Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt

Juan José Sebreli

I

No puedo eludir, al referirme a Roberto Arlt, mencionar las circunstancias personales que me llevaron al descubrimiento de su obra. Pertenezco a una generación de escritores y lectores porteños nacida alrededor de 1930 cuando se publicaban las principales novelas de Arlt. Era entonces un autor muy popular por sus crónicas periodísticas, sus aguafuertes porteñas, aunque sus novelas provocaban juicios discordantes tanto entre la derecha como en la izquierda. No era un marginal, como a el mismo gustaba verse, pero tampoco estaba del todo legitimado.

Cuando llegué a la edad de la formación intelectual, en la mitad del siglo veinte, Arlt era, en cambio, un autor olvidado. En los años cuarenta, después de su muerte, primaba la novela realista –entre los escritores de izquierda– y el relato fantástico en el grupo liberal de la revista *Sur*. En ese clima literario, la ficción de Arlt resultaba extemporánea, no tenia espacio.

Hacia 1950 cambiaron los vientos, con el auge del existencialismo. Los jóvenes leíamos con pasión a Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Jean Genet. Esas lecturas nos llevarían a lanzarnos a la recuperación del pasado de los existencialistas, a releer a aquellos autores que hubieran podido ser sus precursores. A ese nuevo estilo al que se llamará literatura metafísica, fue asimilado en primer término Dostoievski y, en esa búsqueda, no podía dejar de reaparecer Arlt.

Encontré por casualidad, en una librería de viejo, una edición de *Los siete locos*. Sólo conocía a su autor de nombre y lo creía, erróneamente, un representante de la literatura social del grupo Boedo. Leí la novela de un tirón y descubrí entusiasmado a un escritor existencialista antes de tiempo y en mi propio país. La escena de Erdosain subiéndose a un árbol para violar el sentido común, porque sí, sin objeto, y su inmediato sentimiento de vergüenza por la comedia que estaba representando, me pareció asombrosamente presartreana, Erdosain era el antecedente del Roquentin de *La náusea*.

La angustia, el absurdo de la vida, el acto gratuito, la afirmación de sí mismo a través del mal, eran temas que había tratado Arlt, nueve años antes que Sartre. Le tocó, así, el extraño destino de los que se adelantan a su tiempo: fue incomprendido en su época. Luego, tras su redescubrimiento tardío, lo confundieron con un continuador de quienes había sido antecesor. Confirmando este malentendido, una editorial francesa –*Le Seuil*– no lo tradujo porque el público podía pensar que era una imitación de Sartre.

El reconocimiento como autor de primera línea –que no había logrado en vida– fue, en parte, consecuencia del fervor de algunos jóvenes de la década del cincuenta, aunque por motivos diversos. Algunos como David Viñas quien le dedicó el segundo número de *Contorno*, la revista portavoz de esa generación, lo tomaban como figura de choque. Por un lado contra Eduardo Mallea y otros escritores del *establishment* académico, pero también contra los comunistas ortodoxos que, después de haberlo atacado en vida, por no adecuarse a la preceptiva literaria del jhadnovismo, reclamaban para sí, la herencia arltiana.

Por mi parte, rompía un prejuicio, al publicar en 1953 un ensayo sobre su obra, en la revista *Sur* (número 223), donde había sido ignorado hasta entonces y cuyo secretario de redacción, José Bianco sostenía que Arlt carecía de «gusto literario» y no creía que «infundiera respeto a ningún intelectual de verdad».

Luego, mis amigos, Oscar Masotta y Carlos Correas –hoy autores de culto–, con quienes formábamos un trío existencialista, publicaron dos de los mejores estudios sobre Arlt. Los tres coincidimos en una visión sartreana del escritor argentino; basada en *San Genet comediante y mártir,* en el caso de Masotta y en el mío, y en *Flaubert, el idiota de la familia,* en la obra posterior de Correas. Vinculábamos así, doblemente, a Arlt y Sartre, por la similitud de sus novelas y por la interpretación que éste hacía de otros escritores.

Se daba, de ese modo, una singular relación intercultural: algunos porteños descubríamos a un autor porteño por la mediación casual de un autor parisino. No se trataba, sin embargo, de una anomalía sino de un rasgo característico de la hibridación de la cultura porteña o rioplatense, producto de todas las corrientes inmigratorias que llegaban al puerto.

Arlt, precisamente, se había formado en un hogar donde su padre hablaba alemán y su madre, italiano. Ésta había nacido, por añadidura en Trieste, ciudad italiana ocupada entonces por austríacos, paradigmático sitio de hibridación. El hijo agregaría a estas lenguas paternas, el

castellano aprendido en la escuela y el habla oral porteña aprendida en la calle. Incorporaría después la multitud de dialectos de todas las partes del mundo que escuchaba en los cafés y el lunfardo que le enseñaron sus correrías de periodista. No le faltaron tampoco el acento inglés de las películas norteamericanas y el lenguaje de la literatura rusa y francesa, en traducciones españolas, que leía vorazmente en las bibliotecas barriales socialistas y anarquistas.

