

ARLT Y LA POLÉMICA SOBRE LA NOVELA

POR

LAURA JUÁREZ

Universidad Nacional de La Plata

INTRODUCCIÓN

Si una pregunta recorre la segunda mitad de los años treinta y el comienzo de la década del cuarenta en la literatura argentina es la pregunta acerca de cómo narrar, y es en los debates e intervenciones de ese período –y, acaso, fundamentalmente, en los ensayos de Borges–, el lugar donde puede verse el modo en que las letras argentinas emprenden una verdadera revolución de las formas narrativas hasta entonces desarrolladas en el país (Gramuglio, “Posiciones, transformaciones y debates...”).¹ Como una de las tantas respuestas y aproximaciones a esa pregunta –pero también como una de las más importantes contribuciones al debate y a la transformación de la narrativa anteriormente señalados–, a principios de la década del cuarenta y con la presencia de su autor en la Argentina, se discuten las “Ideas sobre la novela” que José Ortega y Gasset había publicado en su libro *La deshumanización del arte* en 1925.² El más conocido oponente de Ortega es, como se sabe, Jorge Luis Borges, en el reiteradamente citado prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, novela editada en 1940; aunque también intervinieron, además de Borges y con respuestas disímiles pero igualmente enfrentadas

¹ En otro de sus trabajos, “Momentos del ensayo de interpretación nacional 1910-1930”, María Teresa Gramuglio cuestiona, además, “la tesis, todavía vigente en muchos estudios tradicionales de literatura argentina, de que la crisis provocada por el golpe militar de 1930 había instalado el ensayo de interpretación nacional como el género literario paradigmático del período”, y afirma, de un modo muy convincente, que “la centralidad del ensayo como género representativo o hegemónico resultaba opacada ante la evidencia de la formidable transformación que experimentaba la narrativa en los años que van aproximadamente de 1920 a 1940. Esa transformación de la narrativa puede sintetizarse en unos pocos nombres que muestran las diversas líneas por las que discurrió: Güiraldes, Arlt, Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Bianco, e incluso Macedonio Fernández. [...] lo nuevo de los años treinta en el espacio de la cultura alta eran la aparición de una formación como *Sur* [...] y, en el plano de la vida de los géneros, la transformación de la narrativa” (38 y 43).

² Cabe destacar que esta polémica sobre la novela que se produce en la Argentina es eco del debate sobre el género que se estaba realizando en Europa desde la década del veinte y al que responde, entre otras cosas, el texto de Ortega. También son de los años treinta, por ejemplo, y para citar algunos casos, la mayoría de los ensayos de George Lukács sobre el realismo y el naturalismo, cuyas repercusiones, como se verá, pueden rastrearse en algunos de los autores locales.

a las ideas de Ortega, Roger Caillois, el joven sociólogo francés vinculado a la revista *Sur*, Héctor Agosti desde otra zona del campo cultural, ligada a la izquierda y al Partido Comunista Argentino, y Roberto Arlt con una serie de artículos periodísticos que se publicaron en su espacio cotidiano del diario *El Mundo*, entre otros.

La respuesta de Arlt reviste particular interés. Se trata de un conjunto de notas aparecidas en 1941, en un momento en que el escritor ya no edita en *El Mundo* sus exitosas aguafuertes porteñas y escribe las crónicas denominadas “Al margen del cable”; textos surgidos de las noticias internacionales y sucesos más o menos relevantes provenientes del exterior que llegaban a la dirección del diario.³ En este contexto, pero sin título y como un paréntesis entre las notas internacionales, aparecen estos ensayos arltianos sobre la novela.

En las páginas que siguen pretendemos estudiar los modos en que Arlt polemiza y discute algunas de las definiciones e ideas sobre la novela (Ortega) y se acerca a otras opiniones contemporáneas como las de Borges y los escritores que junto con él empezaban a conferir nuevos perfiles para la escritura de ficción en ese momento. Finalmente, intentamos ver en estas crónicas el lugar de una búsqueda y el espacio en el que se intenta definir una nueva poética de la narración y una propuesta de arte dramático, en consonancia con el giro que hace la literatura arltiana en 1932, con el ingreso al teatro y el surgimiento en su cuentística de otros modos de representación, tales como el policial, lo fantástico y el relato de aventuras.⁴ Arlt discurre sobre el arte de narrar y, a la vez intenta una puesta a prueba y explicitación de los desvíos de su propia obra.

LOS TÉRMINOS DE LA POLÉMICA

En 1939, y con motivo de la guerra civil española y la inminente guerra mundial, José Ortega y Gasset viaja por tercera vez a la Argentina y permanece en el país hasta 1942. En dos visitas anteriores—realizadas en 1916 y 1928 respectivamente—pronuncia sus exitosas conferencias con las “impresiones” del viajero que gozaron de tanta repercusión y réplicas en esos días. Si bien su obra eran bien conocida y algunos de sus textos habían sido editados más de una vez en la Argentina, es sabido que en el tercer viaje empieza a tener ciertas diferencias con algunos círculos intelectuales argentinos, como es el caso de la

³ A partir de 1937, cuando Arlt vuelve del viaje que realiza como corresponsal del diario a España y África durante un año (desde febrero de 1935 a mayo de 1936), su columna se titula “Tiempos presentes” y, desde el 8 de octubre de ese mismo año, “Al margen del cable”. Estas crónicas se diferencian de las “Aguafuertes porteñas” anteriormente editadas por el escritor en *El Mundo*, al punto que podría decirse que constituyen un nuevo género en la literatura de Arlt.

⁴ En la década del treinta puede decirse que se abre un nuevo período para la literatura de Roberto Arlt. Según Adolfo Prieto, la obra arltiana puede dividirse en dos ciclos. El primero de ellos correspondería a la etapa realista, “dominado [...] por la concepción de una literatura ‘con la violencia de un cross a la mandíbula’” (“Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*”, xxvii), y el segundo, que puede situarse desde 1932 a 1942, estaría caracterizado por un abandono de la voluntad realista, una búsqueda expresiva de lo imaginario por sí mismo, por el interés en expresar estados de conciencia individual y por un impulso estilístico de parte de Arlt tendiente a atenuar las críticas que había recibido acerca de su estilo (“La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt”).

revista *Sur*.⁵ Este pensador español, que había inspirado con su *Revista de Occidente* ese proyecto editorial –tal como lo asegura la misma Victoria Ocampo, directora de la publicación, en el homenaje que *Sur* le hace en el momento de su muerte–, se aleja en 1939 del Comité de Colaboración. Como afirma María Teresa Gramuglio, “El alejamiento de *Sur* parece haber coincidido con un cierto acercamiento de Ortega a la derecha nacionalista” y, si bien sus relaciones con los totalitarismos y el franquismo todavía suscitan controversias, otras versiones aseguran que motivó esa separación su posición demasiado neutral y su indecoroso silencio en esos días ante Franco y la guerra mundial (“Posiciones, transformaciones y debates...” 351-352).⁶ Porque en ese momento en que el entramado político era el que decidía muchas de las adhesiones y rechazos, el caso de Ortega resultaba, por lo menos, bastante incómodo frente a la postura pacifista, antifascista y contraria a los regímenes totalitarios que explícitamente defendió *Sur*: “nadie puede permanecer moralmente neutral. Nosotros no somos neutrales”, decía Victoria Ocampo en el número editorial sobre la guerra titulado “Nuestra actitud” (8).

