

*Temporalidad y periodización. Constitución de una nueva tradición de vanguardia. Vanguardia y liberalismo; vanguardia y nacionalismo. Macedonio Fernández y Roberto Arlt.*

El concepto de literatura argentina o de literatura nacional sobre el que habíamos empezado a reflexionar en la reunión anterior parece, a primera vista, antagónico con el de vanguardia, que problematiza la frontera de la tradición. La tensión entre literatura nacional y literatura mundial es un eje permanente de todo el debate, y el concepto de vanguardia está en el cruce de esta relación.

Esa tensión está presente además desde el momento en que uno plantea el problema de los géneros. ¿Qué quiere decir la expresión *novela argentina*? ¿Es posible hablar de una *novela argentina*? ¿Es pertinente el adjetivo si pensamos en términos de forma?

Los espacios en literatura, la posibilidad de establecer una geografía de los géneros y, en el caso de la novela, de plantear el problema del cruce de la frontera de un género, son cuestiones que me interesa discutir. Si pensamos la novela como forma, debemos preguntarnos qué tipo de transformación sufre esa forma al ser sometida a las tensiones internas de las lí-

neas de una literatura nacional determinada. No se puede, por ejemplo, discutir el problema del origen de un género sin tener en cuenta lo que supone la traducción o la inserción de un género que ya existe en una realidad literaria en la cual no existía.

Hay que pensar, entonces, en las fronteras, los espacios, las geografías, los movimientos, los tránsitos de las formas. ¿Cómo cambian de lugar, qué transformaciones sufren? Nuestra hipótesis es que la literatura nacional (el contexto de la literatura nacional) cambia y reformula el funcionamiento de las formas establecidas.

La traducción sirve para discutir una característica formal *interna* del género. La novela es un género que se adapta, que tiene la posibilidad de incorporarse a contextos diferentes. Pero ¿cuál es esa cualidad formal que posibilita la inserción?

Uno puede imaginar el origen del relato a partir del modelo del viaje. Se puede soñar con el primer narrador: alguien que se va de la tribu, cruza la frontera y vuelve para narrar. Se viaja para narrar. La narración posterior es un elemento central de cualquier viaje y la fascinación japonesa por la fotografía es sobre todo una fascinación narrativa. El turista, narrador espontáneo, utiliza la fotografía para ilustrar ese lugar que es el fundamento del relato, cuenta lo que el otro no vio.

El relato como viaje está en la zona de lo que Benjamin llama la narración. En la historia larga del relato, el viaje está en el origen y llega hasta hoy. Basta pensar en un género moderno como la ciencia ficción, que sigue sosteniendo, entre un espacio y otro, esa tensión. Pero la novela es el forastero que llega, no el viajero que va. Es la imagen de aquel que llega a un lugar y a quien nadie conoce. La novela es un género en el que siempre se llega desde otro lugar.

Todo este problema de la geografía de la literatura –las literaturas centrales y las menores, las lenguas perdidas, lo que supone escribir en el margen o en el centro, lo que significa

ser un vanguardista en Buenos Aires o en Nueva York—, todo lo vinculado a la espacialidad y a la escena de la literatura tiene que ser cruzado con el problema de la temporalidad: qué es lo moderno, dónde está el corte con lo anterior.

La vanguardia supone una exclusión. Tiende a sacar del territorio aquello que no pertenece a la poética que el vanguardista defiende. Macedonio vivía en un espacio microscópico, donde recibía a los pocos que iban a visitarlo. Su espacio imaginario era una pieza de pensión. Podemos concebir el cuarto de pensión de Macedonio como el primer lugar desde el cual se constituye el espacio de la vanguardia de la literatura argentina, en el que eran pocos los que entraban.

Desde el punto de vista de la temporalidad, la vanguardia establece cortes y rupturas. Tiene un modelo de la historia fundado en la revolución o en lo que podemos llamar la mitología de la nueva época. Fundar el origen. “La primera novela buena”, dice Macedonio, “la última novela mala”. La metáfora del corte es central para la vanguardia en su lectura de la literatura. La vanguardia no hace un corte respecto de la literatura del pasado, sino respecto de los contemporáneos. No está delante de la literatura anterior, sino que establece una ruptura en el presente. Y a ese presente trae lo que rescata del pasado.

