

Liliana Zimmermann

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

Deconstrucción y lectura en la crítica literaria

El texto de crítica literaria supone para el lector un esfuerzo de comprensión. Esto ocurre porque durante la lectura tenemos, por un lado, el texto que se lee, y, por otro, la obra literaria. La mirada del crítico busca en el texto su función principal. Esto es, ofrecer lecturas originales y novedosas. Nuestro trabajo consistirá en identificar categorías que incluye el crítico en su texto para realizar esta práctica lingüística y social que es la crítica literaria.

Esto significará llevar a cabo una lectura deconstructiva de textos de crítica literaria, organizando el análisis pertinente para la identificación de nuevos significados y funciones.

Literary critic's text supposes for the reader an effort of understanding. This happens because during the reading we have, on one hand, the text that is read, and, for the other one, the literary work. The critic's look looks for in the text its main function. This is, to offer original and novel readings. Our work will consist in identifying categories that it includes the critic in its text to carry out this linguistic and social practice that is the literary critic.

This will mean to carry out a reading deconstructive of texts of literary critic, organizing the pertinent analysis for the identification of new meanings and functions.

*Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo,
es desear, no ya la obra sino su propio lenguaje...
es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. Así da vueltas la palabra
en torno del libro: leer, escribir... de un deseo al otro va toda literatura.
(Barthes, 1976:82)*

Introducción

El texto de crítica se caracteriza por la presentación de significados originales reconocidos en la obra literaria. Estos significados se conforman discursivamente a partir de la gestación por parte del crítico de categorías de análisis nuevas que provocan lecturas originales de la obra literaria. Nos preguntamos entonces cuáles son los lazos que se establecen en el texto de crítica con la literatura y si esta actividad requiere un modo de lectura particularizado. Para ello, concentramos nuestra atención en el procedimiento interpretativo que presenta el crítico a lo largo de su texto, que se resuelve en lugares o perspectivas desde donde se pueden concretar y particularizar otros significados en esa obra literaria.

Creemos que la deconstrucción se conforma en un lugar teórico que mociona una propuesta de lectura, de interpretación y de análisis del discurso a partir de una práctica revolucionaria, innovadora y creativa. A esa propuesta adherimos en este trabajo: el ejercicio de leer deconstructivamente textos de crítica literaria, organizando el análisis pertinente para la identificación de nuevos significados y funciones, con lo cual pretendemos provocar la dislocación de categorías tradicionales de la crítica literaria para denunciar sus propios límites (Derrida, J., 1986).

En el discurso de la crítica, el hablante eventualmente contradice, polemiza, pone en duda afirmaciones, refuta a otros críticos; en síntesis, se pone en juego los actos de habla necesarios y suficientes para hacer crítica literaria. Para focalizar aún más nuestra investigación, abordamos en particular la crítica literaria en la prensa escrita, en un diario de gran tirada, donde creemos que se debe atender necesariamente a un público lector numeroso y variado y a una serie de significados convenidos social y culturalmente. Nos interesan algunos de los conceptos y categorías tradicionales y otros nuevos que retoma el crítico para poder reconocer significados.

Definiciones operacionales

Un aspecto de la propuesta teórica de la deconstrucción presentada por Jacques Derrida consiste en deconstruir el logocentrismo; este autor problematiza los conceptos tradicionales enmarcados en el estructuralismo lingüístico a partir de categorías como la de *signo* y la de la relación *habla / escritura*, e inmediatamente encauza su trabajo crítico hacia una vuelta sobre su propia

estructuralidad para desdibujar la médula que lo sostiene, su *centro*, atento a desarmar una propuesta tan asentada como el estructuralismo.

Derrida (1989) afirma que el concepto de estructura tiene la edad de la episteme, es decir, el mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía occidentales, con raíces en el lenguaje ordinario. La *estructuralidad* de la estructura, según la mirada logocéntrica, se ha encontrado neutralizada y reducida mediante el gesto de darle un centro, de referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. La función del centro es orientar, equilibrar y organizar la estructura, como también la coherencia del sistema y, a la vez, hacer que el principio de organización de la estructura limite su juego mismo. Este centro ha designado siempre lo invariante de una presencia a través de conceptos como esencia, sustancia, sujeto, existencia, trascendencia, conciencia, Dios.

La ausencia de significado trascendental que da el descentramiento extiende, hasta el infinito, el campo y el juego de la significación a partir de pensar acerca de la *estructuralidad* de la estructura. El concepto de signo del estructuralismo responde a una tradición que pretendía sustraer el sentido, la verdad, la presencia, el ser, al movimiento de la significación (Derrida, J., 1986:21). En consecuencia, la lectura y la escritura, la producción y la interpretación de los signos quedan confinadas en la secundariedad.