Es bastante sintomático por cierto, que en ese momento se discutan también sus ideas estéticas sobre la novela, escritas quince años antes, en *La deshumanización del arte*. Allí Ortega veía a la novela como un género que había caído en decadencia, del mismo modo que “una especie zoológica”. “Creo que el género novela, si no está irremediamente agotado –expresaba en su trabajo de 1925–, se halla, de cierto, en su período último y padece de tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela” (145). Ahora bien, el entramado de elementos que determinaba cuál era una “buena novela” y no una que por reiterativa y previsible ocasionaba el aburrimiento y el “embotamiento de la facultad de impresionarse” del exigente lector en que pensaba Ortega, supone la elección indefectible de un “arte de figuras” frente a un “arte de aventuras” y el predominio de la “contemplación” sobre la “acción”. “Más bien que inventar tramas por sí mismas interesantes” –cosa prácticamente imposible para Ortega, quien considera que lo estético del género no está dado por su trama y que no responde a una “sensibilidad superior” el interés por las acciones–, conviene a la novela “idear personas atractivas”. Por otra parte, esto es lo que viene sucediendo, según la opinión del autor, en la evolución del género: la novela “actual”, a diferencia de la “primitiva” y en oposición al folletín, el cuento o el melodrama tiene como fin “referirnos lo que el personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos” (147); en ella prevalece,

⁵ Según Tzvi Medin, Ortega regresó a la Argentina para su tercera visita con un reconocimiento mundial mayor del que tenía durante su viaje anterior, había publicado su libro más famoso, *La rebelión de las masas*, traducido al inglés, al francés, y al alemán, entre otros idiomas. Sin embargo, en Argentina, Ortega fue marginado por los núcleos académicos, profesionales e intelectuales –como es el caso de la revista *Sur*–, no se le otorgó ninguna cátedra en la Universidad y tuvo serias dificultades para poder mantenerse.

⁶ Con respecto al alejamiento de *Sur*, también se menciona como uno de los motivos determinantes, su desacuerdo con una nota muy incisiva e irónica titulada “Capricho español” en contra de *Sol y Luna*, la revista de la derecha nacionalista, que había aparecido en la sección “Calendario” de *Sur* y que, aunque no estaba firmada, se supone escrita por Borges. Según Tzvi Medin, cuando este incidente llegó a los oídos de Ortega, éste avisó de inmediato que retiraba su nombre del Comité de Colaboración de *Sur*.

lo “descriptivo”, lo “presentativo”, y lo “directo”, como en la obra de Proust que, de todos modos, implica, a su juicio, una puesta en extremo de ese método.⁷

La novela, entonces, debe detenerse en el héroe, en su “atmósfera” y revelar su psicología, pues en eso consiste la “morosidad del personaje”, tan afín al autor: “No en la invención de ‘acciones’, sino en la invención de almas interesantes veo yo el porvenir del género novelesco” (191-192). Además, es preciso que sea “tupida” o que apele a una “plenitud de detalles”. Es la descripción, por lo tanto, la que constituye un recurso ineludible en la construcción de este tipo de héroe, pero también en la creación de un mundo paralelo al real en la novela. Porque para Ortega, “al ser [ésta] un género ‘realista’ por excelencia resulta incompatible con la realidad exterior” (184) y es por eso que debe crear un microcosmos “hermético”, “Una cuasi realidad perfecta”, que no se la perciba como tal novela (165). Es decir, que no se evidencie su carácter de convención artificial que es, por ejemplo, uno de los cuestionamientos que le hace el autor en este trabajo a la obra de Balzac. En síntesis, decadencia del género, ausencia de temas, centralidad de la psicología del personaje, escasez de trama que debe reducirse “a un simple esqueleto”, y “plenitud de detalles”, son los ejes principales sobre los que se basa y discurre la propuesta estética de Ortega.

Como dijimos, Jorge Luis Borges se enfrenta en 1940 con estas ideas en las páginas del “Prólogo” a *La invención de Morel*. Pero si bien este texto desata en principio una polémica obvia y nada encubierta en oposición a las apreciaciones del pensador español, cabe destacar que también funciona como una “intervención polémica fuerte en el campo literario, encaminada a disputar un espacio a las tendencias realistas y psicológicas por entonces dominantes en la narrativa” y representadas entre otros por Eduardo Mallea, escritor “estrella” de *Sur* hasta la década del cuarenta, momento en que se impone la figura de Borges (“Posiciones, transformaciones y debates...” 339). Es decir, se trata de una más, entre las variadas operaciones que, a partir de la década del treinta y fundamentalmente desde las páginas de la revista *Sur*, Borges –y otros escritores que formaban un subgrupo con Borges, como el propio Bioy Casares y Silvina Ocampo– llevan a cabo para promocionar el relato fantástico y las tramas elaboradas de los textos de aventuras y el policial. En esta intervención, que crea un espacio –no sólo de lectura y recepción sino también de legitimación– a las primeras ficciones borgeanas, a las de Bioy Casares y Ocampo, también se destacan, en esos años y fundamentalmente, la *Antología de la literatura fantástica* que los tres escritores publicaron en 1940, las notas de Borges en *El Hogar* –sobre todo las editadas entre 1936 y 1939– y su participación como director en 1933 y 1934 –junto con Ulyses Petit de Murat– en la *Revista Multicolor de los Sábados*, el suplemento cultural del diario *Crítica*. Es allí, donde, a la vez que Borges efectúa una tarea de divulgación de obras y autores desconocidos para el público masivo del diario,

⁷ Si bien para Ortega la obra de Proust indica el “camino a seguir por la novela”, ella adolece de una falla que es la total ausencia de acción: “En Proust, la morosidad, la lentitud llega a su extremo. [...] La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático. [...] Notamos que le falta el esqueleto, el sostén rígido y tenso, que son los alambres en el paraguas. [...] Por esta razón, he dicho antes que aunque la trama o acción posee un papel mínimo en la novela actual, en la novela posible no cabe eliminarla por completo y conserva la función, ciertamente no más que mecánica, del hilo en el collar de perlas, de los alambres en el paraguas” (166).

imprime en la revista sus preferencias literarias en torno al policial y al relato fantástico y publica algunas de las narraciones que integrarán en 1935 su *Historia universal de la infamia*.⁸

Ahora bien, es entonces en el entramado de esta doble polémica –contra las ideas de Ortega y contra las tendencias realistas y psicológicas de la literatura argentina del momento– que el “Prólogo” define por oposición los criterios estéticos en los que debe basarse la ficción narrativa a principios de los años cuarenta. El primer movimiento de este breve texto es quitar autenticidad al pensamiento de Ortega y revelarle un origen anglosajón: “Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset –*La deshumanización del arte*, 1925– trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye [...] que ‘es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior’” (11). Borges, que “cree razonable disentir” con Ortega, se enfrenta entonces a la novela psicológica y se muestra a favor de las historias de aventuras. Tal prioridad se basa, en principio, en que este tipo de obras ponen en evidencia su convencionalidad o su “carácter de artificio verbal” –“la novela psicológica quiere ser también novela realista [...] La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial”–, en el poder de la invención que ellas implican, y en el “intrínseco rigor de la novela de peripecias”. Estos argumentos justifican, por lo demás, la preferencia por las obras de “imaginación razonada”, por la literatura fantástica y por las “ficciones de índole policial”.⁹ Asimismo, ante la ausencia de temas y la decadencia tan mentada del género anunciadas por Ortega, también apela Borges a las narraciones científicas y fantásticas y, en un movimiento en el que ubica a Bioy Casares en la tradición universal, y arma una genealogía prestigiosa para su novela (donde además se menciona a Chesterton, Shakespeare y Cervantes), asegura “que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le voyageur sur la Terre*, como esta que ha logrado en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares” (13). De este modo, más allá del pretendido dominio de todas las lenguas (inglés, alemán, francés) que le permite al prologuista, como sostiene Beatriz Sarlo, apropiarse de la tradición universal (*Borges, un escritor...*), se propone *La invención de Morel* como continuación en la lengua española de estas grandes obras y es de este modo, sobre todo, que el texto piensa su valor y su originalidad.

