

ARLT CONTRA ORTEGA (UNA POLÉMICA SOBRE LA NOVELA)

Analía Capdevila
Universidad Nacional de Rosario

Aunque publicadas en 1925, las "Ideas sobre la novela" de José Ortega y Gasset¹ fueron discutidas en Argentina recién a principios de la década del cuarenta, cuando el debate sobre la decadencia del género estaba instalado con fuerza en el campo literario. A quince años de su aparición, las especulaciones de Ortega se convirtieron para críticos, ensayistas y escritores en el disparador de una polémica centrada fundamentalmente en el estado actual del género y en la posibilidad de sus futuras proyecciones. Dicha polémica encubría en el rechazo de la novela psicológica como tendencia dominante, representada por aquella época en la ascendente novelística de Eduardo Mallea, un verdadero enfrentamiento entre "poéticas de combate", esto es, entre posiciones estéticas que, en el ámbito de la narrativa argentina, se disputaban espacios de poder. Así lo refiere Adolfo Bioy Casares en la posdata que en 1965 escribió para el "Prólogo" a la *Antología de la literatura fantástica* fechado en 1940: "Los compiladores de esta antología —dice Bioy— creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgían monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos representativos de cualquier folklore, o simplemente en el saqueo del diccionario de sinónimos, cuando no del *Rebusco de voces castizas* del P. Mir. Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencias de rigor en la construcción: en ellas, alegábamos, el argumento se limita a una suma de episodios, equiparables a adjetivos o láminas, que sirven para definir personajes; la invención de tales episodios no reconoce otra norma que el antojo del novelista, ya que psicológicamente todo es posible y aun verosímil. Véase *Yet each man kills the thing he loves*, porque te quiero te aporreo, etcétera. Como panacea recomendábamos el cuento fantástico."²

¹ En *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid.

² Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

El argumento recordado por Bioy en 1965 reproduce el esgrimido por Jorge Luis Borges en el famoso prólogo a la novela *La invención de Morel*, escrito de 1940 considerado por la crítica como manifiesto de una poética compartida por ese grupo de narradores nucleados alrededor de la revista *Sur* que, como lo recuerda Bioy, sostenían la superioridad de la literatura de imaginación por sobre cualquier variante de la novela realista. Allí, entre otras cosas, Borges afirmaba: “La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil”³.

El prólogo de Borges a la novela de Bioy es la más conocida de las refutaciones que recibió el ensayo de Ortega, pero no es la única ni la más convincente. Por su parte, H. P. Agosti da cuenta de la repercusión de las ideas de Ortega en “Los problemas de la novela”, conferencia pronunciada en Rosario el 21 de septiembre de 1940, donde afirma: “Durante algún tiempo estuvo de moda platicar sobre la crisis de la novela. Ortega y Gasset fue de los que inauguró el tema en nuestro idioma. Sus *Ideas sobre la novela* han dado varias veces la vuelta al mundo y bien pueden ser presentadas como el prototipo de una actitud intelectual” —actitud que el crítico de izquierda se encargará de cuestionar puntualmente⁴. Del mismo modo, el escritor y ensayista francés Roger Caillois, residente por aquella época en el país, no puede excluirse de la discusión planteada, tal como se lo confiesa a su amiga Victoria Ocampo en una carta con fecha del 27 de abril de 1941: “Bianco ha creído conveniente pasarme las *Ideas sobre la novela* de Ortega: imposible entonces no escribir 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”. Caillois se refiere seguramente al artículo aparecido en *La Nación*, “El suicidio de la novela”, el 17 de agosto de 1941, que integrará su “Sociología de lo novelesco”⁵.

³ Losada, Buenos Aires.

⁴ En *Defensa del realismo*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1963; pág. 73.

⁵ En *Correspondencia, Victoria Ocampo – Roger Caillois 1939-978*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999; pág. 105. “Sociología de lo novelesco” fue publicado en *Fisiología de Leviatán*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946. Junto con *Le roman policier* apareció antes en francés, en un solo volumen, con el título *Puissances du roman*, Le Sagittaire, Marsella, 1942. Ver al respecto la carta de Caillois a Victoria con fecha del 30 de abril del 1941 (en *Correspondencia*; op. cit).

Menos conocida es la respuesta de Roberto Arlt, quien polemizó con Ortega en varias aguafuertes porteñas publicadas en 1941, sin hacer referencia explícita a su nombre, pero retomando algunas de sus afirmaciones⁶. De la discusión que allí sostuvo se desprende una definición de lo novelesco y una concepción de realismo, derivadas ambas de una singular teoría acerca del personaje. Todo eso en el marco de una crítica a la novela psicológica como variante de la novela realista, crítica que, por aquella época, tampoco Arlt pudo abstenerse de formular.

I. Las ideas de Ortega

El disparador de las especulaciones de Ortega es un “dato estadístico” —la merma en la venta de novelas y el incremento de la de los libros con “contenido ideológico”—, dato que le sirve, en principio, para instalar el tema de la decadencia de la novela como evidencia, para luego plantearlo en términos teóricos. Presentado como “una reflexión sobre las condiciones actuales del género”, el ensayo parte de un supuesto teórico que condicionará el diagnóstico: una concepción organicista del arte que postula sin más la analogía entre especies literarias y especies animales. Refutando a Benedetto Croce, Ortega plantea que “toda obra literaria pertenece a un género, como todo animal a una especie”, considerándolo así como un “cuerpo imaginario” del que se puede estudiar su anatomía y su fisiología en función de reconstruir su ciclo vital. En tanto que especie, el género artístico comprende un repertorio de posibilidades objetivas sobre las que trabaja el talento individual del artista —que para Ortega no depende sólo de “la capacidad subjetiva e individual que se llama inspiración o talento”, sino que, más bien, “es una disposición subjetiva que se ejerce sobre una materia”—. Dicho repertorio no es ilimitado o infinito; su misma naturaleza hace que pueda agotarse con el transcurso del tiempo.

A partir de aquí, el movimiento de las ideas de Ortega sobre la novela irá en un único sentido: del diagnóstico acerca del presente del género se derivará el tratamiento correspondiente. Según una ley de evolución de la que no explicita su funcionamiento, Ortega constata el agotamiento del género de la novela, referido en particular a lo que llama la escasez de la materia: “Es

⁶ Me refiero a las aguafuertes publicadas en el diario *El Mundo* “Aventura sin novela y novela sin aventura” (13 de agosto de 1941), “Confusiones acerca de la novela” (22 de agosto de 1941), “Galería de retratos” (6 de septiembre de 1941) “Irresponsabilidad del novelista subjetivo” (2 de octubre de 1941), “Acción, límite de lo humano y lo divino” (7 de octubre de 1941) y “Literatura sin héroes” (13 de octubre de 1941). Recopiladas en *Roberto Arlt. Aguafuertes porteñas. Cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994.

un error representarse la novela —y me refiero sobre todo a la moderna— como un orbe infinito, del cual pueden extraerse siempre nuevas formas” —afirma—. Y luego agrega: “Creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último, y padece una 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.” Esto es: a un agotamiento que es entendido como descompensación, como desarrollo inarmónico de los elementos, le corresponde una compensación, un desarrollo que restituya el estado de equilibrio⁷.