La pedantería academicista se burlaba de su autodidactismo, de su erudición de segunda mano, de su mala forma de leer. Pero de esas insuficiencias, Arlt extraería, precisamente, sus virtudes. Con esa argamasa formaría un estilo propio, original y único que sería también una hibridación de géneros altos y bajos, donde se mezclaban: folletín, picaresca, melodrama, esperpento, policial negro, crónica roja, decadentismo, gótico, modernismo rubendariano, costumbrismo, sainete, grotesco, granguiñol, sátira social, novela de educación, ciencia ficción, realismo, fantasía.

Esta hibridación, mestizaje, mixtura de nacionalidades, familias, lenguas, culturas, géneros, estilos de vida hacían de la obra de Arlt, el fiel reflejo de Buenos Aires en la primera mitad del siglo veinte. Ciudad puerto abierta al Atlántico y cuya economía giraba alrededor del comercio exterior, estaba destinada al cosmopolitismo, a la mundialización antes de tiempo.

A pesar de su desfavorable situación geográfica, llegó a constituirse en una rosa de los vientos, en un cruce de caminos de distintas culturas que aportaban las corrientes inmigratorias. Se sumaron luego los exiliados de las guerras y de las persecuciones políticas y raciales de Europa, entre estas la del poeta expresionista Paul Zech, escapado del nazismo y destinado a morir en Buenos Aires, con el pasaje de regreso a la Alemania de posguerra.

En esas condiciones únicas en el continente sudamericano, la apertura a todos los gustos, a todas las ideas, el anhelo de asimilar el acervo del mundo entero, se reflejaba en el paisaje urbano porteño donde se mezclaban todos los estilos arquitectónicos –gótico, renacimiento, clasicismo, francés, tudor, *art nouveau, art decó,* racionalismo–, formando, con esos préstamos, una ciudad que no se parecía a ninguna otra.

El universalismo era también particularidad de sus escritores, artistas e intelectuales que se consideraban herederos de todas las escuelas literarias, estéticas y filosóficas. Borges decía que la verdadera tradición argentina era «toda la cultura occidental (...) y que teníamos dere-

cho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una y otra nación occidental».

La literatura de Arlt introdujo el habla popular coloquial y el lunfardo, sin límites precisos entre ambos. Pero es un error oponerlo al europeísmo de Borges.

El lunfardo no es un lenguaje autóctono ni folclórico sino también cosmopolita, el producto de la hibridación de diversas peculiaridades lingüísticas llegadas de todas partes: dialectos italianos traídos por los inmigrantes, voces portuguesas, restos de léxicos indígenas y afroamericanos, modismos del yidish, parodias de origen circense como el cocoliche, vocablos arcaicos españoles y caló gitano aprendidos en el teatro del «género chico» y en las coplas flamencas, estilos ficticios, artificiales o idiolectos inventados –antes que por los compadritos–, por los saineteros, el diario *Crítica,* la bohemia de la calle Corrientes y los letristas y glosadores de tango.

No menos importante fue el aporte del *argot* de prostitutas y rufianes franceses y polacos trasmitido a los varones de todas las clases sociales. La palabra más común del habla popular porteña para designar el acto sexual, tenía un orígen polaco. La etimología de algunos localismos porteños era aun más insólita y lejana. La característica manera de despedirse –«chau»– es una deformación veneciana de un antiguo saludo de los estudiantes alemanes del sur.

El tango, música de fondo para las escenas prostibularias, lejos también de ser una música autóctona fue el producto de la mezcla de tango andaluz, habanera caribeña, canción italiana, candombe negro, danzas de salón centroeuropeas. Sus principales creadores eran hijos de inmigrantes italianos, el cantor mítico, Carlos Gardel había nacido en Francia y su instrumento más representativo, el bandoneón, fue un invento alemán. Es significativo que los tres íconos culturales de Buenos Aires que alcanzaron resonancia universal, Borges, Arlt y el tango hayan sido representantes típicos de esa hibridación.

La combinación en Arlt de lo local y lo cosmopolita provocaba el desprecio tanto de los nacionalistas elitistas como de los nacionalistas populistas. Él se burlaba de unos y otros, a los populistas que le criticaban su escaso conocimiento del lunfardo contestaba: «He nacido en Villa Crespo entre reos y malandras y no tuve tiempo de estudiar el lunfardo».

Los nacionalistas aristocratizantes y tradicionalistas, hidalgos provincianos a la manera de Leopoldo Lugones, habían hecho del gaucho un héroe epónimo para atacar a la plebe inmigratoria. Arlt tuvo la osa-

día de burlarse de la literatura criollista y llamar al mito nacional del *Martín Fierro:* «caricatura de copla de ciego».

