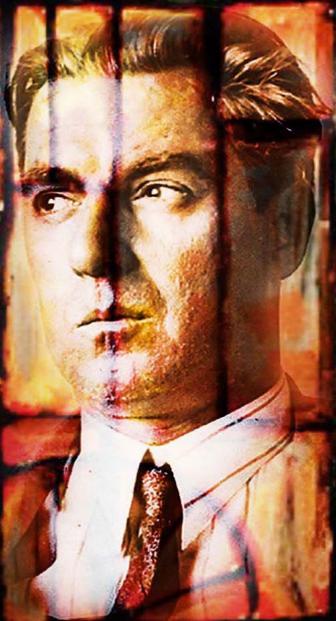


BERNAL HERRERA

# ARLT, BORGES & CÍA.

Narrativa rioplatense de vanguardia



  
EDITORIAL  
UCR

BERNAL HERRERA

# ARLT, BORGES & CÍA.

**Narrativa rioplatense de vanguardia**

*Identidad Cultural*

The logo for Editorial UCR, featuring three horizontal white lines above the text "EDITORIAL UCR" in a white, sans-serif font, all set against a dark grey rectangular background.

EDITORIAL  
UCR

## Acerca de los libros digitales

- Las opciones de visualización y funcionalidades de un libro digital dependen de las capacidades de la aplicación que se utiliza para la lectura de libros digitales.
- La aplicación utilizada para lectura de libros electrónicos en formato ePub puede alterar la integridad física de poemas.
- La Editorial UCR ha hecho lo posible por asegurar que los URLs de sitios externos a los que se hace referencia en este libro son correctos y están activos en el momento de su publicación. Sin embargo, no es responsable de estos sitios web, por lo que no puede garantizar que seguirán estando activos o manteniendo contenido apropiado.
- Consulte las respuestas a preguntas frecuentes sobre libros digitales en [nuestro sitio web](#).



CC.SIBDLUCR - CIP/4233

Nombres: Herrera, Bernal, autor.

Título: Arlt, Borges & Cía. : narrativa rioplatense de vanguardia /  
Bernal Herrera.

Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica :  
Editorial UCR, 2025. | Identidad cultural.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-230-9** (PDF)

Materias: ARMARC: Arlt, Roberto, 1900-1942 – Crítica e interpretación. |

Borges, Jorge Luis, 1899-1986 – Crítica e interpretación. |

Literatura argentina – Historia y crítica – Siglo XX. | Autores argentinos – Siglo XX.

Clasificación: CDD Ar863.409–ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición impresa: 1997.

Primera edición facsimilar: 2024.

Primera edición digital (PDF): 2025

© Editorial Universidad de Costa Rica,

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257

administracion.siedin@ucr.ac.cr

[editorial.ucr.ac.cr](http://editorial.ucr.ac.cr)

Prohibida la reproducción total o parcial.

Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

# Indice

Abreviaturas .....	ix
Prefacio .....	xi
1 <i>Leer y escribir: el corpus</i> .....	1
Componentes y fronteras.....	3
Aprendizaje y traición: Arlt y Güiraldes .....	8
Las variantes de la tradición: gauchesca y realismo ...	26
Rupturismo y conservadurismo radicales:	
Macedonio Fernández y Larreta .....	30
De polémicas y rupturas .....	38
2 <i>Texto y contexto</i> .....	59
La lucha contra el realismo: Borges, Macedonio Fernández y González Lanuza .....	61
Autoridad y transparencia realistas: Castelnuovo .....	71
La causalidad literaria y la bifurcación vanguardista: ortodoxos y heterodoxos .....	78

	Lecturas y reescrituras: Arlt, los géneros formulaicos, y el mundillo literario .....	88
	El esteticismo vanguardista .....	102
3	<i>Autoridad y verdad</i> .....	129
	Voz y autoridad: Lugones, Quiroga y Castelnuovo ...	131
	Dos confesiones opuestas: Lugones y Arlt .....	141
	Voces y ecos: Arlt .....	147
	Arlt, Borges y el eslabón perdido: Nietzsche .....	153
	El pragmatismo nietzscheano: Arlt .....	159
4	<i>Literatura y poder</i> .....	179
	De la retórica política a las políticas de la retórica ....	181
	Literatura y política en las vanguardias: la lectura temática .....	186
	Autoridad y confusión: literatura y fascismo .....	193
	Sentido y fuerza discursivos: Arlt, Mussolini y la lucha por el poder .....	202
	Las torciones del discurso: Arlt .....	209
	Saber y poder: Arlt y la (pos)modernidad .....	220
	Obras citadas .....	235

## Abreviaturas

<i>CO</i>	<i>Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires</i>
<i>DIS</i>	<i>Discusión</i>
<i>EAB</i>	<i>El amor brujo</i>
<i>EC</i>	<i>Evaristo carriego</i>
<i>EJR</i>	<i>El juguete rabioso</i>
<i>HUI</i>	<i>Historia universal de la infamia</i>
<i>INQ</i>	<i>Inquisiciones</i>
<i>LL</i>	<i>Los lanzallamas</i>
<i>LSL</i>	<i>Los siete locos</i>



