



ARLT

César Aira,

En: *Paradoxa 7*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

El expresionismo funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor en el mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia. La distinción clásica entre impresionismo y expresionismo dice que en el primero es el mundo el que viene al artista, en forma de percepciones; en el segundo, el artista da un paso adelante, se coloca a sí mismo dentro de la materia con la que hará su obra. No es que en el impresionismo el mundo tome la iniciativa, ni que el artista expresionista sea más activo; todo artista, sea cual sea la modalidad que adopta, forma parte de una actividad englobante, de la acción perpetua que es el arte. Se trata de dos métodos, que en última instancia se equivalen como se equivalen en la teoría psicológica proyección e introyección. Salvo que la proyección expresionista sucede en el campo simbólico, mediante palabras, y la introyección impresionista en el campo imaginario. Por eso o por otro motivo, el expresionismo es desdichado, el impresionismo feliz. Me remito a una cita de Goethe que lo pone en claro: "Los alemanes son gente extraña. Con su pensamiento profundo, con las ideas que están buscando constantemente y en todo introducen, se hacen la vida demasiado dura. ¡Ea! Tened el valor de dejaros llevar por vuestras impresiones... y no penséis siempre que será vano todo lo que no sea una idea, algún pensamiento abstracto." Aquí están agrupados, por un lado: Impresionismo, introyección, imaginario y felicidad, y enfrente Expresionismo, proyección, simbólico y desdicha ("la vida dura", o mejor "la vida puerca").

El expresionista entonces, torturado y pensativo como un alemán, da un paso adelante, salta al mundo, montado en las palabras. Lo hace sin salir de sí mismo, pues la eficacia del método está en adelantarse en bloque, sin reservar nada atrás. Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve a su alrededor, o mejor dicho ya no la ve, sino que la toca, en una situación verdaderamente prenatal, se revuelve en ella...

El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos. Encuentra lamentable esta situación (y no le faltan motivos), encuentra horrible el mundo, pero aun así persiste. Le bastaría dar un paso atrás, recuperar la perspectiva, volver a enfocar... ¿No es absurdo, tratar de ver lo que está tocando el ojo? Lo es, y el absurdo lo contamina todo y empeora lo que ya era horrible. El paso atrás, la huida, sería tan fácil... Pero no lo hace. Y ya no por obstinación en el error; ha habido una transmutación, ha operado una química, y ahora la inadecuación es método. Retroceder equivaldría a renunciar a su arte, porque sería salir del presente y entrar al tiempo, que es una perspectiva, una distancia. El artista, virtuoso en renunciamiento, nunca renuncia a su presente. Abandona todo lo demás, pero no eso.

No es una cuestión existencial, o afectiva, aunque lo parezca. Originalmente es una cuestión formal. En el comienzo de toda esta peripecia hay un proyecto artístico, y no hay otra cosa. A la representación cotidiana y utilitaria, que se enciende y apaga según la necesitamos, la reemplaza otra, deliberada, coherente, continua y difícil. La dificultad de vivir, identificada con la desdicha, se ha transmutado en la felicidad de un arte refinado, en un virtuosismo alquímico que vuelve triunfos estéticos el tropiezo, la fealdad, la miseria.

El artista está proyectado en el mundo, coloreándolo, deformándolo por su mera presencia, actuando

como un reactivo químico sobre las formas. Y las formas son importantes, porque constituyen la sustancia de los signos. Sin ellas no habría arte y el mal del mundo no tendría cura. Cito a Ponge:

"¿Creéis que las formas (de los menores objetos, esas formas que los limitan y los separan, sus contornos) no tienen importancia? ¡Vamos! ¡Fuera bromas! Tienen la mayor importancia.

"Es cierto que podemos embrollarlas a gusto... Vaya si podemos. Podemos deformarlas por nuestra mera presencia, nuestra mera inserción en el paisaje, la mera inserción de nuestra temperatura (cf. temperamento) en su proximidad...

"Es quitándonos de ahí, enfriando la atmósfera con nuestro alejamiento, nuestro retiro (en la medida de lo posible) como podemos devolverle a cada objeto su cohesión vital (funcionamiento). Como si nuestra presencia, nuestra cercanía, nuestra mera mirada, ablandase los mecanismos de los relojes de manera que no puedan sonar. Sería necesario que nos quitáramos de ahí para que los mecanismos se enfriaran, y el funcionamiento se restableciera para que el tic-tac y las campanadas de las horas se hicieran oír de nuevo..."

Habrán reconocido el principio de Heisenberg, según el cual el observador, o la observación misma, modifica las condiciones objetivas del hecho. Más aun: disuelve la posibilidad de que el hecho tenga condiciones objetivas, lo vuelve observación, transformación, singularidad absoluta. El arte no debió esperar al descubrimiento de las partículas subatómicas para ver actuar el principio de Heisenberg, porque era la condición original de su funcionamiento, como lo es del funcionamiento del lenguaje: las palabras son delegados nuestros en el mundo, en la naturaleza, y allí se ocupan de cambiar los contornos de las cosas, o de darles contorno. Más en general, podría decirse que el principio de Heisenberg es la condición primera del funcionamiento de la conciencia; pero no de la inimaginable conciencia en sí, sino hecha lenguaje.