En la sociedad argentina de comienzos del siglo veinte donde, entre los escritores, todavía predominaban los provenientes de las clases altas, Arlt escritor de clase media baja descendiente de inmigrantes pobres, desentonaba. Era el portavoz de la mayoría gringa y plebeya opuesta a la minoría criolla y patricia.

Contra la exaltación de tradiciones vernáculas, él reivindicaba la cultura traductora. Consciente de la hibridación afirmaba, en un reportaje, que la literatura francesa y la rusa habían incidido en la cultura argentina, no así la inglesa ni la alemana, que fueron menos traducidas. No advertía que él había llegado también a los alemanes, aunque por caminos indirectos.

Dos autores rusos estaban entre quienes acostumbraba citar como sus mentores, Dostoievski y el hoy olvidado Leónidas Andreiev. La admiración por este ultimo, se evidenciaba en la similitud del título *Los siete locos* con el de un relato de Andreiev: *Los siete ahorcados.*

A través de los rusos, Arlt llegó a los expresionistas alemanes, quienes, a su vez, habían abrevado en aquéllos. Se daban así, una vez más, complicadas relaciones interculturales. Dostoievski y Andreiev, que habían estado influidos por los románticos alemanes del siglo diecinueve, a su vez, en un viaje de ida y vuelta, influían en el neorromanticismo de los expresionistas alemanes. Dostoievski también había incidido en Nietzsche que sería maestro de pensamiento de los expresionistas y de Arlt.

La afluencia a las universidades alemanas de la *intelligentzia* rusa del siglo diecinueve y luego de los emigrados que escapaban de la revolución bolchevique, condujo a esta fusión de culturas. La existencia de ochenta y seis editoriales y veinte librerías rusas en el Berlín de los años veinte, eran una muestra elocuente.

Esta influencia mutua, no sólo en la literatura, reflejaba la intermitente, enigmática y peligrosa fascinación recíproca, entre Alemania y Rusia, quizás porque ambas naciones, en determinados momentos de su historia, se sintieron al margen de Occidente, del que formaban, no obstante, una parte insoslayable. Tal vez habría que establecer una similitud geográfica más: ambas son zonas ambiguas de frontera: Alemania es el límite occidental de la Europa oriental, Rusia, el límite de Europa oriental con Asia, a los que podría agregarse Argentina en tanto confín extremo de Occidente.

Los lanzallamas es como lo llamara Mirtha Arlt «un gran fresco expresionista». Ese mundo alucinante donde no hay demarcaciones preci-

sas entre lo imaginario y lo real, el sueño y la vigilia, las ilusiones y los hechos, lo absurdo y lo lógico, lo apócrifo y lo auténtico, lo alegórico y lo documental, conforma esa mezcla rara de simbolismo y realismo que definía a los expresionistas.

El pesimismo, el malditismo, el *pathos* exacerbado, la soledad, la incomunicación, la obsesión por los sentimientos atormentados y morbosos, el antiburguesismo bohemio, la exaltación de los marginales, locos, asesinos y perversos, eran comunes a Dostoievski, los expresionistas y Arlt.

Incluso las debilidades imputables a la obra de Arlt, su tremendismo apocalíptico, en el límite entre lo sublime y lo ridículo; sus personajes de una sola dimensión, su tendencia a representar a los individuos como arquetípicos –Erdosain como alegoría de la angustia–, eran igualmente defectos o méritos –según se lo mire– del estilo expresionista.

En el expresionismo, como entre los conspiradores de *Los lanzallamas* también se daba esa mezcla política de anarquismo, fascismo, esoterismo y ultraizquierdismo, a la que después me referiré.

Arlt, sin embargo, no llegó al expresionismo tan sólo por la intermediación de los rusos sino también por la propia cultura rioplatense de los años veinte que estaba imbuida, a veces de modo invisible, en el clima expresionista. De todos los movimientos de vanguardia, Borges sólo rescataba el expresionismo: le dedicó un ensayo en *Inquisiciones*, editó en 1920 una antología de poetas expresionistas alemanes en la revista madrileña *Cervantes*. Elogió la novela expresionista *El Golem* de Gustav Meyrinck. José Carlos Mariátegui escribió también sobre el expresionismo en su revista *Amauta*, muy leída por la izquierda.

El expresionismo, asimismo, dejó su impronta en las artes plásticas argentinas El realismo expresionista en un contexto social dramático de Kathe Kollwitz influyó en el grabador al aguafuerte, Guillermo Facio Hebequer, a quien Arlt admiraba. En el teatro hubo ecos expresionistas en el género del grotesco porteño. Armando Discépolo, su mayor representante, era elogiado por Arlt.

También el expresionismo dejó su huella en algunas películas argentinas de los años treinta. Su iluminación de dramáticos claroscuros fue impuesta por directores de fotografía centroeuropeos –John Alton, Gerardo Húttula, Francis Boeninger y Pablo Tabernero– que venían de Berlín donde habían trabajado en los estudios UFA. Cabe mencionar que el arquitecto ruso Wladimiro Acosta emigró a Buenos Aires después de pasar por Berlín donde fue decorador del cine expresionista.