## Prefacio

Este libro se estructura alrededor de líneas de lectura representables como círculos concéntricos. De adentro afuera, el primer círculo, y eje principal de la lectura, propone una interpretación de la ficción narrativa publicada por Roberto Arlt entre 1926 y 1933, ficción que figura con creciente prominencia en los debates y estudios sobre el desarrollo de la narrativa argentina e hispanoamericana. Tal prominencia, paradójicamente, no suele argumentarse con base en la inserción e influencia de la narrativa arltiana en dicho desarrollo, sino perpetuando la imagen de Arlt como productor de una obra más bien aislada dentro del panorama literario de su época. Defensores y detractores por igual de la ficción arltiana enfatizan más su carácter supuestamente anómalo y atípico, que sus posibles relaciones con el ámbito literario en que surge. Partiendo de una posición opuesta, analizaremos los lazos que anudan su ficción con la literatura rioplatense de su tiempo, intentando precisar el carácter específico de su aportación. El segundo círculo de lectura lo constituye una reinterpretación de los vínculos de la ficción arltiana con la prosa coetánea de Jorge Luis Borges, figura clave del período estudiado tanto ante los ojos de sus contemporáneos como

desde la perspectiva del lector actual. Creador de una escritura que, en cuanto a prosa se refiere, incluye reseña, ensayo y cuento —géneros cuyas fronteras acabará por difuminar—, Borges influye por igual la práctica y la teoría literarias. La lectura de la prosa de Arlt a la luz de su contexto literario vuelve casi inevitable confrontarla con la de Borges, su coetáneo; confrontación cuyo casi unánime resultado hasta la fecha es la afirmación del carácter diametralmente diferente, cuando no opuesto, de ambas obras. Sin pretender igualar dos escrituras cuyo tono y estrategias retóricas muestran evidentes diferencias, proponemos una más matizada lectura de sus relaciones, basada en la reubicación de ambas obras dentro del movimiento vanguardista de renovación literaria que, a partir de mediados de los años veinte, toma lugar en la Argentina. Lo cual nos lleva al tercer círculo concéntrico de la lectura propuesta: la delimitación de la prosa de vanguardia del período.

La producción poética y programática de la vanguardia rioplatense, como de la hispanoamericana en general, ha sido bastante más estudiada que su narrativa. Factores tan diversos como la mayor difusión de su producción poética, fenómeno que la vanguardia comparte con el modernismo, y la rápida deserción de algunas de sus principales figuras, inciden en ello. Pero el factor que aquí más interesa destacar es la heterogeneidad escritural que caracteriza la producción vanguardista, fuente de grandes incertidumbres taxonómicas. Con excepción de la obra de Macedonio Fernández, la configuración misma del corpus textual de la narrativa rioplatense de vanguardia dista todavía de ser clara. ¿Es *Don Segundo Sombra* un texto vanguardista, modernista, la última manifestación de la gauchesca, o la despedida de la así llamada literatura rural? ¿Cómo ubicar los primeros libros de ensayos de Borges, quien tras abjurar de ellos impidió su reedición, emprendida tan sólo tras su muerte? ¿Es Arlt realmente un autor realista, según propone la más difundida de sus lecturas? Para responder a este tipo de interrogantes proponemos: 1) una

lectura de la narrativa del período que defina con mayor precisión las líneas que demarcan la producción vanguardista, así como la especificidad de sus logros, rupturas y estrategias literarias, y 2) algunos criterios básicos que permitan juzgar, de modo menos impresionista que hasta ahora, la pertenencia o no de un texto concreto a la narrativa de vanguardia del período. Lo anterior implica, a su vez, aclarar la especificidad del carácter y accionar de las diversas fuerzas literarias que interactúan en ese momento. Se dice que la vanguardia quiebra con la tradición; aceptando tal afirmación se hace necesario, por ejemplo, precisar qué se entendía entonces por 'la tradición', y cuáles son las manifestaciones concretas de esta quiebra.

Para lograr los objetivos propuestos, delineamos un corpus textual, constituido por textos rioplatenses en prosa aparecidos entre 1925 y 1935, que además de Borges y Arlt incluye autores como Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Enrique González Tuñón, Ricardo Güiraldes, Felisberto Hernández, Enrique Larreta, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga. El análisis propuesto requiere, por tanto, del estudio no sólo de textos pertenecientes a los movimientos de vanguardia, sino a otras corrientes escriturales influyentes durante el período. Sin ser exhaustivo, el corpus es representativo de las principales fuerzas y tendencias literarias actuantes en aquel momento, fuerzas y tendencias en cuyo interior consideramos necesario dilucidar los rasgos básicos de la vanguardia.

