

# 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 él 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 tenía 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, granguñol, 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 *co-liche*, 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 transmitido a los varones de todas las clases sociales. La palabra más común del habla popular porteña para designar el acto sexual, tenía un origen 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-