A partir de esa operatoria se recategorizan conceptos tradicionales, a la vez que surgen otros nuevos junto a renovadas relaciones y puntos de vista. En su propuesta encontramos un cambio de perspectiva que supone, sin dudas, un cambio profundo y completamente revolucionario en la actividad investigativa y, en consecuencia, en el trabajo sobre la materia investigada, lo que nos permite mostrar ángulos antes no iluminados o no accesibles a la lectura.¹

La fuente de este descentramiento derridiano se halla en conceptos propuestos por filósofos y psicólogos como Nietzsche, Heidegger, Freud. Del primero, Derrida retoma la crítica de la metafísica, conceptos de ser y verdad sustituidos por conceptos de juego, de interpretación y de signo. Respecto de Freud, la crítica de la presencia a sí mismo, como son los conceptos de conciencia, de sujeto, de identidad consigo. De Heidegger, Derrida toma directamente la destrucción de la metafísica, de la determinación del ser como presencia, e intenta traducir y adaptar los términos heideggerianos de *destruktion* y *abbau* con el fin de reponer esta operación relativa a la estructura o arquitectura tradicional de los conceptos fundadores de la ontología y de la metafísica occidental.²

Un ejemplo de análisis deconstructivo que cita Derrida es el del manejo de conceptos que se hace en la etnología, ciencia que tuvo lugar justamente en el momento cuando se produjo un descentramiento en la cultura europea, y que en sus discursos se ve obligada a retomar las premisas del etnocentrismo para fundar las propias denuncias a él. En este ejemplo cita a Levi-Strauss, quien –en uno de sus análisis antropológicos– diferencia los conceptos opuestos de naturale-

za/cultura, hasta que halla un concepto que no puede inscribirse en uno de estos opuestos: la prohibición del incesto, que es natural y social a la vez; sólo hay escándalo en el interior de un sistema de conceptos que preste crédito a la diferencia entre naturaleza/cultura. Aquí queda claro que el autor, en su análisis, conserva los conceptos tradicionales como instrumentos para denunciar sus límites, problematizándolos mediante nuevos conceptos que producen resquebrajamientos y rupturas en la estructura tradicional de la que parten.

Éste es un acontecimiento de ruptura en el que una presencia central es deportada fuera de sí por su sustituto que, en realidad, no sustituye a un elemento preexistente. A partir de allí se ha tenido que pensar que no hay un lugar fijo para el centro ni un lugar natural sino en una función, un no-lugar donde se representaban sustituciones de signos hasta el infinito, desde que se piensa en la posibilidad de que no haya centro entendido como un ente-presente, sino comprendido como función.

Derrida subraya que si, por ejemplo, en el concepto de signo se considera la primacía del significante será porque existe justamente la distinción primera; esto es, el signo en su perfecta simetría como un artificio estructural, que es justamente lo que se deconstruye hasta la metafísica y la verdad en el sentido como se la concibe y desde donde se parte como tradición científica.³

Culler (1992:33), en su capítulo sobre la deconstrucción, menciona la existencia de teóricos para quienes la crítica es esencialmente la dilucidación de unos propósitos del autor y su trabajo, un intento por describir estructuras y códigos responsables de la producción de significados, todo lo cual orienta la atención hacia el proceso de lectura y sus condiciones de posibilidad. A su vez, el lector es más una función que una persona, un lugar donde los códigos de los que dependen la unidad y la inteligibilidad del texto deben inscribirse.

En obras críticas de este tipo se describe el intento del lector de llegar a conformar los códigos y convenciones consideradas relevantes, y la resistencia o docilidad del texto frente a las operaciones interpretativas particulares del lector: sucesión de acciones en la comprensión del lector que rellena huecos, da concreción y determina los lugares indeterminados de la obra. El papel del lector es, en esta perspectiva, el de productor del texto. Comenta Barthes (1976:65) que lo inteligible de un texto literario será la fuente de objetividad para dar lugar a la literatura como ciencia: interesa no tanto que haya existido la obra literaria sino que haya sido comprendida y que lo sea aún.

De este modo, la tarea del crítico ajena a todo juicio de valor se agotará en el esclarecimiento de su sentido, en la descripción de las formas literarias y de los funcionamiento textuales. El texto estudiado (literatura) se convierte en objeto (lenguaje objeto) e incorpora los comentarios a la categoría de metalenguaje (crítica).

