

Grandes Líneas

I E C H

MONOGRÁFICO

Roberto Arlt Cien años

“Los siete locos” en la secundaria, “El juguete rabioso” y el juicio de sus contemporáneos, y la narrativa como fuente de un texto dramático, en el centenario del nacimiento de un escritor audaz

ANÍBAL JARKOWSKI

Las razones por las que la obra de Roberto Arlt no se ha integrado, al menos plenamente, al restringido círculo de libros que forman parte de los programas de literatura del colegio secundario, están vinculadas al carácter ejemplar.

La *ejemplaridad* está ausente en la obra de Arlt, y eso en varios sentidos. No se trata tan sólo de que Silvio Astier, el protagonista de *El juguete rabioso*, declare que “hay momentos en nuestra vida en que tenemos la necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia”, porque “después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos”; o de que tres niños perciban que el dinero obtenido mediante el robo, es “más valioso y sutil” que “el dinero vil y odioso que se abomina porque hay que ganarlo con trabajos penosos”.

Ocurre, además, que la literatura de Arlt tampoco es *ejemplar* en los términos mismos de la lengua, cuya normativa deben transmitir los profesores.

¿Cuáles son, entonces, las razones para imaginar que la lectura de las obras de Arlt en el colegio secundario puede ser valiosa? Propondría que la razón primordial es la de ser, a priori, *inaccesible* para los alumnos.

En primer lugar, la literatura de Arlt es inaccesible para quien –alumno o profesor– tenga una concepción predominantemente moralista de lo literario o, por la negativa, para quien no tenga una desarrollada percepción estética de los textos. Dicho con otras palabras, es muy difícil –y acaso inútil– que alguien pueda leer *Los siete locos* preguntándose si eso que lee está bien o está mal. En cualquier caso, esa será una pregunta posterior a otra, en la que el lector se interrogue respecto de *qué es lo que está leyendo*.

En segundo lugar, la escritura de Arlt es inaccesible para quien –alumna o profesora– tenga una concepción exclusivamente normativa de la escritura, cuestión mucho más compleja que la anterior. En este sentido, debe decirse que la idea de que “Arlt escribe mal” puede ser sorteada con relativa facilidad en la actividad crítica, pero no en la docencia. Y esto no obedece, de ninguna manera, a un conserva-

durismo connatural a los profesores.

Para explicarlo mejor. Los críticos pueden leer en términos de la transgresión a la norma; radicar allí y sólo allí el valor de una obra literaria. Los profesores de literatura, en cambio, y en particular los de la escuela secundaria, pueden proponer el estudio de la transgresión *luego* de instalar y asentar el horizonte de la normativa. Así, la escritura incorrecta de Arlt se percibe como valor (estético), como diferencia, cuando en el aula se han conocido patrones de corrección como los que pueden encontrarse, por ejemplo, en *Juvenilia* de Miguel Cané, en *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea, en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares.

Esta diferencia de prerrogativas entre el crítico y el docente muchas veces se pasa por alto o, peor aún, se ideologiza del modo preferido por los ignorantes: a partir del prejuicio. Cuando se guardan para el crítico los encantos de la audacia, y se reservan para el profesor las desgracias de la norma, se está olvidando que también existe el conservadurismo de la transgresión.

Una de las mayores dificultades –probablemente la primera– que la literatura de Arlt ofrece a los estudiantes es la *dificultad lexical*. Los alumnos difícilmente perciban, de inmediato, que “Arlt escribía mal”, en principio porque descuentan la existencia de los criterios de autoridad del Profesor, del Autor, del Mercado, así sea que cuenten con ellos nada más que para enfrentarlos. Lo más probable es que los estudiantes, en cambio, tengan la impresión de que Arlt escribe en otro idioma, y podrían ofrecer como prueba un párrafo como el que sigue, tomado de *El juguete rabioso*: “Dicha literatura, que yo devoraba en las «entregas» numerosas, era la historia de José María, el Rayo de Andalucía, o las aventuras de Don Jaime el Barbudo y otros perillanes más o menos auténticos y pintorescos en los cromos que los representaban de esta forma: Caballeros en potros estupendamente enjaezados, con renegridas chuletas en el sonrosado rostro, cubierta la colilla torera por un cordobés de siete reflejos y trabuco naranjero en el arzón. Por lo general ofrecían con magnánimo gesto una bolsa amarilla de dinero a una viuda con un infante



Roberto Arlt y una literatura inaccesible para quien tenga una concepción moralista de lo literario

en los brazos, detenida al pie de un altozano verde”.

Sin embargo, hay que decirlo, esa extrañeza lingüística no es patrimonio exclusivo de la escritura de Arlt. Aquellos mismos alumnos también podrían declarar su desconocimiento del idioma de un relato que comienza de este modo: “Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que es-

cribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles”.

Desde un punto de vista lexical, ambas citas son parejamente inaccesibles para la competencia media de los lectores jóvenes (¿y para la de los lectores adultos?). Sin embargo, si el dominio total, neurótico, del idioma fuera requisito previo para leer un texto, casi nada podrían leer los jóvenes, casi nada podríamos haber leído los adultos. Pero los textos más valiosos de la literatura tienen, al menos, dos

particularidades: es más lo que dan que lo que piden; y siempre, de alguna manera, parecen escritos en un idioma que desconocemos.

Un obstáculo insalvable para leer y estudiar la obra de Arlt –o la de Borges– en las aulas será, precisamente, prejuzgarla como parte *natural* del idioma, y no como un discurso para cuya escritura y cuya lectura la propiedad de un diccionario puede ser necesaria pero no suficiente.

Por el contrario, si verdaderamente se cree que la > pág. 8

NO TAN INGENUO

I E C H

El Mirador Julio Roldán

Rivera, Brueghel y Rousseau son las fuentes en las que se asienta una obra que aporta un placentero aire lúdico al solemne panorama artístico local

BEATRIZ VIGNOLI

Será una grave injusticia catalogar como simplemente naïf o ingenua a la pintura de Julio Roldán. Sus óleos, que pueden verse en el hall del Centro Cultural Bernardino Rivadavia hasta el 3 de mayo, revelan un particular eclecticismo manierista que incluye entre los múltiples objetos de sus citas de estilo a la pintura naïf del Aduanero Rousseau, junto con los géneros marginales de la gráfica erótica y el realismo fotográfico, además de por supuesto fuentes más prestigiosas, tales como las escenas costumbristas de Brueghel el Viejo, la pintura barroca, el realismo francés del siglo XIX, el muralismo del mexicano Diego Rivera, el cine neorrealista italiano de Fellini y Ettore Scola, y muchas otras imágenes que forman parte de la avalancha de información visual de nuestra época, avalancha que en el caso de Roldán se ve acrecentada no sólo por su cinefilia y su experiencia previa como paisajista aficionado, sino también por sus viajes de estudio y por su formación como fotógrafo. Quizás a esta última se deba la minuciosidad de sus pinturas recientes, verdaderas radiografías culturales de los detalles de estilo que constituyen la realidad misma.

En una pintura de 1999, "A cantar bajo la lluvia", se mezclan sobre un paisaje de fantasía, con Alpes y palmeras, casas en diferentes estilos arquitectónicos, nórdico y mediterráneo, siendo este último también mixto a su vez, ya que coexisten ahí rocas serranas, cornisas de hojalata del 1900, y ventanas funcionalistas de aluminio, un palimpsesto común en las casas de Rosario.