En lo fundamental, concebimos la literatura, y la vanguardia rioplatense también la concibió así, como un arte de palabras, afirmación cuyo carácter perogrullesco desaparece si se le toma seriamente. Ello, por ejemplo, conlleva afirmar que el principal contexto para entender tanto a Arlt como a los otros autores estudiados no son las circunstancias socio-políticas del período, sino las fuerzas literarias en juego en ese momento. Los textos serán analizados y clasificados con base en sus estructuras

literarias, en sus elementos y estrategias narrativas. Lo anterior no implica renunciar al análisis ideológico. Muy al contrario, uno de los problemas teóricos que hemos tratado de resolver es cómo evitar, simultáneamente, la depolitización de una labor analítica centrada en las estructuras formales, y el análisis ideológico tradicional, centrado en la temática sociohistórica explícita de los textos literarios. Considero que la respuesta a tal dilema consiste en analizar no el discurso político explícito, sino lo que podemos llamar la política discursiva de los textos, las interacciones de sus estrategias retóricas con el ámbito discursivo político del momento. Para ello hemos desplazado el foco del análisis ideológico de los contenidos explícitamente políticos a lo que denominamos la ideología literaria, principalmente determinada por los sistemas de verdad y autoridad puestos en juego por la escritura. Determinados éstos, se puede proceder a su confrontación con los sistemas de verdad y poder vigentes en la realidad sociohistórica, lo que permite una mejor comprensión del accionar ideológico de los textos más allá de su temática.

Siendo uno de los objetivos conceptualizar y analizar la narrativa rioplatense de vanguardia en general, y la arltiana en particular, no aisladamente sino a la luz de sus relaciones con las principales fuerzas y tendencias literarias del ambiente literario en que surge, los textos individuales son estudiados en tanto actores del campo literario que los engloba. Ello permite: 1) entender la inserción y posición de Arlt en el panorama literario del momento con base en su interacción con las otras obras del corpus; 2) contar con un marco general dentro del cual analizar las relaciones entre Arlt y Borges; 3) definir con alguna precisión las principales características que definen la narrativa rioplatense de vanguardia; y 4) precisar las interacciones que, durante el período, rigen las relaciones entre la tradición, la vanguardia y la narrativa coetánea no-vanguardista.

Hemos preferido analizar los rasgos y acción de la vanguardia rioplatense no en función de sus relaciones con

sus congéneres europeas, sino con la historia y fuerzas literarias locales. No negamos la importancia, y menos aun la existencia, de las relaciones entre la vanguardia rioplatense y las europeas, pero creemos que el estudio de la primera en base a clasificaciones y marcos conceptuales tomados de las segundas, impone límites y problemas sólo superables atendiendo a la especificidad de la tradición literaria local en que, primeramente, se enmarca la vanguardia rioplatense. Como ocurre con las de otras áreas latinoamericanas, la narrativa rioplatense de vanguardia no es reducible a modelos europeos, cuya aplicación indiscriminada oscurece más que ilumina sus rasgos propios. Visualizamos las principales relaciones entre la vanguardia rioplatense y las europeas no en términos de adscripción o subordinación, sino en función de sus compartidas raíces: los cambios ocurridos a principios de siglo en las principales matrices epistemológicas occidentales. Por ello un hilo conductor recorre toda la lectura: la presencia, a veces abierta y a veces encubierta, de Nietzsche, principal propulsor de numerosas ideas presentes en el caldo de cultivo que influirá, pocos años después de su muerte, en la aparición y desarrollo de las vanguardias. La gravitación del pensamiento nietzscheano en Arlt y Borges, no en tanto tema más o menos explícito —aunque en ese nivel también está presente—, sino como origen de las principales matrices epistemológicas que estructuran su escritura, como teórico del nuevo régimen de saber/poder representado en tales estructuras, establece uno de los principales vínculos, si no el principal, entre las obras de Arlt y Borges. Siendo Nietzsche uno de los filósofos más leídos en Latinoamérica durante el primer cuarto de siglo, hemos querido reconstruir, no documental sino inductiva e imaginativamente, lo que pudo haber sido su impronta en la literatura estudiada. Su continua presencia, además, traza una fuerte continuidad entre la vanguardia y muchos de los instrumentos críticos aquí utilizados para su estudio, estableciendo una empatía intelectual entre las fuentes teóricas, los textos literarios y los instrumentos críticos. Aun cuando

esta empatía no es necesaria para la labor crítica, su presencia no habrá de dañarla.

Un par de aclaraciones podrán tener alguna utilidad. La referencia al objeto de estudio oscila a lo largo del texto entre los gentilicios 'rioplatense' y 'argentina', lo que no se debe a un imperdonable descuido sino a que el primer calificativo incluye la producción uruguaya. También se habla a lo largo del texto de 'pureza discursiva', no debiendo entenderse por ella fenómeno alguno relacionado con el así llamado purismo lingüístico, sino toda escritura construida alrededor de un solo tipo de discurso, cualquiera que éste sea. La pureza discursiva se opone aquí al hibridismo, a la mezcla de diversos discursos, no a una supuesta bajeza o bastardía de algunos de estos. *Last but not least*, el libro aspira, ignoramos si con éxito, a presentarse como la narración de una lectura. Tanto como a convencer de la verdad, siquiera relativa, de lo afirmado, aspiramos a compartir el placer experimentado durante la investigación y la escritura.