Si pensamos en el problema del espacio, hay muchas literaturas argentinas que luchan entre sí. En cuanto a la temporalidad, vamos a establecer una periodización que nos ayude a discutir los textos actuales pero que a la vez nos proponga una hipótesis en relación con el problema de la tradición. Porque la vanguardia funda una tradición y lo hace negando otra.

Toda periodización tiene la estructura de un relato. Poner una fecha es empezar a narrar. Hay una larga duración que supone un corte con la problemática presente en la literatura



argentina del siglo XIX, a la cual solo nos vamos a referir tan-  
gencialmente:



La línea comienza en 1904: es el año constitutivo del presente y de la relación entre novela y vanguardia en la Argentina porque es cuando Macedonio Fernández comienza a escribir el Museo de la novela de la Eterna. Es la ficción de un comienzo. Y llega hasta 1967 porque en ese año se publica el Museo. Macedonio empieza a escribirlo en 1904, trabaja en él casi cincuenta años, muere en 1952 y la novela se publica póstumamente, en 1967.

Esta línea nos interesa para caracterizar el estado de la literatura argentina antes de 1968, es decir, antes de Saer, de Puig y de Walsh. En esa periodización entran los textos que definen una tradición de la novela en la Argentina: los de Borges, los de Marechal, los de Arlt, los mejores de Cortázar. En esta línea fundadora, Macedonio Fernández está como punto de referencia.

● La literatura argentina tiene dos grandes momentos. Uno, 1904, cuando Macedonio cambia todo: eso sería muy visible si trabajáramos la relación entre Sarmiento y Macedonio. Es el único cambio de fondo en cuanto a la discusión de las poéticas y a las grandes relaciones entre la práctica literaria y la sociedad. Un primer gran movimiento va desde el origen, desde la época del Salón Literario, hasta 1904. Luego, hay un segundo gran movimiento que, en mi opinión, se termina hacia 1967. La hipótesis fuerte sería, entonces, que estamos en la construcción de un nuevo momento: se cerró un ciclo y cambiaron algunos elementos presentes en el período anterior. Interesa, por lo tanto, apuntar las características que tomó la literatura argentina en el

período en el cual Macedonio es el punto de referencia para poder contrastar esas poéticas con las actuales, es decir, con lo que se escribe ahora. Los problemas que los narradores enfrentamos hoy –y esto es también parte de la hipótesis– ya no son aquellos que definían el período anterior. Pero ¿qué es lo que cambió? Nosotros vamos a leer ese cambio en la obra de Saer, de Walsh y de Puig. Vamos a buscar, como diría Macedonio, las marcas de la novela futura, de eso que se está construyendo hoy en la literatura argentina.

La presencia de Macedonio como punto de referencia se conecta con la hipótesis de Benjamin: la vanguardia es una respuesta a determinado tipo de condición social. En relación con esto, hay otra hipótesis de Carl Schorske, en *La Viena de fin de siglo*, que me parece muy inteligente. Aunque el libro no es nada extraordinario, al analizar la serie de elementos que están creando las condiciones de posibilidad del espíritu de vanguardia a finales del siglo XIX y principios del XX, Schorske formula la idea, muy original y productiva, de que la vanguardia es un efecto de la crisis del liberalismo. No he visto antes establecer esa relación: el liberalismo, como contexto unificador que se astilla, produce una serie de reacciones y de polos que definirán las políticas del siglo XX, entre ellas la vanguardia. La hipótesis está conectada tangencialmente a la idea de localización y de ruptura de los contextos unificados, y a la de una cultura mundial, de las que hablamos la clase pasada. El proceso de internacionalización, ligado a la traductibilidad de los relatos del mundo, encuentra su espejo en la vanguardia porque pone en cuestión los contextos unificados que apuntan a una universalidad abstracta.