Uno de los temas del expresionismo literario y plástico, era la ciudad como nueva Babilonia. Pinturas como «Yo y la ciudad» y «Ciudad apocalíptica» de Ludwig Meidner, «Escenas de la calle» de Ernst Kichner, «La gran ciudad» de Otto Dix, «El poder de la calle» de Humberto Boccioni, reflejaban la seducción que ejercían las calles de la ciudad moderna en el arte de comienzos de siglo.

Alfred Döblin en un bosquejo autobiográfico reconocía la ingerencia estos cuadros en la creación de su novela urbana. Es poco probable, en cambio, que Arlt haya visto reproducciones de esa pintura. En un aguafuerte de 1928 sostenía, no obstante, que más que literarias sus influencias eran pictóricas y mencionó a «Goya, Durero y Bruegel» todos ellos precursores del expresionismo.

La calle, decía en ese mismo aguafuerte, era el «escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos danzan su zarabanda infernal» («El placer de vagabundear», *El Mundo*, 20 de setiembre de 1928). Esta era sin duda, la visión de la calle de un artista expresionista. Beatriz Sarlo –*La imaginación técnica*– señaló en la descripción arltiana de Buenos Aires, la coloración pura y contrastada característica del expresionismo.

Más que en la pintura, es probable que Arlt se inspirara en el cine expresionista alemán de los años veinte. *La calle* de Karl Grüne, *Asfalto* de Joe May, *Berlín sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, *La calle sin alegría* de Pabst crearon un subgénero de la ciudad, la calle y su muchedumbre como símbolos del caos moderno donde se mezclaban el expresionismo con el drama cotidiano de la *Kammperspiel*.

Arlt era un escritor visual. Sus novelas abundan en descripciones de ambientes interiores o exteriores, con gran sentido de la puesta, la iluminación y el color. Su percepción, muy cinematográfica, de Buenos Aires en *Los lanzallamas*, hace pensar que debió quedar impresionado por el clásico del cine expresionista, *Metrópolis* de Fritz Lang, exhibida tan sólo cuatro años antes de la publicación de su novela. En otro filme del mismo director, *Doctor Mabuse* es posible rastrear algún rasgo del personaje del Astrólogo. Esos filmes delirantes debieron entusiasmar, sin duda, al desmesurado joven Arlt.

La investigadora Marisa Reynaud que escribió sobre Arlt como posible espectador de cine alemán de la era muda, dudaba de que estas películas se hubieran exhibido en Buenos Aires. Por mi parte, infiero que sí, ya que ha sido proverbial la receptividad argentina al cine de todas las procedencias. *Metrópolis* fue, ciertamente, un éxito en salas co-

merciales y otros filmes menos conocidos probablemente se hayan exhibido en el cineclub que, por entonces, ya existía.

Queda documentado además, por un aguafuerte de 1937, que Arlt había visto y admirado *La ópera de tres centavos* en la versión de Pabst, y tanto el filme como la pieza de Bertolt Brecht pueden contarse entre los antecedentes de su obra.

En cuanto a la atracción por el bajo fondo y los maleantes, tal vez encontrara mentor en otro cineasta alemán, Joseph von Sternberg, en sus filmes norteamericanos de gangsters: *Noches de Chicago, Muelles de Nueva York, La batida.* Compartía ese antecedente con Borges quien consideraba a Sternberg uno de los inspiradores de sus relatos de compadritos.

II

La ciudad y las masas urbanas como forma arquetípica de la modernidad, fueron un tema compartido por los expresionistas y por tres escritores alemanes, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Franz Hessel cuyo *Paseos por Berlin* fue publicado el mismo año que *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin *y Los siete locos.* Todos ellos manifestaron un aspecto típico de la sociabilidad urbana moderna: la *flânerie,* el caminar solo y sin rumbo, entre las muchedumbres por las calles de la ciudad.

Tanto las novelas como los aguafuertes revelaban a Arlt como un *flâneur* de Buenos Aires, un merodear de sus calles. Ni él ni Benjamín se conocieron, pero ambos eran lectores de Baudelaire, el primero en elevar la *flânerie* a la condición de arte.

El Buenos Aires de Arlt era una ciudad trepidante muy distinta a la de su contemporáneo Borges, también caminador de la urbe pero solo afecto a las calles vacías, a los paisajes desiertos. Los diferenciaba igualmente la nostalgia de Borges por la ciudad del pasado que buscaba en los barrios viejos, opuesta a la proyección imaginaria de Arlt hacia la metrópolis del futuro, que creía encontrar en el ajetreo del Centro.