La literatura es la épica de este trastorno. La literatura *es* esta escotomización, este reblandecimiento daliniano de los relojes, este expresionismo.

En Arlt el mundo expresionista, de contigüidades excesivas y deformaciones por falta de espacio en un ámbito limitado, un interior (su mundo es un interior), es una opción formal. Es inútil pensarlo en términos psicológicos o socio-históricos o lo que sea. La opción formal crea su mundo, y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera.

Doy un ejemplo. Uno cualquiera, pero central. (La elección de ejemplos es una trampa que habría que evitar.) La traición. Todos los críticos prestan oídos al consenso que ve en ella la última de las bajezas, y dan por sentado que Arlt la pone en escena como representante de un extremo del Mal.

Pero ¿quién lo dice? ¿Por qué debemos aceptar que la traición es tan mala? ¿Qué imperativo vital o moral lo exige?

La condena suprema a la traición se hace fuerte allí donde rige una concepción orgánica de la sociedad, o de cualquier comunidad incluida en la sociedad. En un organismo la traición es inconcebible, imperdonable, escandalosa; si un órgano se vuelve contra los demás, arruina el todo, y a sí mismo... Una vez liberados de esta concepción orgánica del todo social, la traición no resulta tan grave, podemos verla como un avalar más de lo malo y lo bueno.

Pues bien, el mundo expresionista de Arlt es el interior de un organismo, de un cuerpo. No es que lo sea: lo parece, que en términos de representación es lo mismo. El Monstruo es un organismo. O al revés, el organismo es el Monstruo. Después trataré de hacer la génesis del Monstruo arltiano. La mirada que ya no puede funcionar por falta de espacio anula toda transparencia e instaura una contigüidad táctil, obscena y horrible, rojo contra rojo, en un medio de sangre donde todo se toca. El Monstruo es el hombre dado vuelta, que nos acompaña como un doppelgänger espeluznante.

La traición en Arlt tiene una determinación formal. No podría ser de otro modo. También tiene una determinación formal, pero otra, en Genet; es frívolo equiparar la traición en Arlt y en Genet sólo porque ambas son traición.

Esta fábula del expresionismo puede verse de más cerca. Dije que el artista se proyecta al mundo, y opera dentro de él... Pero sucede que el hombre es lenguaje, su mirada es lenguaje, su modo de proyectarse en el mundo es lingüístico. La actividad simbólica es proyección del hombre en el mundo, así como la actividad imaginaria es la marea del mundo entrando y en el hombre. Como el lenguaje es el instrumento del artista, se identifican el objeto y el método, y en el arte todo termina siendo cuestión de método. Este objeto puesto en medio del mundo, hecho mundo, el lenguaje, es también lo que da cuenta de su posición. El lenguaje es la forma de la conciencia; la envuelve, la conforma, dando el modelo de lo que se llamara forma/contenido, y en ese rizo se hace autoconciencia.

Antes de eso, antes de que el método se eche a andar, parece haber sucedido algo. Es como si antes del salto, antes de la intrusión que hace mundo al mundo, hubiera habido un instante inconcebible, el momento en que el hombre se hizo artista. Es algo que puede parecer misterioso, pero quizás no lo sea tanto... Quizás se lo podría entender en los términos de un pequeño drama: la condénala, una Virgen imprudente, siente la tentación de asistir a su propio trabajo... y descubre que no es tan fácil, que en última instancia es imposible. Porque la conciencia no se tiene más que a sí misma para contemplarse, y la parte que contempla permanecerá invisible. El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. ¿Qué parte? No podemos evitar la sospecha de que es la parte más importante, la más genuina. Así mutilada, con un fragmento en sombras, la conciencia se presenta como un monstruo, es el Monstruo.

Un poco más allá, la tentación se transforma en ambición, el hombre en artista profesional. ("Tentación", "ambición", son términos más apropiados que "intención". Cuando uno se pregunta por las intenciones de un artista, es inevitable que se pierda en un laberinto.)

El nacimiento del artista se sitúa en este momento de la tentación. Ahí queda un resto oscuro, un hueco, un olvido. Tratamos de reconstruirlo, pero nunca lo conseguimos. ¿Qué pasó? ¿Qué había antes? Estaba el mundo. Estábamos nosotros. ¿Por qué la conciencia no pudo limitarse a reflejar el mundo, en toda su inmensa variedad y novedad? ¿Por qué quiso volverse hacia sí misma, y revelarse mutilada y monstruosa? El artista trata de responder a posteriori mediante un largo rodeo, que es su obra, su estilo, su mito personal. Las culturas mismas lo han querido explicar con mitos o fábulas, la temática inextinguible de la "sed de conocimiento", el "ansia de saber"... Es como si una vida no bastara, y quisiéramos agenciamos otra mediante una maquinación secreta y complicada que el artista encarna biográficamente.