✓ Nosotros podemos pensar la obra de Macedonio Fernández en relación con la crisis de la tradición liberal en la Argentina. Y si seguimos el análisis clásico de este momento de la historia, también en tensión con la obra de Lugones, con el

nacionalismo de Lugones. En la Argentina, la crisis del liberalismo tiene lógicamente formas específicas; es un efecto de la crisis producida por la inmigración y de los debates que se generan en las clases dominantes sobre la necesidad de modificar el programa que Sarmiento y la generación del 37 habían establecido como modelo. Como sabemos, la crisis se desata hacia fin del siglo XIX como efecto de la aparición de las masas, del enjambre de inmigrantes que, con sus lenguajes y sus modos de vida, alteran el modelo armónico imaginado por Alberdi y Sarmiento y producen una crisis política, una crisis de gobernabilidad y de representatividad, como diríamos ahora, que culmina y se concentra en la fractura y el enfrentamiento entre Roca y Pellegrini, y que va a terminar en una resolución desgana, digamos, con la ley Sáenz Peña de 1912 del voto secreto y obligatorio. Toda esta crisis ha sido de hecho estudiada como condición de la aparición del nacionalismo, que es visto como alternativa frente a la crisis de la tradición liberal. La inversión de la oposición entre civilización y barbarie podría ser la metáfora de esa situación, ya clásica en el análisis de la cultura argentina. Pero lo que habría que agregar aquí es la relación entre esa crisis de liberalismo y la aparición de una política de vanguardia en la cultura argentina. Habría que decir entonces que, en la Argentina, esa crisis del liberalismo es el contexto de Manuel Gálvez, de Ricardo Rojas, de Leopoldo Lugones, del llamado primer nacionalismo argentino, pero también de Macedonio Fernández y de sus estrategias políticas y culturales conspirativas y vanguardistas.

Hay, entonces, una crisis del liberalismo y de los fundamentos del liberalismo tal cual fueron propuestos por Sarmiento a partir de la oposición civilización y barbarie del *Fa-cundo*. Según la tesis clásica, decíamos, esa crisis –causada entre otras cosas por la aparición de los inmigrantes– produce una inversión de la fórmula civilización y barbarie de la cual surge el rescate de la tradición bárbara o, si quieren, na-



cional y popular, y la constitución del nacionalismo. En este marco se explica la lectura que hace Lugones del *Martín Fierro*. Lugones funda una nueva tradición, retraduce las jerarquías literarias y va a buscar el poema nacional en el *Martín Fierro*, estableciendo así una tensión con la tradición liberal para la que el gran texto constitutivo de la tradición argentina era el *Facundo*.

Borges está siempre en tensión con esta doble lectura y este doble movimiento. Discute permanentemente si es el *Facundo* o el *Martín Fierro* el centro a partir del cual se construye la gran tradición. Se puede establecer una historia de las posiciones de Borges en función del modo doble en que se conecta con este juego de determinar quién es el clásico. Cuando está más próximo al populismo y al nacionalismo, exalta el *Martín Fierro*. Cuando está más cerca de posiciones conservadoras, se hace una pregunta muy sagaz: ¿cómo puede ser el *Martín Fierro* el poema nacional si es la historia de un desertor del ejército, la historia de un delincuente? Es una excelente lectura ideológica del texto desde el punto de vista de la clase dominante. Las cosas serían distintas en la Argentina, dice, si realmente fuera el *Facundo* el texto fundador de las grandes tradiciones.

Pero de esa crisis surge también Macedonio Fernández como una respuesta a la tradición liberal elaborada por Sarmiento. Los textos de Macedonio son la respuesta formal a las condiciones que habían desencadenado esa crisis. Él funda una tradición alternativa a la nacionalista y a la liberal. Y aquí comienza una historia que nos interesa particularmente, porque es la historia de Arlt, la historia del complot, de las utopías, de la construcción de un contra-Estado; una historia antiparlamentaria, podríamos decir. Esa historia está en la forma de las novelas. La tensión del Astrólogo ligado a la vez a Muscolini y a Lenin, tan discutida en Arlt, está muy conectada con una respuesta anticapitalista y antiliberal que busca alia-

dos en los extremos para enfrentar una tradición estabilizada. Y como el nacionalismo no es una respuesta ni para Arlt ni para Macedonio, la construcción de la nueva tradición no va a pasar por ahí.