Un tema ligado a la *flânerie,* vinculaba igualmente a Arlt con Benjamin. Éste preparaba su obra, nunca concluida, sobre los pasajes de Paris, forma arquitectónica representativa de un momento de la evolución de la ciudad y sus hábitos, en el cambio de siglo. Por la misma época, en un aguafuerte porteño de 1928, Arlt se ocupaba del Pasaje Güemes en la calle Florida, adelantándose a Julio Cortázar quien vol-

vería a usarlo como escenario de uno de sus cuentos. El *flâneur* de París y Berlín, Benjamin, y el *flâneur* de Buenos Aires, Arlt estaban destinados a no cruzarse nunca en el laberinto de esas calles.

Un desencuentro similar ocurrió con Alfred Döblin. En 1929, el año de la crisis económica mundial, se publicaban simultáneamente *Los siete locos y Berlín Alexanderplatz.*

Es probable que a ambos autores no les hubiera disgustado la obra del otro pero los azares geográficos tanto como los editoriales, impidieron que se encontraran. *Berlín Alexanderplatz* fue traducida al castellano en una edición española de 1932, cuando ya Arlt había escrito sus principales novelas. Borges apenas mencionó al libro en una crónica de *El Hogar* a mediados del treinta. En Buenos Aires se difundió algo más con la traducción argentina de 1950.

Las novelas de Arlt, a su vez, fueron traducidas al alemán en los primeros setenta, quince años después de la muerte de Döblin. *Berlín Alexanderplatz* y *Los siete locos– Los lanzallamas*, muy distintas en su forma, tenían, sin embargo, muchos puntos en común: trataban del drama de las grandes ciudades modernas, acudían al lenguaje oral, se centraban en personajes de la clase media baja a quienes el caos de la vida urbana arrojaba a la marginalidad, al delito o a la locura. Tampoco faltaban aquellos a quienes una deformación física los condenaba al estigma: el manco en Döblin; el jorobadito, el rengo, la bizca en Arlt.

Ambos autores, con esa atención apasionada por los detalles típica de la flânerie señalaban con minuciosa precisión nombres y números de calles y lugares donde habitaban o circulaban los personajes: un personaje arltiano vivía en Caracas 824, otro en Condarco 1375, dos calles del barrio de Flores donde el autor había vivido. El almacén donde paraban quedaba en Triunvirato y Thames. Döblin comenzaba su novela con Franz Biberkopf tomando el tranvía 41 o describía el itinerario del tranvía 68 que iba a Alexanderplatz. Esta precisión topográfica, hipernaturalista, que permitía al lector visitar el *habitat* donde transcurría la trama, o seguir las traslaciones de sus personajes era, no sólo inusual en la literatura de esa época, sino una innovación.

Ambos autores, en fin, preanunciaban el próximo advenimiento de sistemas autoritarios y totalitarios que ensombrecerían las décadas del treinta y el cuarenta. El nacionalsocialismo tomaría el poder cuatro años después de aparecer *Berlín Alexanderplatz*, y obligaría a su autor a exiliarse.

Los siete locos se publicó un año antes del primer golpe de Estado, antecedente del ciclo militarista argentino que se extendería con inter-

mitencias, desde 1943 a 1983, incluyendo el peronismo, dictadura plebiscitada, fascista a medias, que Arlt no llegó a conocer.

El Berlín de Döblin y el Buenos Aires de Arlt eran ciudades diferentes pero se asemejaban por la turbulencia de sus ambientes nocturnos peligrosos y sórdidos. El cabaret berlinés, aunque muy distinto al cabaret del tango porteño, era igualmente legendario, tanto como, en otro aspecto, lo fueran las *Mietskassernen* del barrio Kreuzberg o el conventillo de la Boca.

El Berlín de la República de Weimar era la metrópolis de una sociedad altamente industrializada y centro de la vanguardia artística del mundo. Pero, a la vez, la derrota en la guerra, la revolución fracasada, la inflación y la crisis política permanente provocaron la caída de los valores tradicionales. La sociedad se escindía entre una masa empobrecida y desorientada y aquellos que escapaban a la realidad opresiva lanzándose a diversiones desenfrenadas.

La Buenos Aires de la República liberal era la ciudad de un país cuya gran prosperidad y posibilidades insólitas de movilidad social atraía a los inmigrantes del mundo entero. Se había transformado en una ciudad con mayoría de extranjeros, entre los que predominaban los varones jóvenes y solos. Se originó, de ese modo, el aumento desmesurado del alcohol, la droga, el juego, la violencia y la prostitución. A pesar de que la sociedad seguía siendo pacata, y la virginidad femenina, sagrada, Buenos Aires se había convertido en los años veinte, en el primer mercado mundial de tráfico de mujeres. Uno de los personajes arltianos, el Rufián Melancólico, estaba inspirado en un proxeneta polaco, miembro de la famosa mafia internacional de rufianes, la Zwi Migdal, a quien Arlt conoció personalmente.

La novela de la ciudad y sus secretos apareció cuando el cambio vertiginoso de las condiciones sociales y económicas trajo como consecuencia la desorganización y disolución de la antiguas formas de sociabilidad. La vida comenzó a ser más variada y peligrosa, con conflictos y antagonismos agudizados, con múltiples oportunidades para la aventura, el peligro acechante del drama y la irrupción de una multitud de seres descentrados y a veces excéntricos.