La concepción del género de la novela que subyace a esta postulación da lugar a una opción valorativa por parte de Ortega que se expresa en una serie de oposiciones a partir de las cuales el autor va a sostener la superioridad de la novela psicológica, variante que pronostica como futuro del género, por sobre la novela de aventuras. “Mera alusión” contra “auténtica presencia”, “pura narración” frente a “rigurosa presentación”, “referir” opuesto a “ver”, “acción” contra “contemplación”, “función” frente a “sustancia”, “lo indirecto” opuesto a “lo directo”, o lo que es lo mismo, narrar o describir. Tal la opción planteada para los novelistas que, en términos de proyecto de escritura, se expresa a partir de la siguiente alternativa: hay que elegir entre “inventar tramas interesantes” —“un arte de aventuras”— o “idear personas atractivas” —“un arte de figuras”—. El maniqueísmo de Ortega es manifiesto, entre otras razones, porque el autor parte de un falso supuesto según el cual el argumento de una obra —la acción narrada— es sólo su armazón exterior, el soporte mecánico del personaje —o más precisamente de su psicología—, que es lo que le da forma, lo que en verdad la estructura. Y es que Ortega concibe por separado el contenido, que es lo accidental, de la forma, que entendida como organismo vivo es lo esencial, para subordinar el primer elemento al segundo —“La obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto”—. Por

⁷ La carencia de temas que plantea Ortega está referida a la variable de “la novedad”, un valor que ni Borges ni Arlt se animan a desestimar para la literatura. Más adelante se hará referencia a la respuesta que el novelista le da a esta cuestión. Transcribo ahora la conocida refutación de Borges: “Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas.” Y más adelante: “Me creo libre de toda superstición de modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana; pero considero 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.”

otra parte, Ortega reduce la categoría de personaje a su dimensión psicológica, por lo que rechaza la narración como método de presentación de personajes en nombre de un realismo bastante discutible, cuyo ideal superior parece ser un concepto algo difuso de humanismo. “En sus comienzos pudo creerse que lo importante para la novela es su trama. Luego se ha ido advirtiendo que lo importante no es *lo que se ve*, sino *que se vea* algo humano, sea lo que quiera.” O lo que es lo mismo, el interior de los personajes, lo que tienen dentro y que está antes de que actúen, condicionando lo que hacen. Eso es para Ortega lo que realmente resulta “interesante”; según sus propias palabras: la substancia, —que, por otra parte, es lo que se muestra como ausente en la referencia, al estar ésta en el lugar de aquella⁸.

La evolución del arte de la novela, que para Ortega corresponde a una renovación de los medios que desautomatizan una sensibilidad gastada, es el reverso de una tendencia en las preferencias del lector, y estas son el resultado de su maduración en el tiempo. “Tal vez el primitivo lector de novelas era como un niño que en unas pocas líneas, en un simple esquema, cree ver, con vigorosa presencia, íntegro el objeto.” En nombre de una superioridad no sometida a discusión alguna, Ortega descalifica por pueril el interés por la aventura, interés que pertenece según él a un estadio primario, elemental, al que corresponde la supremacía del cuento —definido como “la simple narración de peripecias”— por sobre la novela⁹. Una época de “almas más elásticas”, de “frescura pueril”, donde prevalecía en la lectura “un goce bajo y vil”, propio del “niño interior que, en forma de residuo un poco bárbaro, todos conservamos”, diferente por completo de “nuestra sensibilidad superior”, característica de los tiempos presentes¹⁰.

A ella corresponde apreciar el ideal de la novela, cuya realización perfecta encuentra Ortega en la novelística de Dostoievski y de Marcel Proust, exponentes ejemplares de una tendencia positiva que especifica el género como esencialmente retardatario y moroso. La morosidad o *tempo lento*, que

⁸ “Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas.” Oponiéndose a esta postulación, Borges propondrá como valor superior el de la alusión como “arte de lo indirecto”.

⁹ Junto con la que postula la imposibilidad de inventar tramas interesantes, esta declaración de Ortega es la que más molesta a Borges, para quien la puerilidad podría ser considerada como una disposición del lector hacia la experiencia del placer de la lectura.

¹⁰ Ese “placer modesto” es propio también del pueblo e incluso de buena parte de los críticos literarios, según se desprende de la siguiente frase de Ortega: “Siempre me ha extrañado que aun a las personas del oficio se les resista reconocer como lo verdaderamente substancioso del arte, lo formal, que al vulgo parece como abstracto e inoperante.”

Ortega convierte en estructura formal del género, es para él sinónimo de densidad, dilatación de una peripecia “mediante prolija presencia de sus menudos componentes”, “concentración de la trama en tiempo y lugar”; en suma: condensación, que es lo contrario de la mera yuxtaposición que rige la novela de aventuras¹¹. Allí reside el realismo de Dostoievski, que Ortega constata en la “evidente corporeidad” que adquieren los personajes y que es lo que produce verdaderos “efectos de realidad” —“En Dostoievski no se nota el artificio, no la convención; el lector se siente sumergido en una cuasi-realidad”.

En ese mismo sentido, la obra de Marcel Proust —“el último gran libro novelesco”— puede ser considerada como continuadora de esa tendencia del género, en tanto significa, en términos de Ortega, “la exageración de esa secreta estructura”. “En Proust, la morosidad, la lentitud llega a su extremo y casi se convierte en un serie de planos extáticos, sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión.” Casi anulada la trama, se borra el resto de interés dramático. “La novela queda así reducida a pura descripción inmóvil, y exagerado con exclusivismo el carácter difuso, atmosférico, sin acción concreta que es, en efecto, esencial al género.”

En este punto habría que detenerse porque a partir de la determinación de lo esencial del género, de su secreta naturaleza, la argumentación de Ortega especificará por derivación simple lo no esencial, lo accidental, y de ello una concepción del realismo de la que, a su vez, procede una suerte de fenomenología de la lectura cuyos alcances son de orden moral. “Mi idea —afirma Ortega— es, pues, que el llamado interés dramático que es el interés por la acción concreta carece de valor estético en la novela, pero es una necesidad mecánica de ella.” Es algo así como “un mal necesario” que se origina en una ley general del alma humana, de naturaleza psicológica, al que hay que reducir a un mínimo. En lugar de arrebatar al lector con el dinamismo de una acción, Ortega aconseja sumirlo en una actitud puramente contemplativa. En la nueva antinomia que subyace a sus afirmaciones se enfrentan acción a contemplación, frialdad y distancia frente a desasosiego y abandono, “contemplación ética” contra “apasionamiento vital”; en suma: dos maneras diversas de percibir el mundo novelesco —y el mundo en general—. La contemplación, valor ideal de la novela moderna, es posible a través de un mínimo de acción, que es el soporte dinámico y de perspectiva necesario para su desarrollo. Garantizado ese mínimo, la novela debe tender para Ortega hacia la descripción de una atmósfera, hacia “lo atmosférico”,

¹¹ Del novelista ruso señala: “A veces necesita dos tomos para describir un acaecimiento de tres días, cuando no de unas horas.” La apreciación podría ser aplicada a *Los siete locos-Los lanzallamas*.

que siempre es “algo difuso y quieto”¹². Así, a través de esta suerte de mandato, Ortega intenta desvincular a la novela moderna de la epopeya y de sus derivados como la novela de aventuras, el melodrama, el folletín, formas todas pertenecientes al arte “popular”, en las que, según el autor, se refieren acciones concretas, de línea y curso muy definidos, para despertar el interés vital del lector, arrebatándolo en su dramática carrera. “La esencia de lo novelesco —concluye Ortega— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es “pasar algo”, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente”. Y es en ese *no pasar nada* donde para el autor reside el realismo en su sentido más pleno, sentido que tiene que ver con el tipo de representación de la vida que en él se realiza: lo cotidiano sin hazaña, o según sus términos, “la maravilla de la hora simple y sin leyenda”¹³. En lugar de una ampliación del horizonte de lo rutinario, con la presentación de aventuras insólitas o de peripecias maravillosas, Ortega propone la operación inversa, esto es, angostar el horizonte real del lector y aprisionarlo en un pequeño espacio hermético e imaginario, un microcosmo que será a tal punto el ámbito de su interés, que lo hará olvidar del mundo conocido. Tal el efecto de *lo novelesco*, un “poder mágico” que produce en el lector una acción hipnótica o anestésica que lo hace creer, finalizada la lectura, que emerge de otra existencia.