Así empieza, entonces, el debate de la vanguardia en la Argentina: con la constitución de una nueva tradición y con la reformulación del lugar de la práctica artística y del artista en relación con la sociedad y en contra de ella.

Es la aparición de las masas, dice Benjamin, lo que complica la tradición lineal del liberalismo y pone en cuestión todos los modelos parlamentarios y democráticos. Frente a este problema, hay, en la literatura argentina, dos respuestas básicas. Una es la de Lugones —que de algún modo es la de Nietzsche—: para enfrentar la aparición de la sociedad de masas y el imperio de la mayoría, esa suerte de mediocridad generalizada y de medianía general, hay que recurrir al Estado y constituir una élite donde estén los caballeros y los señores que sean capaces de enfrentar, con métodos no democráticos, a esas masas que avanzan sobre el conjunto de la sociedad. La otra respuesta sostiene que, como las masas han comenzado a ocupar el Estado y el Estado demagógico ha empezado a tener en cuenta sus demandas, es en la sociedad civil donde el individuo aislado debe resistir la presión de este Estado invadido. Es la posición de Ortega y Gasset, muy influyente en la Argentina de los años de *La rebelión de las masas*, que es de 1929.

Si la inmigración es el modo en que en la Argentina se manifiesta la problemática de la sociedad de masas, podemos considerar que 1904, el año en que Macedonio empieza a escribir el *Museo de la novela de la Eterna*, es un momento de corte. Por lo tanto, Macedonio debe ser puesto en tensión con Lugones debido al tipo de construcción de tradiciones. Ustedes saben que Macedonio tenía una manera muy elusiva y elíptica de intervenir en los debates: cuando Lugones empieza a insistir con el *Martín Fierro* como poema nacional y Bor-



ges con la gauchesca, él contesta con un chiste: “Pobre la vida del gaucho –dice–, siempre hablando en verso”.

¡Yes!

De este modo, podemos ver a la vanguardia como una respuesta política, propia, específica, al liberalismo y a los procedimientos de construcción del poder político y cultural implícitos en él, una respuesta a las ideas de consenso y pacto como garantías del funcionamiento social, de visibilidad del espacio público, de la noción de representación y de mayoría como formas de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones con su política de intervención localizada, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del poder como una guerra de posiciones. El modelo de la sociedad es la batalla, no el pacto; es el estado de excepción y no la ley. La vanguardia se propone asaltar los centros de control cultural y alterar las jerarquías y los modos de significación. Contra la falsa ilusión del acuerdo y el consenso, utiliza las maniobras de fraternidad y terror de los “grupos en fusión” de los que hablaba Sartre; contrapone la provocación al orden, opone secta a mayoría; tiene una política decidida, a la vez escandalosa y hermética, frente al falso equilibrio natural del mercado y a la circulación de los bienes culturales.

La vanguardia se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a destruirlas y a crear redes y formas alternativas. Antes que nada, establece un corte entre cultura y democracia, a los que presenta como antagónicos. La democracia es una superstición de la estadística, decía Borges parafraseando las acciones políticas paralelas de Macedonio Fernández, que, como sabemos, planeó lanzar su candidatura a presidente de la República al mismo tiempo que un grupo de conjurados, que formaba parte de sus relaciones, empezó a manejar esta

hipótesis y a difundirla. Obviamente, toda la política de la vanguardia tiende a oponerse al gusto de la mayoría y al saber sometido al consenso. La vanguardia plantea siempre la necesidad de construir un complot para quebrar el canon, negar la tradición establecida e imponer otra jerarquía y otros valores. El arte se ha desligado del consenso liberal y, quizás, como lo vio bien Benjamin, Baudelaire fue el que mejor captó ese corte y definió al artista como un agente doble, un espía en territorio enemigo.