Como un buen novelista, Roldán se deja llevar por la fantasía sólo para penetrar en lo más espeso de la textura imaginaria de lo real. Sus "Chamameceros" proceden del propio álbum de fotos personales del artista, quien asegura haber inventado las caras. El baile donde transcurre la fiesta es un verdadero muestrario costumbrista de tipos contemporáneos: una madre anciana cebándole mate a un hijo sumiso pese a su evidente madurez, un intelectual contento con su bebé en brazos, un combo musical formado por un gacho acordeonista, un guitarrero napolitano y una cantante lírica, chicas de barrio ya crecidas, con vestidos coloridos al estilo sixtie, alrededor de un decadente galán de bigotitos anchoa y campera de nobuk color habano, y un paisano levantando polvareda con sus botas de malambo y su camisa a cuadros que bien podrían haber diseñado Paul Klee o Piet Mondrian. La escena parece una versión pampeana de aquella estupenda película de John Huston *The Dead*, aunque con toques de Ettore Scola, cuyo filme *El baile* es un objeto de culto para Roldán. La fiesta, el baile, la pose para la foto del vernissage, son los ritos sociales que le sirven a Roldán para otorgarle verosimilitud a sus retratos grupales, ve-



"Gorditas más", óleo

rosimilitud que es a al vez teatral y cotidiana, en tanto pone en evidencia lo teatral de la cotidianidad. En un saludable gesto de simpatía por su público, Roldán lo hace a éste protagonista de "Gorditas más", el cuadro que da título a la muestra, cuyo primer plano está ocupado por los amigos y el público fiel del artista, rodeando un autorretrato central, y cuyo fondo está constituido por una selección de autorreproducciones: el artista se tomó la molestia de copiar fielmente, en miniatura, seis cuadros que constituyen una especie de antología personal de su abundante producción de los últimos cinco años. La antología incluye uno de los cuadros presentes en la muestra, "Eva va de compras". El juego, el reflejo infinito del cuadro en el cuadro, de la realidad en el cuadro y viceversa, aportan un placentero aire lúdico al demasiado solemne y sesudo panorama del arte local.

¿Hace falta insistir en que el humor no es necesariamente

sinónimo de superficialidad? La apropiación del lenguaje del estilo naïf, lejos de encuadrar a Roldán en el ingenuismo, le sirve, por el contrario, para poner de manifiesto la artificialidad radical de todas las construcciones culturales, entre ellas la de lo que se entiende convencionalmente por "naturaleza". En su obra "Adán y Eva en el Salón de Arte Sacro", el Edén y el Arca de Noé, motivos caros al ingenuismo pictórico, son representados por Roldán como cuadros colgados en una exposición. El recurso del cuadro dentro del cuadro le sirve para crear efectos bizarramente cómicos: en la pintura citada se ve cómo la familia de Adán se reconocen en un edénico retrato familiar, mientras un gato, que también es parte del público, localiza a sus ancestros en el Arca. El "Salón de Arte Sacro" incluye también unas amazonas con tiaras en la cabeza salvando a Moisés de las aguas, en una orilla exótica donde se lucen los pumas del Aduanero Rousse-

au como emblema de lo artificial del mundo primitivo del imaginario europeo. Otros de sus "salones" inventados son uno de naturalezas muertas y otro de paisajes. Gracias a la riqueza y precisión de sus detalles, la pintura de Roldán despliega su característico humor *camp* en situaciones de comedia que no necesitan ser explicadas. En las danzas folclóricas de una serie pintada especialmente en 1998 para el evento municipal de la Feria de las Colectividades, el canto y el baile no siempre se combinan de manera afortunada, como lo evidencian algunos de los expresivos rostros de las danzantes. Pero el mito multiculturalista del crisol de razas, al separar —también artificialmente— los elementos de las mezclas culturales en componentes étnicos químicamente puros, no brinda un campo tan adecuado a la fantasía exuberante de Roldán como el que éste encuentra en la hibridación característica de la realidad urbana contemporánea.



GORDITAS MÁS

Los óleos de Julio Roldán apelan a la retórica de lo ingenuo para crear un mundo en el que se revela un particular eclecticismo manierista

En el Bernardino Rivadavia
San Juan y San Martín
Hasta el 3 de mayo



"Eva entrando en el salón de retratos", óleo

Roberto Arlt Cien años

HISTORIA DE UN MANUSCRITO

I E C H

“La primera edición de «El juguete rabioso» de Roberto Arlt apareció en octubre de 1926, en la colección Autores Noveles de Editorial Latina...”



Analía Capdevila
El Ciudadano

La primera edición de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt apareció en octubre de 1926, en la colección Autores Noveles de Editorial Latina de Adolfo Rosso. Escrita entre 1919 y 1924, fue presentada al Primer Concurso Literario de prosa y verso para escritores inéditos, organizado por esa editorial en octubre de 1925, y es la única que obtiene del jurado una recomendación para ser publicada. Se sabe que fue Ricardo Güiraldes, a quien está dedicada la novela, quien después del concurso, vinculó a Arlt con Enrique Méndez Calzada, que había sido jurado del mismo y que por entonces trabajaba como lector de Editorial Latina, para que intentara allí su publicación. Dos adelantos habían salido en el transcurso del año 1925 en la revista *Proa*, dirigida por el mismo Güiraldes, cuando todavía la novela se llamaba *La vida puerca* –“El rengo”, fragmento del capítulo IV y “El poeta parroquial”, capítulo que luego fue suprimido–. E incluso en 1922, un fragmento del primer capítulo había aparecido en la revista *Babel*, dirigida por Samuel Glusberg, con el título de “Recuerdo del adolescente”.

Sin embargo, antes de su publicación en Editorial Latina, el manuscrito había sido rechazado por varias editoriales. Por *Proa*, que argumentó en su momento problemas de orden financiero, por *Babel* y por Gleizer, debido a que a sus respectivos directores no les convenía la novela, y por *Claridad*, órgano de difusión de los llamados “escritores proletarios” o “escritores de izquierda”, que se negó a publicarla por indicación expresa de Elías Castelnuovo.

El mismo Castelnuovo se refiere al episodio en varias oportunidades: siendo director de la colección Los Nuevos, en la cual, según sus palabras, “debutarían sucesivamente los principales valores del grupo de Boedo”, Arlt le llevó el manuscrito de la novela con vistas a su publicación. “Una obra titulada *La vida puerca* –recuerda Castelnuovo–, novela desigual y escabrosa, que, por indicación de Ricardo Güiraldes, concluyó más tarde por llamarse *El juguete rabioso*.” Entre las explicaciones que Castelnuovo dice haberle dado al joven Arlt para justificar su rechazo evoca las siguientes: “Sin incluir los errores de ortografía y de redacción, le señalé hasta doce palabras de alto voltaje etimológico, mal colocadas, de las cuales no supe aclarar su significado. Había, asimismo, en su contexto, dos estilos antagónicos. Por un lado, se notaba la influencia de Máximo Gorki y por el otro la presencia de Vargas Vila.” Señala también Castelnuovo como error de la novela, a la que por momentos llama “libro de cuentos”, la falta de “unidad y coherencia del texto”. Por último, re-

cuerda las palabras con las que el joven escritor dio por terminada una larga discusión: “Está bien. Usted dice que mi novela es mala. Glusberg dice que mi novela es mala. Gleizer dice que mi novela es mala. Pero yo y mi mujer decimos que mi novela es buena. Muy buena.” La anécdota sirve para poner en evidencia, por un lado, el empecinamiento de Arlt en la publicación, motivado por una certeza de orden estético, una conciencia de su valor literario que no se contradice para nada con la imagen de escritor “espontáneo”, desbordado por una urgencia expresiva; por el otro, la limitación de Castelnuovo para comprender el valor de las innovaciones que la escritura de Arlt produce en el género novela, leyendo un texto “moderno” desde un código de lectura inapropiado, cuyo anacronismo ya en aquella época debería haber resultado escandaloso. Aunque intenta transformar las faltas de Arlt en “actitud vital” –en “preocupación por las cuestiones de la vida” y “despreocupación por las cuestiones de la estética”– el escritor que se dice “proletario” no puede dejar de señalarlas con algo de malicia: “(Arlt) Empleaba muchas palabras cuyo sentido ignoraba y otras que no se las podía encontrar en ningún diccionario de habla castellana, seducido únicamente por el embrujo de su sonoridad. Si le gustaba la música de un vocablo, solía intercalarlo en su léxico, a menudo sin haber asimilado aún su real significación”.

Con la mala fe propia de la buena conciencia, Castelnuovo delega el trabajo de “profilaxis” –así lo llama–, que juzga necesario para el manuscrito, a quien considera su oponente, Ricardo Güiraldes, que “pasa en limpio” los originales. Tarea que, según el mismo Castelnuovo, “emprende con tal rigor que hasta le cambió un título claro y contundente, de proyección social –*La vida puerca*–, por otro bastante turbio, carente por completo de claridad y de contundencia” –*El juguete rabioso*–. Y es que para la moral del escritor comprometido, frente a una escritura a la que encuentra enferma de sinsentido, al margen de las normas de la sintaxis y de la ortografía, es necesario tomar ciertas “medidas de prevención”.