**1**

# **Leer y escribir: El corpus**



## Componentes y fronteras

La crítica opera mediante reglas constitutivas que, a través de énfasis y restricciones, delimitan y construyen objetos y sentidos, y como toda delimitación se da a partir de un conjunto de objetos, sentidos y límites posibles mucho más amplios y numerosos que los finalmente delineados. Tanto las reglas de constitución como el objeto constituido parten de y apuntan a posibles lecturas, origen y meta de la actividad crítica. Nuestro objeto de estudio es un corpus textual cuya membresía es definida por diversos límites. Los primeros son cronológicos: se abre con *Inquisiciones* (1925), primer libro de ensayos de Borges, y se cierra con *Historia universal de la infamia* (1935), su primer libro de relatos. Los segundos son geográficos y genéricos: incluye textos rioplatenses escritos en prosa. Estas fronteras, sin embargo, no son únicamente cronológicas, geográficas o genéricas. La escogencia como límite cronológico de los textos borgeanos y no, digamos, de *Cuentos de la oficina* (1925) de Mariani y *Más allá* (1935) de Quiroga, publicados en idénticas fechas, así como la exclusión de la poesía y el teatro en contraste con la inclusión del ensayo, indican que tales fronteras demarcan cronológica y genéricamente un espacio textual concebido en función de taxonomías escriturales. En cuanto a los límites geográficos, permiten

trabajar con textos producidos en un ámbito literario compartido, relacionados entre sí no sólo de cara al lector contemporáneo sino también durante su escritura; textos, por ende, alineados desde su nacimiento a lo largo de líneas de tensión preexistentes a las definidas en sus posibles lecturas contemporáneas.

El corpus se centra en la prosa de vanguardia del período delimitado<sup>1</sup>, pero incluye textos de otras tendencias literarias que ayudarán, por contraste y en tanto actores del ámbito literario que los engloba, a definir algunas de las características peculiares de la prosa vanguardista. Incluye, por orden alfabético de autor: *Vidas de muertos* (1934) y *Vidas de payasos ilustres* de Ignacio Anzoátegui; *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1932) y *El jorobadito* (1933), de Roberto Arlt; *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932) e *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges; *Larvas* (1931) de Elías Castelnuovo; *Museo de la novela de la Eterna* (¿1904-47?) de Macedonio Fernández; *Aquelarre* (1927) de Eduardo González Lanuza; *Tangos* (1926) y *Camas desde un peso* (1932) de Enrique González Tuñón; *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes; *La envenenada* (1931) de Felisberto Hernández; *Zogoibi* (1926) de Enrique Larreta; *El ángel de la sombra* (1926), *La patria fuerte*, *La Grande Argentina* (1930) y *Política revolucionaria* (1931), de Leopoldo Lugones; *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada; *Los desterrados* (1926) de Horacio Quiroga; y *El hombre que está solo y espera* (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz. El conjunto, repetimos, no pretende ser exhaustivo, pero sí representativo de la prosa producida dentro de los límites establecidos.

Todo proceso interpretativo prioriza ciertos sentidos y aspectos del objeto de estudio en detrimento de otros. En tanto

objeto de estudio todo corpus textual incluye no sólo los materiales que lo componen, sino su delimitación y agrupamiento por una lectura que los singulariza mediante la exploración sistemática no de las innúmeras posibilidades contenidas en los materiales, sino de unas pocas cuyo desarrollo y acentuación le otorgan sentidos que lo diferencian de otros posibles corpus, incluso, tal vez, de los susceptibles de ser definidos por otras lecturas de los mismos materiales. Analizar la prosa rioplatense de vanguardia de 1925 a 1935 subsumiéndola en el espacio textual definido por el corpus es una decisión metodológica, basada en una concepción de la literatura como actividad que, aunque fuertemente imbricada en su entorno socio-político, tiene como principal horizonte el ámbito literario en el cual surge, con el cual interactúa y contra el cual se define. Por ello se estudiarán los textos no tanto individualmente, y ciertamente no como expresión directa de su entorno socio-político, sino en tanto pertenecientes a un horizonte discursivo en general y literario en particular regido por leyes y fuerzas que sobrepasan las de cualquier texto individualmente considerado. En resumidas cuentas, releeremos el sentido de las principales tendencias literarias del período en cuestión, tendencias que se manifiestan con más claridad en el corpus en tanto unidad que en los textos individuales que lo constituyen y definen. Vemos en el corpus, pero no necesariamente en todos y cada uno de los textos que lo integran, un espacio cuyos sentidos están marcados por la manera de enfrentar las actividades primordiales de toda actividad literaria: leer y escribir. Lo anterior, sin duda, es válido de muy diversos espacios literarios; aquí interesa la especificidad de las lecturas y escrituras concretas encerradas en el que nos ocupa. *Inquisiciones*, y esta es la razón de su selección como límite inaugural del corpus, es, entre otras cosas, un conjunto de indicaciones e instrucciones de lectura, constitutivas de una esfera literaria

basada en modos de entender la escritura y las lecturas que rigen su propia textualidad. Borges escritor se declara lector no sólo de autores como Joyce, Torres Villarroel, Ipuche, Silva Valdés y Quevedo, sino de sí mismo: “La prefación es aquel rato del libro en que el autor es menos autor. Es casi un leyente y goza los derechos de tal: alejamiento, sorna y elogio.”<sup>2</sup>