La “candidatura” presidencial de Macedonio y su idea de llevar a la sociedad un modelo conceptual de acción política, un complot irónico o una intervención paródica y práctica en la estructura del sistema político, es un ejemplo de actitud vanguardista. Cualquiera puede teóricamente ser presidente de la República, también el más antipolítico e invisible de los ciudadanos argentinos: él mismo. Y la estadística como expresión matemática del consenso es el procedimiento que garantiza la lógica conspirativa. Es más fácil, decía Macedonio, ser presidente que farmacéutico, porque son más las personas que quieren ser farmacéuticas que las que quieren ser presidente de la República; por lo tanto, razonaba Macedonio, estadísticamente resulta más fácil en la Argentina ser presidente que farmacéutico. Ese era el punto de partida de una campaña con todas las características de una práctica conspirativa destinada a producir en la realidad efectos mínimos pero muy metafóricos, que de hecho son una crítica práctica al funcionamiento de la política. Como sabemos, esa práctica imaginaria y polémica es la base del *Museo de la novela de la Eterna*, la “primera novela buena”, es decir, la primera novela de vanguardia.

Alrededor de la figura de Macedonio aparece inmediatamente la idea de la secta y la construcción de un lenguaje privado. El estilo de Macedonio reconstruye la forma de la oralidad del círculo privado. Los discursos en los banquetes de la revista *Martín Fierro* y las conversaciones en la pensión son

marcas en la construcción de ese estilo. Un estilo que puede ser considerado una oratoria antipolítica, en el que el complot funciona como un elemento básico en la constitución de su modelo de sociedad.

En el *Museo* se cuentan dos cosas: cómo se escribe una novela y cómo se hace una conspiración. El modelo de la conspiración, muy presente también en *Los siete locos*, circula, además, en aquellos textos que funcionan dentro de la tradición a la que hoy nos queremos referir: en *El banquete de Severo Arcángelo*, por ejemplo, y en *Megafón o la guerra de Marechal*. Porque *Adán Buenosayres* es, como todos saben, la novela sobre Macedonio Fernández, y su título, una paráfrasis de *Adriana Buenos Aires*, la “última novela mala”, escrita por Macedonio.

complot  
—  
?

Lo interesante es que Macedonio construye una tradición secreta que circula en textos diversos de la época *antes* de la aparición pública del *Museo* en 1967. Lean, si no, “El congreso”, de Borges, el único proyecto de novela al cual él aludió en su vida y que lo acompaña, como proyecto, desde 1940. Borges lo construye en los años cincuenta pero lo publica muy tardíamente. Es un texto muy macedoniano, tiene una relación especular con el *Museo*. Hay allí, nuevamente, un grupo que intenta organizar un congreso mundial y parece “conversar” con la figura del Presidente, personaje del *Museo*, como fundamento de la constitución narrativa de la novela de Macedonio. De un modo desplazado y perverso, Borges se refiere al origen del texto en la primera línea cuando habla de la gran sombra del macedonio.

Y luego está *Rayuela*, en la que la figura de Morelli debe ser asociada casi directamente con la figura de Macedonio, más allá de que además aparezca citado en el texto. Y a través de la metáfora desdichada de lector hembra y lector macho, Cortázar se refiere a la distinción entre lector saltado y seguido que Macedonio establece en el *Museo*.



La única aparición pública de esta escritura secreta que es el *Museo*, en la que Macedonio trabaja durante cincuenta años, se da en 1941, cuando publica algunos capítulos con el título de Una novela que comienza.

¿Pero cuáles son los elementos de esa novela que a nosotros nos parecen centrales en la constitución de esta gran tradición?

En principio, el modelo del museo como forma. La idea de la novela como enciclopedia, como un espacio donde conviven registros heterogéneos. El modelo no estructurado de narración que encontramos en *Los siete locos*, en *Rayuela*, en *Adán Buenosayres*. Una novela que articula, de una manera no orgánica, distintos materiales y registros.

El otro elemento, importantísimo en la poética implícita de Macedonio, es la imposibilidad del final. Esa es la clave de la escritura de esa novela: no puede tener final. De hecho, Macedonio nunca la termina. Pero la falta de final es, sobre todo, un modo de definir el género porque el final es el lugar donde la novela encuentra su forma. En el final, diría, siempre le pasa algo malo al héroe. No se trata de una característica de cada proyecto particular, sino del núcleo mismo del género. Ese momento de la historia del héroe en el que intenta salir del mundo empírico y construir un mundo de valor tiene, en el final, su castigo. Piensen en el suicidio de Erdsain. La conversión, la aceptación del peso de lo real, la pérdida de la ilusión son el otro cierre de la novela como tal, por ejemplo la delación de Astier en *El juguete rabioso*. El héroe escapa del mundo de la aventura y la transgresión y se pone del lado de la ley y de la realidad.

