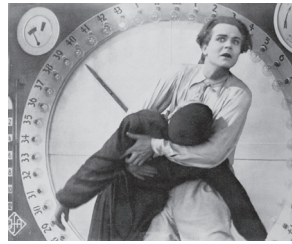
Así, el “expresionismo” había aparecido como concepto

nuevo en 1911 primeramente en las artes plásticas en Berlín y, luego, su valor connotativo había pasado al teatro y al cine, como si cierta capacidad de lo teatral y de las formas pictóricas pudieran ser elementos para expresar el malestar en la cultura que el clima previo a la Gran Guerra hacía palpable y que se agudizó en la década siguiente. Por ello, el período podría simbolizarse, poniendo como parangón la recepción argentina del film “Metrópolis” de Fritz Lang, que tuvo a Thea von Harbou como guionista, una película exhibida en Berlín en 1926-1927, y que Arlt pudo haber visto entre los programas porteños siempre abierto a las novedades y que contaban ya en esos mismos años con una buena red de salas de proyección que habían aparecido “por arte de birlibirloque”, como dice Martín Prieto en su *Breve historia de la literatura argentina* de reciente aparición (Prieto 2006: 250).

El movimiento expresionista dentro del cine alemán es una manifestación única en su género, tanto por su continuidad como por su coherencia ideológica y formal. El espectro de protagonistas tan variados de la industria cinematográfica alemana como Caligari o Mabuse bajo todas sus máscaras, junto con los autómatas que son manipulados por el poder sobre el telón de fondo de manicomios o kermesses multitudinarias y caóticas revela una dimensión de tensión política que Siegfried Kracauer iluminó con gran lucidez, pero que merecería todavía mayores y constantes reflexiones, sobre todo cuando ese mismo mundo de abyección se trasluce también en un autor argentino que se nos aparece hoy como un gozne hacia una nueva sensibilidad estética y política.

Si Arlt asimiló ese sentimiento de una manera tan cabal, lo hizo porque ese malestar era, de algún modo, tangible para algunos espíritus. En el intercambio el texto arltiano se enriqueció con una **dimensión porteña** que reflejaba, más bien, la situación de dependencia económica de un país como la Argentina. Eso estaba muy lejos del espíritu revanchista germano y más lejos aun de cualquier perspectiva de liderazgo internacional y, por ello, los desenlaces arltianos son todavía mucho más disonantes que las

vista previa



soluciones de los conflictos que brindan los filmes alemanes. Pienso en este momento en el famoso final del film “Metrópolis” en el que se dan la mano el empresario y el obrero (según el certero y ya propagandístico toque de la guionista filo-nazi, esposa del director).

Uno de los elementos más desconcertantes, entonces, de las creaciones expresionistas –no tan claramente compartidas por las obras de las otras vanguardias europeas, como el surrealismo o el dadaísmo– es haber articulado una ansiedad por el futuro político europeo y este hecho no puede no estar enraizado con los vaivenes de la guerra, de la crisis generada por las reparaciones a Francia en el caso alemán, así como con la terrorífica inflación surgida con la crisis económica posterior, y, luego, con la orgía apocalíptica de los años locos berlineses de fines de la década del 20. La Argentina vivió, en cambio, una situación política diferente hasta la crisis financiera de 1929. Lo que sucedía durante la década del 20 fue la aparición de un esplendoroso consumo entre las clases medias argentinas, engrosadas por la corriente inmigratoria. Esta bonanza iba acompañada de la certeza de un futuro promisorio para la tierra de las vacas y las mieses, condensada en el gobierno del presidente Alvear en pleno intercambio “carnal” con Inglaterra. La miseria revelada en el hacinamiento en las ciudades, la prostitución y todas sus secuelas eran tan marcadas en el Río de la Plata como en Berlín, pero en estas tierras sólo eran percibidas por ojos muy aguzados que, en definitiva, parecían aguafiestas. Había aquí una extremada confianza en el devenir Nación de la Argentina, mientras que en Europa la Gran Guerra había tirado por tierra todas las seguridades. Así, la ambigüedad de las marcas con que venía connotado el movimiento artístico germano conocido como “expresionismo” tuvo que ver, evidentemente, con un conflicto social basado primeramente en el sentimiento de precariedad de todo lo venidero, diferente del que se vivía en el Río de la Plata.