Otro autor contemporáneo de Derrida, Paul De Man, propone una mirada sobre la teoría literaria que supone la resistencia a ver al lenguaje desde una dimen-

sión teórica o antropológica, en particular el lenguaje de la literatura. Mirado desde la retórica, el lenguaje no es una construcción epistemológicamente estable y no funciona acorde a los sistemas del mundo natural, sino más bien según principios propios que lo delimitan como ficcional.

La lectura del lenguaje literario no puede buscar otra información ni sentidos aparte de los del propio lenguaje. Esta lectura supone un proceso cognitivo en el que lector y autor se relacionan sólo tangencialmente y por contigüidad como en la actividad investigadora. Así, la resistencia a la teoría sobre la literatura es una resistencia a la lectura de algo más de lo que dice el lenguaje de sí mismo, que es de lo único que puede dar cuenta.

Respecto de la crítica literaria, para Roland Barthes la relación literatura/crítica se funda en la relación entre un sentido y una forma. La crítica desborda los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra (1976:67). El lenguaje de la crítica debe atenerse a la lógica del significante; la literatura supone su borde de significado y la relación entre ellos se funda en el deseo.

Otro autor, Michael Foucault (1996), distingue literatura, lenguaje y obra literaria; afirma que el lenguaje y la obra literaria son vértices de un triángulo que se completa con la literatura, punto activo y práctico de una relación que se torna oscura y profunda entre la obra y el lenguaje. La literatura está atrapada en la obra, según el nuevo concepto de literatura que surge en el siglo XIX, por el que todo acto literario toma conciencia de sí a partir de dos grandes categorías que caracterizan a la literatura contemporánea: la trasgresión y la muerte, lo prohibido y la biblioteca, representada en los personajes de Edipo y Orfeo (1996:71).⁴

Por otra parte, el concepto de crítica también se desdobra: antes del siglo XIX, hacer crítica suponía proporcionar al lector común una lectura primera, develadora, privilegiada de la obra literaria. Actualmente, el lenguaje de la crítica es un lenguaje segundo que habla de la literatura, lenguaje primero, y la propia crítica está convirtiéndose en un acto de escritura que forma una red, una malla, un encabalgamiento de puntos que se repiten, se desfasan para formar el complejo de la escritura, de la red escrituraria.

El libro es el lugar esencial de la literatura; en él lo repetible y la espacialidad cobran sentido y de él deviene el análisis que hace la crítica de la obra literaria, como una labor de investigación acerca de las formas de espacialización. Este concepto encubre, además, el esfuerzo por el desciframiento de la implicación que toda obra literaria (al menos en la literatura occidental) hace de sí misma.

Análisis del discurso

El autor del texto de crítica que tomamos para este trabajo analiza la literatura de Arlt desde una perspectiva deconstructiva. Si bien inicia su estudio señalando un centro

entendido como la corrección idiomática, la norma lingüística, a partir de allí, observa el manejo particular del lenguaje del escritor. En su escritura busca incesantemente un centro pero halla una contradicción sobre la que debe argumentar.

El título del artículo ("El mito del bárbaro y sus ecos") ya es denuncia de ello: *bárbaro* se refiere a su modalidad escrituraria e indirectamente a su formación intelectual, puesta en juego en su obra literaria pero que, contradictoriamente, lo convierten en *mito*, en un evento irreal o correspondiente a otro plano de lo real, aunque a la vez tiene repercusiones y esto mismo lo convierte en una cualidad reconocida como centralidad temática para la crítica literaria.

Bien vale retomar aquí la afirmación de Barthes acerca de que el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto, el lenguaje (1976:48). Al crítico le compete hacer una sanción sobre la obra, que no es su sentido sino el sentido de lo que dice sobre ella (Barthes, 1976:68).

En contrapartida con la cualidad de *bárbaro*, el concepto de *genio* aparece ya al principio de su argumentación, como parte de hipótesis fundada en ambos conceptos.

La incompreensión de sus contemporáneos, la agresiva amoralidad de su obra, el desprecio de Arlt por casi todo lo que no fuera él mismo, y su muerte prematura fueron armando ese icono algo enfático: el bárbaro desdichado y genial.