¿Pero esta máquina podría funcionar sin Monstruo? ¿Podría limitarse la conciencia a reflejar el mundo, pacíficamente y sin más ambiciones? Al parecer, sí (aunque esto podría ser otro mito), puede, y lo hace, y ese trabajo constituye la vida cotidiana y real de la gente. Pero la conciencia está vehiculizada en una vida. Y la vida se las arregla, en sus vueltas, para que no falte el momento de la tentación.

La tentación lo es de salir de la especie, hacerse individuo absoluto, monstruo. Después, la tentación se consolida en ambición, y en el trabajo de disimularse y disfrazarse se hace estilo, mito, obra... Pero no pierde del todo su carácter original de tentación, de opción peligrosa, y ese matiz persiste dándole a toda la obra un matiz de contingencia, de juego de los posibles. En su origen mítico todo artista enfrentó una disyuntiva, por sí o por no, pero al modo del destino, como lo dijo Kierkegaard del matrimonio: si te casas te arrepentirás, si no te casas también te arrepentirás.

Entre paréntesis, y para tomar otro ejemplo que tampoco es un ejemplo, digamos que Arlt desarrolló exhaustivamente esta opción kierkegaardiana. Sus personajes ya están casados, o no se casan nunca. El matrimonio en sí queda oculto en un repliegue de la realización de los posibles. El matrimonio en Arlt es un ready made. Esto también procede de la lógica del Monstruo. La necesidad siente la tentación de necesitarse a sí misma, y se tuerce para hacerlo, dejando fuera de su alcance un fragmento, un hueco de necesidad absoluta en el seno de lo contingente: ese hueco es el ready made.

Al hablar sobre literatura uno oscila todo el tiempo, incontrolablemente, entre lo general y lo particular. La literatura misma, el arte, obliga a esta oscilación en tanto opera con particularidades

universalizadas por la belleza, hace eterno lo fugaz, necesario lo contingente.... El peligro está en tomar al artista como un ejemplo particular de algo general. No lo es. pero no por eso deja de serlo. El artista tiene un anhelo loco y destructivo de generalidad, pero no renuncia a su singularidad irrepetible. Quiere ser el ejemplo universal. Ahí puede intervenir una tentación nefasta: la de identificarse con la Verdad, con el Bien, y hacerse universal por ese rumbo. No es el caso de Arlt, por cierto, al que nadie podría tomar por un bienpensante. Su estrategia consiste más bien en radicalizar la lógica del ejemplo hasta hacerla lógica del Monstruo.

El Monstruo es la individualidad absoluta. La singularidad desnuda, que florece en el espacio-tiempo. El quantum de generalidad necesario para persistir lo toma de su creador, al que vampiriza. Se hace mito, shifter entre lo general y lo particular. Pero el mito es mito "del escritor", de modo que debe haber un escritor real, un hombre, viviendo en un idioma y un país y una época, que lo sustente. Para crearse como mito, el escritor debe morir. Mientras un hecho persiste en el presente, es generalizable; eso hace el escritor mientras vive. Vivo, forma parte de una ciencia, de una teoría; es un ejemplo de las leyes generales que lo conforman; muerto, se hace particularidad universal, es decir mito. Eso explica, a costa de hacer verdaderamente ineficaz la explicación, que Arlt haya muerto a los 42 años, no a los 41 ni a los 43. A los 42 años, nace el Monstruo... Se le podría dar otro nombre, por supuesto, pero Arlt lo llamó Monstruo.

"¿De dónde habrán salido tantos monstruos?" se pregunta.

Para responder a esta pregunta es preciso volver a la conciencia de la que Arlt nunca se aleja. Por supuesto, su obra define la palabra "conciencia" de modo peculiar. Toda consideración filosófica habitual de la conciencia no sirve en su caso, porque la filosofía razona a la conciencia como una mecánica, de espejos, de remisiones, de mensajes... Y Arlt no tiene imaginación mecánica; todas sus máquinas son de índole química. En él la conciencia no opera a distancia como en una mecánica, sino por contigüidad absoluta y contaminación como en una química.

Es como si su conciencia, en alas del discurso, hubiera emigrado al mundo y protagonizara allí un nacimiento constante. Un nacimiento en tanto nacimiento, es decir sin que nazca nada, sin que haya desprendimiento. La conciencia eficaz debe renunciar a su trabajo en algún momento para que sus frutos se hagan reales; eso nunca sucede en Arlt.

La literatura llamada de "fluir de la conciencia" propone una unidad haciéndose cargo sucesivamente de la pluralidad del mundo. Para ello debe establecer una fuga constante, un abandono, y los objetos van quedando dispuestos en una perspectiva. En contraste, Arlt propone una conciencia estancada, en la que no hay unidad alguna que pueda tomar la iniciativa de un movimiento, sino una multiplicidad que se quiere amorfa, una acumulación de Monstruos.

Repito que "conciencia" es una palabra. Lo mismo podría decir "lenguaje" o cualquier otra cosa. Se trata del dispositivo de hacer monstruo. Es tan eficaz, tan diabólicamente eficaz, que puede hacerlo con cualquier material. Todas las aporías arltianas, la de la sinceridad, la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra el Monstruo. Ese dispositivo mismo es el Monstruo.