Así, en 1926 Arlt consigue publicar finalmente su primera novela a la que titula *El juguete rabioso*, lue-

go de haber descartado el título de *La vida puerca*. En mi opinión, este cambio revelaría una formidable percepción literaria por la que este autor se estaría perfilando como una nueva mole en el campo de su época al desligarse intencionalmente de la corriente naturalista que el título descartado parecía tomar como línea adoptiva. Para ese nuevo perfil no había antecedentes en el Río de la Plata y es, por ello, hipótesis de trabajo de estas consideraciones que **esa novedad le llega a Arlt a través de la nueva sensibilidad que se cuele por vía visual y fílmica desde Europa**. En efecto, el cine expresionista alemán había empezado a caracterizarse por una inusitada sobre-marcaación escenográfica y actoral con una solvencia estilística reconocible a partir, por lo menos, desde 1913. Uno de los títulos con proyección internacional, antes del film de Fritz Lang ya mencionado, había sido “El gabinete del Dr. Caligari” de 1919 de Robert Wiene, quien supo plasmar una galería de alienígenas y de pseudo-científicos con dominio sobre autómatas, hipnotizados o robots que habrían de producir una cuantiosa descendencia. Si Berlín y Buenos Aires acreditan cierto aire de semejanza en la década del 20, lo hacen, entonces, también por la especial disponibilidad para absorber lenguajes artísticos revolucionarios en las dos grandes ciudades. El debate en la metrópolis del Río de la Plata pasa por la oposición de los clanes formados en torno a las calles paradigmáticas de Boedo y Florida, con su particular manera, cada uno de estos dos polos, de resolver su deuda con la importación de modelos estéticos.

El expresionismo alemán parece originarse en una crisis de identidad que se evidencia en la forma en que cunden los dobles o “Doppelgänger”, en el afán de vivir al máximo los deseos inconfesables, en la pintura de la tenebrosidad y el mal augurio de los espejos, en las metamorfosis logradas por la ciencia y la magia, en el travestismo del alma por medio de los disfraces del cuerpo, en el ansia de la superación de un yo débil y la creación de una estructura identitaria sobrehumana (Brennicke/Hembus 1983: 10). Para Silvio Vietta y Hans-Georg Kemper, por

josé amícola

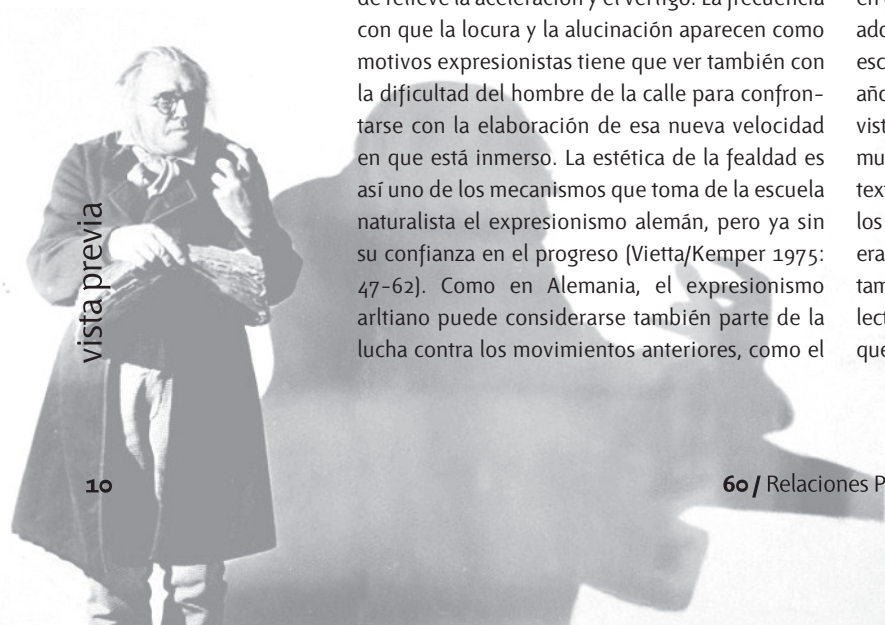
[otras voces: arlt, expresionista]