212 {texturas 3-3

Estos conceptos darán lugar a un movimiento pendular que regulará todo el devenir textual y que remitirá permanentemente, como apoyo, al perfil biográfico del autor: se realiza discursivamente un corrimiento constante y casi rítmico de la escritura de Arlt a su biografía y a citas y comentarios personales:

La incultura de Arlt: él mismo fomentó esa fábula. Le gustaba repetir que lo habían expulsado de la escuela por inútil. Decía haber ido hasta tercer grado aunque, en rigor, había terminado el ciclo primario de un colegio donde no existía sexto grado, y Laura Isola rescata un aguafuerte de 1930 donde declara: 'Me revienta porque tengo el mal gusto de estar encantadísimo con ser Roberto Arlt. Cierto es que preferiría llamarme Pepont o Henry Ford o Edison', lo que sencillamente significa, siendo escritor, no preferir ser Valery, Gide o Pirandello, vale decir: significa sacarse a sí mismo de las letras y de la cultura. (párrafo 8)

El crítico se hamaca entre ambos extremos, cubriendo cada uno con argumentos sólidos que logran la permanencia de la oscilación incesante. Entre estos argumentos el crítico hace hincapié en la biografía del autor recién mencionada y en las marcas transparentadas en su obra que evidencia problemas en el manejo del lenguaje acorde

a la norma lingüística, que es en definitiva un corrimiento, una violación, una fisura en su obra literaria. Aquí es donde surge ese concepto deforme o multiforme y ambiguo que no se resuelve: la incorrección lingüística sobrepuesta por la genialidad del lenguaje literario en la escritura de Arlt.

Arlt creyó candorosamente que debía escribir según el canon de las traducciones españolas del diccionario. Por fortuna, no podía llevarse bien con las normas académicas y nunca dejó de escribir como un salvaje. (párrafo 6)

Al final del segundo párrafo, cuando el crítico pone sobre el tapete su propia duda acerca de la identidad de Arlt, en realidad lo que desenmascara es su propia búsqueda de comprensión de la escritura de este autor; se vuelve consciente de que no puede resolver la convivencia de dos espacios en contradicción (la genialidad y la torpeza escrituraria) y apela a la subordinación de uno de los conceptos para poder efectivizar una interpretación que, en definitiva, se presenta como una pluralidad de sentidos que habilita la disposición de la obra a la apertura. Reconsideramos aquí palabras de Mallarmé referidas a que si las palabras no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si no se turbaran y se liberaran de las certidumbres del lenguaje, no habría literatura (Barthes, 1976:53).

Lo valioso de esta interpretación es que en su búsqueda de comprensión el crítico nos señala el camino de una nueva lectura fundada en la contradicción; allí instalado inaugura una nueva mirada a pesar de que él mismo no la tolera, es él quien la presenta. Sin negar la ambigüedad se instala en la violación de la norma para mocionar desde allí un concepto de mayor envergadura, que la excede y que consiste en el placer de la lectura de la obra de Arlt. El siguiente párrafo delata nuevamente la ambigüedad con la estructura de la pregunta mediante la cual el crítico se interroga a sí mismo y al autor hasta conceder la posibilidad de la admisión de Arlt basándose en la remoción de conceptos tradicionales, lo que equivale a proponer una mirada nueva desde categorías reconceptualizadas. Su centro se desteje y se abre en una madeja de hilos enredados, anudados, confundidos y fundamentalmente a-centrados.

Pero bien, ¿qué hacemos con un genio casi analfabeto que escribía mal pero a quien le salían novelas como Los siete locos, cuentos como El jorobadito, Las fieras, Luna roja o El traje del fantasma; obras de teatro como El desierto entra en la ciudad, Saverio el cruel, La isla desierta? O es algo así como el Mahoma de nuestras letras (es sabido que Mahoma nunca aprendió a leer, lo que no le impidió dictar El Corán) o nos decidimos de una vez a examinar más de cerca nociones como cultura y estilo cuando se habla de Arlt. (párrafo 5)

Nuevos argumentos en el párrafo sexto exponen visiones de críticos de diferentes épocas y se acaba con el reconocimiento de la lectura actual adosada a la de sus contemporáneos. Se reconocen también lecturas investigativas y para la crítica, de parte de quienes opinaron y evaluaron su correspondencia con la corrección lingüística de su obra literaria, y una nueva concepción en la forma de leer –teorización actual de una lectura que existió siempre– que hace avanzar el argumento de una lectura plural que incluye a quien escribe la crítica y a quienes la leen. Es, en definitiva, un reconocimiento de la masividad de adhesiones que recibe la obra literaria de Arlt que encubre la seducción de su obra, el placer que resulta del acceso a esta literatura estructuralmente descentrada y contradictoria.