El mito de los misterios de la ciudad había sido en el siglo diecinueve una de las fuentes de inspiración de la literatura: existió el París de Victor Hugo, Balzac y Zola, el Londres de Dickens, el San Petesburgo de Dostoievski, el Madrid de Pérez Galdós, la Viena de Arthur Schnitzler.

Esa literatura reflejaba la fascinación que la urbe multitudinaria ejercía en la mentalidad de sus habitantes y, a la vez, contribuía a esti-

mular esa fascinación, agregándole misterio. Las ciudades terminaban pareciéndose a sus novelas.

En el siglo veinte, después de la primera guerra mundial, las grandes capitales sufrieron una profunda transformación en los hábitos y costumbres de sus habitantes, debida a la industrialización, a las oleadas inmigratorias, a las innovaciones de la técnica y a la expansión de los medios de comunicación de masas.

No era casual, por lo tanto, que en esos años, surgieran simultáneamente en diversas partes del mundo y sin ningún contacto entre sí, una serie de escritores que trataron de captar esta transfiguración dando origen a la novela urbana moderna. Así aparecieron entre los años veinte y los treinta, *Manhattan Transfer* y *El paralelo 42* de John Dos Passos, *Petersburgo* de Andre Biely, *Berlín Alexanderplatz* y *Los siete locos*.

La ficción urbana del siglo diecinueve había surgido de los folletines publicados en los periódicos. En Buenos Aires, hubo otra vuelta de tuerca: el diario *Crítica* creaba, con sus crónicas periodísticas de la vida cotidiana, una suerte de novela de hechos reales, que después se llamaría no – ficción. No es casual que de su redacción surgiera una generación de novelistas, y entre ellos Arlt.

Por otra parte, la atracción y la sensibilidad especial de Arlt por el paisaje urbano, se evidenció en las acertadas evocaciones que hizo, en algunos notas de la serie «Al margen del cable», de ciudades que nunca llegò a conocer: Barcelona, Budapest, Estocolmo, Danzig, Shangai y París, a la que describió barrio por barrio, rincón por rincón.

Era tan urbano y cosmopolita, que la naturaleza estaba excluida de sus visiones. Cuando en *Aguafuertes patagónicas* describió un paisaje natural, percibió las montañas como rascacielos.

La transformación de la ciudad, de gran aldea que era todavía a fines del siglo diecinueve, en moderna metrópolis, constituía el trasfondo de las novelas de Arlt y de Döblin. La novela berlinesa transcurría cuando en Alexanderplatz se estaba construyendo el tren subterráneo, en medio del ruido y un dinamismo inusuales mientras los transeúntes asistían asombrados a la rápida demolición de unos edificios y a la construcción de otros.

Los porteños de Arlt participaban igualmente del espectáculo de una ciudad en construcción, con baldíos, apertura de diagonales, rascacielos a medio hacer, demoliciones, grúas, andamios y calles abiertas entre telones de muros con rastro de los empapelados de las casas derrumbadas.

La ciudad de Döblin como la de Arlt mostraban ese momento de transición donde lo viejo desaparece y lo nuevo todavía no surge, dando una sensación de inseguridad, azar e incertidumbre.

Los tres espacios de la ciudad donde se movían los personajes arltianos, eran los departamentos de la clase media baja, vistos desde el interior, Arlt tanto como Döblin mostraron la lobreguez de esos habitaculos de gente pobre, retumbantes de ruidos, con sus «zaguanes profundos y solitarios», sus patiecitos oscuros como pozos y su cuartos con luces mortecinas. Arlt los conocía por sus propias vivencias.

La clase alta, en cambio, era escurridiza, fantasmal, inaccesible a la mirada del hombre de la calle. Las mansiones eran, por eso, miradas desde fuera, a través de los ventanales herméticos y sus interiores eran imaginados como los vistos en los lujosos decorados de Hollywood. Paseándose por los hermosos barrios, el personaje de *Los siete locos* imaginaba que «desde la mirilla de la persiana de algunos de esos palacios le estaba examinando con gemelos de teatro cierto millonario melancólico y taciturno».

El vagabundeo por la calle le permitió a ese pequeñoburgués conocer el mundo de los bajos fondos que le hubiera estado vedado de haber elegido otro tipo de vida, la de los «oficinistas grises». Su trabajo de cronista policial en *Crítica* le facilitó su primer contacto con el bajo fondo. Döblin, por su parte, tuvo oportunidad que conocer ese mundo cuando trabajó como médico en un centro de observación de delincuentes.

Los lúmpenes se movían en el mismo espacio que la clase media baja: el centro de la ciudad. Compartían ciertos lugares públicos, los cafés, los hoteles baratos, los prostíbulos, las fondas, entre éstos el tenebroso bar «Ambos mundos», al lado del edificio del diario *Crítica,* descripto en el relato «Las fieras».