ejemplo, el expresionismo patentiza la disociación de la conciencia moderna, así como, en otras de sus ramificaciones, la creencia en la potencialidad de un nuevo renacimiento humano. La figura rectora de esta escisión del yo es Nietzsche que, inclusive en Alemania, se conoce más por su fama que por lecturas concretas. Nietzsche lleva a cabo una crítica tan profunda de la cultura que su influencia se impone también para ver el futuro próximo bajo la etiqueta del nihilismo. Por ello, en muchos de los programas expresionistas se habla de un poder visionario, de una ruptura de las viejas formas y de hacer añicos la realidad. De aquí se llega por una ruta no del todo clara a ideas radicales que ponen en el tapete la convicción de la necesidad de renovación del mundo mediante la aplicación de nuevas tecnologías productivas, una agenda que aparece claramente expresada en una de las vertientes que articula el Astrólogo arltiano, mencionando el papel de la cinta transbordadora de las fábricas de Henry Ford. Esa aparente racionalidad de una escalada tecnológica aparece a los ojos del expresionismo como una irrupción del absurdo, del mismo modo que el Rufián Melancólico arltiano pretende producir plusvalía a partir de la explotación en grandes dimensiones de la prostitución y así solventar la revolución social. Por ello, también el aumento súbito de la población de Berlín con la concentración fabril en la década del 20, que la hace la tercera ciudad del mundo, da pie para un estallido de los modos de percepción que ponen de relieve la aceleración y el vértigo. La frecuencia con que la locura y la alucinación aparecen como motivos expresionistas tiene que ver también con la dificultad del hombre de la calle para confrontarse con la elaboración de esa nueva velocidad en que está inmerso. La estética de la fealdad es así uno de los mecanismos que toma de la escuela naturalista el expresionismo alemán, pero ya sin su confianza en el progreso (Vietta/Kemper 1975: 47-62). Como en Alemania, el expresionismo arltiano puede considerarse también parte de la lucha contra los movimientos anteriores, como el

naturalismo (Cambaceres), realismo trasnochado (Gálvez) y simbolismo (Larreta, Güiraldes), a los que debe vencer para imponer su nuevo punto de mira y ganarse el apoyo de un público más amplio. Por ello, es importante señalar que el año 1924 se articula una bisagra en el comienzo de la lucha contra el realismo literario en el Río de La Plata cuando empieza a salir la revista *Martín Fierro*, en su segunda época (Prieto 2006: 217-221), una posición que hasta ahora nadie había asociado con el programa de Arlt, dado que parecía agrupárselo con los boedistas y su realismo socialista *avant-la-lettre*. Si los locos, los manicomios y el suicidio son un *leit motiv* del expresionismo europeo como se registran en las obras de Georg Heym y de otros autores berlineses, es hora de que estos motivos sean leídos en las obras de Arlt como una red significativa vinculada con lo que Europa exportaba como malestar en la cultura. El principio constructivo de las novelas de Arlt puede pensarse, así, como una cinta transbordadora de Henry Ford que ha enloquecido, como enloquece la caldera de la película "Metrópolis".

La gran incompreensión que rodeó a los textos de Arlt, textos que se toparon con un horizonte de expectativas rigurosamente limitado, tuvo que ver, en primera instancia, con el **general desinterés por lo político** en la vida argentina durante la década del 20 y comienzos de la década siguiente. Así, los primeros lectores de *Los siete locos* de 1929 no supieron decodificar las sinrazones del personaje del Astrólogo en clave política, porque la bonanza alvearista había adormecido ese tipo de percepción. Los propios escritores boedistas y floridianos estaban todavía a años luz de la lectura de Arlt que harían los de la revista *Contorno* en la década del 50 y, naturalmente, mucho más alejados de la resignificación que a esos textos otorgaron los años de plomo de los 70. Para los dos bandos antagónicos de la década del 20, Arlt era simplemente no sólo un autor desmañado, sino también absolutamente desubicado, dado que su lectura de Dostoievski no concidía tampoco con la que se hacía en Boedo, que lo había tomado como