"Monstruo" también es una palabra. Es como "Dios". Con Dios, se puede tratar de dos modos: se puede empezar por un sistema de ideas que dé cuenta del mundo, del pensamiento, de todo, y salir del discurso por algún concepto, del que se dice: "a eso es a lo que llamamos Dios". (Es lo que hace la filosofía, y el filósofo de los filósofos, Leibnitz.) O bien se puede empezar con él: "Dios estaba un día..." Es lo que hacen las religiones y las mitologías. En el fondo es lo mismo, sólo son métodos distintos; del segundo método nació lo que llamamos ficción.

La novela en Arlt empieza: "El Monstruo estaba un día..."

A lo que sigue, torrencial, la explicación. De pronto, todo se hace explicación. El discurso quiere salir de ella, y no lo consigue. La explicación se tuerce para explicarse a sí misma, y deja sin explicar su miembro activo, con lo que vacila, mutilada y deforme como una paradoja infernal..

El Monstruo crea su propia necesidad en el discurso, su necesidad de explicarse o expresarse. De ahí procede el volumen de la novela. El Monstruo es locuaz, es un monstruo de locuacidad; afectada de la misma locura proliferante, la expresión quiere expresarse a sí misma, y se vuelve hacia adentro para hacerlo... Ahí está el Monstruo. Lo encontramos a cada paso. Basta abrir la boca. Por lo demás, el hombre en tren de explicación es el Monstruo.

Cito a Paulhan:

"Hace a la extrañeza de nuestra condición que sea fácil encontrar razones a los actos singulares, difícil a los actos corrientes. Un hombre que come carne de vaca no sabe por qué come carne de vaca; pero si abandona definitivamente la carne de vaca en favor de los salsifíes o las ranas, no lo hará sin inventar mil razones, a cual más razonable. Un revolucionario nos abruma seis horas seguidas con ejemplos, argumentos y leyes; pero el burgués o el obrero corrientes pueden callarse durante seis horas sobre lo que los hace obrero o burgués. Es como si hubiera secretos para las acciones banales, y razones para los actos extraños. Y realmente vemos que las personas corrientes son misteriosas e inexplicables, como si pertenecieran a una sociedad secreta."

El avance de la explicación, que vemos en el pasaje de *Los Siete Locos* a *Los Lanzallamas*, es asintótico. El Monstruo y la explicación progresan juntos hasta el infinito. Siempre habrá necesidad de un suplemento de explicación, al menos mientras haya tiempo. Y ahí es como si el tiempo, él también, quisiera asistir a su propio proceso, y él también se torciera para esperarse, o alcanzarse, y un fragmento esencial de sí quedara oculto a su propia vista: esa parte en sombras es la vida individual, la "vida puerca". Los personajes de Arlt ganan un suplemento de tiempo explicándose, literalmente; sobreviven en su esencia de Monstruos, y hacen del Monstruo la figura humana de la explicación.

Pero no es la explicación la que genera al Monstruo, lejos de ello. Es demasiado razonable para hacerlo. El monstruo nace de lo novelesco puro, que Arlt encontró en el folletín truculento. Es más: para dar lugar a la explicación, la invención debe estar químicamente libre de explicaciones apriori, debe nacer de un auténtico vado de pensamiento o de discurso, y ese vado es lo novelesco.

Ahí está la diferencia con la novela ideológica, la falsa novela, por ejemplo la que practicó Mallea, que parte de la explicación, de la Historia o la sociología, y desemboca en el silencio. Es la diferencia entre el gentleman y el Monstruo.

Hay una tensión: lo novelesco no puede persistir en su pureza de invención más allá de un instante, porque es la singularidad desnuda en el espadatempo; la explicación debe hacerse cargo de inmediato. Lo novelesco, el Monstruo en sí, es un ejemplo fugaz de humanidad, que tiende a la explicación como todo ejemplo tiende a aquello de lo que es ejemplo. Pero la esencia no necesita encarnarse para sentir la tentación. Lo humano también quiere asistir a lo humano, y no dispone más que de sí mismo para efectuar la coincidencia, lo que significa que una parte quedará en las sombras. "Lo humano algún día encontrara a lo humano", dijo Gombrowicz, y es obvio que lo hará por mediación de alguna especie de monstruo. El momento no parece estar cercano, en tanto la explicación nunca avanza lo suficiente para dar cuenta del Monstruo, que corre adelante...

Suele decirse "Arlt, nuestro Flaubert". Creo que la aproximación es inepta, y no sólo por el abismo que hay entre un escritor maduro y burgués, y el adolescente visionario que fue Arlt. Flaubert se agota en la forma, Arlt nunca llega a la forma, se termina en lo formal. Yo diría "nuestro Lautréamont". La mención de Flaubert proviene de la analogía de funciones en una hipotética historia de la novela. En Flaubert la narración infinita y torrencial de la novela primitiva cristaliza en forma artística autónoma, que es lo que seguirá siendo hasta hoy (porque la misma narración infinita ha pasado a ser un subgénero de la forma novela). Lo que en la novela europea se hizo a lo largo de quinientos años y mil escritores, en la Argentina lo hizo Arlt solo, en cinco años. Desde las profundidades del folletín amorfo, desde el Amadís, hasta Flaubert, de acuerdo.