Con todo, algunos de los desaciertos de la novela apuntados por Castelnuovo fueron reconocidos con el correr del tiempo como rasgos característicos de la novelística de Arlt, y, evaluados desde otra perspectiva, fueron invocados por la crítica como algunas de las razones que hacen a su modernidad. Porque, sin considerar las cuestiones de redacción y de ortografía, y el supuesto problema de la falta de coherencia del texto, Castelnuovo percibe con molestia lo que será una innovación fundamental de la escritura novelística de Arlt en *El juguete rabioso*: el uso del léxico. Un manejo presuntuoso del vocabulario, relacionado con la oscilación en los niveles de estilo –el pasaje de Arlt

de lo alto (Gorki) a lo bajo (Vargas Vila)– y, sobre todo, subordinado a su gusto por la musicalidad de la lengua, por lo que hoy se llamaría “el aspecto material del sentido”. Es en este nivel en el que la molestia de Castelnuovo se lee (o puede leerse) como hallazgo, como acierto involuntario. Es verdad: en *El juguete rabioso* Arlt se encuentra seducido por el sonido de las palabras, por la musicalidad de los términos, pero esa seducción no va en detrimento de la cuestión del sentido, no es un aspecto independiente del de la significación, tal como lo supone Castelnuovo. Por el contrario, se encuentra íntimamente relacionado con él. Porque para el joven autor de *El juguete rabioso*, en el fondo, el problema es cómo decir lo inenunciable a partir de una voz que, como narrador y personaje, nos cuenta la vida de Silvio Astier, la historia de un muchacho pobre que vive en los márgenes de la sociedad. ¿Cómo decir la miseria, el delito, la infamia o la traición? A través de un vocabulario amplio, ampuloso, plagado de términos (seudocultos o bizarríos) que le dan nombre a lo que sobrepasa algún tipo de límite social: el de las buenas costumbres (la moral como modelo) o el del buen obrar (la ley co-

mo principio). Apelando a palabras rimbombantes que nombran lo otro de la sociedad, de términos que suenan demasiado, ya sea porque son vulgares o porque resultan anacrónicos o foráneos –fanfarria por alboroto; barrabasadas por travesuras; bigardón o gandul por vago; etcétera–, Arlt dice la miseria, dice lo que ella es y lo que trae consigo, y lo hace a partir de una suerte de desmesura en la nominación que surge no sólo del valor referencial de las palabras, sino también, y sobre todo, de la música que suena (que escucha) en ellas, del “embujo de su sonoridad”, según la feliz formulación de Castelnuovo. Es en ese poder cautivante, que emana del sonido de los términos, donde se produce un plus de sentido, su “real significación”. O lo que es lo mismo: la escritura de Arlt deriva de la musicalidad de la lengua, del poder (virtual) del lenguaje para referir de la potencia de nominación de las palabras. Poder y potencia que se resuelven en un exceso de la referencia. A partir de este momento, el verdadero realismo literario ya no será un problema de temas tratados o de contenidos expuestos, tal como se creía en su versión más ingenua, sino más bien una cuestión de estilo.



“Yo y mi mujer decimos que es buena. Muy buena”

ARCHIVO

ENTREVISTA

I E C H

Roberto Arlt Cien años

Ricardo Bartís: "Las relaciones entre ficción y política, religión y locura, sexo y dinero están muy desarrolladas y son un material de alto voltaje"

FERNANDO MOLLE

Menos que en la nueva narrativa argentina, y tal vez menos también que en el nuevo periodismo, la presencia de Roberto Arlt en la cultura argentina contemporánea debe buscarse en el nuevo teatro.

En ese marco, una de las apuestas más audaces de la dramaturgia argentina de los últimos diez años ha sido *El pecado que no se puede nombrar*, una obra inspirada en *Los siete locos* y que, según su director, Ricardo Bartís, no cuenta la historia de los siete locos, sino que toma algunos núcleos del texto para desarrollar otra cosa. "Tiene —dice Bartís— un nivel de delirio teatral que permite eso, una situación que en realidad son unas horas o un día en una habitación con estos tipos. Si no, sería una especie de verborragia asesina, donde se hablaría y se hablaría y habría composición. Acá no hay personajes, hay discursos, lugares que se ocupan, o resonancias"

Con *Postales argentinas* (1990), Ricardo Bartís se reveló como uno de los más audaces y originales directores del teatro argentino. Dos años más tarde, volvió a sorprender con su personal versión de *Hamlet*, protagonizada por Alejandro Urdapilleta. Al frente del Sportivo Teatral, taller-escuela de investigación teatral, Bartís ha montado también la creación colectiva de *El corte* (1996), *Teatro proletario de cámara* (1999), basada en textos de Osvaldo Lamborghini y *El pecado que no se puede nombrar*, que es de 1998.

—¿Qué te interesó del mundo arltiano? ¿Cómo trabajaste ese universo para la puesta de "El pecado que no se puede nombrar"?

—La literatura de Arlt toca temas muy básicos del comportamiento nacional. Eso es básicamente lo que nos interesó. La posibilidad de trabajar no sobre coyunturas, sino que el tipo está desarrollando un tema como núcleo. Entonces, las relaciones entre ficción y política, religión y locura, sexo y dinero; esas operatorias que están muy desarrolladas son un material de alto voltaje. Por otro lado, la forma, las estrategias literarias de Arlt, cómo el tipo se las ingenia para construir una serie de estructuras arbitrarias. Y hay líneas que quedan inconclusas, cosas que plantea y que no retoma. Y nos parecía que era un discurso con mucho vibrato, y que el discurso del Astrólogo era oro en polvo, el tipo ahí estaba atravesado de cierta luminosidad. Y nos atraía la idea de que fueran muchos tipos. Después había algunas obsesiones interesantes, el tipo que está obsesionado en saber si su mujer se acostó con otro. Y el lenguaje, lo que íbamos a desarrollar, lo que íbamos a buscar, la situación de la improvisación y del desarrollo de líneas situacionales o expresivas en lo individual de los actores. Todo eso nos llevó a un núcleo funda-



Luis Machín como Remo Erdosain en "El pecado que no se puede nombrar"

mental de trabajo. Y también trabajamos sobre la textualidad, ese rompecabezas loco de tomar partes de distintos textos, que iba adquiriendo contorno en la medida en que la forma de ciertas escenas que nosotros trabajamos arbitrariamente nos empezaban a interesar. En ese sentido, fue un trabajo con una gran devoción y respeto hacia Arlt, pero con una actitud de violencia ante él mismo y ante sus textos. Nosotros no contamos la historia de *Los siete locos*. Tomamos algunos núcleos del texto y desarrollamos otra cosa, que si bien está vinculada temáticamente, tiene un nivel de delirio teatral que permite eso, una situación que en realidad son unas horas o un día en una habitación con estos tipos. Si no, sería una especie de verborragia asesina, donde se hablaría y se hablaría y habría composición. Acá no hay personajes, hay discursos, lugares que se ocupan, o resonancias.

—¿Qué lugar ocupa en tu teatro la noción de personaje?

—El personaje es una resonancia de composición importante para el actor, para organizar, para dar corporeidad. Pero es más una guía de sentido que una idea de límite en el sentido de la obligatoriedad. Hay algunas cosas que producirían, para necesidad de coherencia de un relato, sostenimiento y comportamientos rítmicos y expresivos o temáticos. Pero eso no siempre es así y depende. De repente la situación estalla más allá de su definición: estalla el tema. El actor es portante de un territorio que es un tema. Y encuentra una forma que después repite. Pero defiende un procedimiento que ha creado, no es que se le ha impuesto por la noción de personaje o que ha quedado definido por sus características psicológicas.

—Cierta vez afirmaste que el actor debe presentar, no representar.