Arlt creyó candorosamente que debía escribir según el canon de las traducciones españolas del diccionario. Por fortuna, no podía llevarse bien con las normas académicas y nunca dejó de escribir como un salvaje. Hoy notamos las disonancias de esa prosa bárbara por una sola y elocuente razón: lo leemos.

Ya cerca del final de su argumentación, el crítico nos remite a los propósitos de la escritura literaria de Arlt, que aparecen soldados al concepto de lectura placer y a la trascendencia del autor en las obras de otros autores.

214 {texturas 3-3

Ya he hablado muchas veces de ese otro Arlt, el que de veras parecía no necesitar de ningún libro ajeno para ser quien era, de su existencialismo natural, del parentesco entre el Calígula de Camus o El Diablo y Dios de Sartre y su inconclusa El desierto entra en la ciudad, del casi misterioso paralelismo entre ciertas escenas de sus novelas con otras que más tarde escribiría Sartre (...). Y ya sabemos cuál fue su propósito existencial. Ser feliz: 'Yo escribo para ser feliz', decía, 'escribo para saber cómo se puede llegar a ser feliz dentro o fuera de la ley'. (párrafo 9)

Se acerca al cierre con una esmerada mención de los intertextos particulares que se pueden leer en su obra, los que testimonian su formación literaria y niegan su analfabetismo de raíz. El crítico concluye su argumento desplazando el centro de la normativa lingüística y de este modo funda a la vez una escritura como labor arraigada en el placer. La categoría *lectura como seducción* y como *placer* no es un centro sino un espacio de observación desde donde necesariamente se permiten otras categorías como la apertura a otros significados, móviles y efectos de la obra literaria. Tal como lo propuso en el párrafo 5, se reconceptualizan conceptos clásicos de cultura y estilo, como también la noción de texto, de lectura y de cualidades mencionadas con insistencia como barbarismo, insularidad, salvajismo y analfabetismo.

Conclusiones

En este trabajo de análisis intentamos mostrar un ejemplo de lectura deconstructiva de un texto de crítica literaria, que consiste en el reconocimiento de un recorrido que va desde la mirada estructural del crítico, a partir de categorías como centro, norma lingüística, formación intelectual, hasta una mirada renovada y abierta del texto con categorías originales, descentradas y desestructurantes pero capaces de desplegar diversos sentidos y efectos. Estas categorías deconstructivas son: el placer como efecto y móvil de la lectura, la apertura de la obra literaria y del texto de la crítica a otros significados y a otras miradas, la intertextualidad, el concepto de texto, cultura y estilo.

Evidentemente el crítico de nuestro texto busca comprender este discurso a partir del seguimiento de un punto de partida que muestre la estructura y el significado de la obra literaria de Arlt. Ese centro es la norma lingüística, pero desde la hipótesis de su argumentación, se enfrenta a una transgresión, un quiebre, una fisura que formula como la genialidad. Continúa su texto con el aporte de argumentos en favor de uno y otro extremo de la contradicción salvaje / genio, hasta que cede al descentramiento y mociona entre otras lecturas posibles de la obra literaria de Arlt: la lectura - placer / seducción. De este modo, el mismo crítico promueve una forma de lectura que integra ambas bases de la contradicción, la genialidad y la torpeza escrituraria, en otra categoría que sobrepone el placer que provoca su lectura.

Este análisis nos conduce a reconocer que el lenguaje lleva en sí mismo la necesidad de su propia crítica y la activa como una reflexión sobre sí, a partir, por ejemplo como en este caso, del abandono de toda referencia a un centro ordenador, a un origen. No se concibe un centro que detenga y funde el juego de las sustituciones; al contrario, se habilita la lectura-placer desde los significados que da el texto en su misma constitución fundada en la apertura.

Creemos que la hipótesis queda expectante, sin resolverse verdaderamente la contradicción entre bárbaro y genio en la figura y en la obra de Arlt. Desde una mirada estructuralista o logocentrista, la obra de Arlt es catalogada como la de un bárbaro, pero no será tal si la miramos deconstructivamente a partir de la categoría del placer, efecto o resultado de la lectura. En definitiva, los argumentos y la hipótesis irresoluta se canalizan en una nueva categoría o, si se prefiere una mirada original, la de la imagen del trabajo arduo de la escritura del autor en base a una lectura frondosa, a su escritura rebelde, a sus propios comentarios biográficos desatinados.

Notas

¹ En definitiva, la actividad deconstructiva nos facilitará el acceso al análisis del sujeto, de la conciencia respecto del discurso que se analiza, mientras que al centrarse en el lenguaje o discurso el estructuralismo hace de la conciencia del sujeto un efecto del

sistema que opera a través de él, donde el significado es el efecto de códigos y convenciones lingüísticas. (Culler, J., 1992:195).