Otra perspectiva es la que sostiene el ensayista y sociólogo francés Roger Caillois, uno de los colaboradores extranjeros de la revista *Sur*, que permanecía en esos días en la Argentina. En 1939 había viajado a Buenos Aires invitado por Victoria Ocampo para dar unas conferencias y el estallido de la Segunda Guerra Mundial impidió que regresara a

⁸ En la década del cuarenta hay que considerar también las ediciones de “El Séptimo Círculo”, la publicación de los cuentos policiales en colaboración entre Borges y Bioy Casares, las propias ficciones borgeanas, las de Ocampo, entre otras cosas.

⁹ En un sentido similar, Bioy Casares en la reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Borges, también recalca “la importancia de la construcción” y el ideal de la invención como el aporte del género policial en la historia de la literatura.

Francia hasta 1945.¹⁰ Su producción sobre el tema es bastante copiosa. En una de las cartas que asiduamente envía a Victoria Ocampo, fechada en abril de 1941, Caillois refiere las líneas generales del libro que está preparando sobre la novela. Éste se publica con el título de *Sociología de la novela* recién al año siguiente por la editorial Sur, y es un texto que retoma sus ensayos anteriores al respecto.¹¹ Ya había aparecido en 1941 en *Lettres Françaises* “Le Roman Policier”, el estudio sobre el policial que generó la famosa polémica con Borges, y el 17 de agosto de 1941 se publica en *La Nación* “El suicidio de la novela”, un breve artículo que retoma algunos de los tópicos de la discusión del momento: el psicologismo actual del género, la introspección e individualismo, su “suicidio”, antes que la decadencia. Por lo demás, cabe decir que la posición de Caillois, y su explicación, también contraria a las ideas de Ortega, es la del sociólogo; porque para él la novela nace en un verdadero vacío en la sociedad e impulsa al individuo a separarse de ella y a volverse sobre sí mismo. De esta manera debilita la sociedad y acrecienta el “vacío”: pronto –asevera Caillois– “no hay más que vacío: sin moral, sin energía, sin nada: entonces la novela, para ser fiel a sí misma, debe proponer héroes que pretendan reconstruir la sociedad: esto llega y la novela desaparece [...] la novela es el arte individualizante. No renacerá sino cuando el ‘vacío’ se haya introducido nuevamente en la sociedad” (Caillois, Roger y Victoria Ocampo 108).

Pero además de las teorizaciones de Caillois, también puede detectarse en las páginas de la revista *Sur* de ese entonces, una preocupación marcada por la cuestión de la novela, la que coincide, de más está decirlo, con un debate sobre el tema que se da en otros puntos del planeta y del que es eco *Sur*. Así, por ejemplo, más allá del texto elogioso de Eduardo González Lanuza sobre *Una novela que comienza* de Macedonio Fernández, que es ya de por sí una toma de posición en torno del problema, cabe destacar dos artículos que aparecen en la sección “Calendario”, sin firma de autor. El primero de ellos es “Invitación a la novela” y reproduce unas reflexiones de Octavio Paz que, si bien se refieren a la situación en México, igualmente “Pueden aplicarse, en general, a [...] todos los países sudamericanos”. Para Paz, “Nuestro tiempo ha mutilado a la novela”, que resulta, por ello, o bien un pretexto para opinar, o queda reducida a un monólogo interior. De esta manera, su destino es volver “a lo que ha sido desde su nacimiento: épica pura” (118-119). El segundo, titulado “La novela actual”, reproduce un artículo de la revista inglesa *Purpose* e inscribe la preocupación de la guerra como el contexto que incita a reflexionar sobre el género. Del mismo modo que el anterior, aquí también se critica el psicologismo y se busca una vuelta a “la acción”: “No veo ningún futuro para la novela que se mantiene en el

¹⁰ En el exilio, dirigió una revista cultural, *Lettres Françaises*, que era financiada por *Sur*. También es conocido como el primer traductor de Borges al francés y por su tarea de difusión de la literatura latinoamericana, a su vuelta a Francia, como director de la colección “La croix du Sud”.

¹¹ Véase al respecto la correspondencia entre Roger Caillois y Victoria Ocampo. En una carta fechada el 30 de abril de 1941, Caillois describe a Ocampo el plan de su libro. Y en una carta fechada nueve días antes, Caillois afirma: “Bianco ha creído conveniente pasarme las *Ideas sobre la novela* de Ortega: imposible no escribir entonces una pequeña nota para mostrar hasta qué punto las ideas susodichas están en desacuerdo con los hechos. La he redactado con la máxima cortesía posible” (105). Es posible que aquí Caillois haga referencia al artículo publicado posteriormente en *La Nación*.

pequeño cauce de la pequeñez individual, en esa larga y estancada corriente de la introspección. [...] La acción y la pasión tendrán que regir la novela” (82-84). De más está decir que estos textos aparecidos en *Sur* coinciden en sus lineamientos con las posiciones de Borges y Bioy Casares comentadas anteriormente.¹²

Pero también desde otros sectores hay ecos y respuestas a esta polémica. Una mirada desde la izquierda intelectual y ligada al Partido Comunista Argentino es el caso de Héctor Agosti, que en ese entonces pronuncia una serie de conferencias y escritos sobre el tema, recopilados en 1945 en su *Defensa del realismo*. Una de esas conferencias (1940), “Los problemas de la novela”, entabla una verdadera discusión con las ideas de Ortega. Para Agosti, el vaticinio pesimista de Ortega sobre la decadencia del género es “insolvente” y la “inteligencia está colocada ante dos posibilidades: o renunciar a sus funciones críticas, sometándose a la clase dominante”, lo cual implica renegar del realismo y dejar paso “al análisis y a la descripción, como es, por ejemplo, el caso de Proust”, “una literatura de la decadencia social –dice Agosti–, sin trama, sin nervio, sin sangre, sin acción”, “o bien reasumir sus funciones críticas y revolucionarias” (54). Es necesario para ello “reivindicar” un nuevo curso del realismo, que sea superación del anterior. De esta manera, con una argumentación actualizada que retoma las líneas del debate de la izquierda sobre el realismo socialista y las estéticas de la época –donde se apela por ejemplo a las teorizaciones de George Lukács, a quien el texto cita reiteradamente¹³–, Agosti también responde en los cuarenta a la polémica suscitada por el texto de Ortega.