¿Pero se limita a "llegar" hasta ahí? ¿Hay una meta, un clasicismo de llegada? Toda esta analogía es poco realista. En primer lugar porque la-aceleración es tanta, la velocidad tan fantástica, que debería

cambiar la naturaleza del objeto. No es una travesía rápida por el género, sino una detención en esta velocidad imposible. El movimiento en Arlt no se detiene al llegar a la meta porque siempre estuvo detenido. Esto está tematizado: es la inmovilidad característica de Arlt, el calambre de la pesadilla, la catatonía del mesmerizado. Al lanzarse a la carrera ya paralizado, como una momia puesta en órbita por el resorte proyectivo expresionista, se asegura de no detenerse nunca. Donde se terminan los caminos, en el sancta sanctorum de la angustia, en el fondo de la miseria... Aun allí el movimiento sigue, aun cuando el fugitivo está frente al muro infranqueable...

Todo está tematizado, y no podría ser de otro modo, por la ley del continuo. Las novelas de Arlt son historias de la inmovilidad, novelas de las que no se sale, pero al mismo tiempo no se explican sino como novelas de viaje. El protagonista, para serlo, para que haya historia, se ha despojado de todo, ha quemado las naves, está dispuesto a emprender el viaje a las antípodas. Nunca tiene asuntos pendientes, y si los tiene se muestra muy dispuesto a abandonarlos. En ese despojamiento está todo el exotismo de Arlt.

Y realmente sus personajes están viajando, están embarcados en una velocidad de ondas de radio. Están alejándose, en un tren, en un barco... Sobre todo en un tren, ese fetiche arltiano... Pero los demás los ven allí donde se han quedado. Los ven como Poe ve el insecto que tiene a centímetros de los ojos, como un monstruo del tamaño de un inmueble subiendo la montaña. Es el revés novelístico de la estrategia del hombre común, el hombre insignificante, que está. Sentado a nuestro lado mientras su alma se abre camino en el cielo apartando los astros.

Balzac dio el modelo de la "novela urbana" creando el mito de la gran ciudad como único teatro a la medida de la ambición del hombre moderno; y ya dije que la ambición era el desarrollo de la tentación que siente el hecho de asistir a su propio proceso. Pero todo hecho tiene dos caras: la posible y la real. La ciudad justamente es el laberinto donde se bifurcan los posibles del destino. El novelista asume la prerrogativa de descartar los posibles y dibujar el camino al centro, donde se agazapa el Monstruo. La complicación psicológica, y su radicalización, la ruptura de la cadena causal, el "derrumbe sensorio-motor", resultan de este trazado del laberinto.

Fuera del encaminamiento al centro, sólo queda la salida, el abandono, el deleznable silencio del gentleman. *Fuge, late, tace* ("huye, abandona, calla") como en la inscripción de los muros de la Gran Cartuja, que tanto impresionó a Balzac. Parecería una mera provocación ejemplificar con Balzac el abandono de la literatura, justo con él, encamación de la voluntad de hacer infinita la escritura. Y sin embargo no es tan absurdo. El impulso de Balzac, el secreto de su fuerza, está en que es un impulso segundo, un relanzamiento, una fuerza que aparece más allá de un desfallecimiento siempre latente. Un comentarista de su obra (Pierre Barbéris) anota en el momento en que a Lucien Rubempre le pasa por la cabeza, fugazmente por lo demás, la idea de abandonar todo el complot y huir con Esther: "Aquí Lucien es tentado por la idea del retiro y el renunciamiento, solución a los problemas de lo intenso y lo absoluto para más de un héroe balzaciano." Lo que retiene al personaje balzaciano en la ciudad, y por ende en la novela, es la ambición, el absoluto de la ambición, que renace siempre de las relatividades del dinero, para lo cual hay que sacrificar progresivamente el verosímil (porque el verosímil de la ambición es el dinero); de este sacrificio progresivo nace el folletín truculento, lo novelesco puro, que es la cima a la que llega el arte de Balzac, no su punto de partida. Cito otra vez a Ponge: "Lo verosímil es lo que le parece inverosímil a la gente sin ambición." Y si la ambición, como vimos, es el status quo que se fabrica la tentación de autoconciencia, ahí tenemos en germen toda la novela moderna.

Lo que queda oculto en el proceso de autoconciencia es un fragmento de la conciencia donde cabe toda la realidad, el fragmento que nos haría a la realidad comprensible y normal como en una perspectiva bien dibujada. Ese fragmento faltante, en cuyo hueco se hundirá siempre la explicación como en un agujero negro, burla a la mirada también con la evasiva de lo visible en exceso, como en "La Carta Robada" de Poe (Arlt hizo su versión en el cuento de los contrabandistas de ametralladoras de El Criador de Gorilas). Es una vez más la paradoja de lo corriente y lo extraño. El Monstruo salta a la vista, pero también puede disimularse en lo habitual, hacerse invisible por rutina, como lo que vemos todos los días.