² Heidegger utiliza la palabra *destruktion* y explica que no se trata de una destrucción, sino una desestructuración para deshacer algunas etapas estructurales dentro del sistema lo cual lo aleja de una operación negativa. El otro término, *abbau*, significa deshacer una edificación para ver cómo está constituida.

³ En otras palabras algo funciona como significante hasta en el significado mismo. En palabras del propio autor, *no podemos enunciar ninguna proposición deconstructiva que no haya tenido ya que deslizarse en la forma, en la lógica y en los postulados implícitos de aquello mismo que querría cuestionar.* (Derrida, J., 1989:386)

⁴ La literatura es un lenguaje transgresivo, un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. (1996:80)

Referencias Bibliográficas

Barthes, R. (2003): *Variaciones sobre la escritura*. Paidós, Buenos Aires.

----- (1977): *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI, México.

Culler, J. (1992): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Cátedra, Madrid.

De Man, P. (1990): *La resistencia a la teoría*. Visor, Madrid.

Derrida, J. (1994): *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, Madrid.

----- (1989): *La escritura y la diferencia*. Seuil, Paris.

----- (1975): *La diseminación*. Fundamentos, Madrid.

----- (1985): *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México.

----- (1986): *De la gramatología*. Siglo XXI, México.

Foucault, M. (1996): *De lenguaje y literatura*. Paidós, Buenos Aires.

Gerbaudo, A. (2001): "Literatura y deconstrucción. Notas para un debate (o a propósito de Borges)", en *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*, año 1, nro. 1, Centro de Publicaciones, UNL, Santa Fe.

Terán, O. (comp.) (1995): *Discurso, poder y subjetividad*. El cielo por asalto, Buenos Aires.

Anexo

Corpus: El mito del bárbaro y sus ecos. Por Abelardo Castillo. La Nación, 16/04/2000.

1) *Si algún escritor rioplatense se ha acercado a eso que llamamos genio –escribió Juan Carlos Onetti–, ese escritor fue Roberto Arlt.*

2) *Sobre este punto parecería haber cierto acuerdo. Excepción hecha de Sarmiento, no hay otro escritor argentino –ni siquiera José Hernández, ni siquiera Borges–, a quien esa ambigua palabra (genio) signifique lo que signifique le siente mejor. La incompreensión de sus contemporáneos, la agresiva amoralidad de su obra, el desprecio de Arlt por casi todo lo que no fuera él mismo y su muerte prematura fueron armando ese icano algo enfático: el*

bárbaro desdichado y genial. Si Arlt, además, se hubiese pegado un tiro o, por lo menos, hubiera sido drogadicto o alcohólico, el calificativo se le aplicaría sin cautela alguna. Esta caracterización emotiva –que íntimamente comparto, debo aclararlo, pues tengo la fuerte sospecha de que Arlt era, en efecto, un hombre de genio– tiene un inconveniente. Nos desembaraza del escritor Roberto Arlt, lo saca del orbe de la literatura, lo instala en esa especie de cielo habitado por poetas locos, los enfermos iluminados, los niños irresponsables del arte. Roberto Arlt deja de ser un novelista, un dramaturgo, un hombre de ideas, para transformarse en un caso clínico o en un enigma literario. La afirmación –por no decir la acusación– de la genialidad de Arlt se articula con otras dos, que parecen oponérsele pero conducen al mismo resultado: Arlt escribía mal; Arlt era poco menos que un analfabeto. La imagen ya está casi completa. Roberto Arlt viene a ser una especie de Pitonisa (una cruza entre el aduanero Rousseau y el marqués de Sade), que escupía sobre los porteros o lloraba ante una rosa marchita y no tenía más remedio que escribir Los siete locos. Resultado: a casi sesenta años de su muerte seguimos ignorando quién era.

3) Que yo sepa, nadie se ha tomado el trabajo de anotar críticamente su obra, sus ediciones completas siguen siendo fragmentarias e incluso absurdas (en una de ellas, la novela El amor brujo figura en el apartado ensayos) y hasta la aparición, hace unos pocos días, del minucioso y excelente libro de Sylvia Saitta sólo existía una biografía, Arlt el torturado, escrita por Raúl Larra hacia 1950.