Evaluable desde un punto de vista moral o prescriptivo, el efecto de *lo novelesco*, al que Ortega le da el nombre de “hermetismo”, no es sino “la forma especial que adopta en la novela el imperativo genérico del arte: la intrascendencia.” O lo que es lo mismo, la necesidad puramente estética de presentar un orbe obturado a toda realidad eficiente. La novela no debe aspirar a ser filosofía ni panfleto político ni estudio sociológico ni prédica moral; “*no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior*”. En tanto género “realista” por excelencia, la novela resulta incompatible con la

¹² La misma antítesis entre “participación” y “observación”, dos posiciones asumidas por los escritores hacia la vida y fundamentalmente hacia los problemas de la sociedad, es planteada por Georg Lukács, pero para afirmar valores completamente opuestos a los de Ortega. En “¿Narrar o describir?”, artículo de 1936, Lukács afirma que la literatura basada en la observación, que tiene a la descripción como método de composición dominante, al expulsar de la novela todo significado épico elimina casi por completo el intercambio recíproco entre praxis y vida interior. En *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Cedral, 1977.

¹³ En términos de Borges, “lo insípido y ocioso de cada día”, frecuente en muchas páginas de las novelas de Proust. En una nota al pie de página aclara Ortega: “Esta afirmación estética de lo cotidiano y la exclusión rigurosa de todo lo maravilloso es la nota más esencial que define el género “novela” en el sentido de esta palabra que importa para el presente ensayo.” Se refiere siempre a la novela moderna, que nace con el *Quijote*.

realidad exterior, a la que desaloja de su interior a condición de presentar otra con minuciosidad, en una “generosa plenitud de detalles”. “¿Qué otra cosa es nuestra vida sino una gigantesca síntesis de nimiedades?” —se pregunta retóricamente el ensayista.

En las últimas páginas del ensayo, Ortega cree posible y conveniente vaticinar el futuro del género. Según lo expuesto formula un pronóstico acerca del destino de la novela en el que se redefine la cuestión de la decadencia. La decadencia también puede significar la perfección. La perfección es posible si se aprovecha el saber de la psicología imaginaria, un saber verosímil, referido a espíritus posibles y no a personas reales, que deberá ser en el futuro la materia casi excluyente sobre la que trabaje el género.

II. La respuesta de Arlt

La refutación de Arlt a las postulaciones de Ortega sobre el género comienza con el cuestionamiento de aquella evidencia supuesta —la imposibilidad de invención, en los tiempos presentes, de nuevos temas— y una especificación acerca de los alcances de lo que se considera su decadencia —“los teóricos confunden, generalmente, decadencia de la novela con decadencia de la capacidad de reacción del personaje novelesco”—. Deudora de su percepción aguda de la modernidad, la concepción de la novela que anima la respuesta de Arlt no sólo echará por tierra la comprobación inicial de la que partía Ortega, sino que también modificará su pronóstico sobre la evolución del género, garantizada para el novelista por una tradición cuyo clasicismo no se cansa de destacar¹⁴.

Sobre el primer punto —la ausencia de nuevos temas— Arlt será terminante. Para quien constata a cada paso los efectos de la modernidad, los progresos de la ciencia bien pueden ser una materia a tratar, el material temático que podría renovar el género. La cuestión es tener como novelista la sensibilidad necesaria para percibirlos. Las imputaciones de Arlt recaen entonces sobre los autores, cuya incapacidad creadora se muestra en la distancia que guardan respecto de la materia tratada —fenómeno que Arlt denomina “falta de profesión” y que denuncia en términos de “irresponsabilidad”. “Existen aún autores que preguntan si la acción dramática puede coexistir en las actuales condiciones bajo una forma apasionadamente

¹⁴ Arlt reivindica una gran tradición de la novela clásica cuya vigencia se reconoce en el hecho de haber podido crear personajes ricos, que dotaron al género de acción dramática y que por eso perduran en la memoria. De ella destaca, entre otros, a Petronio —*El Satiricón* “supera en acción dramática a cualquier novela de Pío Baroja”—, Theodore Dreiser con *El financiero*, además de, claro está, Stendhal, —su Fabrizio o Julián son personajes “inolvidables”— y Flaubert “con la señora Bovary y el eterno farmacéutico Homais”.

novelística. ¡Claro que existe! Lo que ocurre es el que noventa y nueve por ciento de los novelistas contemporáneos carecen de sensibilidad expresiva para traducir dicha acción dramática, bifurcada en las diferenciadas corrientes de la vida actual.” En todo caso, el déficit señalado por Ortega no es un problema del género, cuyas potencialidades todavía hay que explorar, sino de aptitud de quienes lo practican.

Es esa falta en los autores la que explica para Arlt el desarrollo no paralelo entre la ciencia y la literatura sugerido en el título “Aventura sin novela y novela sin aventura”. “Mientras que la novela moderna ha tratado de determinar los más finos movimientos atómicos del alma de personajes que permanecían casi inmóviles en el espacio de la vida novelesca, los físicos modernos, tratando de determinar la arquitectura del átomo, también casi inmóvil en el espacio sin tiempo, han corrido aventuras materiales cuya repercusión en el mundo físico ha tenido consecuencias que ningún novelista ha conseguido describir aún, ni ha intentado novelar”. Por ejemplo: la aventura del descubrimiento de la estructura del átomo. Arlt encuentra en el campo de la física moderna —hace referencia específicamente a la revolución “de los cuantos” y a Max Plank— la refutación de una concepción piramidal acerca de la naturaleza del mundo, que la novela debería abandonar definitivamente, y señala esta paradoja: mientras las leyes de la física clásica son válidas estadísticamente para numerosos casos semejantes y las leyes de los cuantos son válidas para un solo caso, los resultados obtenidos por la primera son muchas veces “contradictorios e insolubles”, mientras que en los de la segunda “se eliminan mágicamente las contradicciones”. Sería interesante reflexionar sobre los alcances de esta comparación planteada por Arlt en función de cierta lógica del ejemplo implícita en su concepción del realismo, deudora, como es sabido, de una estética de la excepcionalidad. Se volverá sobre este tema.

En particular, el atraso de la literatura respecto de la ciencia, o más precisamente el de la novela contemporánea respecto del de la física moderna, tiene que ver para Arlt con el predominio dentro del género de una tendencia, variante del realismo, que Ortega había identificado bajo el rótulo de “novela psicológica”. Es la novela psicológica la que se sostiene en la creencia de un mundo inmóvil, que es un marco fijo de espacio y de tiempo, sobre el que se desarrolla un personaje, también inmóvil, del que sólo se refieren sus pensamientos. Como máximo representante de la misma, Arlt encuentra al novelista francés Marcel Proust, un autor que ha sumido al género en la artificiosidad al hacer prevalecer por sobre el relato de las acciones de los personajes la descripción de sus especulaciones intelectuales, despreciando en todo momento “la acción dramática que dimana del conflicto”. Así, Arlt hace responsable a Marcel Proust de haber convertido a la novela en “una galería de retratos” que casi no actúan. Mientras que en la novela clásica el proceso mental de los personajes era el disparador desde el que se lanzaban a la acción —“Pienso, luego obro” parecía ser su consigna, aclara Arlt—, en

la novela contemporánea ocurre lo contrario: el pensamiento rara vez conduce a la acción. En ese fenómeno particular constata Arlt un verdadero fracaso de *lo novelesco*, ligado íntimamente, como se verá luego, al factor del interés del lector.