➔ Pero hay novelas que no pueden terminar: es el caso de Macedonio, de Kafka, de Musil y, podríamos decir, de Proust, que resisten esa capitulación. El héroe de Kafka es aquel que no quiere dejar de buscar la trascendencia. La novela no pue-

de terminar porque Kafka nunca va a admitir que el héroe cese en esa búsqueda que no tiene fin. En Proust, el final es la conversión del héroe que comprende el carácter superficial del esnobismo, que era donde buscaba el sentido. Durante toda la novela, Marcel busca zafar de la trivialidad cotidiana, pero cuando descubre –como buen héroe de novela que es– el carácter irrisorio de esa búsqueda encuentra la salida en el arte, y escribir la novela se convierte en el lugar donde la significación de la experiencia es posible. También este es el caso de *El juguete rabioso*. Astier quiere escapar del mundo de la madre. “No me hable de plata”, le dice. Quiere salir de ese mundo chato y busca un valor en el delito y en la transgresión. Pero cuando delata al Rengo, y por lo tanto sufre una conversión clásica, Arlt le permite encontrar en el arte la recomposición de esa pérdida. Porque la novela son las memorias de Astier, lo que él ha hecho con esa experiencia.

En el Museo de Macedonio, uno de los núcleos anecdóticos es el intento de un grupo de “tomar” la realidad: conquistar la ciudad de Buenos Aires. El otro es revivir a la mujer muerta, la Eterna. El protagonista procura traerla nuevamente a la vida como si buscara salir del mundo cotidiano a partir de la ilusión de superar, con el amor, la muerte de la mujer. Esa historia no se cierra nunca porque en ningún momento Macedonio va a hacer fracasar al héroe. La novela no termina porque él está en tensión con una característica básica de la estructura del género que es la experiencia del fracaso del héroe.

Colocar a Macedonio en ese lugar central es replantear los debates sobre la novela que se dan en el presente. Macedonio Fernández es el primero que se propone una teoría de la novela, el primero que tiene conciencia de la necesidad de definir el género. Es el primer novelista porque intenta fundar el género.

Si seguimos a Benjamin, que, en *El origen del drama barroco alemán*, plantea que en la construcción de la historia de un género es fundamental tener en cuenta los casos límite y

no el término medio, podemos ver en el *Museo* esa novela interminable que acompaña toda la historia de la novela en la Argentina.

En los prólogos del *Museo*, en el debate entre “la novela buena” y “la novela mala”, Macedonio reproduce la tensión que hay en Henry James entre la novela como arte y como diversión. Y también la reproduce, de un modo magistral, en las dos “novelas mellizas”: *Adriana Buenos Aires* y el *Museo de la novela de la Eterna*. Mientras *Adriana Buenos Aires* es la novela melodramática que trabaja con la forma intensa de la intriga, el *Museo* trabaja los problemas de la novela como arte, poniendo en el centro mismo de la construcción el proyecto de escribirla: es la idea de la novela futura, del libro por venir. Y es, también, la relación entre escritura y utopía, entendiendo a la utopía como contrarrealidad, realización de lo imposible en contra de lo posible, de lo real. La novela es el relato de la construcción utópica de una lógica ficcional en el mundo. Y es también la ilusión y la persecución de una novela futura a la cual nunca se llega y de la cual solo se pueden escribir los prólogos. Prólogos que, además de formar parte de la tradición de Henry James, deben ser puestos en la línea del prólogo de Cambaceres a *Silbidos de un vago* y del de Arlt a *Los lanzallamas*. El prólogo como momento en que el novelista construye una voz intermedia entre la ficcional y la verdadera y plantea una relación con un público escindido. El doble público: el lector aliado, atento, que está de su lado; y el otro lector, que a menudo tiene la forma del enemigo. La novela trabaja con ese público escindido. Como diversión, pensada para todos; como arte, pensada para los otros artistas, capaces de identificar la pureza de la forma, la eficacia de la realización. Esa tensión recorre la historia del género.