Los formalistas rusos basaron su teoría en esta percepción adormilada, de la que nos despierta el arte mediante maniobras de extrañamiento. Claro que antes de iniciar esas maniobras el artista debe distanciarse de su propia percepción, para averiguar dónde claudica. Es en ese punto donde Arlt se identifica con sus personajes, hace del Monstruo un protoartista. Arlt y el Monstruo están en el mismo continuo. Astier, Erdosain, Balder, son monstruos de percepción. La percepción quiere percibirse a sí misma, se repliega sobre sí para hacerlo, y entonces se le escapa todo un giro de espacio-tiempo ante el cual queda boquiabierta. Veamos cómo reacciona Balder:

"Estábamos en el comedor, y nuevamente nacía el sortilegio de la extrañeza. Yo permanecía allí con la conciencia suspendida en la extrañeza de ver enseres de uso común a todos los seres humanos, situados en distintos lugares.

"En mi hogar estaba tan familiarizado con los objetos que éstos únicamente eran visibles cuando los necesitaba.

"En la casa de Irene, mi atención permanecía suspendida en una atmósfera de incertidumbre por los continuos choques con sus hábitos, o apartada de su eje, en algunas pulgadas. Cualquier movimiento que efectuaba allí me dejaba la consiguiente sensación de ser inarmónico. Era como si respirara aire de distinta densidad.

"Deseaba familiarizarme con los objetos que rodeaban a Irene..."

Lo "brujo" del Amor Brujo parece ser justamente un hechizo perceptivo. La percepción en Arlt desborda el instante, escapa del sujeto, está aplastada, deformada, sus miembros se apoyan en vidas ajenas, son recuerdos que no asume nadie. Balder e Irene se reconocen la primera vez que se ven, en la estación Retiro. Al mismo tiempo, en ese origen hay un olvido: Balder nunca recordaría qué había venido a hacer a Retiro ese día: "había sido permanente el olvido de la causa que aquella tarde lo arrastrara preocupadísimo hasta el andén número uno de la estación Retiro".

Es que en el arte la percepción es acción, no contemplación; no tiene casi nada que ver con el conocimiento, como en esa aberración artística que es el género policial. La percepción es el grito de horror, la carcajada del loco, el rayo destructor, el crimen. Antes, está lo que Arlt llama "el olvido de la causa"; después, sólo queda "la voluntad tarada".

La tentación afecta también a la voluntad, que quiere moverse a sí misma, y como sólo dispone de sí misma para hacerlo, una parte queda inmóvil, haciendo cojear al resto: es la voluntad monstruo, la voluntad tarada.

La tara de la voluntad, dice Arlt, consiste en esquivar el estímulo. El mundo proporciona el estímulo, el hombre se hace invisible para él y lo deja pasar de largo. El Monstruo es invisible. Nada puede pasarle. La cadena causal se rompe. Y al mismo tiempo, algo va a pasarle porque está en un mundo donde sólo hay acción. "Algo extraordinario va a ocurrirme", dice Balder todo el tiempo, contemplando al tiempo con la misma extrañeza que le produce el espacio. Y en efecto, el hecho será extraordinario en tanto la acción estará liberada de la cadena estímulo-reacción. Lo que llegue a ocurrir no podrá explicarse por el estímulo. Si la causa no actúa, por el "olvido" que la informa, el efecto se presentará desprovisto de explicación, como novelesco puro.

En reemplazo de la causalidad, que mueve al hombre a velocidad predecible, se establece un movimiento inestable y sospechoso, para el que Arlt encuentra, como siempre, una formulación perfecta: "nos movíamos en un círculo de factores enigmáticos". Es el círculo paranoico, donde la explicación siempre será insuficiente o excesiva. "Me parece", dice Balder, "que los hombres del mundo hacen un círculo en tomo mío. Todos contemplan el acto que voy a realizar..."

En el encuentro de Balder e Irene, en su atmósfera de mito y de pantomima expresionista, se constituye la pareja primordial del mundo de Arlt, su Adán y Eva: el Monstruo y la Virgen. Ambas figuras son imperfectas todavía. La virginidad de Irene será negada al final, y la monstruosidad de Balder es discreta, aunque algunos rasgos ya apuntan al monstruo pleno:

"Su rostro brillaba de grasitud cutánea. Estaba sumamente encorvado, el talle torcido, el trasero

pesado, la caja del pecho encogida, los brazos inertes, los movimientos torpes... gruesas arrugas comenzaron a diseñarse en su rostro. Al caminar arrastraba los pies. Visto de atrás parecía jorobado, caminando de frente dijérase que avanzaba sobre un plano ondulado, de tal manera se contoneaba por inercia. El pelo se escapaba por sus sienes hasta cubrirle las orejas, vestía mal, siempre se le veía con la barba creada y las uñas orladas de tinta."