La primera de las instrucciones postuladas en *Inquisiciones* afirma que sólo en apariencia son los textos individuales el principal resultado de la actividad literaria, ya que su adecuada lectura presupone su inclusión en marcos literarios que los engloban y trascienden, y dentro de los cuales cobran más sentido. No podemos entender adecuadamente a Joyce, dice Borges, si no lo situamos en la tradición de irlandeses que, como Swift y Sterne, renuevan periódicamente la literatura en lengua inglesa (*INQ* 20-25). Ignorar estos marcos literarios constituye para Borges un grave error crítico:

Hay una crítica idolátrica y torpe que, sin saberlo, personaliza en ciertos individuos los tiempos y resuelve todo en imaginarias discordias entre el aislado semidios que destaca y sus contemporáneos, siempre remisos en confesar el milagro. Así, la crítica española nos está armando un Luis de Góngora que ni deriva de Fernando de Herrera ni fué coetáneo de Hortensio Félix Paravicino ni sufrió dura reducción en los escritos de Gracián. No creo en tales monstruos y juzgo que la mayor grandeza de un hombre estriba en responder con su tiempo y en ocuparse con los afanes y lizas que son populares en él. (*INQ* 37)

‘Responder con su tiempo’, ‘ocuparse con los afanes y lizas que son populares en él’, estas expresiones refieren aquí no tanto a la necesidad de prestar atención a las circunstancias socio-políticas cuanto al ambiente literario y a los discursos en boga, a sus móviles y a menudo conflictivas cargas

semánticas. Borges construye para y a partir de la literatura un marco de referencia intertextual pero, en lo fundamental, no extra-discursivo. Los textos, constituidos a partir de la doble actividad de la lectura y la escritura, no deben ser juzgados aislada ni sociológicamente, sino como partes integrantes de un sistema literario que el lector/crítico habrá de delimitar a partir de reglas y materiales igualmente literarios. Aun los ensayos de *Inquisiciones* en apariencia centrados en un único autor suelen acabar, o empezar, por colocarlos en un contexto mayor. Torres Villarreal es visto a la luz de sus relaciones con escritores previos, en especial Quevedo (*INQ* 11-14); Unamuno es agrupado con Browning y Almafuerce (*INQ* 107); y del expresionismo alemán se comentan sus relaciones con la anterior poesía alemana: “En el decurso de la literatura germánica el expresionismo es una discordia. Ahondemos la sentencia.” (*INQ* 146) El mismo gesto que niega la autosuficiencia de las categorías de texto y autor individuales, sin por ello anularlas, niega también la prioridad a menudo dada en la lectura a elementos extraliterarios. Si a estos rechazos sumamos la correlativa necesidad crítica de constituir un corpus, de leerlo, escribirlo y re-escribirlo, vemos que más que un mero inicio cronológico *Inquisiciones* marca la apertura de unas posibles reglas de constitución del sentido, de encarar la lectura y la escritura; en otras palabras, de concebir la literatura.<sup>3</sup> Si *Inquisiciones* representa la inauguración cuasi-oficial de las concepciones dominantes en el corpus sobre la lectura y la escritura, según las cuales todo texto individual debe ser entendido a la luz de un ámbito mayor y juzgado según parámetros literarios, *El juguete rabioso* y *Don Segundo Sombra* inauguran la ficción narrativa del período que utiliza estas normas como elemento estructurante implícito. Lo explícito (*Inquisiciones*) y lo implícito (*El juguete rabioso* y *Don Segundo Sombra*) no se enfrentan, sino que utilizan y

desarrollan diversamente los ya mencionados elementos: lectura, escritura y puesta en escena de reglas y límites para encarar sus productos.

### **Aprendizaje y traición: Arlt y Güiraldes**

*El juguete rabioso* ha sido considerado novela picaresca y/o de aprendizaje, esto último en su doble acepción de *Bildungsroman* y de texto primerizo. La lectura usual se atiende a la temática explícita de corte social: Silvio Astier, narrador y protagonista, es un adolescente pobre que, deseando salir de su mediocre situación, comete actos delictivos y emprende una serie de frustrantes trabajos menores. Tras intentar, sin éxito, desarrollar sus habilidades técnicas en una escuela de mecánica del ejército de la que es injustamente expulsado, intenta suicidarse. El capítulo final lo muestra triunfando en modesta escala, situación en que se encuentra cuando un amigo le propone un robo. Silvio decide traicionarlo, lo denuncia, y la novela termina.