→ El tipo de cuestiones planteadas en los prólogos por Macedonio son el contexto con el que me interesaría cerrar la reunión de hoy, haciendo alguna referencia a Roberto Arlt.



En Macedonio, la cuestión de la construcción del lector ideal, de la novela que nunca se publica, de la escritura incesante y futura está acompañada por una reflexión sobre el periodismo, que forma parte del mismo texto: se plantea cómo incorporar la novela y en qué circuito, declara que la publicará como folletín en *Crítica* o en *La Nación*, planea dramatizar escenas en la calle, anunciar su teatralización en una conferencia. Y esta tensión aludida en Macedonio entre novela y medios de masas o entre novela y periodismo es un punto central en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*.

En el debate sobre Arlt en la Argentina, esto se ha leído siempre de un modo desplazado. Se concibe a Arlt como alguien que ha tomado del periodismo un modelo, y se ve una alianza allí donde hay una tensión entre el mundo del periodismo y el de la construcción ficcional. Una tensión que es importantísima en la resolución y en el final de *Los lanzallamas*. La oposición arte/medios de masas es fundante de la estructura arltiana desde *El juguete rabioso* en adelante. Astier, recordarán ustedes, tiene como héroes a Baudelaire y a Rocambole. “Quería ser –dice– un poeta como Baudelaire y un ladrón famoso como Rocambole”. La figura del poeta maldito, el artista, y la figura del folletín como novela popular. La primera frase arltiana: “Me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca...”.

En *Los lanzallamas* la presencia del mundo periodístico define ciertos núcleos temáticos importantísimos. Cuando Erdosain mata a la Bizca, repite una noticia que leyó en el diario. Encuentra en los medios de masas un modelo para su propia experiencia. El tema del bovarismo, tan presente en Puig, también debe ser leído en Arlt. Hipólita, antes de ser una prostituta, se pone a leer novelas y libros que le enseñen a ser una meretriz. Ergueta lee la Biblia y la actúa. El Astrólogo vive a Nietzsche, repite sus hipótesis de un modo literal. Se puede ver allí la lectura que se hace de Nietzsche en los

años veinte y su relación con la cultura anarquista y socialista, pero el Astrólogo repite esa hipótesis de la necesidad de la gran ficción y de la gran mentira, y también la de la muerte de Dios, como elementos básicos en la constitución de su propio discurso.

En la resolución de *Los lanzallamas*, el relato se desplaza hacia la redacción del periódico y construye una versión falsa de los hechos, opuesta a la confesión de Erdosain al Comentarador en esos dos días que pasan encerrados. El texto culmina en el choque de dos modelos de verdad. El tipo de relato que nosotros hemos leído es retraducido y normalizado por los periódicos cuando, para vender cincuenta mil ejemplares, se cuenta esa historia estableciendo un tipo de conexión antagónica con la que conocimos. Arlt muestra ahí el procedimiento de tergiversación y ficcionalización de la realidad que maneja el periodismo de masas. En ese final se relata cómo se establecen relaciones entre el suicidio de Erdosain y la muerte del Rufián Melancólico, y cómo se busca establecer una causalidad que no es aquella sobre la cual está construida la novela. La tensión entre esas dos causalidades sirve para entender que, en Arlt, el periodismo es *lo otro* de la novela.

Si ustedes releen las *Aguafuertes* verán que esa tensión está presente incluso en la escritura periodística de Arlt cuando, por ejemplo, discute con los lectores que le reclaman que no entienden sus novelas. Todo el tiempo hay una relación entre escritura periodística y escritura literaria. En varias de las *aguafuertes* hace ver, con ironía y sarcasmo, el modo en que el verosímil periodístico es opuesto a su escritura; por ejemplo, cuenta más de una vez cómo el secretario de redacción le censura y le tacha parte de lo que ha escrito, argumentando que Arlt es un genio en el momento en el que le muestra el límite de legibilidad de su obra ante la retórica normalizada del periodismo.