vista previa



autor faro (Mariani en Vignale/César Tiempo 1927 X). Tampoco la élite de Florida pudo percibir el vanguardismo del gesto arltiano, porque el suyo propio tenía el sello de lo afrancesado y el eje San Peterburgo-Berlín que Arlt introducía era sencillamente absurdo. Sin embargo, Borges había acusado recibo del movimiento expresionista en 1925 gracias a su previa permanencia en Suiza. El texto de Borges al que me refiero se llama "Acerca del expresionismo" y apareció en su libro titulado *Inquisiciones* (Buenos Aires, Editorial Proa). Aquí Borges pone de relieve que el nuevo movimiento jerarquiza lo intenso y que la guerra pasada le habría dado sus condiciones de posibilidad. Así, según Borges, "En los mejores poemas expresionistas hay la viviente imperfección de un motín" (Borges 1925: 157). Dado que a Borges le interesaba en ese momento exclusivamente lo que sucedía en la poesía vanguardista europea es interesante ver cómo traduce algunos poemas que le sirven de base a sus observaciones, porque allí se hallan versos que podían haber aparecido en el arsenal de *Los siete locos*. Así tenemos en esos textos vertidos al castellano ejemplos como éstos:

"Las granadas de gas estallan como un intestino pinchado. / Las trompas de las caretas limitan su horizonte / al mínimo de su existencia" (159) / "...bajo las frentes crispadas como cinc rígido" (160).

Arlt, en definitiva, había captado una vulgata expresionista, a través del cine, aunque también pudo haber leído el artículo de Borges, y percibido que la época miraba con desconfianza tanto el **progreso científico** (todavía panacea del naturalismo) o el **avance tecnológico** (panacea del futurismo italiano). El mundo se había puesto a girar más rápido en comunicaciones y transportes y esa aceleración hacía que lo sensacionalista tuviera el predominio sobre lo verdadero.

Para nuestro cometido es importante apuntar que el acento que ponemos en esta particularidad arltiana quiere contribuir a recolocar a Arlt más cerca de las vanguardias y de la experimentación (no reconocida por nadie en su época), alejándolo así del boedismo, pero, al mismo tiempo, reconsi-

derando todos los juicios de valor sobre su obra. Si los escritores de la revista *Contorno* vieron coronados por el éxito sus esfuerzos de revalorizar a Arlt en contraposición con el silencio en que lo tuvo la revista *Sur*, el operativo de asociarlo al expresionismo viene no sólo a convalidar ese acto canonizante de *Contorno*, sino a exigir una revisión sobre cualquier duda acerca de la gran ruptura de la norma literaria que introdujo su escritura.

Bibliografía

ARLT, ROBERTO

(1933) *El jorobadito*, Buenos Aires, Librerías Anaconda.

(1981) *Obra completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 2 tomos.

BORGES, JORGE LUIS

(1925) *Inquisiciones*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina / Seix Barral, 1993.

BRENNICKE, ILONA Y HEMBUS, JOE

(1983) *Klassiker des Deutschen Stummfilms 1910-1930*, Munich, W.Goldmann.

KRACAUER, SIEGFRIED

(1947) *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1974.

VIETTA, SILVIO Y HANS-GEORG KEMPER

(1975) *Expressionismus*, Munich, W. Fink, 1994.

VIÑALE, PEDRO-JUAN Y TIEMPO, CÉSAR

(1927) *Exposición de la actual poesía argentina*, Buenos Aires, Minerva.

josé amícola

Se doctoró en Alemania en 1982 con una tesis sobre Arlt, que se publicó en Buenos Aires en 1984 como *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. Desde 1986 es profesor en la Universidad Nacional de La Plata. Otras publicaciones: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992), *De la forma a la información* (1997), *Camp y posvanguardia* (2000), *La batalla de los géneros* (2003), *Autobiografía como autofiguración* (2007).