LA PERSPECTIVA ARLTIANA SOBRE LA NOVELA

Si, como afirma María Teresa Gramuglio, es muy significativo pensar la actividad literaria de la década infame y hasta aproximadamente 1945, sobre todo en relación con la revista *Sur*, pues allí se encuentran “las grandes líneas que articularon la literatura culta en el período” (“Posiciones, transformaciones y debates...” 342) –y Gramuglio se está refiriendo específicamente a las definiciones en torno a la narrativa que comentábamos más arriba–, es preciso considerar los modos en que Arlt, al mismo tiempo que discute las ideas de Ortega y retoma los términos de una polémica instalada en el campo literario, también intenta hacerse un lugar en las letras argentinas. De esta manera, y como veremos en detalle en las páginas que siguen, parece atinado suponer que cuando Arlt se enfrenta al realismo tradicional, critica las realizaciones de la novela psicológica y propone una literatura en la que prime la acción y la “reacción” de los personajes, su intervención, a la vez que delimita, relee y proyecta los criterios de su propia obra –que en ese momento se centraba, como dijimos más arriba, en el teatro, en el cuento de aventuras, el fantástico y

¹² Por el tono y los temas expuestos, podría suponerse que el encargado de introducir estos artículos en la sección “Calendario” de *Sur* es Jorge Luis Borges, quien, por lo demás, se sabe que había escrito algunas de las notas allí publicadas.

¹³ Agosti cita a Lukács sin referir explícitamente un texto en particular. Por lo que se ve, traducciones de Lukács parecen haber circulado en Buenos Aires. Puede constatarse, a este respecto, que en el n° 1 de la revista *Dialéctica*, de 1936, se edita un artículo suyo titulado “Zola y el realismo”. Agradezco a Sylvia Saítta, quien me pasó gentilmente este dato. Para las revistas de izquierda, véase el artículo de Sylvia Saítta “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”.

el policial— se aproxima asimismo, podría decirse estratégicamente, a las definiciones de Borges, Bioy Casares y este grupo de escritores argentinos que empezaban a prescribir con operaciones muy fuertes en el campo literario y también desde *Sur* los nuevos moldes para la ficción narrativa.

Ahora bien, y para entrar en el enfoque arltiano, una de las primeras cuestiones que surgen en sus artículos (del mismo modo que en la nota comentada más arriba que aparece en *Sur*) y que da marco a todas sus reflexiones, es el contexto de la guerra y la preocupación acerca de cómo escribir cuando el mundo está en llamas: “...cómo pintar hoy, con la conveniente negrura de eclipse, con el conveniente tono rojizo de lluvia de sangre, el horror de este momento catastrófico” (“La tintorería de las palabras” 227). En “Una vela encendida al sol”, la nota que abre la intervención arltiana sobre el tema, es la guerra y el derrumbe económico y social de ese presente infortunado, el contexto que exige una nueva definición del género novela. Porque para Arlt, en quien resuenan evidentemente en este punto los ecos de algunos de los planteos del debate internacional de la izquierda intelectual, “La novela era una relación con un estado particular propio de la burguesía que se deslía en el ácido nítrico de las economías catastróficas” (245), incapaces de generar ya “verdaderos personajes”:¹⁴

El personaje [...] fue tal en un momento, que se llegó a considerarle como una de las formas intelectuales más perfectas para comprender la vida. Era la época en que la guerra entre continentes no pasaba de ser una fantasía verniana. [...] En esa feliz edad el Personaje sobrevivía a la miseria de las relaciones humanas, la novela su conductora, aspiraba a ser guía espiritual [...], el teatro tenía pretensiones de educativo [...] muchos vivieron una vida dentro de la piel del personaje.

Sobrevinieron las catástrofes económicas. La burguesía aprendió sin titubeos que el personaje estaba constituido de aire y viento; y que el héroe más insigne en el mundo, podía ser aniquilado en un instante por el más miserable de los “squadristas”.

Con este fenómeno básico de la destrucción del héroe la novela pierde su significación de guía espiritual. La intensidad de su acción dramática queda oscurecida bajo el sol como una vela encendida. ¡Tan candentes son las catástrofes que amontona la realidad!

Y nunca como ahora la novela se hizo más voluminosa en palabras y más vacía en acción. (246-248)

El fragmento muestra el modo en que Arlt lee históricamente la evolución de la novela y explicita la forma en que los personajes son “despojados de la fórmula de la vida magistral de la acción”. La guerra y las economías catastróficas han desenmascarado la cualidad convencional del personaje, que, revelado en tanto que “aire y viento”, muestra su condición de artificio literario. Por ello ya no puede ser “arquetipo”, ni modelo de conducta y es incapaz de confundirse con “las ensambladuras de un mundo cuyo andamiaje crujía ya”. De esta manera, que evidencia la imposibilidad efectiva de algunas de las prescripciones sobre el género como la de Ortega, para quien el personaje debía ser en la novela moderna, como en el teatro francés, un guía espiritual, Arlt insinúa y de una

¹⁴ También Agosti afirma, siguiendo las teorizaciones de George Lukács, el hecho de que “la novela es el género inherente a la sociedad burguesa” (51).

manera solapada también propone otros estilos posibles de narrar para evitar la “decadencia”.¹⁵

Y, en efecto, estas ideas son las que el escritor desarrolla en la serie de notas sin título que publica en *El Mundo* desde agosto a noviembre de 1941. Estos artículos, aunque sin mencionarlo de modo explícito, entablan un diálogo y una discusión con las tesis de Ortega sobre la novela, y también con las respuestas a esas apreciaciones que circulaban en los cuarenta en la Argentina. A este respecto, se ocupan, preferentemente, de la tan deliberada cuestión de la decadencia del género y su supuesta ausencia de temas, del abuso de la introspección psicológica, el subjetivismo y la descripción “realista” de la “novela contemporánea” y del problema de la ausencia de “acción”, de aventuras y peripecias.

Como afirmaba Arlt en “La vela encendida al sol”, si la novela ya no es el lugar donde el hombre va a reconocerse, la aventura y la acción de los personajes son los recursos que, a su juicio, deben suplir esa carencia. Así, y de un modo equiparable en un punto a la idea borgeana de que algunos de los grandes argumentos del siglo son ficciones científicas y textos de aventuras—en ese momento en que para Ortega, la novela carecía de argumentos—, Arlt encuentra en las “aventuras” que provee el mundo de la física y la ciencia moderna “una realidad maravillosa” y “desconocida” que “ningún novelista ha conseguido describir aún, ni ha intentado novelar” (“Aventura sin novela y novela sin aventura” 244). De esta manera—en un gesto que lo separa de sus premisas anteriores para la ficción novelesca, ocupadas de “la sociedad que se desmorona”—, Arlt propone nuevos temas que dejan de lado la idea de una literatura cuyos referentes, personajes y conflictos deban servir necesariamente al reconocimiento del lector, y exige una novela en la que prime la acción: “Existen aún autores que se preguntan si la acción dramática puede coexistir en las actuales condiciones bajo una forma apasionadamente novelística”—expone Arlt retomando polémicamente la idea de Ortega—, “¡Claro que existe! Lo que ocurre es que el noventa y nueve por ciento de los novelistas contemporáneos carecen de sensibilidad expresiva para traducir dicha acción dramática” (“Galería de retratos” 250). Y añade más adelante: “Pero trate alguien de narrar cómo se violenta una caja de hierro, cómo se fabrica una fortuna especulando en la bolsa, cómo se fabrica una joya, cómo se escribe una novena sinfonía, y cuéntelo exactamente y con todas las tremendas dificultades que el suceso presupone; y entonces habrá hecho una novela” (“Literatura sin héroes” 260-261).