Es importante, entonces, discutir, por una parte, el estereotipo de Arlt-periodista porque su escritura es antagónica con esa lógica y está en tensión con ella. Y, por otra, discutir también qué cosa es la verdad en el interior del texto. El lugar de la verdad se construye a partir de la figura de este Comendador, que funciona como una voz semitestimonial que toma del relato de Erdosain la verdad de lo vivido.

Me interesa especialmente el final de *Los lanzallamas* porque nos abre paso para la discusión de Walsh: qué cosa es un hecho. Esa pregunta está presente en el final del texto, donde se constituye la situación de toda la novela. Una novela que gira sobre el juego de la construcción social de la gran mentira, sobre la tensión entre política y máquinas sociales de producir ilusión: el gran tema del Astrólogo. Cómo manejar, se pregunta el Astrólogo, un relato que le permita a la gente creer en algo. Se parece al Presidente del Museo en el sentido de que quiere manejar toda la realidad desde la ficción. Es una especie de novelista psicótico. Y funciona como un novelista porque dice que el mundo es trivial y aburrido, que no se puede vivir sin valores y que hay que inventarle ideales a la gente. Igual que el género: frente al fin de la trascendencia, el héroe sale a buscar un objeto que le dé sentido a la vida. Pero el Astrólogo hace de esto un modelo social. Confía en poder construir lo que él llama “la gran mentira”, un relato social a partir del que se pueda crear consenso para la acción que pretende realizar.

*Los lanzallamas* tiene un final, en el buen sentido, “apurado”. Se tematiza el apuro del final en esa nota al pie en la que Arlt dice: terminé este libro a mucha velocidad porque tenía que entregarlo rápido y entonces escribí tantas líneas en tanto tiempo, y el libro se imprimía mientras yo escribía los últimos capítulos. Pero en ese final hay, además, una aceleración de la acción y una concentración del sentido de toda la novela.



Todas estas cuestiones, toda la problemática del género planteada en los prólogos al *Museo* de Macedonio están narradas en *Los siete locos* y también en *Los lanzallamas*, cuyo final está convertido, además, en un sistema de cierre y clausura de la narración. La novela de Arlt prueba que lo que se está narrando no es solo la historia de Erdosain. El cierre de esa historia es narrativamente “limpio”, pero en el desplazamiento hacia la escena del periodismo lo que se concentra en el final es el tipo de problemática que mueve al Astrólogo y al conjunto de la novela. Y las relaciones de la motivación, un tipo particular de enlace en la causalidad, son la clave de la diferencia entre la construcción ficcional y la construcción de los *mass media*. A eso alude Roland Barthes en “La estructura del suceso”.

En ese texto, Barthes aborda la relación entre ficción y medios de masas, es decir, la constitución indecisa del lugar de la ficción y de lo real en los medios de masas. Al trabajar sobre acontecimientos extraordinarios de la realidad en la noticia periodística, está analizando procedimientos de construcción ficcional. Este problema también está planteado en un texto de Borges, “El arte narrativo y la magia”, en el que trabaja los problemas de la construcción de la causalidad en un texto literario, y la relación que se establece entre la causalidad tal cual la imaginamos en lo real y la causalidad que funciona en un texto de ficción. Los dos textos abordan el problema de la causalidad en los procedimientos de ficcionalización, pero Barthes lo hace en el relato de masas.

En el final de *Los lanzallamas*, la muerte de Erdosain y todo lo que hay a su alrededor son trabajados, en términos de Barthes, como sucesos, y se pone así en evidencia la diferencia entre la construcción de la causalidad en la novela y en los medios de masas. En este final de Arlt, entonces, se abre el debate sobre el estado actual de la narración, en una sociedad definida por la circulación demencial de información. La novela

como género problematiza la información y también la distinción verdadero/falso a la que convierte en *tema* de la narración (“quién miente” es una de las grandes preguntas de la trama novelística). En síntesis, los medios de masas exponen a los ciudadanos a un exceso de noticias y la novela los defiende, reduciendo la información y estableciendo un campo manejable de indicios.