Ciertamente la problemática del ascenso o descenso social está en el libro, abiertamente articulada por el narrador-protagonista: “¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo?”<sup>4</sup> Pero aún sin abandonar las estructuras de la picaresca y/o de la novela de aprendizaje, el libro puede ser leído de diverso modo si enfatizamos no la problemática del estatus socio-económico del protagonista, sino sus modos de apropiación y producción de discursos. Teniendo en mente lecturas de la picaresca como la propuesta por Maurice Molho<sup>5</sup>, podemos priorizar factores como la centralidad dada por el género a la bastardía y el antilinaje, temas que en *El juguete rabioso* estructuran no el accionar social del protagonista sino el discursivo. Silvio nace

a la literatura como el Lazarillo al mundo: pregonando a viva voz su antilinaje. Si el Lazarillo exhibe sin ningún pudor la condición socialmente ínfima y degradada de sus padres, Silvio hace lo mismo con la no menos ínfima condición tanto de los textos con que se inicia en la literatura, novelones de literatura popular bandoleresca, como de su fuente, un zapatero remendón extranjero, pobre, cojo y avaro. La bastardía característica del pícaro aparece en Silvio, aunque no en el plano social; Silvio no es hijo de varios posibles padres, como Guzmán de Alfarache, ni de una posible prostituta como el Lazarillo, sino de múltiples discursos cuyo apropiio y utilización es lo que nos cuenta la novela. Su literatura iniciática, nos dice Silvio,

que yo devoraba en las 'entregas' numerosas, era la historia de José María, el Rayo de Andalucía, o las aventuras de Jaime el Barbudo y otros perillanes más o menos auténticos y pintorescos en los cromos que los representaban de esta forma:

Caballeros en potros estupendamente enjaezados, con renegridas chuletas en el rostro, cubierta la colilla torera por un cordobés de siete reflejos y trabuco naranjero en el arzón.  
(*EJR* 12)

Estas lecturas, unidas a las de «los cuarenta y tanto tomos que el vizconde de Ponson du Terrail escribiera sobre el hijo adoptivo de mamá Fipart, el admirable Rocambole» (*EJR* 13), no sólo generan en Silvio el confesado anhelo de convertirse en bandido sino que, y esto es lo que aquí más importa, también tienen consecuencias literarias, como el suministro de un léxico especializado (perillanes, chuletas por patillas, trabuco, etc.) posteriormente utilizado por Silvio en su narración. La doble vertiente socio-discursiva de los efectos producidos en Silvio por sus lecturas de literatura popular, será fielmente reproducida por él en su propia narración, *El*

*juguete rabioso*, cuya acción y posibles ejes de lectura oscilan constantemente entre el registro social y el literario.<sup>6</sup>

La iniciación literaria de Silvio presupone la capacidad de lectura en sus aspectos más mecánicos y automáticos, de los que, significativamente, no se narra su adquisición. Esta ausencia desplaza la función primordial de la lectura del desentrañamiento de sentidos en apariencia fijos —proceso enfatizado en las habilidades lectoriales básicas presupuestas pero específicamente dejadas fuera del texto—, a la introducción, afirmación y utilización de sentidos, funciones implicadas en las diversas lecturas emprendidas por Silvio y coincidentes con las propuestas por Borges en *Inquisiciones*. Esta concepción de la lectura, centrada en la movilidad de sentidos cuya siempre provisional definición queda a cargo del lector, vale aquí no sólo para el discurso literario representado por la literatura popular, sino también para el en apariencia más rígido discurso técnico, cuyo dominio Silvio trata de lograr simultáneamente a su lectura de los textos bandolerescos. Logrado este dominio, siquiera precariamente, mediante el estudio de manuales técnicos, el protagonista lo utiliza para construir un pequeño cañón que logra disparar una vez. La lectura permite a Silvio lograr la posesión de un lenguaje y un conocimiento técnico especializados, que a su vez le sirven para reclamar cierta autoridad, criterio utilitario que iguala muy diversos discursos y conocimientos con base en la igualdad de sus efectos. Mientras Silvio conquista un espacio social gracias al cañón<sup>7</sup>, las hermanas de Enrique lo intentan mediante la literatura:

Las doncellas, mayores de veintiséis años, y sin novio, se deleitaban en Chateaubriand, languidecían en Lamartine y Cherbuliez. Esto les hacía abrigar la convicción de que formaban parte de una 'élite' intelectual, y por tal motivo designaban a la gente pobre con el adjetivo de chusma. (*EJR* 17)