Una teoría sobre el personaje

Esa tendencia es la que ha producido para Arlt una modificación sustancial en la concepción del personaje, transformándolo en “cierto género de monstruo cuya vida psíquica no guarda relación con sus necesidades presentes”, opuesto enteramente al héroe de la novela clásica, “que necesita conformar la realidad al relieve de sus necesidades”. O lo que es lo mismo: que en la dialéctica relación que mantiene con el mundo logra imponer sus deseos —aunque éstos, aclara Arlt, sean “antisociales” o “quiméricos”—, provocando así un conflicto, una alteración dada en un medio en equilibrio. En todos los casos, su grandeza de personaje estará determinada por la magnitud de los conflictos que provoca. “En la novela clásica —afirma Arlt—, la acción alterante del héroe se manifestaba tan desmesurada que, para justificarla, se consideraba como el producto de una cruz entre un divino y un humano.”¹⁵

Por otra parte, dicha acción es para Arlt consecuencia estricta de lo que llama “la profesión” o “la constante profesional”, y se define como el horizonte de la acción, aquello a lo que está destinado el personaje, aspecto anterior a (y condicionante de) la acción misma, y por lo tanto *virtual*. “En el héroe, la constante profesional domina cien por cien. Las pasiones colindantes subsisten como auxiliares y válvulas de escape de energía, que no consume la actividad esencialmente profesional.” Así, explica Arlt, si la profesión del tigre es matar, importa poco su tamaño, dónde vive, que trabaje en un circo o que sea la mascota de una familia. “Su profesión es matar. Cuando nosotros miramos a un tigre, en realidad remiramos *al que mata. Al que nos puede matar.*”¹⁶

Arlt insiste sobre la naturaleza virtual o potencial de la constante profesional cuando intenta definir la relación entre los dos elementos constitutivos e indivisibles a partir de los cuales se explica el funcionamiento

¹⁵ Convertido en tema de sus novelas, ese cruce entre el orden de lo mundano y el de lo divino —que Arlt denomina “la voluntad de vivir en dioses”—, define el perfil de más de uno de sus personajes protagónicos.

¹⁶ Mi subrayado. Como las complicaciones de los tiempos han diferenciado más y más las profesiones y la técnica para describirlas, es difícil para los novelistas concebir personajes con una constante profesional. De allí que compongan sus juegos con “personajes híbridos”, “que suplen cualquier acción con discontinuas emisiones de procesos subjetivos”. La determinación de la constante profesional exige por parte de los autores “una capacidad de análisis y síntesis extraordinarios y una correcta subordinación de la inspiración a las canalizadas actividades del personaje”.

de la ficción novelesca, o, según sus propios términos, su *mecánica*: el personaje y la acción. Haciendo uso de un lenguaje contaminado de términos científicos, que apela constantemente a la analogía con la física y con la química, Arlt expone la mecánica particular del género novelesco considerando el espacio de la ficción como un campo de fuerzas en interacción, determinado fundamentalmente por la *energía potencial* del personaje —más que por su *accionar realmente efectivo*—. La “energía potencial” es el rasgo distintivo de cada personaje —“lo que distingue a un personaje novelesco de otro personaje novelesco es la *carga de acción puesta en juego*”—, distinto en cada novelista —“la carga de acción potencial de un personaje de Stendhal es completamente diferente que la carga potencial de un personaje de Proust”—. Una vez más, Arlt intenta aclarar con un ejemplo que opera por transposición metafórica al retomar una distinción de la química, llegando a configurar casi en una alegoría. Se trata del ejemplo del “señor Helio y del señor Carbono”, dos elementos que se comportan de un modo totalmente diverso. El primero, un gas inerte, “estúpido”, que se caracteriza por la falta de actividad química, esto es, “por su falta de capacidad para reaccionar en presencia de otros cuerpos”, correspondería a un personaje medio tipo Huxley, “con escasas participaciones en el engranaje de las combinaciones vitales”; el segundo, por el contrario, por ser “el elemento que interviene en casi todas las síntesis de la química orgánica”, equivaldría a alguno “de los más activos y novelescos personajes que pudieran imaginar Manzoni o Kipling”. La distinción entre lo virtual —la capacidad latente de participar en un conflicto— y lo efectivo —la participación real— parece importante si se piensa concretamente en los personajes de Arlt, capaces de *proyectar*, del plano de lo “real” al de lo imaginario, acciones extraordinarias que, aunque nunca llegan a realizarse, no dejan de provocar efectos concretos muchas veces sorprendentes.

En función de caracterizar el modo de funcionamiento del personaje en la ficción, aspecto al que le da el nombre de *lo dramático*, Arlt especifica aún más el alcance de los términos: “La acción —afirma— es la capa limitante de todo lo humano en nuestro plano tridimensional. Cuando la tentativa de acción de un país o de un hombre tropiezan con una resistencia, se ha producido lo que técnicamente denominamos conflicto. Cuando un conflicto incuba una magnitud de potencia peligrosa para la existencia del país o el individuo, entramos en la zona de lo dramático.” A estos tres términos —acción, resistencia y conflicto—, utilizados para definir un concepto —el de lo dramático— Arlt agregará otro que corresponde a un nuevo aspecto a considerar cuando hace referencia al refrán español “bajo mi capa mato al rey”. Se trata de la voluntad. Para Arlt, lo que expresa el dicho popular es que, en sí mismo, el pensamiento es inocuo, y que su inocuidad termina completamente con el pasaje a la acción. Pero también que dicha inocuidad comienza a terminar —si se permite la expresión— con la “voluntad de acción”, con lo que el hombre es capaz de proyectar a partir de ese pensa-

miento. Dispuesto a actuar, el hombre del refrán coordinará los medios necesarios para destruir la voluntad real, lo que provocará una sucesión de actos que, “con independencia de su carácter moral o estético”, constituyen el corazón de *lo dramático*¹⁷.

Considerado desde el punto de vista de lo que podría denominarse una fenomenología de la lectura, lo dramático, que es la acción virtual o efectiva que procede del conflicto, es lo que determina la aparición en el lector de “una magnitud de emoción”, una tensión nerviosa que es “un monto de energía psicofísica asentada en la conciencia”. En este otro plano, el de la lectura, también es aplicable para Arlt el modelo de la física mecánica. “La intensidad de dicha conmoción en el lector es igual al volumen de energía que la acción de un personaje dado consume, al vencer la resistencia de su medio dado”. O en otros términos: “la magnitud de emoción” en el lector es proporcional a “la magnitud de potencia del conflicto” desatado en la ficción. A partir de esa ecuación, Arlt explica el mecanismo de la identificación, proceso psíquico que es condición necesaria del placer de la lectura. Según “los reglamentos del juego emocional” —así llama a la relación del sujeto con la obra—, mientras mayor sea la resistencia que debe vencer la acción del personaje, más intensa será la emoción en el lector que, convertido en juez y parte, sentirá, igual que el personaje, su propia existencia (moral, política o económica) “en juego de peligro”. Para el novelista nada hay que trascienda esta dimensión de lo dramático; la acción dramática no puede ser transferida al contenido filosófico o poético de una descripción o de un diálogo. Por otra parte, el conflicto no tiene interés para Arlt si no está situado en nuestro tiempo y en nuestro espacio —nueva “concesión” del escritor a los dictados de la modernidad.

En este punto, las afirmaciones de Arlt remiten directamente a las ideas sobre la novela de Ortega, que había despreciado “el interés dramático” de la ficción novelesca, esto es, el interés por las acciones concretas de los personajes, por encontrarlo una necesidad mecánica, carente de todo valor estético, llegando incluso a aconsejar a los novelistas su reducción al mínimo. Lo contrario de lo que propondrá Arlt, que constata y condena esa tendencia en los autores del género. En la novela contemporánea se cree que el personaje actúa sobre el lector “por simple presencia, sin necesidad de accionar”, esto es —traduce Arlt— “por género estático de influencia, denominado *catálisis*”¹⁸. “Ciertos teóricos suponen que el personaje inmóvil

¹⁷ La contaminación terminológica de estas aseveraciones revela el hecho de que Arlt está pensando desde el teatro un modelo para la ficción novelesca.