Y es por ello que se opone a la novela psicológica y a esos textos que, centrados en los procesos subjetivos, describen “los más finos movimientos atómicos del alma de los personajes que permanecen casi inmóviles en el espacio de la vida novelesca”. Porque para Arlt (y aquí es clara la referencia a Ortega), “Los teóricos confunden, generalmente, la decadencia de la novela con la decadencia de la capacidad de reacción del personaje novelesco” y “lo que diferencia un personaje novelesco de otro personaje novelesco es la carga de acción puesta en juego” (“Confusiones acerca de la novela” 245-246). Para esclarecer esto Arlt acude a un paralelo con la química: el personaje medio de la novela subjetiva es como el helio, un gas inerte y “estúpido”, que no actúa “ni reacciona en presencia de otros cuerpos”. El carbono, en cambio, presente en todas las combinaciones de la química, ejemplifica “uno de los más activos y novelescos personajes que pudieran

¹⁵ Para la polémica de Arlt con Ortega, también puede consultarse: Capdevila, Analía, “Arlt contra Ortega (Una polémica sobre la novela)” en *Boletín/8* (2000).

imaginar Manzoni o Kipling” (246). Si bien esto es así, responde Arlt polémicamente otra vez y retomando de nuevo las ideas de Ortega, “ciertos teóricos suponen que ‘el personaje actúa sobre el lector por simple presencia, sin necesidad de accionar’” (246); tesis que también es errónea para él y que, nuevamente, intenta desestabilizar con la lógica del ejemplo:

Supongamos que tenemos el poder de reunir a tres hombres famosos en un tablado. Hemos situado allí a Einstein, Ford y Stalin. Junto a ellos en el mismo tablado, ubicamos a otros tres señores absolutamente desconocidos. Ni el sabio, ni el político, ni el industrial, accionan de manera alguna; [...] De pronto, uno de los tres señores desconocidos, que permanecía sentado frente a Ford, Einstein y Stalin, se levanta y toma a bofetadas a otro de los caballeros desconocidos. [...]

Cuando Stalin, Ford y Einstein localizaban la atención de la masa en el tablado, actuaban por lo que eran capaces de hacer; cuando uno de los tres desconocidos le propinó un excelente par de bofetadas al otro desconocido, “la acción de presencia” quedó anulada por “la acción presente”, y esto es perfectamente lógico, incluso desde el punto de vista mecánico, ya que la acción presente es cinemáticamente mucho más poderosa que la energía potencial, representada en aquellos momentos por los tres hombres famosos cruzados de brazos. (247)

El fragmento, que evidencia la mirada del dramaturgo que era Arlt en ese momento, pone en escena un cuadro teatral que lee especialmente los mecanismos de la recepción del espectáculo y el impacto de los hechos sobre un posible espectador. Una vez más, en este caso Arlt toma un ejemplo constituido en paralelo con la ciencia (o la física mecánica, para ser más precisos) para graficar el efecto pragmático que una obra o un personaje son capaces de producir en el público lector o en un auditorio teatral.¹⁶ Esta preocupación por el público que el texto explicita, muestra, asimismo, una preferencia por la llamada “acción presente” frente a la “energía potencial”; o, en otros términos, la elección para la novela (y también para la dramaturgia y la ficción en general) de la representación de acciones concretas de los personajes frente a las múltiples y posibles actividades que un héroe novelesco puede ejecutar o conjeturar y sueña realizar, pero no realiza. Esta opción describe, por lo demás, el propio pasaje y movimiento de la obra narrativa arltiana: desde una literatura dominada en un principio por las potencialidades de la acción y centrada en los procesos subjetivos y “proyectos extraordinarios” que, inscriptos en la imaginación de los héroes nunca se llegaban a concretar –piénsese en *Los siete locos-Los lanzallamas*–, a una producción ahora ya propiamente centrada en la narración de “la acción”; como es el caso de sus ficciones policiales, los relatos fantásticos y los textos de aventuras que aparecen hacia el final de su labor de escritor.

Una aguafuerte publicada en *El Mundo* puede aclarar al respecto, porque muestra la diferencia entre este proyecto arltiano esbozado en 1941 y otras concepciones expuestas bastante previamente sobre la novela. La crónica es de 1929 y se titula “Los siete locos”. Allí, el aguafuertista respondía a uno de sus lectores del diario interesado en el libro recientemente publicado con una reseña interpretativa de su propio texto en la que se cruzaba, como afirma María Teresa Gramuglio, una publicidad muy poco encubierta y un

¹⁶ Sobre este aspecto volveremos más adelante.

“evidente esfuerzo de autocomprensión” (“Posiciones, transformaciones y debates...” 374). La mencionada reseña afirma que en la novela se ofrecen tres aspectos: “Uno psicológico, otro policial, otro de fantasía”, pero esta afirmación parece contradecirse porque Arlt, en el curso de la nota, olvida tal referencia y sólo se ocupa del primero de los tres aspectos mencionados en el apartado acerca de la “Vida interior” de los personajes:

Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés *las acciones* de un delincuente, *si estas acciones no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiada*. [...] Hombres y mujeres, en el curso de la historia citada, viven el horror de su situación. De ahí la extensión de la novela: trescientas cincuenta páginas. *Sacando cien páginas de acción* el resto del libro no hace más que *detallar lo que piensan estos anormales, lo que sienten, lo que sufren, lo que sueñan*. (141, énfasis mío)

Aquí aparece una clara predilección por el componente psicológico frente a la acción; según el autor, el libro está destinado fundamentalmente y de un modo dostoiévskiano, a reproducir las subjetividades exacerbadas de sus personajes; es por esta razón que, deliberada y explícitamente, el escritor deja poco margen para el accionar del héroe que en sí mismo no interesa y sólo importa casi como una excusa para poner en escena una “vida interior” “dislocada, intensa, [y] angustiada”. Estos personajes son, entonces, y para retomar los términos del ensayo de Arlt de 1941, muy prolíficos en “energía potencial” pero escasos de acciones presentes, como los protagonistas de Dostoiévski, a quien Ortega incluye, por lo demás, en la línea psicologizante de la novela. Por todo esto puede sostenerse que no sólo en sus teorizaciones cambia el énfasis arltiano sobre la acción que deben cumplir los personajes, también se modifica su funcionamiento efectivo en la ficción, al momento en que Arlt introduce –y esto sucede específicamente desde el año 1932– otros géneros en su literatura y otros modos de representación. Así, la actividad de los personajes que en muchas de sus primeras obras quedaba en el orden de lo imaginario o en los proyectos extraordinarios que ideaban Erdosain, el Astrólogo y los demás héroes novelescos, en sus cuentos policiales y los textos fantásticos y de aventuras finales en su producción, es concreta y sobre esas acciones se construyen y giran los vericuetos de la narración.