Posteriormente Silvio se dedica al robo, carrera que culminará con el asalto a la biblioteca de la escuela local. Si hasta aquí la literatura ha funcionado en el texto como conjunto de modelos vitales y lingüísticos a imitar, el robo a la biblioteca la convierte en el espacio mismo de la infracción estimulada por la etapa previa. Cometer la infracción demanda la violación de un espacio socio-discursivo, y la biblioteca escolar proporciona uno de máxima concentración simbólica. Una lectura ideológica puede ver en dicho espacio la representación del ilustrado proyecto sarmentino para la Argentina; en la nuestra es el depósito de textos canónicos y de sus no menos canónicas lecturas. La biblioteca escolar es el albergue de los discursos oficialmente aceptados como valiosos, y la lectura que de ellos hace la institución es producto(ra) del sentido que socialmente se les adscribe. Silvio, que a diferencia de su hermana se niega a ir a la escuela, se apropia de tales discursos pero rehúsa aceptar los canales usuales y las lecturas que éstos imponen. Más que los textos en sí, criterio que remitiría a la desplazada concepción de la lectura como desciframiento de significados fijos, importan sus modos de apropiación a través de la lectura; obtenerlos legalmente de la biblioteca, en especial como estudiante, es acceder a ellos, leerlos como el estado prescribe; robarlos representa un acceso opuesto al prescrito, una interpretación a contrapelo de la oficial<sup>8</sup>. El paso que va de alquilar literatura bandoleresca al robo de textos canónicos (*Las Montañas del Oro* de Lugones, por ejemplo, es uno de ellos) marca una inversión significativa en las estrategias de lectura. La primera etapa fundaba su marginalidad simbólica en el tipo de literatura leída (novelas populares) y el espacio en que ésta se albergaba y circulaba (covacha del zapatero); al oficializarse tanto los materiales (Baudelaire, Lugones, manuales técnicos) como su espacio (biblioteca escolar), la marginalidad se desplaza a los modos de apropiación y acceso. De la lectura tradicional ejemplarizante o evasiva de textos

marginales se ha pasado al apropiamiento/lectura marginal de textos y espacios canónicos, de la violencia temática se ha pasado a la violencia interpretativa.

Voraz lector, Silvio jamás compra un libro, jamás lee un libro nuevo; tanto los alquilados como los robados han sido, literal y simbólicamente, sometidos a lecturas previas. La lectura de Silvio de los textos bandolerescos, en la cual dichos materiales actúan como catálogo de posibles modelos sociolingüísticos, no se aleja mucho de las oficialmente prescritas para aquellos, relación tributaria que hace innecesario eliminar las trazas de sus anteriores lecturas; la apropiación marginal y anticanónica de los textos canónicos sí requieren tal borrado: “no hay que olvidarse de borrar con cuidado los sellos del Consejo Escolar” (*EJR* 37), advierte Silvio a sus cómplices durante el robo a la biblioteca. Un movimiento similar del margen al centro marcaba también la etapa delincencial anterior, en la que Silvio y sus cómplices roban casas en los suburbios para, con el dinero obtenido, desplazarse a disfrutar los placeres del centro, pero en el paso de la apropiación económica a la discursiva se produce una inversión. Si en el plano económico se efectúan acciones ilícitas en las márgenes geográficas para tener acceso lícito al centro, en el discursivo se empieza por lecturas/apropiaciones canónicas y lícitas de lo marginal, para después efectuar lecturas/apropiaciones ilícitas de lo canónico, central. Priorizar el registro económico-social o el discursivo de la novela influye considerablemente los resultados de su lectura.

El episodio del robo a la biblioteca pone en escena dos posibles valoraciones de la lectura. La primera, que recuerda en varios puntos la quema de libros de la biblioteca de don Quijote, tematiza la crítica literaria. Al decidir qué libros robarse, los ladrones/lectores juzgan los textos disponibles de acuerdo a varias categorías. A *Las Montañas del Oro* de Lugones se le otorga un valor pecuniario que implícitamente niega, o al

menos relega, el literario: "Es un libro agotado. Diez pesos te los dan en cualquier parte." Los versos de Baudelaire, en cambio, son apreciados por su valor estético: "Ché, ¿sabés que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa." Pero de la biografía del poeta que los contiene, o sea de la crítica biográfica centrada en la figura del autor y no en su obra, se dice de inmediato: "No vale nada." (*EJR* 31) La segunda y más importante valoración tematiza el desplazamiento del eje estructurante del *qué* al *cómo* efectuado por el texto: el valor de las lecturas se define no por el material leído sino por el modo de leer, siendo más radical y antioficial leer lo canónico desde el margen que leer canónicamente textos marginales. Si la lectura/apropiación marginal de lo canónico implica una violencia interpretativa, la reacción institucional en defensa de las interpretaciones oficiales, originadas en violencias previas ya canonizadas, no será menos contundente. La lucha por apoderarse del discurso oficial mediante su reinterpretación engendra una activa resistencia<sup>9</sup>; todos los participantes en el robo a la biblioteca sufrirán las consecuencias, viéndose forzados a encontrar los modos de superar la precaria situación a que se ven reducidos, lo que hacen de muy diversos modos. Tras estar a punto de ser capturados la noche del robo, Enrique opta por continuar su carrera de falsificador y acaba en la cárcel, mientras el tercer cómplice, Lucio, adopta imitativamente, sin comprenderlo, el discurso positivista oficial<sup>10</sup>, y entra a trabajar para la policía, la misma que arresta a su antiguo camarada Enrique. Ambas soluciones se basan en la reproducción, lícita en un caso e ilícita en el otro, del discurso oficial. Enrique, el falsificador, será castigado por reproducirlo sin estar autorizado para ello y con fines delictivos, mostrando el sistema su cabal comprensión de que el principal parámetro para evaluar una escritura no es su forma aislada sino su posición y acción, su sentido, dentro de un ámbito mayor. La firma escrita por