Los barrios obreros, en cambio, estaban ausentes, no entraban en el circuito de tránsito del *flâneur* de clase media. La pobreza proletaria, por otra parte, era anodina e insípida. El mundo de los lúmpenes, en cambio resultaba fascinante. Cierto «romanticismo del mal», el paseo por los bajos fondos fue un rasgo característico de algunos escritores de clase media, una manera de escapar a la rutina cotidiana, a la familia convencional.

Está latente en toda la obra arltiana esa mezcla de atracción y repulsa por la llamada aristocracia y, a la vez, por el lumpen. Los personajes –como el autor– se movían en esa zona limítrofe y peligrosa de la clase media baja, oscilando entre las clases bajas y las altas. Las ansias de riqueza y las expectativas de ascenso social entremezcladas con el temor al descenso, la llevaba a ver en los lúmpenes, la imagen de un posible porvenir.

En su última novela, *El amor brujo,* donde el elemento realista predominaba sobre el expresionista, Arlt se introducía en capas más altas de la clase media, mostrando los tabúes sexuales y la hipocresía moralista.

La sexualidad estaba siempre presente en las novelas de Arlt, igual que en las de Döblin, y resulta de interés sociológico los matices del comportamiento de la clase media baja y la clase media alta que muestran estas novelas. Una escena de *Los lanzallamas* presentaba el aspecto triste del sexo en cuerpos cansados y mentes preocupadas. En un cuartucho oscuro, una mujer dejaba la sartén y se acostaba indiferente con su marido, para volver a tomarla y seguir friendo.

En *El amor brujo,* en cambio, la escena se ubicaba en la sala pequeñoburguesa, donde la novia masturbaba al protagonista en el sofá cerca del piano y del retrato del padre, un teniente coronel.

Ambas escenas reiteraban esa sexualidad mecánica, lejos del placer, que la sociedad paternalista y el autor como fiel retratista de la misma, discernían para la mujer.

Arlt no era un escritor estrictamente social pero expresó las frustraciones económicas y los tabúes sexuales de la clase media porteña de aquellos años. Sus ideas políticas fueron confusas y cercanas a cierto anarquismo. Lo seducía la figura del anarquista Severino Di Giovanni a cuyo fusilamiento asistió. Si bien luego se aproximó a la izquierda leninista nunca estuvo cómodo con ella y fue atacado por alguno de sus miembros.

Aunque no fue un escritor realista, sus fantasías eran, en un estrato profundo, más reales que su apariencia. Supo intuir algunos fenómenos políticos que entonces estaban todavía en germen. En esa estrambótica revolución social de alucinados liderada por el Astrólogo donde se confundían, en forma inextricable, la realidad con el delirio, podía encontrarse una premonición de algunas actitudes de cierta mentalidad política.

Con la distancia, la lectura actual evidencia un aire de lo conocido en la extrañeza de esa revolución que no se sabía bien si sería bolchevique o fascista, donde no faltaba la mezcla con el golpe militar, las sectas ocultistas, los pistoleros anarquistas. Esa revolución no la harían los obreros, de quienes apenas se hablaba, sino sectas mesiánicas de marginales, artistas fracasados, asesinos, ladrones, rufianes, fraudulentos, prostitutas, ex hombres, lúmpenes.

El contexto político de la época mostraban que no era pura fantasía la búsqueda del futuro dictador, soberbio, inexorable, que dominaría a

las multitudes y cuyo modelo podía ser tanto Lenin como Mussolini, o también Henry Ford y hasta un poco Al Capone.

Esos «metafísicos del terror» como los llamara Hans Magnus Enzensberger, existieron con distintas características, en distintas épocas y en distintas sociedades. Eran los nihilistas de San Petesburgo, que Arlt conociera a través de *Los endemoniados*; la figura de Stavroguin fue un antecedente del Astrólogo.

Esos personajes reaparecerían durante la República de Weimar, en los años cuando Arlt escribía *Los lanzallamas*. Eran esos grupos febriles, nacionalbolcheviques que intentaban la síntesis entre el nacionalsocialismo y el comunismo. La extrema izquierda se mezclaba indiscriminadamente con la extrema derecha, proclamando una revolución reaccionaria o una reacción revolucionaria que podía definirse como fascismo de izquierda.

En un aguafuerte político de 1938, Arlt se ocupó de un círculo conspirativo de estas características: la Guardia de Hierro rumana a la que comparó con los personajes de *Los endemoniados*.

Medio siglo después se repetirían esas locas aventuras, en la propia ciudad de Arlt, con las guerrillas urbanas de los años setenta donde se mezclaban el populismo peronista y el nacionalismo católico con el fanonismo, el guevarismo o el maoísmo.

Había, por lo tanto, un realismo premonitorio, subyacente en las fantasías de Arlt. Las situaciones más raras y los personajes más estrafalarios eran, sin embargo, tan verosímiles que se ha hecho común, entre los porteños, referirse a alguien como «un personaje de Arlt». Por otra parte, la adjetivación del apellido, «arltiano» es una prueba de su identificación de individuos reales con esos personajes. Todos nos hemos encontrado, alguna vez, en las calles de Buenos Aires, con alguno de los siete locos.