Pero la crítica de Arlt a novela contemporánea continúa. A su juicio, se ha convertido, además, en una “galería de retratos”, constituida por obras que, a falta de “asunto” sustituyen la acción por una sucesión de “procesos mentales críticos” y cuyos personajes nos “producen el efecto de una colección de fotografías”, retratos aislados carentes de “conflictos dramáticos” y sin hilo conductor (“Galería de retratos” 248).¹⁷ Huxley “nos

¹⁷ La cita completa de este artículo de Arlt, es la siguiente: “En la novela contemporánea, salvo excepciones, los personajes nos producen el efecto de una colección de fotografías, colgadas en la galería. El autor llama novela a la galería; y acción dramática, al simple proceso de comunicar estos retratos con el hilo de sus diálogos. Esto nos haría suponer que los autores contemporáneos desprecian la acción dramática que dimana del conflicto. [...] En la novela contemporánea, la acción ha sido sustituida por sucesiones de procesos mentales críticos. [...] Otras veces se hace girar el paisaje entorno del protagonista, y lo que se busca entonces es producir una ilusión de acción dramática por el simple movimiento del marco” (248-249). Es interesante observar que George Lukács afirma, coincidentemente, en un trabajo de 1936, una imagen similar para describir la novela

obsequia por ello una novela fastidiosa” y Proust, que tan “desaforado aburrimiento le produjo”, es el responsable de que no se salga de un “proceso mental”, “Pienso y luego no obro parecería ser su consigna”.¹⁸ Y así como Borges decía en el “Prólogo” a *La invención de Morel* que “...hay capítulos de Proust que son inaceptables como invenciones a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día” (12), Arlt acusa “la frecuencia de este proceso [...] en razón directa de la falta de imaginación del autor” (“Galería de retratos” 249). Porque el novelista subjetivo es, para él, un “escritor irresponsable”, “un profesional que carece de profesión” y que por desconocer la jurisdicción del héroe, es incapaz de “traducir la acción dramática según las distintas corrientes de la vida actual”:

Como las complicaciones de los tiempos han diferenciado más y más las profesiones y la técnica para describirlas, los autores, con diferencia cultural y creadora, componen sus juegos con personajes híbridos, que suplen cualquier acción con discontinuas emisiones de procesos subjetivos”. [...]

Al revés y mediante el auxilio de procesos subjetivos, es que la mayoría de los deficientes novelistas y dramaturgos modernos tratan de eludir la responsabilidad que implica analizar a un tipo a través de sus actuaciones, ya que es evidente que los actos (y no los pensamientos) están íntimamente ligados con la constante profesional. (“Irresponsabilidad del novelista subjetivo”, 253-256)

Arlt acusa entonces al novelista y a su falta de idoneidad el estado de la novela del momento. Es por eso que Edgar Wallace en tanto es capaz de escribir según lo que él llama “la constante profesional” —o la cualidad que predetermina las acciones del héroe y su coherencia como en el caso del tigre, cuya profesión es matar y poco importa otra cosa¹⁹—, resulta “uno de los novelistas más extraordinarios que ha producido la humanidad”. Y si bien “hay gente que se avergüenza en confesar que lee al novelista policial Edgar Wallace”, su estilo no ha sido superado por otros cultores del género: “Conocía como pocos hombres, los caracteres humanos, sus reacciones y efectivamente, no dudo que

subjetiva y el estilo descriptivo de autores como Zola: “Desaparece en el estilo descriptivo toda conexión épica. [...] La conexión épica no consiste en la sucesión de distintos momentos. Si los cuadros o cuadrillos individuales que se describen se disponen en una serie temporal, no se logra crear la conexión épica. [...] La sucesión de impresiones subjetivas [también] es insuficiente para proporcionar la conexión épica. [...] en ambos casos se obtienen cuadros que están ubicados uno junto al otro, aislados, desde el punto de vista artístico, como los cuadros de un museo” (“¿Narrar o describir?” 56-57).

¹⁸ En la novela clásica, sostiene Arlt, la consigna era pienso, luego obro, y el pensamiento “era el trampolín desde donde el protagonista se lanzaba a la acción” (“Galería de retratos” 249).

¹⁹ Dice Arlt, en relación con la constante profesional: “La profesión del tigre es matar. [...] Importa poco que el tigre sea grande o pequeño, que se aloje en una caverna o que se gane la carne en un circo. [...] cuando nosotros examinamos a un tigre, en realidad remiramos al que mata. [...] Lo que el tigre piensa de las estrellas, no puede influir en el destino del ciervo en el momento en que el ciervo cae bajo las garras del tigre. Correctamente entonces, podemos definir que el carácter potencial de una bestia, de un hombre o de un personaje novelesco, es definible por su profesión. [...] En consecuencia, la profesión es anterior a la acción y la acción es una consecuencia de la profesión” (“Irresponsabilidad del novelista subjetivo” 253-254).

poseyera una mente criminal” (“Un protagonista de Edgar Wallace” 205-208). Así, también Arlt, como Borges y Bioy Casares, encuentra en el género policial un ejemplo de los modos adecuados y exitosos en que la novela puede funcionar; aunque en su caso se trata, por cierto, de uno de los autores más reconocidos entre los que circulaban por ese entonces en el circuito de literatura popular y en las ediciones de kiosco.²⁰

Por todo ello, Arlt estima el porvenir de la novela en los nuevos temas que proveería, en parte, la ciencia, en la capacidad de imaginación del novelista y, sobre todo, en la narración de “acciones” y “conflictos presentes” que hagan de los héroes de la novela “personajes interesantes”. Porque a diferencia de Ortega –que insistía en la “construcción de almas interesantes” con la prescindencia y la casi nulidad de la trama–, Arlt sostiene que es la acción la que hace interesante al personaje y que “por lo general, no hay conflictos sin interés, sino personajes ininteresantes” (“Acción, límite de lo humano y lo divino” 258).

Así, mientras Borges y Bioy Casares –y los escritores que formaban con ellos un subgrupo en *Sur*–, reprochaban a la introspección psicológica su falta de rigurosidad, la debilidad de sus tramas y la escasez de invención, Arlt de un modo bastante equiparable, critica el subjetivismo de la novela de caracteres, la construcción de personajes extáticos e inmóviles y culpa al escritor –a su incapacidad, falta de idoneidad, escasez de imaginación y falta de profesión– por generar “cierto género de monstruo [...] de escasísimo interés vital”. En suma, si bien el ensayo arltiano no apela a la rigurosidad de la trama, y la particularidad de su propuesta se aleja en varios aspectos de la que detentaban estos escritores (como veremos a continuación sobre todo por la cuestión del público y el interés por el teatro), es inevitable admitir simetrías en el modo en que se conciben los criterios pertinentes para la narración de ficciones. Porque para Arlt, poco importan también las diferencias genéricas. “Novela, relato, folletín” –dice en “Confusiones acerca de la novela”–, “‘a grosso modo’ son definiciones de un solo género e informan más diferencias cuantitativas que cualitativas” (245). Por lo demás, lo mismo sucede con el género dramático, pues Arlt mezcla alternativamente, novelista y dramaturgo, ficción y representación, público lector y espectador.

Ahora bien, si consideramos, justamente, la preocupación arltiana por el teatro, cabe destacar uno de los puntos clave en los que Arlt disiente de las tesis de Ortega, y que, ni a Borges, ni a Bioy Casares, ni a Roger Caillois interesan, pero sí a Héctor Agosti que en esto coincide, en líneas generales, con la visión de Arlt. Se trata de la respuesta a la pregunta sobre cuál es la causa de la desafección del lector en la novela contemporánea. Este tema, estrechamente emparentado con la preocupación por los efectos de lo narrado o lo representado, que comentábamos más arriba, pone en evidencia la influencia del teatro en la perspectiva arltiana, o, en otros términos, los modos en que Arlt lee o piensa sobre todo como dramaturgo la cuestión de las relaciones y el impacto de las representaciones simbólicas sobre el receptor.