—Sí, me parece que eso sucede, independientemente de que uno lo quiera o no. El actor presenta un acontecimiento que es actuar. El actor debe transmitirte

que está presente, que puede estar en más de un lugar a la vez, que está presente el relato que te cuenta, pero que también está presente él, esa persona artística ahí. El actuar es una situación vinculada a un cuerpo o a un espacio que produce niveles de condensación, de energía, y nos presenta una actividad, que es muy curiosa y muy rara, que es que de repente se va, se ausenta durante un tiempo. En ese tiempo construye artificialmente un plano de realidad, supuestamente con un nivel de intensidad y de poética muchísimo más pleno que en otros momentos o que inclusive la realidad misma. Eso sucede. Para hacerlo más gráfico: Luis Machín, actor rosarino de *El pecado que no se puede nombrar*, no es que interpreta brillantemente a Remo Erdosain. Luis Machín desarrolla una poética sobre el mundo de Arlt, que ya deja de ser el mundo de Arlt para ser el mundo nuestro. Lo que nosotros tratamos de tematizar es la forma, y para ello vamos a tener que violentar también la naturaleza temática de Arlt porque no nos basta la reproducción o la representación de ese mito que es la literatura de Arlt. Y no es que uno tema al sentido convencional. Pero el sentido convencional no es lo único que se narra.

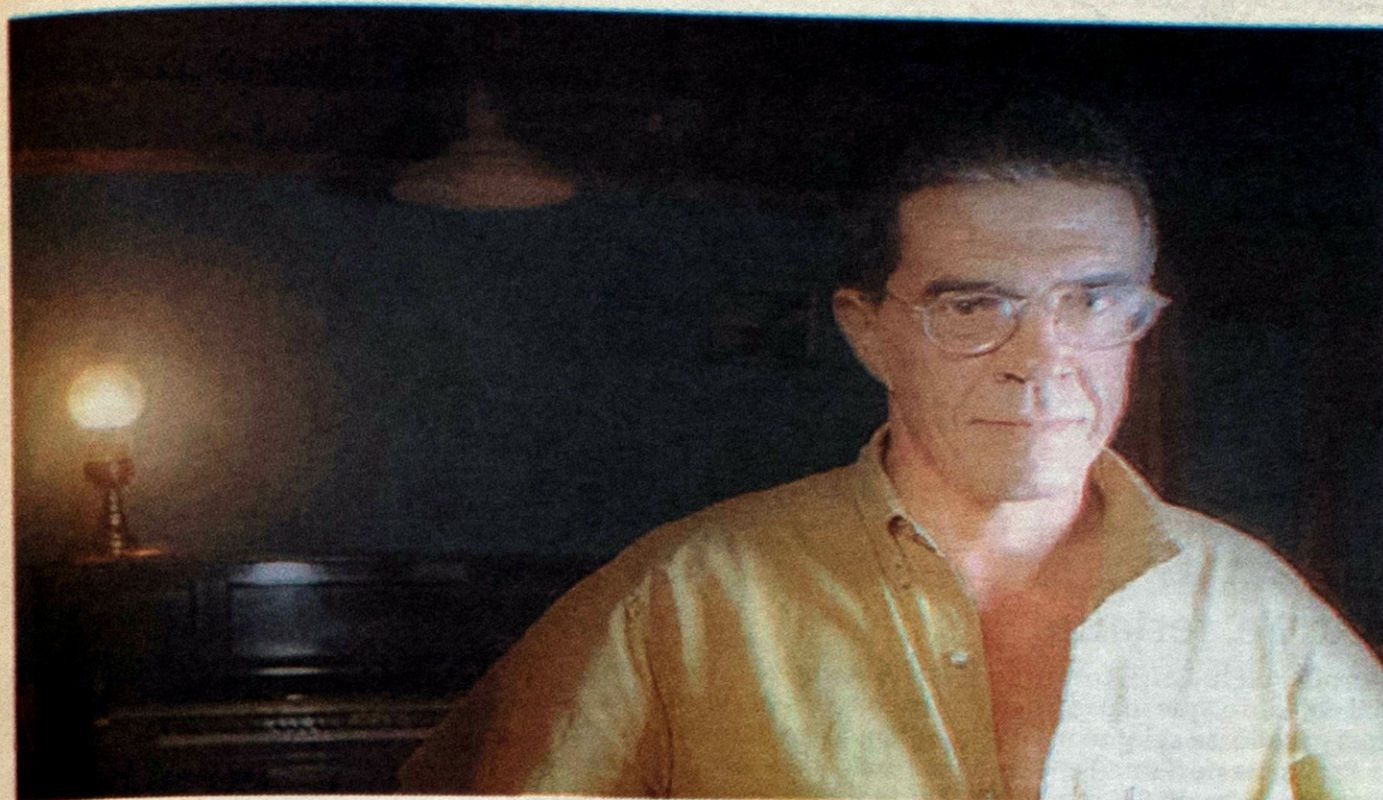
—¿Por qué al teatro, a diferencia de otras artes, le cuesta desprenderse de otras tradiciones y arrastra tantos procedimientos del pasado?

—Por un lado, me parece que debe influir el elemento de la materia con la cual se trabaja, en tanto es del orden de lo humano, la situación de la actuación, que para mí es la materia primitiva de lo teatral. Digo esto en el sentido de que la literatura, las artes, visuales, la arquitectura, la danza, llegan al teatro pero no lo constituyen. En el teatro occidental es evidente la preeminencia de la literatura, a tal punto que la hipótesis de que los actores actúan ese relato que está inscripto previamente en lo literario se ha convertido en una especie de elemento dado que no

se cuestiona. Para nosotros, el teatro es otra cosa. También, dentro de lo dado, hay una necesidad de corrección, por decir así, una necesidad comunicacional que el teatro tiene por el vínculo con el espectador. Y en la medida en que el teatro se ve influenciado por el desarrollo, por decir así, industrial de las formas de comunicación, del cine y la televisión, se acentuó la importancia del elemento comunicacional que producía dinero, que se traducía rápidamente en espectadores. Y eso es lo que sigue legitimando la actividad. Quiero decir, un actor es bueno y es malo por el consenso que tiene en el público, una obra es buena o es mala por la cantidad de espectadores que produce. Y el teatro, tal como se lo entiende convencionalmente, es el que produce un discurso legible, ratable, un discurso de sentido, de causas, efectos, en donde los actores representan personajes psicológicos, y se narra una historia que el público pueda entender. Creo que esas son algunas de las causas de por qué al teatro le cuesta desprenderse de ciertos elementos. Me parece que en este país en particular habría que pensar también que cierto fenómeno de la producción teatral que estuvo vinculada al progresismo político, que tuvo una visión enormemente didáctica sobre todo en la construcción del lenguaje artístico. De ahí la preeminencia del discurso por encima de los sucesos estrictamente escénicos. Esa tradición generó un realismo rioplatense bastante perceptible durante bastante tiempo en Argentina y produjo por otro lado otros lenguajes que seguían siendo dominantes, donde estaba más presente el relato de una historia y la composición tradicional.

—¿Te parece que ese realismo sigue imperando en el panorama teatral argentino?

—Bueno, el panorama teatral es muy amplio, lo que se ha dado en llamar teatro argentino es bastante confuso, porque no se sabe bien exactamente cuál es el canon o la medida de lo que es o



Ricardo Bartís: "El discurso del Astrólogo es oro en polvo, pura luminosidad"

PABLO AMELIO

no es teatro. Pero en términos de lenguaje, sigue habiendo una manifestación teatral dominante que es el relato.

—En los últimos años, al menos en la Argentina, es evidente la casi desaparición del figura del dramaturgo-escritor, el dramaturgo que no es director ni puestista, y una tendencia a una dramaturgia más integrada con la puesta. ¿Por qué ocurre este fenómeno?