El Monstruo no es un Sujeto, no puede serlo. La clave de la inadecuación de Balder es restringirse a la subjetividad, de la que sólo podrá salir mediante una exacerbación de lo novelesco, es decir cuando el Monstruo lo acompañe como un doppelgänger. Dijimos que el oscurecimiento pardal de la conciencia creaba una figura mutilada, contrahecha, en la cual el artista emigra al mundo y lo colorea de horror. Sólo entonces el sujeto pierde su transparencia, estalla lo habitual invisible con ayuda de un "testigo oculista", que por el momento Balder busca a ciegas. Pero se esfuerza, con una tenacidad casi científica. La claudicación final, cuando reniega de la Virgen, no es sino un despojamiento estratégico, para poder recomenzar la tarea bajo los auspicios de la Repetición. De todos modos, el movimiento, que Arlt llama "la odisea de su inercia", lo lleva muy lejos.

El Monstruo no se constituye sin la intercesión de la Virgen. En ella el hombre encuentra un vado de representación. La Virgen no tiene planos. Es una pura superficie de belleza. No contiene tiempo; es el Instante. Es un enigma, pero lo es porque no oculta enigmas. Por supuesto, "Virgen" es una palabra, el nombre que le damos a la negación a reproducirse. La Virgen hace al Monstruo confirmando al hombre en la eternidad del individuo, cerrándole o haciéndole invisibles por transparencia los caminos perspectivísticos de la especie. La representación es un fenómeno de la perspectiva.

La aparición de la Virgen, tal como sucede en Arlt, sucede en el Gran Vidrio de Duchamp. Pintada sobre vidrio, vidrio sin pintar en su mayor parte, con un gran hueco en el centro o punto de fuga, esta obra se propone, según el mismo Duchamp, como altar de la Diosa Perspectiva. Los solteros, los "ocho moldes macho", se proyectan al cielo de la Novia por efecto del "gas de iluminación" (los siete locos completarán por su parte con la ayuda de gases letales). Y en lo alto, la Virgen, el "ahorcado hembra", realiza su voltereta. Es la última y definitiva torsión. La Virgen quiere asistir a su propia virginidad, como si el Instante quisiera coincidir con su desarrollo, o la unidimensionalidad plegarse sobre sí misma; lo consigue sólo parcialmente, en el episodio cósmico de su desnudamiento, porque no dispone más que de su esencia como instrumento de ser, y en la torsión imposible queda un vado, una transparencia donde se ausenta la perspectiva, y con ella el artista.

Nadie ha dicho que Duchamp fuera un expresionista, pero yo creo que lo fue, y que con él el expresionismo llega a su culminación y se evapora. La prosapia expresionista de Duchamp puede rastrearse por varias líneas. Una de ellas es la siguiente: en el cine expresionista, derivado en buena medida del teatro de Max Reinhardt, lo esencial es la creación del espado, que nunca se da por sentado. Sus autores hablan del "beseelt Landschaft", o "Landschaft mit Seelt", paisaje con alma, es decir un espacio psicológico, proyectivo (evidentemente Eisenstein tomó de ahí su concepción de la "no-indiferente Naturaleza"). Ese espacio se crea mediante luces, como una ilusión del ojo del espectador, o mediante las perspectivas trucadas de los telones, o inclusive mediante los movimientos del actor; el buen actor expresionista "construye el espacio". Eso explica el abuso de escaleras de todo tipo en el cine expresionista: porque la escalera favorece "la expansión del dinamismo del actor" y le permite crear más espado, en más direcciones. A este mecanismo responde el "Desnudo bajando la escalera", la obra con la que Duchamp abandonó la pintura a los veinticuatro años. No dejaría de abandonarla durante el resto de su vida. Había logrado crear un intersticio, que en adelante no se cerraría, en el abigarrado espacio mental expresionista, y por él huiría sin cesar. La creación de la distancia, en la lógica de las contigüidades indestructibles del expresionismo, significa una vía de escape.

Esa distancia móvil, espacio-temporal, se traslada inclusive a la percepción de la obra. Duchamp propuso llamar "retraso" a los cuadros, y al Gran Vidrio "retraso en vidrio". La trama y el sentido, lo novelesco y la explicación, son objeto de un desfase temporal. Sucede lo mismo con el abandono, al que se superpone la obra en un ir y venir transtemporal que es la vida y el mito de Duchamp.

El Gran Vidrio fue abandonado a medio hacer. Arlt dejó de escribir novelas a los treinta años, dato

que no debería pasarse por alto. Es el *Fuge, late, tace* de los cartujos, emblema de todo el arte de nuestro tiempo, en el que lo que importa no es tanto hacerlo. como encontrar el modo de dejar de hacerlo sin dejar de ser artista.

El Monstruo había nacido de una maniobra imprudente de la conciencia, a la que en la ocasión mueve "la voluntad tarada" sacándola del encadenamiento lineal de causas y efectos para ponerla en "un círculo de factores enigmáticos". Imprudente, tarada, enigmática, la condénala se identifica con la Virgen. En el repliegue sombrío que se produce entonces, al que nunca puede llegar mirada alguna, la Virgen da a luz al Monstruo y lo extravía en medio de la ciudad, esa pesadilla de arquitecturas pegadas y deformes en la que será necesario crear espacio mediante los procedimientos del arte.