4) Esta página no es el lugar indicado para intentar la reconstrucción de Arlt, ni yo sería capaz de llevarlo a cabo. He escrito alguna vez sobre él, me he limitado, como todos, a notar que humanamente hablando era un hombre desesperado e incomprensible –no sé si fue un ser angélico, un hijo de puta o un farsante, escribió Juan Carlos Onetti, acaso era las tres cosas– y, como todos, he terminado admitiendo que el fenómeno Arlt me excedía. Onetti, en su ensayo sobre Arlt, no puede dejar de sentir que Arlt lo está mirando por sobre el hombro con sarcasmo y desdén. Julio Cortázar, en su discutible prólogo a las Obras Completas, lo compara con un Goya canyengue o con un Villón de quilombo, y escribe: Arlt me hubiera partido la cara de haber leído esto. Es un hecho: ese bárbaro intimidó.

5) Pero bien, ¿Qué hacemos con un genio casi analfabeto que escribía mal pero a quien le salían novelas como Los siete locos, cuentos como El jorobadito, Las fieras, Luna roja o El traje del fantasma; obras de teatro como El desierto entra en la ciudad, Saverio el cruel, La isla desierta? O es algo así como el Mahoma de nuestras letras (es sabido que Mahoma nunca aprendió a leer, lo que no le impidió dictar El Corán), o nos decidimos de una vez a examinar más de cerca nociones como cultura y estilo cuando se habla de Arlt.

6) Ya he dicho en otro lugar que el hecho de que Arlt escribiera mal no debería inquietarnos. Fueron sus contemporáneos quienes señalaron su torpeza estilista, su casi brutalidad, su mal gusto. Lo mismo se dijo de Horacio Quiroga. Lo mismo dijeron de Cervantes y de Dostoievski los contemporáneos de Dostoievski y Cervantes. Borges, por su parte, ya notó que cualquier maestro podría corregir una página de Sarmiento, aunque tal vez le resultara un poco menos fácil escribirla. Pero admitámoslo, es cierto: algo anda mal a veces en la prosa de Arlt. Palabras como menestral, marcona, doncella, verbos como soliloqueó, para

decimos que Erdosain pensó, producen cierta incomodidad. Sólo que esto es casi exactamente lo contrario de lo que aparenta ser. González Lanuza se tomó el trabajo estadístico de contar las palabras diferentes que han utilizado nuestros escritores más representativos: no fueron Lugones ni Sarmiento, no fueron Marechal ni Güiraldes ni el suntuoso Martínez Estrada de "Radiografías de la pampa", fue Roberto Arlt el escritor que tuvo el vocabulario más vasto. Dicho de otro modo, el defecto de Arlt era un exceso de lo mismo que aquejaba a casi todos los escritores de su generación. Precisamente por su insularidad entre los hombres de letras de su tiempo —que es el tiempo de Lugones, de Galvez, del Güiraldes simbolista, de Capdevila, del Borges barraco que escribía su ensayo sobre el idioma de los argentinos utilizando adjetivos como vuestro y sustantivos como emboleco—, Arlt creyó candorosamente que debía escribir según el canon de las traducciones españolas del diccionario. Por fortuna, no podía llevarse bien con las normas académicas y nunca dejó de escribir como un salvaje. Hoy notamos las disonancias de esa prosa bárbara por una sola y elocuente razón: lo leemos.

7) Hoy muchas maneras de probar la excelencia de una obra; la más educada y sencilla es buscar sus ecos en los que vinieron después. En el teatro inglés contemporáneo resuena aún la palabra de Shakespeare; Kropotkin y Dostoievski notaron que la literatura rusa sólo añhelaba repetir un arquetipo, El capote de Gogol. En la Argentina, desde hace cincuenta años, no hay casi escritor que no le deba algo a Arlt. Onetti, Sabato, el Marechal de El banquete de Severo Arcángelo, toda mi generación —con resultados lamentables a veces— han ido casi fatalmente a parar a Arlt. También Borges. Algún crítico ya ha denunciado con vehemencia lo que el propio Borges admitió con naturalidad: el cuento El indigno, de El informe de Brodie, es apenas una reescritura de uno de los temas de El juguete rabioso, un homenaje a Arlt. Hoy, Arlt sigue siendo nuestro contemporáneo; libros como La guerra gaucha, El mal metafísico o Zogoibí, son piezas de museo. Arlt escribía mal— cuando escribía mal— porque se había propuesto tícidamente escribir bien. Y cuando realmente escribió bien fundó, con Borges y Marechal, un modelo de prosa argentina que está en el origen de la mejor narrativa de nuestros días.