—Una de las discusiones que había en el siglo pasado (el XX) es esa dilución. Pero esa dilución también correspondía con una percepción del mundo, que es que no existían esas distancias entre los sueños heroicos de los hombres y sus fracasos. Esto permitía el desarrollo de teatros como el isabelino, en donde existía la posibilidad de reflexionar sobre ciertas historias, porque resonaban esos grandes movimientos de lo humano, y se producía el fenómeno de lo trágico. Nosotros tenemos nuestras historias dramáticas y personales en el cuerpo social del país —algunas del poder, como por ejemplo la muerte del hijo de Menem, cuando era presidente—, que no producen tragedia, porque está absolutamente angostada la percepción entre lo que sería la conciencia del horror de eso, porque la propia realidad (la política, los vínculos, los datos, la configuración de toda una escena) lo impide. Eso mismo queda atravesado por tal cantidad de información e imágenes, que lo estrictamente humano, por decir así, queda muy reducido, y sería casi poco interesante teatralmente. Porque lo teatralmente interesante es la multiplicidad de posibilidades que la escena contiene. Doy un ejemplo horripilante para entender: la foto, en la tapa de una revista, de Maradona con Coppola y un símil Fidel Castro en el spa La Pradera en Cuba. La escena contiene un alto grado de multiplicidad: Cuba, país socialista, América latina, la imagen del Che revolucionario muerto por los bolivianos y la CIA, tatuado en el brazo del gordo drogadicto que nos hizo sen-

tir las intensidades más argentinas de los últimos veinte años; Coppola, que es un pequeño gángster de barrio, típico argentino que empezó de abajo y la hizo; el símil Fidel Castro, una anacronía con gorra y barba, etcétera. Esa escena contiene un grado de multiplicidad infinitamente más grande que la información de lo real, porque lo real ahí está atravesado por miles de discursos que la imagen contiene, y que sería leído por el que está mirando. Y la literatura, volviendo a tu pregunta, siempre estuvo acotada en el teatro. La literatura de Shakespeare es literatura escénica. Shakespeare actuaba y dirigía. Hay situaciones en donde lo literario devenía de procedimientos escénicos, o los niveles narrativos creaban una especie de sustento —la historia— que permitía una ligazón muy clara con el espectador, porque el espectador tenía un conocimiento muy claro de esa historia. Por ejemplo, toda la literatura de Shakespeare está armada a partir de relatos ya existentes a los que él transforma y da carácter. Pero lo que mete también son las posibilidades escénicas que la situación tiene.

—¿Qué te impulsó a adaptar a Shakespeare en "Hamlet o la guerra de los teatros"?

—Bueno, es un espectáculo más difícil. Creo que entraba en discusión, de manera muy decidida, con algunas cosas: el tratamiento de los clásicos, el no ser ingleses, la idea de que nosotros éramos argentinos y que podíamos pensar desde esa noción a Shakespeare y no desde ninguna tradición. Y me parece que era un material con muchos hallazgos. Y había cosas de humanidad ahí planteadas que eran interesantes. Por ejemplo, que era la obra de un muerto que estaba vivo, que hablaba, que daba indicaciones. Y había una gran discusión sobre la actuación, el "ser o no ser" como elemento de interrogación de índole existencial, pero también como técnica de actuación. Es decir, la necesidad del teatro de recuperar su terri-

torio para producir actuación y reconocer que desde ese lugar poético se pueden entender cosas. Hamlet piensa que desde el teatro se producen situaciones que le permitirán revelar la verdad que no puede encontrar por los medios reales.

—¿Después de la experiencia arltiana te metiste con la literatura de Osvaldo Lamborghini. ¿Cómo fue el trabajo?

—Y bueno, Lamborghini es un maestro. Una literatura atravesada, donde lo alto y lo bajo se manifiestan permanentemente creando una tensión poética muy singular, muy luminosa. Y es muy brutal la utilización de la palabra. Nos atraía mucho como texto y como situaciones, y nos parecía un territorio para el decir muy curioso, donde la actuación podía hacerse cargo de ese material, sin caer en una expresividad ampulosa o en formas tipo music hall "escandaloso". Es decir, hacer terrorismo escénico con textos que en realidad hay que escucharlos o comprenderlos y que son verdaderamente dinámicos. Fue un trabajo corto, decidimos hacerlo en un lugar muy chiquito, con unas mesas. Una especie de recitado poético. Casi sin procedimiento, había mas bien verbalidad.

—En un contexto en que la política es una puesta en escena, en que los políticos actúan, ¿qué le queda al teatro en esa realidad donde casi todo es ficción?

—La ausencia de valores fuertes debilita al teatro en relación a presentarse como contracara o como anverso de ese territorio. Y lo que se percibe en los últimos años es la dilución entre ciertos campos que permitían desarrollo teatral. Por ejemplo, la indefinición entre lo público y lo privado impide al teatro burlarse de lo privado, porque si lo privado es público no hay ya mucho espacio. Y lo que me parece que sí pasó es que el gesto de la burla empezó a perder carácter de convocatoria en la medida en que parecía no depender de la necesidad de un discurso propio sino de la existencia reactiva ante otros discursos.

El idiota de la familia en la biblioteca pública



Enrique Carné

El Ciudadano

Después de leer y releer, durante semanas, los libros incluidos en el programa, se dio cuenta de la proximidad del examen y de que ya no podía seguir dilatando la elección de su tema. Tomó entonces una decisión: Roberto Arlt. Porque si su lectura de la mayoría de los autores incluidos en el programa de literatura argentina se había sostenido más en la obligación del examen que en un interés real, con Arlt le había ocurrido todo lo contrario.

Con la vaga reminiscencia de algún cuento desleído por la escuela secundaria, y ciertos da-

Le llamó la atención encontrar un dato sobre su vida privada que todos omitían

tos generales, recogidos aquí y allí, sobre el autor, se zambulló en las páginas de *Los siete locos*. Apuró de un tirón el primer largo capítulo, como una copa colmada de algo fuerte, y salió de la novela medio aturdida, como un chico después de dar por primera vez la vuelta completa en el tren fantasma con los ojos bien abiertos. Luego devoró *Los lanzallamas*, y a los pocos días había terminado la obra completa. Además comenzó a familiarizarse con la abundante bibliografía crítica que por entonces —corría el año 87— pesaba sobre el autor. Y por momentos, presa de una especie de curiosidad frívola, se ponía a husmear esos artículos del género "el creador y su obra", de cuyas páginas se desprendía sin embargo, como otra novela inquietante, "la vida del hombre", digamos, la leyenda negra de Arlt, que duplicaba en ella la extrañeza que su obra había suscitado.

Leyendo un artículo de González Lanuza le llamó la atención encontrar un dato sobre la vida privada de Arlt que, por aquella época, todo el mundo parecía omitir sistemáticamente. No fue en realidad el dato en sí, sino su omisión generalizada lo que le llamó la atención: aparte de Mirta, la hija de su primer matrimonio, Roberto Arlt había tenido un hijo "póstumo". Cuando él murió su segunda mujer estaba embarazada de algunos meses y dio a luz al poco tiempo. Mientras tanto y al calor de la retórica académica que se imponía por entonces, en nuestra joven estudiante, influenciada por los ensayos de Masotta y de Ricardo Piglia, la fascinación novelesca había ido cediendo paso a las modas universitarias; y llenó una cantidad innumerable de hojas en ese estilo grandilocuente.

Lo cierto es que había llegado a una especie de punto cie-

go y no sabía cómo salir. ¿Trabajaría las aguafuertes? ¿Acaso no estaba allí la mejor prosa de Arlt? Repasó el índice y terminó releendo el prólogo hecho por Mirta Arlt. Sentía un rechazo instintivo por la hija del autor. La fecha en que debía presentarse a rendir se le fue viniendo encima y de su tema no tenía todavía nada sólido. Decidió viajar a Buenos Aires. Llegó por la mañana bien temprano y, después de desayunar, salió a dar una vuelta por Devoto; pasó por una biblioteca y entró mecánicamente. Se trataba de una de esas abandonadas bibliotecas municipales, atendidas generalmente por ancianos sigilosos, con olor a humedad, que leen a José Ingenieros y que cobran un sueldo de hambre. Estimulada por la visión de una estantería colmada de viejos libros de Editorial Latina, se preguntó si en la biblioteca no se encontrarían algunas de las ediciones originales de las novelas de Arlt. Sin ni siquiera decir buenos días, se lo preguntó a un empleado cuyos contornos distinguió de pronto detrás del mostrador, sin verlo del todo, en la penumbra de la sala desierta. En silencio, el empleado avanzó con dificultad hacia el mostrador y quedó por un instante frente a ella, bajo un cono de claridad que entraba por una claraboya, echándole una mirada hurañá; tenía ojos raros, grises, verde oscuro y despedía una energía hostil. "De Arlt", repitió ella, "primeras ediciones de Arlt". El sujeto, que tendría unos cincuenta o sesenta años, gruñó y desapareció con fastidio detrás de los anaqueles, arrastrando los pies y masticando entre dientes una frase que ella sin embargo alcanzó a oír con nitidez: "Rajá, turríta, rajá"... ¡Lo había oído con claridad! ¿Lo había realmente oído con claridad? Lo inesperado del hecho y el cansancio del viaje, no le dieron tiempo a distinguir si se trataba de un chiste del empleado o si se encontraba bajo los efectos colaterales de una sobredosis arltiana. Otra empleada que observaba la escena se acercó enseguida y le dijo como en secreto: "Es el hijo, señorita". "¿Qué hijo?", dijo ella. "El verdadero hijo de Roberto Arlt, el otro, el que la hermana dice que es insano, pero que en el fondo es un ángel". En un ins-