El Monstruo es el único personaje. En el drama expresionista hay un solo personaje, el protagonista, y los demás son "Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit" (irradiaciones de su esencia íntima). Pero lo único necesita compañía, aunque más no sea para proyectar su soledad. Es lo que Balzac llamó "esa superstición alemana", el doble. No es necesario buscarlo muy lejos: la conciencia es un acompañante del hombre, un socius, una sombra proyectada contra el mundo. Es una especie de enano, de duende impredecible. Arlt lo llamó "jorobadito", en esa cumbre de su arte donde cuenta la anécdota del Monstruo, y lo puso a su lado en una loca carrera: "el maldito corcovado me perseguía... Semejante a mi genio malo, semejante a lo malvado de mí mismo que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del giboso".

La persecución tiene lugar en un paisaje típicamente expresionista, un paisaje del alma, pura creación de espacio:

"No se veía alma viviente por las calles, y una claridad espectral caía del segundo cielo que contenían las combadas nubes, habían más nítidos los contornos de las fachadas y sus cresterías funerarias.

"No había quedado un trozo de papel por los suelos. Parecía que la ciudad había sido borrada por una tropa de espectros. Y a pesar de encontrarme en ella, creía estar perdido en un bosque.

"El viento doblaba violentamente la copa de los árboles..."

El viento los arrastra, la velocidad aumenta sin límites, la invención y la explicación se trenzan en un torbellino a trescientos sesenta mil kilómetros por segundo. Arlt exulta en un optimismo siniestro, su rostro se dilata en una carcajada asesina. Y no es para menos: ha encontrado al Monstruo en formato manual, y lo lleva de prisa al campo de batalla de lo habitual, como instrumento de liberación. Es la bomba antisuegra, que tanto ha buscado. Habrá una explosión, y las esquirlas de mundo se harán constelaciones en las que poder leer el Destino...

Pero al llegar, sucede algo sorprendente. Se materializa la Virgen colgada en lo alto de la transparencia. "Fina y alta, apareció mi novia en la sala dorada." El Monstruo y la Virgen se enfrentan al fin. Entre ambos se abre una distancia, la monstruosidad de la Virgen o la virginidad del Monstruo, espacio paradójico donde la explicación se disuelve en sus propios ácidos. Sucede lo inexplicable. Y al mismo tiempo sucede la obra maestra, Arlt se hace real y huye, renuncia, calla. Se consuma. La explicación y lo novelesco, el expresionismo y el impresionismo, lo simbólico y lo imaginario, lejos de enfrentarse, habían venido corriendo por el mismo continuo, que se consuma en lo real, y lo real y la consumación también se montan al continuo. Arlt muere, a los 42 años, y pasa él mismo al status de objeto de la conciencia, que el hábito volverá imperceptible y misterioso.

Dicho de otro modo: la explicación y lo novelesco son igualmente infinitos. Ambos proliferan en la velocidad. El Monstruo se desplaza en la cresta de la ola, como un surfista experto, pero la explicación es el mar. Después cambian de puesto. Cualquiera de los dos puede ser la velocidad sobre la que se desliza el otro. La persecución crea la velocidad, y la velocidad crea la distancia. Entonces la contigüidad que había monstruoso al Monstruo, por falta de perspectiva, cede a la creación de un espacio. En él se efectúa la literatura, en los años, en los libros, en la vida... Pero no eternamente: hay un momento en que todo cesa. La explicación calla y da lugar a lo novelesco segundo, trascendental: el mito personal del escritor, su matrimonio místico. Es el Instante, donde todo se hace real de pronto, empezando por lo más

misterioso, o lo único a lo que tenemos derecho a llamar Misterio en nuestra profesión: la calidad, lo que hace grande a una obra o a un escritor, que es definitivamente inexplicable porque el continuo ha tomado por otros rumbos, dejando atrás para siempre a la explicación. Es inexplicable al punto de que todo lo explicable en una obra de arte no forma parte de su calidad, y podría eliminarse sin que dejáramos de amar a esa obra.

Yo mismo, proponiéndome como ejemplo de la singularidad extenuada del tiempo, trepo a la cinta del continuo y corro tras el Monstruo revestido de la figura irrisoria de la explicación. Ahí puedo elegir entre los posibles de lo real, y elijo, sin razón alguna, sólo por hacer girar el "círculo de factores enigmáticos", la crítica "impresionista". Ya no la proyección desdichada de lo simbólico, sino la introyección feliz de lo imaginario, la recepción del cine mudo de Arlt, que me alcanza en ráfagas de luz sombría, en visiones deliciosamente escalofriantes: el molino de los Monstruos en su carrousel congelado, la Virgen colgada del aire; Duchamp la llamó Perspectiva, yo la llamo Inspiración. Salgo a buscarla todos los días, en una rutina inmutable, a la perfecta transparencia de lo habitual, a las calles de mi barrio, que es el de Arlt, Flores, a los cafés de los alrededores de la plaza y la estación, donde voy todas las mañanas a escribir.

1991