José López Rega, el mayordomo de Perón, también astrólogo, que llegó a tener el sumo poder de la nación durante unos meses de 1974, era un personaje artliano. Sólo que si Arlt hubiera imaginado al Astrólogo tomando efectivamente el poder, su novela se habría frustrado. La realidad puede darse el lujo de no obedecer ciertas reglas de coherencia que exige la novela.

No soy crítico literario sino un ensayista con predilección por la sociología urbana y la vida cotidiana. Me interesa, entonces, comparar la ciudad de Buenos Aires en la época de Arlt con la de hoy, tan distinta de aquélla y, sin embargo, tan arltiana como entonces.

Condiciones extraordinariamente favorables del mercado mundial permitieron que la Argentina, desde 1880, fuera uno de los países más

ricos y con mayor crecimiento del mundo. Esta situación permitió la conjunción –no sin fuertes contradicciones– entre la élite ilustrada y la masa de inmigrantes pobres, los padres de Arlt incluidos. Esta circunstancia dio origen a la clase media más extendida y culta de todo el continente de donde surgiría la nueva pléyade de escritores, Arlt incluido.

La insólita prosperidad parecía que iba a durar para siempre. Por eso Buenos Aires fue construída para el tiempo largo, para un futuro siempre promisorio. A pesar de su pesimismo proverbial, Arlt también creía en una fabulosa ciudad del futuro que era, en realidad, una ciudad de utopía futurista. En *Los lanzallamas* proyectaba, en sueños, superrascacielos, en cuyas terrazas caía el polvo de las estrellas, con subsuelos donde corrían triples redes de subterráneos, con altos hornos que dejaban escapar flechas de gas azul y reflectores que cruzaban el cielo.

En su ultima novela *El amor brujo,* su protagonista, el ingeniero Balder, soñaba con «realizar creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos recorridos internamente por trenes eléctricos».

Tan breve resultó, sin embargo el apogeo argentino que su punto culminante se confundió con el comienzo de su declinación. El agotamiento del modelo agroexportador, pivote de la prosperidad, mostró sus primeros síntomas de agotamiento con la crisis mundial de 1929 y se derrumbó al término de la segunda guerra mundial.

Desde entonces el país perdió su rumbo, político y económico, social y cultural, hasta llegar al colapso del 2001 del que aún no hemos salido.

Sólo la ciudad de Buenos Aires quedó como testimonio de una época de esplendor, casi como una ruina histórica. Símbolo del momento de apogeo también lo fue de su decadencia. Había sido hecha para la eternidad pero su destino, entonces imprevisible, fue quedar inconclusa, como Manaus y su teatro de ópera en medio de la selva.

Una mirada sobre Buenos Aires muestra la magnitud de los cambios experimentados entre la primera mitad del siglo veinte, los tiempos de Arlt y el incipiente siglo veintiuno. La ciudad padeció un proceso de deterioro, al principio imperceptible y después acelerado; sus habitantes se acostumbraron a vivir de la nostalgia de un pasado de fugaz esplendor y soñar con el retorno de una edad dorada que nunca volvería. Mientras seguían engañándose con fantásticos sueños de grandeza, el país se iba degradando, encerrado en sí mismo, girando en el vacío, al margen del mundo y de la historia.

Sin embargo, aun cuando ya no existen los fundamentos de su riqueza, la ciudad sigue asombrando a los viajeros europeos. Cuando

Jürgen Habermas visitó Buenos Aires, ya muy venida a menos, en los años ochenta, la consideró todavía una *Weltstadt* (ciudad mundial).

¿Cómo vería hoy Arlt a Buenos Aires? Seguramente más parecida a la de *Blade Runner* que a la de *Metrópolis*. El escritor ya no podría vagabundear por sus calles y observar a su gente, pues aquéllas ya no predisponen a la *flânerie*. El auto ha reemplazado a los paseantes, la calzada a la vereda, la playa de estacionamiento al comercio, la autopista que aísla a la calle que congrega.

También Arlt se sentiría desamparado por la decadencia del café, esa otra forma de la sociabilidad urbana que tanto frecuentó y que fue un escenario habitual en sus relatos. El café era el lugar de descanso del *flâneur* y otro sitio, como la calle, para los encuentros imprevistos. Hoy los cafés han sido sustituidos por *fast foods* y los que quedan no predisponen a la conversación ni a la lectura ni ofrecen la calma necesaria para la distensión, perturbados por la música a altos decibeles o el televisor omnipresente, fijado en un solo y único programa: el partido de fútbol.

Todavía no ha aparecido un escritor que muestre a esta ciudad, tumultuosa y decadente. O quizás, como ocurriera con Roberto Arlt, ya existe pero no hemos todavía reparado en él.