El sujeto tenía unos cincuenta años, gruñó y desapareció detrás de los anaqueles

tante, ella pasó de la sensación de que todo se trataba de una broma con la que dos excéntricos empleados públicos intentaban amenizar su rutina, a comprobar que la mujer hablaba en serio. Absurdamente, terminó por pedirle disculpas a la empleada y se fue.

Salió de allí sintiendo, de alguna forma, que ya sabía lo esencial, que ya estaba preparada para rendir Literatura Argentina.

SANTIAGO, BUENOS AIRES, NUEVA YORK, CIUDAD DE MÉXICO

abecedé nacionales e internacionales

a)

Jorge Edwards, on line

Aquellos que por alguna razón estén interesados en la vida y obra del chileno Jorge Edwards, ganador de la última edición del premio Cervantes, podrán comunicarse hasta el martes con el propio Edwards, a través del portal Terra Networks, en la dirección www.terra.es/cultura/Cervantes.

De todos los aportes recibidos se realizará una selección de los más interesantes, que serán contestados por el autor, verbalmente y en directo, el martes 25 de abril a través del portal Terra. Esta propuesta es posible a partir de la creación, por parte de la filial de Internet de Telefónica, de una página web específica del

premio Cervantes que incluye, además de información general sobre el premio, la biografía del chileno y la posibilidad de comunicarse con él a través de la red.

Además, el jueves 27, Edwards conversará sobre *La literatura de la memoria* con Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, a través de videoconferencia, en un acto que podrá ser seguido en directo a través del portal de Terra Networks.

Dentro del programa se ha organizado también un certamen literario dirigido a universitarios, encuentros literarios entre los nuevos narradores y críticos chilenos y españoles.



b)

Santa Fe, feriante

El viernes, en la Feria Internacional del Libro, que inauguró el martes pasado, se celebró el Día de la Provincia de Santa Fe. Con la coordinación de Susana Valenti y la presencia de la subsecretaria de cultura provincial, Florencia Lo Celso, se realizó un diálogo con los escritores premiados el año pasado en los distintos concursos organizados por la subsecretaría: Diana Pesoa, Enrique Butti y Adrián Linari, en narrativa; y Gustavo Manzoni, María de los Ángeles Yanuzzi, Lydia Carreas de Sosa, Luciano Alonso y Natalia Vega, en ensayo. La provincia de Santa Fe participa en la feria del Stand de las Provincias, que exhibe más de

8.000 ejemplares de libros.

Como todos los años, el espacio —ubicado en el nuevo predio de la Rural, en la calle G del Pabellón Verde, identificado con el número 63— es cedido en forma gratuita a las provincias y a los autores independientes del interior del país, cuyas obras tienen poca posibilidad de divulgación en Buenos Aires, según señaló Gloria Canabelli, de la Fundación El Libro.

Este jueves, en el stand de Santa Fe se presentarán la segunda edición de *Veinte canciones de amor y una canción desesperada*, de Jonatan Blati y *Un minuto de silencio*, de la chilena Ingrid Paredes Rojas.



c)

Museo Guggenheim, diseñado

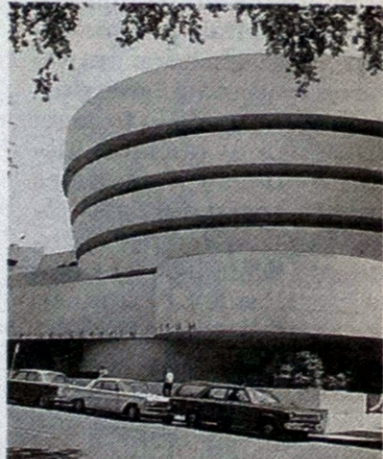
Las autoridades del Museo Guggenheim de Nueva York presentaron las maquetas del nuevo edificio que desean construir en la Gran Manzana, cuyo diseño, ejecutado por el arquitecto Frank Gehry's, recuerda al que él mismo ya ideó para esa institución en Bilbao.

Las maquetas, presentadas el miércoles a la prensa, muestran una enorme construcción que recuerda la forma de una nave que flota sobre el agua. El diseño representa a escala un edificio de planta triangular con dos torres de forma irregular. En caso de que prospere la iniciativa, el edificio será construido sobre una superficie de 46.500 metros cua-

drados y contará con 36 galerías de entre 120 y 1.850 metros cuadrados, sobre tres niveles.

Colocado en la parte sur de Manhattan, cerca de donde se encuentran las llamadas Torres Gemelas, el diseño de Gehry's está pensado para provocar un gran contraste entre sus líneas irregulares y las rectas de todos los rascacielos circundantes, tal y como ocurre en el de Bilbao.

La edificación servirá para albergar la extensa colección que el museo Guggenheim posee pero no puede desplegar por falta de espacio en sus actuales instalaciones en la Quinta Avenida construidas en 1959 por Frank Lloyd Wright (foto).



d)

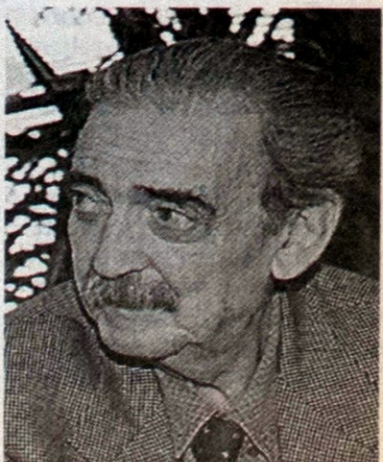
Juan Gelman, cumpleaños

Juan Gelman, uno de los poetas argentinos vivos con mayor reconocimiento internacional, será homenajeado en Ciudad de México, donde reside desde hace años, con una mesa redonda con motivo de cumplir 70 años y de la publicación de su nuevo libro, titulado *En el hoy y mañana y ayer*.

El foro "El compañero mundo. En los 70 años de Juan Gelman" se realizará el domingo que viene en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana, con la presencia del propio poeta y de varios intelectuales y artistas de distintos países latinoamericanos, entre ellos el mexicano Carlos Monsiváis.

El homenaje a Gelman, que acaba de encontrar en Uruguay a su nieta, hija de su hijo desaparecido en los años de la dictadura, es organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Casa de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Como parte del homenaje, el 3 de mayo se hará la presentación del libro de Gelman, que es una suerte de antología personal de sus poemas, y que incluye textos publicados originalmente en los libros *El juego en que andamos*, *Velorio del solo*, *Gotán*, *Cólera buey*, *Los poemas de Sidney West*, *Relaciones II*, *Carta a mi madre* y *Salario del impío*.