¹⁸ Según el diccionario de María Moliner, la *catálisis*, también llamada “acción de presencia”, es el tipo de acción activadora —o, más raramente, retardadora— de las reacciones químicas, realizada por cuerpos que, al finalizar la acción, permanecen inalterados. Ver *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1996.

actúa sobre el lector como un agente catalítico, acelerando el proceso de comprensión entre el hombre y la vida". Nada más erróneo para el novelista.

Es evidente que con el término catálisis Arlt hace referencia al concepto de "contemplación" de Ortega, concepto que llega a refutar haciendo la comprobación, con un ejemplo que radicaliza las posiciones, de una hipótesis contraria a la sostenida por aquel. Frente a un espectador cualquiera, la acción concreta y efectiva de un personaje desconocido actuaría con más influencia que la *acción por simple presencia* (catálisis) de personajes famosos, aunque estos sean Einstein, Ford o Stalin. En todo caso, la virtud catalítica del sabio, del industrial y del político, nace de la capacidad que cada uno de ellos tiene de alterar determinado equilibrio o medio real en el momento en que su voluntad lo disponga, pero queda anulada por una acción presente, aunque su agente sea un hombre común. Una vez más, Arlt distingue entre lo que son capaces de hacer los personajes —"la acción de presencia"— y lo que hacen —"la acción presente"—, por eso elige a personalidades como las de Einstein, Ford o Stalin. En cualquier situación, la segunda anula a la primera, "y esto es perfectamente lógico —explica Arlt—, incluso desde el punto de vista mecánico, ya que la acción presente es cinemáticamente mucho más poderosa que la energía potencial", representada por los tres hombres famosos. Con todo, en las vidas de esos personajes célebres, "aún lo insignificante está asistido por el común denominador de su extraordinaria grandeza", que consiste, esencialmente, en la capacidad potencial que tienen de provocar alteraciones máximas en un medio dado. El ejemplo de Arlt concluye con la contundencia de una sentencia que contradice aquella de Ortega sobre la esencia de lo novelesco: "En la novela, el procedimiento de catálisis o de acción por simple presencia es absurdo y antinovélistico. Sin acción no podemos determinar la constante psicológica del personaje".¹⁹

En suma, si Ortega aconsejaba la "contemplación ética", que consiste en la sumisión del lector en una actitud puramente contemplativa, Arlt recomendará el "apasionamiento vital", que es el arrebató del lector en "el dinamismo de una acción" —los términos son de Ortega—, a partir de considerar que el ideal de todo novelista es comprometer al lector con lo que pasa en la ficción, involucrarlo con el destino de los personajes, sujetos que,

¹⁹ El remate final de Arlt está dado por un argumento que reduce al absurdo, extremando las posibilidades, el sostenido por su oponente: si los personajes no actúan ¿cómo determinar su constante psicológica?: "De allí que se me ocurra que algún día se logrará definir matemáticamente la constante de acción de un personaje novelesco dividiendo el número de ediciones de los libros en que este personaje ha figurado, por el número de años que demoraron en venderse."

por estar siempre en posición de peligro, no participan de “los privilegios de la medianía”. Se volverá sobre este punto²⁰.

Las fuerzas de la escritura

El hecho, por cierto muy significativo, de que Arlt recurra a un ejemplo tomado del cine para reforzar su impugnación del procedimiento de catálisis por considerarlo antinovelístico no invalida la argumentación que viene sosteniendo. Por el contrario, el cambio de perspectiva operado —concretamente: su cambio de posición de escritor a lector, o más precisamente, a espectador— produce en el orden de razones un efecto persuasivo que debería poder medirse en términos de sugestión, porque es eso acerca de lo que trata el ejemplo. Así lo refiere Arlt: “En “El muelle de las brumas”, obra maestra de la cinematografía francesa, un cantinero malgrado en Marsella se detiene, imperecederamente, tocándose el sombrero al recibir a un extraño y exclamando “Panamá, Panamá legítimo. Lo compré en Panamá en 1906.” Y señala: “No dice más nada en toda la obra. Pero él queda presente con la nostalgia del trópico, en ese nebuloso rincón de agua, para toda la vida”. Gracias a su sensibilidad aguda de espectador, Arlt encuentra en ese simple gesto del cantinero el motivo de la perduración del personaje en la memoria, al mismo tiempo que da pruebas de una percepción muy particular acerca de la economía de la obra literaria de la que encontramos otros ejemplos en aguafuertes como “Unas partículas de aserrín...”, “Esos tres gestos” o “Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes”, en las que el narrador y cronista se mostrará interesado por personajes cuyas vidas, por transgredir algún tipo de límite, habitan en el exceso —que para Arlt siempre trasciende lo convencional.²¹

En “Unas partículas de aserrín...”, por ejemplo, un hecho criminal ha sido cometido en uno de los pueblos de las cercanías del Tigre; un hecho

²⁰ Además de sustituir la acción efectiva por la descripción de los procesos mentales, otra de las maneras en que el novelista contemporáneo ha tratado de superar la incapacidad de reacción del personaje novelesco es por medio del tratamiento del espacio, recurso al que Arlt le da el nombre de “el truco del paisaje en movimiento”. A partir de hacer girar el paisaje en torno de un protagonista inmóvil se busca producir una ilusión de acción dramática por el simple movimiento del marco.

²¹ Las aguafuertes citadas son anteriores a las trabajadas hasta ahora. La coincidencia en el planteo de algunas cuestiones justifica su presente consideración. “Unas partículas de aserrín...” apareció en *El mundo*, el 23 de junio de 1929 y “Esos tres gestos” el 6 de diciembre de 1929. Ambas fueron recopiladas por Daniel Scroggins en *Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Buenos Aires, ECA, 1977. “Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes” fue publicada en el mismo diario el 4 de julio de 1928 y aparece reproducida en la antología *Aguafuertes porteñas. Roberto Arlt*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.

fuera de la ley que se caracteriza por el ensañamiento de su autor, Zvetcoff, un búlgaro que mató a su compañero de pieza cercenándole lentamente la cabeza con un cortaplumas, después de desmayarlo a golpes de palo. “Cuando estamos en presencia de tales monstruosidades —dice Arlt—, nos imaginamos que el delincuente debe forzosamente tener una fealdad que esté de acuerdo con la de su crimen; pero éste es un error de perspectiva. Yo he visto a Zvetcoff... Además conozco interesantes detalles de su vida privada”. De la narración del hecho Arlt destaca lo siguiente: “Cometió el delito a las diez de la noche. Al otro día, a las seis de la mañana, entraba a trabajar en las obras del subterráneo Lacroze. Y así, hasta que lo detuvieron”—. Unido a su salvajismo y a su crueldad, ese detalle lo vuelve un ser excepcional, un personaje de novela. “De todas las cosas siempre nos hemos formado una idea falsa y convencional. Por ejemplo, los criminales deben ser, forzosamente, seres disolutos, canallas, en fin, llevar a cuestras toda clase de vicios. Pero he aquí que *este* delincuente contradice la teoría” (mi subrayado). Lo excepcional, entonces, es lo que está al margen de lo previsible y es lo no previsible lo que despierta curiosidad. “Cometió el crimen, ¡y qué crimen! Y en vez de dormir veinticuatro horas continuas, al día siguiente se levantó, lavóse la cara y luego fue a trabajar. Como si no hubiera sucedido nada. Y lo detuvieron mientras trabajaba. No se permitió un solo día de descanso. Pasó de la fajina cotidiana a la cárcel. Del crimen al trabajo, del trabajo al calabozo. ¿No es extraordinariamente curioso *esto*?” (mi subrayado).