²⁰ Lafforgue y Rivera afirman que “Durante esos años se afianza y consolida en nuestro medio un vasto público afecto tanto a la lectura de relatos detectivescos como a los novelones de acción y de intriga. [...] Las novelas del veterano y talentoso Edgar Wallace tuvieron un éxito notable en nuestro medio” (*Asesinos de papel* 107 y 15). Cabe destacar, al respecto, que Borges criticaba a Edgar Wallace como un pésimo escritor de textos policiales.

En la mirada de Ortega la decadencia del género era lo que ocasionaba “el embotamiento de la facultad de impresionarse del lector”; de ahí la exigencia cada vez mayor para el novelista, que debía evitar lo reiterativo y previsible, detenerse en los detalles en torno a la vida y “el alma” del personaje y construir un mundo imaginario, capaz de abolir la realidad circundante, motivos estos últimos que hacían esencial e imprescindible la descripción. Nada más ajeno, por cierto, a la opinión de Arlt. Para él, del mismo modo que para Héctor Agosti –aunque sin la “irresponsabilidad” social que le confiere este último²¹–, es el subjetivismo, el exceso de la descripción y la ausencia de conflictos y de acciones, lo que causa el hastío y también la ira del público lector o espectador:

lo importante de la acción dramática es la *tensión nerviosa* que origina. Es evidente que cuando un personaje no reacciona, nos [sic] suscita contra sí la resistencia del medio, y la falta de acción y reacción es lo que determina la ausencia de suceso dramático y sus secuelas, la *conmoción nerviosa*.

Hoy, los autores tratan de justificar la omisión dramática, [...] pero lo evidente es que el lector *se aburre* y arroja la novela o *se levanta de su butaca y se marcha maldiciendo*. [...]

El drama y la novela contemporáneos ofrecen esta característica negativa. Si decimos que es una característica negativa, no lo hacemos en nombre de la estética ni de la moral, sino en nombre de una *defraudación de que hemos sido víctimas en nuestro carácter de lectores o espectadores*. [...]

El espectador ha ido a la novela o a la butaca *para sufrir* en un camino desconocido, la presión de una *aventura* que presupone *inquietante*. Si esa condición se cumple, el espectador deja de ser espectador para convertirse, mediante el procedimiento más inofensivo del mundo, en juez y parte. Este proceso subconsciente le proporcionará una *emoción* que será tanto más intensa cuanto que el espectador sienta que su propia existencia moral, política o económica está en juego de peligro. Es decir, que tanto en la novela como en el drama, el conflicto cuando está correctamente delineado, se desarrolla al mismo tiempo en el escenario y en el espectador. (“Acción, límite de lo humano y lo divino” 257-258, énfasis mío)

La nota describe, más allá de las reminiscencias de la concepción de la catarsis aristotélica, una singular teoría de las relaciones entre arte y recepción y clarifica en qué sentido Arlt piensa los efectos de la literatura y el teatro sobre el lector y el espectador. Según esta teoría, es preciso el accionar del personaje, pues sólo el despliegue de “acciones” y “reacciones”, de “conflictos” y “sucesos dramáticos” es capaz de generar lo que él llama “conmoción nerviosa”. Se trata, en definitiva, de que el espectáculo provoque una tensión, un efecto de simpatía, un juego “inquietante” de identificación, para permitir la participación “emocional” del receptor en los acontecimientos narrados o representados, su condolencia, su intervención, su juicio, etc. De esta manera, y si bien el texto surge de una polémica sobre la novela, el conjunto de los términos utilizados y los contenidos de la argumentación, sugieren que el fragmento puede leerse en sí mismo y, fundamentalmente,

²¹ Héctor Agosti concuerda con Arlt en el hecho de que la falta de acción y el paso “al análisis y la descripción” es lo que genera el aburrimiento del lector, pero además agrega que “gran parte de la novelística contemporánea es incapaz de dar respuesta a las angustiosas interrogaciones del presente” (54-55).

como una explicitación del proyecto del teatro arltiano o de los modos en que Arlt piensa toda su producción, en ese momento, preferentemente desde una óptica ubicada en el género dramático. Cabe destacar, además, que el artículo, construido en la primera persona del plural, se ubica en la perspectiva del que se presume un destinatario de esas notas y se identifica, persuasivamente, con los posibles intereses y gustos promedio del supuesto público del diario, ya conocido y familiar para Arlt, en ese entonces. Se instaura así un acercamiento y búsqueda de reconocimiento e identificación entre el nombre propio del que escribe y el receptor potencial.

Pero cuando estas notas se refieren al aburrimiento del lector, pueden leerse, además, dos aspectos singulares. El primero de ellos es el interés persistente de Arlt por el mercado, una preocupación que se reitera desde sus primeros textos: “algún día se logrará definir matemáticamente la constante de acción de un personaje novelesco dividiendo el número de ediciones de los libros en que el personaje ha figurado, por el número de años que demoraron en venderse”, afirma en “Confusiones acerca de la novela” (246). Pero también es causa de la desafección del público el realismo y sus excesos: “la medianía”. En efecto, la medianía o, lo que es lo mismo, la profusión de los detalles y el abuso de la descripción –algo, recuérdese, muy valorado por Ortega– “constituyó y es la piedra angular del realismo, pero su frecuencia dentro de la novela contemporánea –sostiene Arlt– es una peste que torna insoportable la lectura de los libros que hora tras hora invaden los escaparates” (259). Por ello, y en tanto “el realismo no es un género sino una técnica que se limitó a describir lo que se hallaba debajo de sus narices con fidelidad de pantógrafo” (259), la novela y el teatro contemporáneos han caído, para Arlt, en manos de autores que, como “albañiles en disponibilidad. Saben manejar la cuchara, el nivel, la plomada, pero no tienen edificio que construir” (261). De esta manera, lejos de ser un recurso para la composición de una novela que intente asimilarla al orden múltiple y minucioso de lo real, lo subjetivo y la descripción sólo tienen sentido, en la visión arltiana, y de un modo coincidente con algunas teorizaciones de esos días como las de George Lukács,²² a quien, como vimos, también cita Agosti, si se los vincula con el “espectro magnético del héroe” y sus acciones y conflictos.

Ahora bien, cuando nos enfrentamos a la discusión de Arlt con el realismo, lo primero que sorprende es la ausencia de alguna referencia a la cuestión social. Efectivamente, si consideramos que a partir de 1932 Arlt colabora en publicaciones vinculadas a la izquierda como *Bandera Roja* y *Actualidad*, e interviene en algunos emprendimientos político-culturales ligados al partido comunista –como la formación de la Unión de Escritores Proletarios impulsada por él y Castelnuovo– (Saítta, *El escritor...* 105-135), y si nos atenemos a lo que expresaba en muchas de sus aguafuertes, donde se definía como uno de esos escritores ocupados de “la miseria y de la angustia de los hombres argentinos” (“El

²² Así, Lukács expone, en el mismo sentido: “En la literatura no existe una ‘poesía de las cosas’ independiente del hombre y de las vicisitudes humanas. [...] Cada cosa que tenga una función efectiva en la acción de un hombre, que despierte en nosotros un interés poético, se vuelve significativa desde el punto de vista poético por su nexa con la acción” (59). Y Arlt expresa en su texto de 1941: “Una fea lámpara humosa cobra valor estético cuando ilumina el rostro de un héroe. No importa que la existencia de este héroe determine un peligro dado. Su capacidad de acción, por profundidad, le presta a la lámpara un relieve desusado” (“Literatura sin héroes” 259).

conventillo de nuestra literatura” 50) y a lo que exponía en sus conocidas palabras preliminares a *Los lanzallamas* –“me atrae ardientemente la belleza [...] Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados” (285)–, llama la atención en este ataque al realismo, el silencio de Arlt sobre las relaciones del arte y su compromiso con lo social.