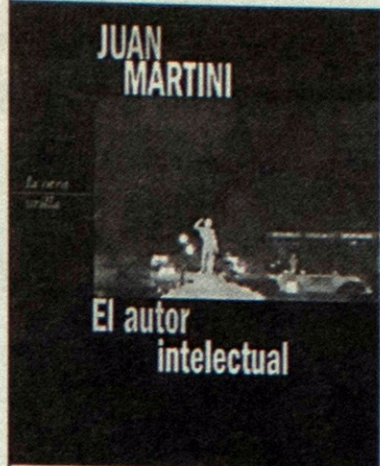
Todo para leer, para mirar

LIBROS

I E C H

Otra policial de Martini, una de víctimas y victimarios, la promesa de un preso a la Difunta Correa y una biografía de Saint-Exupéry, en los anaqueles

EL AUTOR INTELLECTUAL
De Juan Martini



Juan Martini nació en Rosario en 1944 y vive en Buenos Aires. Publicó nueve novelas y cuatro libros de relatos. Ahora ataca con su novela número diez y, como una marca de estilo, una trama lejanamente policial y una historia de amor tan sencilla como tormentosa son las bases sobre las que crece el relato. Como fondo, una Buenos Aires moderna y fantasmal. Martini obtuvo en 1989 el premio Municipal de Literatura, en 1991 el Boris Vian, y recibió en 1986 la prestigiosa beca Guggenheim.

Norma
Buenos Aires, 2000
253 páginas

UN SECRETO PARA JULIA
De Patricia Sagastizábal



Patricia Sagastizábal nació en Buenos Aires en 1953. Es abogada. En 1997 publicó su primera novela y con ésta, la segunda, ganó el premio La Nación, organizado por el diario homónimo, conformando el gusto de María Esther de Miguel, Jorge Edwards y Tomás Eloy Martínez.

Aquí, Sagastizábal cuenta la historia de Mercedes, una exiliada argentina que vive en México, su hija Julia, y su escondida relación con uno de sus victimarios que imprevisiblemente reaparece en su vida.

Sudamericana
Buenos Aires, 2000
226 páginas

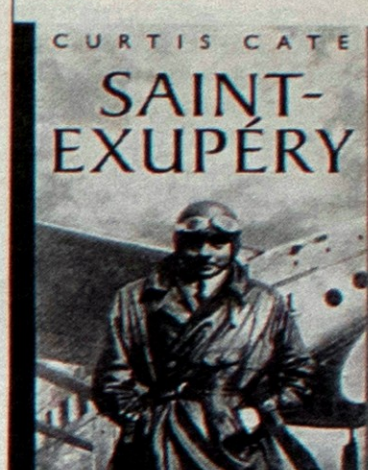
UN TIGRE ANTES DE DORMIR
De Carlos Parera Gorgoll



Carlos Parera Gorgoll nació en Barcelona en 1935, pero vive en Buenos Aires. Hizo periodismo, fotografía, dibujo, hasta que ancló en la producción de comerciales, cortos y largometrajes. Esta es su primer novela y fue finalista del Premio Planeta 1999, según el gusto de los jurados Abelardo Castillo, María Esther de Miguel, Eduardo Gudiño Kieffer y Ricardo Sabanes. San Juan es el escenario de la novela, una promesa a la Difunta el móvil de la acción y Tigre, un ex presidiario, su protagonista.

Planeta
Buenos Aires, 2000
255 páginas

SAINT-EXUPÉRY
De Curtis Cate



Ahora, que después de dos años de trabajos de restauración, la Fuerza Aérea exhibe orgullosa el Latecoere 25, piloteado por Antoine de Saint-Exupéry entre 1929 y 1931, es posible que cobre vigencia la reedición de una biografía del célebre autor de *El principito*, hecha a partir de los testimonios de su madre, sus dos hermanas, y más de cien personas que lo conocieron. El autor es doctorado en historia y autor de otras dos importantes biografías: la de George Sand y la de André Malraux.

Emecé
Buenos Aires, 2000
380 páginas

INAUGURACIONES, REINAUGURACIONES, REVISTAS, EXPOSICIONES

Rosa María Ravera, Susana Saulquin, Gianni Vattimo, Sergio Roggerone, Claudio Priotti y Antonio Berni son los nombres de la semana cultural

AMÉRICA INDÍGENA Y CONQUISTA

Este martes a las 19 se reinaugurarán las salas América indígena y Conquista del Museo histórico provincial Dr. Julio Marc. También se reabrirá el ingreso principal del museo.

Las salas fueron recientemente remodeladas con el fin de valorizar sus colecciones, que representan distintos aspectos que hace a las culturas precolombinas y el impacto de la conquista en América. El Museo puede visitarse de martes a viernes de 9 a 17, los sábados y feriados de 14 a 17.



Museo histórico provincial
Parque Independencia
Martes 25 a las 19

PINTURAS



De Sergio Roggerone y Claudio Priotti
En Krass, San Martín 631
El viernes a las 19.30

Este viernes a las 19.30 la galería Krass inaugura la temporada 2000 con exposiciones de Sergio Roggerone y Claudio Priotti. Roggerone es mendocino, nació en 1968 y tiene un extenso curriculum internacional. El año pasado realizó una exposición individual en el Palais de Glace, en Buenos Aires; Priotti, por su parte, dibujante, pintor y diseñador gráfico vive en Venado Tuerto, donde el año pasado realizó una exposición individual en la galería Picasso.

GRITEX NÚMERO 7



Revista de Estética
Universidad Nacional de Rosario
Abril del 2000

El jueves se presentó en Buenos Aires el número 7 de la revista *Gritex*, publicada por la Universidad Nacional de Rosario. El volumen, presentado por Nicolás Rosa, Rosa María Ravera y Cecilia Aiziczon, contiene ensayos de Gianni Vattimo, Laura Milano, Ales Erjavec, Susana Saulquin, Emilio Garroni, Rosa María Ravera. Cada uno de los autores propone distintos ingresos (filosóficos, literarios, semióticos) a la estética, que es la materia del volumen.

OBRAS GRÁFICAS

Continúa en el Castagnino la gran exposición *Obras Gráficas*, de Antonio Berni, que amenaza con convertirse en el batacazo de la temporada: entre público en general y delegaciones escolares, pasan 300 personas por día por el museo para ver la obra gráfica y de ilustración del gran artista rosarino. Desde el 31 de marzo ya han pasado por la muestra más de 5.000 personas, 80 colegios, y quedan todavía en lista 25 más. Lunes cerrado. Martes gratis.



De Antonio Berni
En el Museo Castagnino
Hasta el 30 de abril

...viene de tapa

MONOGRÁFICO

► literatura consiste en un uso extraño, alternativo del lenguaje, las obras de Arlt aparecen entre los instrumentos más eficaces para que los alumnos experimenten una relación intensa con la literatura. Se ha dicho intensa –lo que es una cuestión de grado–, y no agradable –lo que es una cuestión de gusto–, sobre la cual los profesores no tenemos nada para enseñar.

Mi experiencia –lamento no tener otra justificación que la acompañe– me dice que es valioso incluir la lectura de *El juguete rabioso* en los programas de literatura de segundo o tercer año, y la de *Los siete locos* en los de cuarto o quinto.

En lo que hace a *El juguete rabioso*, creo que el hecho de tratarse de una novela de aprendizaje se lleva bien con la conciencia que los alumnos de trece, catorce años, comienzan a tener de sí mismos. Ya se han establecido en la secundaria, y eso les acredita un tipo de identidad psicológica propicia para asociar las transformaciones del personaje con el transcurrir del tiempo; es decir, comprenden que las experiencias personales se desarrollen en una temporalidad, tal como a ellos les ha ocurrido.

Contra lo evidente, no creo, sin embargo, que la lectura de esa novela se vea facilitada por directos mecanismos de identificación. En todo caso, más correcto sería hablar de *deseos de identificación* –por ejemplo, con el autodidactismo de Astier– que poseen una forma y un sentido sumamente complejos. Al cabo, ¿cómo declarar la identificación con ese adolescente que arroja una “cerilla encendida encima de un bulto humano que dormía acurrucado en un pórtico”? ¿Cómo conservar la *idealización* plena de ese joven que, para ganarse la confianza de alguien que lo desprecia y a quien desprecia, delata a su amigo?

Una de las maneras en que el

estudio de *El juguete rabioso* resulta valioso, es en función de distintos tipos de *contrastos* entre ese texto y otros de la literatura nacional. Contrastes, por ejemplo, con otra novela de aprendizaje, *Don Segundo Sombra*, en la construcción de un idioma híbrido, inestable; en la organización del relato bajo la forma del aprendizaje; en la representación de espacios completos, rural en un caso, urbano en el otro; en la respuesta a la pregunta acerca de cómo alguien se convierte en escritor.