Esto, para Arlt, es en principio la alianza, en la configuración del personaje, de dos atributos semánticamente alejados. Se trata de un “asesino económico”, de un “criminal ahorrativo” que no abandonó sus obligaciones después de cometer el crimen. Y en ese sentido *esto* es el disparador de una “indagación” que en manos de Arlt se convertirá en materia novelesca. “Como es natural, *lo interesante* en estos crímenes es saber si hay un *trabajo psíquico intenso* en el delincuente o no.”²²

Lo excepcional del personaje de Zvetcoff se condensa para Arlt en otro detalle extraordinario que tiene el mismo poder de condensación del sentido que el “sombrero Panamá” de la película francesa. “Con motivo de las últimas lluvias, en el patio de la comisaría los agentes desparramaron aserrín.

²² El *esto* al que se hace referencia no es otro que el *eso* que había señalado Ricardo Piglia en una de sus breves “Notas sobre literatura en un diario”: “Hay una palabra que circula en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas* como una especie de equivalente general de toda la ficción de Arlt. Se trata de un término ciego, un signo vacío cuya repetición reconstruye (sin poder nombrar) el secreto del relato.” Piglia se refiere al término *eso* como una palabra que se desplaza sobre la superficie del texto, como una cifra que señala lo que Arlt quiere narrar: la sexualidad, la locura, el crimen, la revolución. La consideraciones propuestas aquí intentan continuar la reflexión de Piglia. En *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Castalia, 1983.

Cuando Zvetcoff se retiraba, para entrar a su calabozo, observé que se acercó a un felpudo metálico y se limpió prolijamente las alpargatas del poco aserrín que había quedado adherido a ellas. Con tal meticulosidad como si el calabozo donde se iba a alojar, fuera un salón de piso encerado o cubierto de ricas alfombras que él temía manchar. Este gesto —dice Arlt—, que para otro no tendría ninguna importancia, para mí abre todo un paréntesis de cavilaciones²³. A partir de la observación del novelista, que repara en el detalle curioso, la escritura —parece inferirse de las observaciones de Arlt— consistirá en la expansión (por reflexión) del posible sentido cifrado en él. La reflexión, en todos los casos, será entendida como búsqueda de las motivaciones profundas del personaje, “el secreto que no se puede nombrar”, pero que es causa de búsqueda.

“Cuando el delincuente explica el crimen, éste casi no interesa. Pero cuando no lo puede explicar, el asunto es interesante.” Tal la ley del interés que formula Arlt en “Esos tres gestos”, donde encuentra en el triple gesto de “levantar los hombros ligeramente, mover la cabeza y enarcar una ceja” con el que responden quienes no saben cómo contestar una pregunta la expresión de la cifra: “la fuerza oculta que en el hombre aparece en un determinado momento de su vida, para impulsarlo a la realización del absurdo”. El gesto remite al no saber, a la falta de motivación aparente de las acciones y recuerda “el Demonio de la Perversidad” del cuento de Edgar Poe.

La misma economía, que rige el tratamiento de la materia novelesca, se desprende del episodio, en principio un hecho policial, referido por Arlt en “Un cuidador de locos se ahorcó en el Hospicio de las Mercedes”. Se trata del suicidio de Daniel Porcero, soltero de 25 años de edad, que fue encontrado por un loco, ahorcado en un poste del lavadero. El episodio, “digno de la imaginación de Andreieff o Dostoievski”, le parece a Arlt un episodio de novela, no tanto en lo que tiene de nota policial, sino en lo que respecta a “la otra nota”, “el hecho en sí”, que es lo interesante en tanto “suscitador de suposiciones”. “Edgar Poe hubiera escrito un cuento admirable. El funerario Andreieff, en cambio, confeccionaría una novela taciturna, describiendo la vida interior de un hombre que, rodeado de espectros, acaba por comprender que la existencia le será imposible sobre la tierra y termina yéndose. Dostoievski, en cambio, hubiera hilado un capítulo para alguna de sus novelas dantescas; por ejemplo, lo hubiera incluido en “Los endemoniados”, lo convertiría en amigo del príncipe Stravoguín o en asociado del ingeniero Kiriloff, todos locos suicidas”. Aquí, una vez más, Arlt encuentra lo

²³ Que el sentido se condensa en un detalle extraordinario es un precepto que para Arlt se desprende de la novelística de Dostoievski, tal como lo demuestra el ejemplo del incidente protagonizado por Mitia en *Los hermanos Karamazoff*: un hombre condenado a cárcel perpetua que, inverosímilmente, siente vergüenza de desvestirse porque tiene la ropa interior sucia.

extraordinario en un detalle, que se plasma en una escena —“Y lo trágico, lo espectacular, lo digno de la pluma de Andreieff, es ahora el círculo de locos en torno del ahorcado, riéndose unos, absortos otros, todos cabelludos como leones, y tirándole de las piernas para ver si el muerto se decide a caminar. Y el otro, con los ojos abiertos, mirando el vacío que ninguna hipótesis ha de llenar.” Una imagen que *dará que pensar* al narrador de una hipotética novela “¿Fue por ese camino por el que el celador se deslizó hacia el suicidio? ¿Lo sorprendería la idea dominante alguna noche en que se paseaba por una sala donde le hacía muecas algún idiota?, ¿o el pensamiento de matarse advino en él una mañana en que todo el Hospicio de las Mercedes, soleado y verde parece el jardín del Miedo y de la Sonrisa? Quién sabe qué fuerza extraña lo llevó hacia el palo del lavadero, de donde se ahorcó, colgándose de una soga de tender ropa.” Tales los interrogantes, el “paréntesis de cavilaciones” que abre la escena. Junto con la imagen, eminentemente visual, las respuestas imaginadas son para Arlt la materia misma de lo novelesco, sometida, como se ve, a las dos fuerzas que gobiernan la escritura: la condensación (en un detalle) del sentido y la expansión (por reflexión) de ese sentido hipotético o posible²⁴. No otra cosa solicita Arlt a los autores de novelas cuando denuncia su falta de “capacidad de análisis y de síntesis”²⁵.

Un realismo auténtico

A propósito del vínculo entre el personaje y el marco de la acción —aspecto que comprende la relación con el paisaje y con los objetos—, Arlt llegará a especificar una versión propia del realismo en términos de superación o trascendencia de lo que considera “los valores de la medianía”. En el fondo, se trata de la determinación de *lo que es* y de *lo que no es* materia de novela, esto es, material “digno” de ser novelado.

En principio, Arlt parte del siguiente presupuesto: todo lo que atañe al héroe puede y debe ser novelado, sobre todo porque no es algo que tenga

²⁴ Para Ortega, la condensación es efecto del ensanchamiento de una peripecia por “la prolija presencia de sus menudos componentes”. Para Arlt, en cambio, es la concentración en un detalle o en una escena, de uno o varios sentidos posibles que serán desplegados en la escritura como posibles narrativos. Muchas veces, las reflexiones del narrador o los pensamientos de los personajes redoblan la ficción en conjeturas: “y si pasara... podría pasar que...”. La condición y el potencial funcionan entonces como una suerte de embragadores de la ficción, constituyéndose en el cimiento mismo de lo novelesco.

²⁵ En el apartado “Cómo lo hubiera descrito un escritor ruso” Arlt hace uso del pastiche y escribe tres fragmentos contando “a la manera de” Andreiev o Dostoievski “el trabajo interior” del personaje, las cavilaciones que hipotéticamente lo llevaron a cometer el suicidio. El estilo de los tres fragmentos se parece mucho al de algunos párrafos de *Los siete locos*.

existencia propia, independiente, sino que cobra relevancia en su relación con el personaje. “Una fea lámpara humosa cobra valor estético —dice Arlt— 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. En consecuencia, el paisaje se viste con el *espectro magnético del héroe*.” La descripción del entorno del personaje, por lo tanto, no será en ningún caso una digresión en el conjunto de la novela sino un elemento funcional de la trama, a tal punto que se constituye en el cimiento necesario sobre el que se desarrolla otro elemento, el de lo dramático. La distinción entre la acción “real” de un personaje y su facultad potencial de alterar un estado de cosas esta vez le sirve a Arlt para destacar de la noción de héroe un aspecto importante, subrayado en la cita, al que podríamos denominar con Benjamin “el aura del personaje”, y que el novelista define en términos que, sugestivamente, provienen de la ciencia y también de más allá de sus límites.