En efecto, a diferencia de la postura de Agosti, que criticaba la descripción y el subjetivismo por su desentendimiento de la realidad, Arlt obvia la discusión sobre el realismo socialista y, en contraposición a muchos de sus textos previos, no menciona en ningún momento la pretensión de que las obras de “contenido social”, para él, en ese momento “pródig[as] en contradicciones” (“Escritores jóvenes de la América hispana”), deban ser las que primen en la “novela actual”. Y si bien Arlt sostiene en estas notas de 1941, que un conflicto situado fuera del presente (“nuestro tiempo” y “nuestro espacio” es la expresión que utiliza) puede adolecer de falta de interés, también afirma que “casi siempre cuando el asunto queda más allá del alcance del espectador, se debe a que el autor no domina la técnica de su especialización”, y “que no hay conflictos sin interés”.

De esta manera y ya para concluir, podemos decir que, en los años cuarenta no sólo Arlt se desentiende de la idea según la cual el arte debe vincularse al presente crudo de la sociedad, sino que además propone una literatura y un teatro que no remita de modo imperioso a las preocupaciones del lector o espectador pero sí que suscite, ineludiblemente, su emoción catártica y lo vincule “emocionalmente” en tanto que representación. Es más, en la última de sus intervenciones sobre la novela, “Hace falta una escuela para novelistas”, también expresa una preocupación por la belleza que lo aleja, nuevamente, de algunas de las declaraciones más fuertes del prólogo a *Los lanzallamas* citadas con anterioridad: “me ocurre que la creciente exigencia de material de lectura en la humanidad determinará la organización de una escuela para novelistas, donde el alumno estudiará científicamente los procedimientos para emplear con mayor provecho posible los elementos *susceptibles de producir belleza al combinarse*” (énfasis mío). Así, puede verse cómo, estos artículos arltianos, a la vez que entablan una discusión sobre la novela y polemizan con las ideas que circulaban en el campo intelectual, se distancian de concepciones previas del autor y de los modos concretos de su ficción novelesca anteriores al giro de 1932, a la vez que se acercan a las posiciones de escritores como Borges y Bioy Casares e intentan delimitar, en ese movimiento, nuevos criterios para la narración. Las notas sobre la novela manifiestan, en suma, los lineamientos principales de su propuesta dramática, su particular concepto de la prosa narrativa, los modos adecuados de la relación que Arlt buscaba entre el arte y el público lector o espectador, y también permiten leer los posibles argumentos para la legitimación de la labor del escritor, que Arlt, como hemos intentado mostrar, en una reestructuración de su obra y consecuentemente con las nuevas modalidades y géneros que ingresan a su producción desde los años treinta (el teatro, el policial, lo fantástico y el relato de aventuras), esboza, imagina y proyecta en estos breves ensayos periodísticos.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos de Roberto Arlt sobre la cuestión de la novela:

- Arlt, Roberto. "La vela encendida al sol". *El Mundo* (13 abr. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Al margen del cable*. Recopilación, introducción y notas Rose Corral. Buenos Aires: Losada, 2001.
- _____. "Aventura sin novela y novela sin aventura". *El Mundo* (13 agos. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Confusiones acerca de la novela". *El Mundo* (22 agos. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Galería de retratos". *El Mundo* (6 sep. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Necesidad de un diccionario de lugares comunes". *El Mundo* (15 sep. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Irresponsabilidad del novelista subjetivo". *El Mundo* (2 oct. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Acción, límite de lo humano y lo divino". *El Mundo* (7 oct. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Literatura sin héroes". *El Mundo* (13 oct. 1941). Reeditado en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Hace falta una escuela para novelistas". *El Mundo* (1 nov. 1941).

Otros textos citados:

- Agosti, Héctor P. *Defensa del realismo*. Montevideo: Pueblos Unidos, 1945.
- Anónimo. "Invitación a la novela" (Calendario). *Sur* 65 (1940): 118-119.
- Anónimo. "La novela actual" (Calendario). *Sur* 68 (1940): 82-84.
- Arlt, Roberto. "Escritores jóvenes de la América hispana". *El Mundo* (22 may. 1941).
- _____. "Los siete locos". *El Mundo* (27 nov. 1929). Reproducida en Arlt, Roberto. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Selección y prólogo de Daniel Scroggins. Buenos Aires: ECA, 1981.
- _____. "La tintorería de las palabras". *El Mundo* (15 jun. 1940). Recopilada en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. "Un protagonista de Edgar Wallace". *El Mundo* (23 jul. 1937). Recopilada en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1994.

- _____. “El conventillo de nuestra literatura”. *El Mundo* (21 dic. 1928). Recopilada en Arlt, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Selección y prólogo de Sylvia Saítta, Buenos Aires: Losada, 1994.
- _____. “Palabras del autor”. Arlt, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica. Mario Goloboff, coord. París: ALLCA XX, Université Paris X, 2000.
- Bioy Casares, Adolfo. “J.L. Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*”. *Sur* 92 (1942): 60.
- Borges, Jorge Luis. “Prólogo” (1940). En Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- Caillois, Roger. “El suicidio de la novela”. *La Nación* (17 agos. 1941).
- _____. *Sociología de la novela*. Buenos Aires: Sur, 1942.
- _____. y Victoria Ocampo. *Correspondencias (1939-1978)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Capdevila, Analía. “Arlt contra Ortega (Una polémica sobre la novela)”. *Boletín/8* (2000).
- González Lanuza, Eduardo. “Macedonio Fernández: *Una novela que comienza*”. *Sur* 79 (1941).
- Gramuglio, María Teresa. “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”. *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Tomo VII de la *Nueva Historia Argentina*. Alejandro Cataruzza, dir. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- _____. “Momentos del ensayo de interpretación nacional. 1910-1930”. *Boletín/10* (2002): 37-50.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera. *Asesinos de papel. Historia, testimonios y antología de la narrativa policial en la argentina*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- Lukács, George. “¿Narrar o describir?” *Literatura y sociedad*. Goldmann, Escarpit, Hauser y otros. Buenos Aires: CEAL, 1977.
- Medin, Tzvi. *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Ocampo, Victoria. “Nuestra actitud”. *Sur* 60 (1939).
- Ortega y Gasset, José. “Ideas sobre la novela”. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Prieto, Adolfo. “La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt”. *Boletín de literaturas hispánicas* (1963).
- _____. “Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas”. En Arlt Roberto. *Los siete locos, Los lanzallamas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Saítta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- _____. “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”. *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Tomo VII de la *Nueva Historia Argentina*. Alejandro Cattaruzza, dir. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1993.