Contrastes con la poesía de Oliverio Girondo en la evaluación de los distintos espacios de la ciudad moderna –centro, barrio, margen–; en la representación del erotismo. Contrastes con la poesía de Borges de los años veinte, en la percepción de los barrios periféricos de Buenos Aires.

Contrastes, también, con otra zona de escritura del propio Arlt, las aguafuertes porteñas que durante años publicó en el diario *El Mundo*, en cuanto al uso de la primera persona, a la explotación del “color local”, al decoro estilístico. Y contrastes, por fin, dentro de la misma novela, en función de su inestabilidad estilística; de su variedad estética; de sus componentes ideológicos más radicales y más reaccionarios, más estimables –por ejemplo, la idealización de la lectura– y más repulsivos –por ejemplo, la misoginia–.

Los siete locos, por su parte, parece una lectura más apropiada para los cursos superiores del colegio secundario. En primer lugar, porque la complejidad formal de la novela reclama destrezas que no están supuestas en la lectura de *El juguete rabioso*.

En *Los siete locos* la unidad y, en particular, la estabilidad del narrador, son reemplazadas por sucesivos desdoblamientos, cada uno –cronista, comentarista, testigo– con distintos alcances en lo que hace al punto de vista

o al conocimiento de la historia. Por otro lado, el protagonismo de los personajes es inconstante, y si se asienta en Erdosain durante los primeros capítulos, luego se desplaza a figuras que ponen en crisis la idea misma del “personaje secundario”: Barsut, el Astrólogo, el Rufián Melancólico, Hipólita, el farmacéutico Ergueta, Luciana Espila. La linealidad temporal también se ha perdido, y la narración tanto puede saltar hacia el pasado como al futuro, detenerse para dar paso a descripciones de estados mentales, o bifurcarse para contar acciones simultáneas.

Pero, en segundo lugar, reservar la lectura de *Los siete locos* a los años superiores, permite discutir afirmaciones como ésta de Roland Barthes: “Si por no sé qué exceso de socialismo o de barbarie todas nuestras disciplinas menos una debieran ser expulsadas de la enseñanza, es la disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el monumento literario... Empero, y en esto es verdaderamente enciclopédica, la literatura hace girar los saberes, ella no fija ni fetichiza ninguno.”

Es probable que una afirmación semejante provoque tanto simpatías como rechazos inmediatos. Sin embargo, hay en lo que dice Barthes, si no una verdad, al menos un problema interesante para considerar en el aula.

Así como Barthes encuentra en *Robinson Crusoe* la realización de su idea, *Los siete locos* parece otra de las novelas ideales para percibir –y discutir– los modos en que los textos literarios fagocitan la materia de distintos discursos sociales –política, filosofía, religión, ciencia, técnica, sociología, historia, psicología, periodismo– y la convierten en forma estética. Es seguro que los alumnos de cuarto o quinto años se verán llevados, constantemente, a realizar un doble ejer-



Arlt, pintoresco, en un viaje a Marruecos

cio intelectual: pensar qué ocurre cuando la ficción encierra restos de otros discursos; pensar qué ocurre cuando la ficción se abre hacia ellos.

En este sentido, puede ser interesante la inclusión simultánea de *Los siete locos* en programas de distintas asignaturas como Historia argentina, Filosofía, Economía, Psicología, Educación Cívica, para que, desde la especificidad de cada una de ellas, se investigue la propiedad o la arbitrariedad con que discursos de diferentes disciplinas aparecen disueltos en la ficción.

Nunca se comprenderá el valor de la literatura en un programa de estudios, hasta tanto no se considere el valor de la *dificultad*. La dificultad es la razón

misma para ir cada día al colegio, sea para aprender, sea para enseñar.

El enfrentarse cara a letra con las dificultades de una obra estética, y los intentos para sortearlas en un aula son una forma de felicidad colectiva de la que muchísimos argentinos –entre ellos Arlt– han sido y son excluidos. Pocas, muy pocas oportunidades tiene una persona en su vida de realizar el pasaje del “creo que no entendí” al “pienso que entendí”. Para eso, creo yo, existe la escuela. El aula en general, y las clases de literatura en particular, podrían definirse, entonces, como un espacio y un tiempo en el que nadie está solo –allí están los compañeros, allí está el profesor– para enfrentar dificultades.

EL ESCRITOR EN EL BOSQUE DE LADRILLOS. UNA BIOGRAFÍA DE ROBERTO ARLT

NORA AVARO

¿Qué habría replicado Roberto Arlt –que intentó llamarse Godofredo, y por las mejores razones– si alguien le hubiera dicho que, a cien años de su nacimiento, la historia de su vida carece de interés narrativo? La pregunta, aunque hipotética, no es tan inútil como parece y la respuesta –posible, ficticia y arltiana– es canónica: “Yo no tengo la culpa”.

Sylvia Saítta presenta, en la supuesta biografía que le dedica a Arlt, una vida sin narración, una historia sin anécdota. Saítta prefiere centrar su trabajo, minucioso y exhaustivo, en un seguimiento cronológico de algunos textos de Arlt, fundamentalmente sus aguafuertes –que además Saítta ya antologizó–, al-

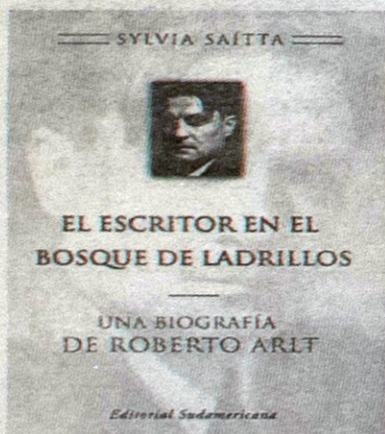
gunos tópicos de *El juguete rabioso* y algunas obras de teatro. Y no para leer en ellos los portadores de una vida –Saítta que es una lectora profesional no cae en ese error–, sino para datar y ubicar históricamente ciertos motivos de una biografía ya escrita que, sin embargo, aún está por escribirse.

Porque los lectores contamos con varias imágenes de Roberto Arlt: Arlt torturado, un artista romántico atrapado en las mañas espontáneas de su propia sinceridad; Arlt ingenuo, un repentinista del relato manipulado por urgencias agramaticales; Arlt auténtico, un escritor que, ni populista ni virtuoso, inventa un lenguaje y una novela para la literatura argentina; Arlt político, un develador que muestra los estragos morales de una clase social y señala el doblez de toda

ideología; Arlt inventor de medias firmes y eficaces. Hay otras, pero éstas son tradición. Casi a contrapelo de esta tradición la imagen que propone Sylvia Saítta, según se lee en la contratapa de su libro –y que se encuentra bien a salvo, y es claro que para peor, de cualquier pathos dramático– es la de Arlt “figura histórica”, el emergente de un contexto social y cultural determinado. Saítta maneja con pericia la bibliografía existente, cita y parafrasea con complacencia, da espacio a los estudios, ensayos y críticas que han hecho centro en la obra de su autor, desde Elías Castelnuovo a Carlos Correas. De este modo reconstruye y describe las condiciones de una época, sus características distintivas, para que Roberto Arlt se afiance en su tiempo. Y, en verdad, lo logra. Pero Sylvia Saítta, que es una

gran investigadora académica, no quiere narrar. Alguien dirá que no tiene por qué hacerlo, sin embargo debería sentirse obligada a ello si pretende contar la vida de cualquiera. Porque este libro, puntual como un aniversario, adolece de algo que, y tratándose nada menos que de Roberto Arlt, no puede desecharse: el gusto por lo novelesco. *El escritor en el bosque de ladrillos* se proclama desde su subtítulo dentro de los márgenes de un género que apenas tiene lugar en sus páginas. Porque si alguien busca la vida de Arlt no va a encontrarla en este libro.

Saítta “se leyó todo”. Y lo recopiló y lo resumió con destreza. Es en este sentido que *El escritor...* se vuelve un libro imprescindible para futuros investigadores arltianos. Y, también, para sus futuros y osados biógrafos.



DE SYLVIA SAÍTTA

La autora de la nueva biografía de Roberto Arlt leyó todo, lo recopiló y resumió con destreza, pero sin embargo se negó a narrarlo

Sudamericana
Buenos Aires 2000
325 páginas