En contraposición a este postulado inicial, Arlt descrea de la “dignidad literaria” de materiales como “la realidad fotográfica de sí mismo o de las apariencias externas” para conformar una novela, materiales que para él remiten a lo que llama *la medianía*. En tanto significa el triunfo de lo medio o lo típico, y es sinónimo de mediocridad, la medianía debe quedar excluida de la obra de arte como objeto de representación. Su eliminación del ámbito de lo representable artísticamente no afecta su valor social, que se afirma fuera de los límites del arte —“Nosotros no desestimamos los valores sociales ni morales de la medianía...—, pero, “por sus naturales proporciones”, éste no le alcanza para constituirse en realidad representada, autosuficiente. Como ya se señaló, en el caso particular de la novela, Arlt reclamará que algo de esa realidad exceda los límites de lo convencional, que siempre es lo esperable.

Piedra angular del realismo, entendido no tanto como género sino más bien como “técnica” al servicio de ese género, la medianía es el motor de su evolución. Una técnica al servicio de la mimesis, “que se limitó a describir lo que se hallaba debajo de sus narices con fidelidad de pantógrafo”. De esa línea evolutiva, que parte del romanticismo para culminar en el arte subjetivo, Arlt destaca dos momentos que corresponden a dos grandes transformaciones: una que va del romanticismo al realismo —y que consistió en la sustitución del “deforme figurón” por el “mediocre cotidiano”— y otra del realismo al naturalismo —que con Huysmans, “pésimo novelista y genial prosista”, llevó a la exageración la descripción de las cosas hasta crear “un fenómeno de estilo esencialmente poético, del cual Valle Inclán en España fue su fervoroso continuador”—. El último avatar de esa evolución, que como se dijo corresponde al estadio del arte subjetivo, resulta para Arlt el triunfo definitivo de la medianía, un fenómeno curioso por su anacronía —“en el preciso momento en que el planeta es conmovido por la acción de héroes negros, rojos y blancos como en la astral clasificación de la magia”—, y que

es causa de la decadencia de la novela, o más precisamente, de la desaparición del héroe en medio de una evidente “apoteosis de la ficción atomizada”. “La novela contemporánea casi ignora al héroe. Su material preferido son hombres y mujeres secos, aburridos, miopes, que narran con lágrimas de resina la historia de sus interiores de madera.”

Una vez más, Arlt responsabiliza de ese estado de decadencia del género a los novelistas contemporáneos que, si bien dominan el arte de escribir, por carecer de asunto, paralizan a la ficción en “las humanas zonas de lo subjetivo”, “donde el capricho violenta todas las leyes de la gravedad”. Como “escritores del momento” —en verdad, “literatos sin modernidad”—, estos novelistas son seres igualmente mediocres que sus personajes, incapaces de sentirse “héroes, tiranos, asesinos, santos o monstruos”. Y es que para entenderse con héroes hay que comenzar por serlo. Las consecuencias de esa incapacidad repercuten de manera directa en las obras producidas y son de orden ético: para Arlt, predisponen a la juventud a un estado mental negativo. “Esta acaba por encontrarse frente a un mundo de ficción desnaturalizado y tan estabilizado en la falsedad y tan fácil de abordar que, como es fácil, termina por admitir que es verdadero.” Por otra parte, es evidente la pereza de estos novelistas para inventar historias, porque “¿quién no tiene algo que contar de sí?”. El desafío, entonces, está planteado por Arlt en estos términos: “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 organiza una industria, cómo se escribe una novena sinfonía y cuéntelo exactamente y con todas las tremendas dificultades que el suceso presupone; y entonces quizá, habrá hecho una novela. Porque de cualquier modo, habrá cumplido con las leyes que rigen la vivencia de un relato.”²⁶

Un balance

Ortega había propuesto para el novelista contemporáneo la alternativa entre un “arte de aventuras”, que consistía en la invención de tramas interesantes y un “arte de figuras”, que requería la capacidad, según sus palabras, de “idear personas atractivas”. En su planteo, trama y personaje se distanciaban y hasta se oponían, alineándose uno a cada lado de la

²⁶ Es importante recordar aquí el concepto arltiano de aventura: “La aventura, en su más lato sentido humano, es comprender la belleza del “trítano mayor” en el mismo momento en que se nos muere la mujer adorada; o es descubrir el modo de sustraerle un electrón a un átomo de helio en el mismo momento de besar a una muchacha... la aventura, en síntesis, es la conexión profesional con lo emocional; realidad maravillosa desconocida hasta hoy por los fabricantes de sueños de aventuras.” En la definición de Arlt es evidente lo que la crítica ha denominado “una poética de la mezcla”.

disyuntiva, presentada además como una opción históricamente ineludible. Sin dejar de compartir los mismos términos de la argumentación de Ortega, Arlt propone una versión más integradora de la ficción novelesca, una versión que relaciona los términos implicados, aventura o acción y personaje, suponiendo entre ellos una suerte de dialéctica en la que cada uno de los elementos sufre modificaciones recíprocas. En ese sentido, el interés por la aventura —por la acción narrada— no implica para Arlt el olvido de la psicología del personaje. Por el contrario, Arlt parte del supuesto de que sin acción no es posible determinar la constante psicológica del personaje, porque es a partir de la acción que el personaje desarrollará su psicología. El procedimiento no se reduce, sin embargo, a la versión que dieron de él Borges y Bioy, en la que las aventuras eran simples adjetivos que definían el carácter del héroe. La psicología del personaje arltiano no se restringe solamente a lo estrictamente determinable por la acción. Si de héroes verdaderos se trata, de la acción —proyectada imaginariamente o concretamente realizada— se desprenderá un plus de significación, un remanente de sentido que es el que quedará fijado en la memoria del lector para siempre —lo que Arlt denomina “espectro magnético del héroe” y que hace “inolvidable” a Julian Sorel o “eterno” al farmacéutico Homais.

Por otra parte, lo que en las aguafuertes aparece como “constante psicológica” se identifica en las novelas con “la vida interior” de los personajes, que comprende toda una variedad de estados subjetivos —sueños y recuerdos, delirios, angustias, revelaciones y fantasías alucinatorias— que el novelista concibe como actividad, como “trabajo” —en muchos sentidos, uno de los aspectos más relevantes de su novelística—²⁷. Lo que, traducido a los términos de Ortega, implica que el “ser” de los personajes no se limita a su “estar” en el mundo, sino que se identifica con (esto es, que se refiere a) su capacidad (virtual o potencial) de “hacer” (sea la acción real o imaginaria). A este supuesto obedece su impugnación, en la ficción novelesca, del predominio de la descripción inmóvil, del “puro vivir y estar de los personajes en su conjunto o ambiente”, típica de las novelas de Proust, que le da a la realidad representada “un carácter difuso, atmosférico”, sin acción concreta²⁸.

²⁷ En la aguafuerte con la que promociona su novela “Los siete locos”, Arlt distingue tres aspectos de la ficción: uno psicológico, otro policial y otros de fantasía, al que también llama “Vida interior”: “Sacando cien páginas de acción, el resto del libro no hace más que detallar lo que piensan estos anormales se refiere a los personajes lo que sienten, lo que sufren, lo que sueñan.” En Daniel Scroggins; op. cit.