8) La incultura de Arlt: él mismo fomentó esa fábula. Le gustaba repetir que lo habían expulsado de la escuela por inútil. Decía haber ido hasta tercer grado aunque, en rigor, había terminado el ciclo primario de un colegio donde no existía sexto grado, y Laura Isaia rescata un aguafuerte de 1930 donde declara: Me revicnta porque tengo el mal gusto de estar encantadísimo con ser Roberto Arlt. Cierto es que preferiría llamarme Pepont o Henry Ford o Edison, lo que sencillamente significa, siendo escritor, no preferir ser Valéry, Gide o Pirandello, vale decir: significa sacarse a sí mismo de las letras y de la cultura. Julio Cortázar deplora que Arlt no leyera a los catorce años los libros que debió leer. Cita la primera página de El juguete rabioso, donde el narrador dice que lo inició en la literatura bandaleresca un viejo zapatero andaluz, y se pregunta: ¿qué leíamos Borges y yo a los catorce años? Pasó por alto el malestar que causa ese moniqueísmo coqueta (por un lado el pobre Roberto Godofredo, por el otro, nada menos que Borges y yo) y me limito a señalar su inexplicable ingenuidad. Creer seriamente que Roberto Arlt, a los veintiséis años,

era *Silvio Astier* a los *atorce* sólo porque *El juguete rabioso* está escrito en primera persona, da lo mismo que creer que *Kafka* era un orangután porque escribió Informe para una Academia, donde el narrador es notoriamente un mono. Por otra parte, las alusiones literarias de esas primeras páginas de *El juguete rabioso* son de alguien que ha hojeado algo más que *Rocambole*. Allí están *Baudelaire*, *Fenimore Cooper*, la historia de Francia de *Guizot*, *Chateaubriand*, *Darwin*, *Hesíodo*, la tragedia griega. Que *Arlt* había leído muy bien a los rusos es algo que nadie ignora. Que opinaba a mansalva sobre sus contemporáneos argentinos (o sea que los leía) tampoco es un secreto. Y la simple enumeración de los poetas y escritores citados en su ensayo sobre las ciencias ocultas, escrito alrededor de los veinte años, terminaría de probar lo que sólo puedo indicar aquí: entre otros cientos, los nombres de *Swinburne*, *Poe*, *Verlaine*, *Darío*, *Walt Whitman*, *Tagore*, *Valle Inclán*, *Maeterlinck*, *Oscar Wilde*. Si además se tiene en cuenta que un escritor siempre ha leído muchos más autores de los que necesita (o que quiere) recordar, la imagen de *Arlt* casi analfabeto, del *Goyo canyengue*, empieza a ser bastante menos creíble que la del *Arlt* que siempre hemos sospechado todos: un lector voraz y desordenado, un autodidacta a la manera de los tantos que ha dado la literatura argentina, empezando por *Sarmiento*, siguiendo por *Lugones* o *Martínez Estrada* y terminando en *Borges*. Creer que es posible escribir bien o mal, aunque en general muy bien *Los siete locos*, sus obras de teatro, los cuentos de *El jorobadito* y de *El criador de gorilas*, sin haber leído otra cosa que *Rocambole*, no sólo es creer en la fábula que todo escritor inventa para mostrarse ante el mundo, sino ignorar el trabajo espiritual, íntimo, secreto, de los que llamamos el oficio de escribir. Y si de credulidad se trata, por qué no creerle también cuando, dejando de jugar al inventor analfabeto, dice con brutal sinceridad: soy el mejor escritor de su generación y el más desgraciado. Quizás por eso soy el mejor.

219 { zimmermann

9) Ya he hablado muchas veces de ese otro *Arlt*, el que de veras parecía no necesitar de ningún libro ajeno para ser quien era, de su existencialismo natural, del parentesco entre el *Calígula* de *Comus* o *El Diablo y Dios* de *Sartre* y su inconclusa *El desierto* entra en la ciudad, del casi misterioso paralelismo entre ciertas escenas de sus novelas con otras que más tarde escribiría *Sartre* (personajes que se clavan la mano a una mesa, hombres que miran a una mujer desnuda como si fuera un objeto, *Erdosain* que se trepa a un árbol para mirar a la gente desde arriba, como el *Erástrato sarritano* lo hace desde un balcón, títulos de capítulos como *Ser* a través del crimen que parecen tomados de *El Ser* y *la nada*). Y ya sabemos cuál fue su propósito existencial. *Ser feliz*: Yo escribo para ser feliz, decía, escribo para saber cómo se puede llegar a ser feliz dentro o fuera de la ley.

10) Ese *Arlt* no es quizá el tema de esta página, ese *Arlt* se situó para siempre más allá de nuestra literatura.