²⁸ En un sentido estrictamente técnico, de técnica narrativa, se trata de un problema de *tempo novelesco*. El estatismo a lo Proust, en tanto implica una anulación de la trama, resulta para Arlt intolerable porque su modelo de ficción es más épico. De allí que recurra a la cinemática o de la física mecánica para poder formularlo en términos “teóricos”.

La refutación de Arlt a la novela psicológica no está formulada, entonces, en nombre de valores supuestamente ajenos a ella. Arlt no le imputa, como Borges o Bioy, “una grave debilidad de la trama” o “deficiencias de rigor en la construcción”; tampoco excesos de inverosimilitud u olvido de su naturaleza artificial, es decir, literaria. La crítica de Arlt está formulada desde dentro mismo del género y no se vale de una extrapolación de valores pertenecientes a otro género, como el cuento o la novela de aventuras.

Además, si la psicología es tan importante para Arlt es porque es la dimensión que hace a los personajes héroes, seres no convencionales, en ningún caso típicos o tipos, en el estricto sentido del término. La semejanza que mantienen con los hombres comunes, con aquellos que participan de los valores de la medianía, es aparente, o más bien, superficial. Tal como queda demostrado en sus novelas, la medianía, que es precisamente la reivindicación de lo medio o lo mediocre, es el límite que sobrepasan en tanto que héroes, por lo general a partir de la mezcla de atributos. Los locos o suicidas de Arlt podrían ser “nosotros” y al mismo tiempo, nunca lo son del todo. “¿Qué hay de ellos en nosotros?” “¿Qué hay de nosotros en ellos?” Las preguntas desplegadas en la instancia de la lectura hacen de ella un juego de adhesión y de distanciamiento simultáneos respecto de los valores de la medianía. Tal la lógica del ejemplo que rige la ficción arltiana, que reclama que el lector se ponga en posición de peligro, arrebatado por la realidad que se representa ante él.

Por último, y es lo más importante, Arlt se opone a la especificación de *lo novelesco* hecha por Ortega, no tanto cuando éste lo considera como efecto, sino más bien cuando lo reduce a un solo contenido, el de “lo cotidiano de la vida”. Se recordará al respecto su afirmación: “No es más allá, en lo extraordinario, donde la novela rinde su gracia específica, sino más acá, en la maravilla de la hora simple y sin leyenda”. Allí encontraba garantizado Ortega el “efecto de lo novelesco”, que para él era “efecto de mundo” con la condición de que apareciera acotado, limitado, angosto —“la novela como “vida provinciana”—, por exclusión rigurosa de todo lo maravilloso. Por el contrario, Arlt intentará encontrar en lo cotidiano mismo algo del orden de lo excepcional, de lo extraordinario, que sobrepase sus límites, pero no para salirse fuera de ellos, hacia una realidad otra, sino en el mismo sentido en el que esos límites se cumplen²⁹. Es por eso que aún sus aventuras más delirantes no dejan de remitir a algún aspecto de la realidad conocida, inferible por el lector “común” a través de un acto de interpretación. Un

²⁹ Otra será la opción propuesta por Borges, para quien una fisura en el corazón de lo habitual revela su carácter de simulacro, esto es, de negación de lo extraño. Cfr. Blanchot, Maurice: “El infinito literario: el Aleph”; en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

orden que se manifiesta, sobre todo, en lo que se proyecta a partir de la figura de sus personajes: aspirantes a santos o a tiranos, asesinos decepcionados, delincuentes frustrados, monstruos o demonios de la perversidad. Una dimensión que en la aguafuerte que le dedica a su novela más importante Arlt identifica como “ese estado de anarquismo misterioso”, latente en el seno de toda sociedad, que hace de su poética un “realismo hiperbólico”, “un realismo de la desmesura” que todavía hoy le reclama a la crítica un esfuerzo de explicación.

Bibliografía

1. De Roberto Arlt

Novelas, Obras completas, Tomo I, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981.

Aguafuertes porteñas, Obras completas, Tomo II, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981.

Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt, Buenos Aires, ECA, 1981. Selección y Prólogo de Daniel Scroggins.

Aguafuertes porteñas: cultura y política, Buenos Aires, Losada, 1994. Prólogo de Sylvia Saitta.

Aguafuertes porteñas, Buenos Aires, Corregidor, 1995. Introducción de Rita Gnutzmann.

2. Sobre Roberto Arlt

Correas, Carlos: *Arlt literato*, Buenos Aires, Atuel, 1995.

González, Horacio: *Arlt. Política y locura*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

Gramuglio, María Teresa: “La construcción de la imagen” en la *Revista de Lengua y Literatura*, No. 4, Universidad Nacional del Comahue, 1988.

Jitrik, Noé: “La presencia y vigencia de Roberto Arlt” en la revista *Literatura Boletín* Año 1 N° 1, Buenos Aires, 1982.

Piglia, Ricardo: “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” en la revista *Los libros* N° 29, marzo-abril, 1973.

: “Roberto Arlt: la ficción del dinero” en la revista *Hispanamérica* N° 7, Año III, 1974.

: “Roberto Arlt: la lección del maestro” en *Clarín. Cultura y nación*, 23 de julio, Buenos Aires, 1981.

: *Crítica y ficción*, Editorial Siglo veinte, Buenos Aires. (Edición aumentada), 1990.

: “Notas sobre literatura en un diario”, en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Castalia, 1983.

Prieto, Adolfo: “Prólogo” a *Los siete locos-Los lanzallamas*, reedición, editorial Ayacucho, Caracas, 1987.

Sarlo, Beatriz: *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

: *La imaginación técnica*, editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1992.

: “Un extremista de la literatura” en *Clarín. Cultura y Nación*, Domingo 2 de abril de 2000.

3. Teoría de la novela

- Auerbach, Erich: *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, FCE, 1979.
- Bajtín, Mijail: "Épica y novela"; "La palabra en la novela"; "De la prehistoria de la palabra novelesca", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
: "Capítulo IV" de *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.
- Barthes, Roland: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
: *El palcer del texto y Lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1982.
: "La escritura de la novela" en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1983.
: "El efecto de realidad" en *El susurro del lenguaje*, Madrid, Paidós, 1987.
- Benjamin, Walter: "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1982.
: "El narrador" en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986.
- Blanchot, Maurice: "La littérature et le droit a la mort", *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1948.
: "El encuentro con lo imaginario"; "El infinito literario: el Aleph"; "La vuelta de tuerca", en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
: *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
: "La voz narrativa"; "El puente de madera", en *Diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1975.
: "Sobre la angustia en el lenguaje"; "Investigaciones sobre el lenguaje"; "Digresiones sobre la novela" en *Falsos pasos*, Valencia, Pretextos, 1977.
: "La novela, obra de mala fe" en *Eco* N° 253, Bogotá, noviembre 1982.
- Lukács, Georg: "¿Narrar o describir?", en *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Cedral, 1977.
- Robert, Marthe: *Novela de los orígenes. Orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.

4. Sobre la polémica

- Agosti, Héctor P.: "Problemas de la novela", en *Defensa del realismo*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1963.
- Bioy Casares, Adolfo: "El jardín de senderos que se bifurcan" (reseña), en *Sur* N° 92, mayo 1942.
: "Prólogo" y "Posdata" a la *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.
- Borges, Jorge Luis: "Prólogo" a *La invención de Morel*, Buenos Aires, Losada, 1940.
: *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, Barcelona, Tusquest, 1990.
: *Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Caillois, Roger: "Sociología de lo novelesco", en *Fisiología de Leviatán*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946.
- Caillois, Roges y Ocampo, Victoria: *Correspondencias (1939-1978)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Gramuglio, María Teresa: "Dinámica de la literatura en la argentina de los años treinta. Protagonistas, posiciones, debates" (mimeo).
- King, John: *Sur. Estudios de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, FCE, México, 1990.
- Ortega y Gasset, José: "Ideas sobre la novela", en *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1925.