Enrique no difiere gráficamente de la de su legítimo propietario, siendo en su utilización, en su sentido, donde reside su carácter delictivo, marginal. La situación de Lucio, el reproductor autorizado, es inversa a la de Enrique. Mientras éste reproduce lo oficial de manera formalmente perfecta pero con un sentido anti-oficial, las reproducciones de Lucio son formalmente torpes, desfigurando el discurso positivista oficial hasta hacerlo casi irreconocible, pero su utilización está a tal punto ajustada a los designios institucionales que es incorporado a la esfera oficial, adjudicándosele como labor específica la detección y supresión de las infracciones contra un sistema al que representa sin comprenderlo. A su manera ambos fracasan, incapaces de producir lecturas y escrituras novedosas, hazaña reservada a Silvio.

Como la novela misma, más que por selección Silvio trabaja por acumulación. En un texto que cuenta entre sus ejes todo lo relacionado con la lectura, el protagonista lee los más disímiles materiales:

Me dispuse a leer. Sobre una silla, junto al respaldar del lecho, tenía las siguientes obras: 'Virgen y Madre' de Luis de Val; 'Electrotécnica' de Bahía y un 'Anticristo' de Nietzsche. 'Virgen y Madre', cuatro volúmenes de 1.800 páginas cada uno, me lo había prestado una vecina planchadora. (*EJR* 63)

Idéntico grado de mezcla se evidencia en el accionar del protagonista referente al otro eje estructural del texto, la escritura. Presentada por Silvio como sus memorias escritas (*EJR* 12-3), la novela se constituye como unidad mediante la conjunción de modalidades escriturales tan variadas como las lecturas del protagonista. Encontramos en el texto tramos de impronta picaresca<sup>11</sup>, melodramática<sup>12</sup>, técnica<sup>13</sup>, romántica, modernista, naturalista, etc. Los diversos discursos

representados en las lecturas de Silvio son reincorporados por el texto, que re-escibe estilística y temáticamente lo que su narrador ha leído; dicho de otro modo, el texto es una palimpsesta re-escritura de las lecturas que contiene y ayudan a configurarlo. Este movimiento, claro está, no es privativo de *El juguete rabioso* sino, según veremos, una de las principales estrategias mediante las cuales se construye y delimita buena parte de la narrativa de vanguardia, particularmente frente a la tradición leída y de la que, en muchos casos, se separa no mediante un completo rechazo sino a través de su re-escritura.

Los primeros tres capítulos de la novela narran los intentos de apropiación de diversos discursos por parte del protagonista, mientras en el cuarto y último asistimos a la producción por parte de Silvio de un discurso propio, cuyo resultado más importante es la novela misma. El primer capítulo, según vimos, visualiza doblemente la literatura; de un lado como depósito de modelos vitales y literarios, del otro como espacio privilegiado en el cual ejecutar las conductas estimuladas por la lectura. Inmerso en textos sobre actividades delincuenciales, muchas de las cuales consisten en apropiaciones y redistribuciones ilícitas que intentan recomponer el statu quo de la justicia —acciones a cargo de bandoleros que “por lo general ofrecían con magnánimo gesto una bolsa amarilla de dinero a una viuda con un infante en los brazos”—, Silvio “soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería las viudas y me amarían singulares doncellas” (*EJR* 12). La emulación de estos modelos literarios, sin embargo, es desde el principio más exitosa en el plano lingüístico que en el vital, y la tendencia a priorizar lo discursivo no hace sino acentuarse a lo largo del libro. Silvio, según sabemos, acabará intentando realizar sus anhelos delincuenciales en el espacio literario por excelencia, una biblioteca cuyos textos serán ilegalmente

apropiados mediante el robo y redistribuidos a través de la narración escrita del hecho con miras a su lectura. En el segundo capítulo los libros no son leídos sino comprados y vendidos, reducidos a mercadería. Si la delincuencia temática de la literatura bandoleresca desemboca en una apropiación ilícita de discursos, la violencia económica de la actividad comercial engendrará una correlativa agresión económica y simbólica: el intento de Silvio de incendiar la librería donde trabaja. Como el robo a la biblioteca, el intento de incendio es simultáneamente un éxito y un fracaso. En el primer episodio Silvio/lector es castigado por su apropiación marginal de lo canónico, pero su acto pone en evidencia los límites de las apropiaciones/lecturas socialmente aceptables, forzando al discurso oficial a mostrar su propia violencia. El fallido intento de incendiar la librería, por su parte, no logra eliminar físicamente el espacio en que los discursos se reducen a mera mercadería, pero le permite a Silvio destruirlo simbólicamente y romper con dicho circuito, ruptura marcada por la transición del segundo capítulo, que concluye con el intento de incendio, al tercero, que se inicia con Silvio leyendo libros no adquiridos por intercambio comercial, sea compra o alquiler, sino por préstamo sin transacción monetaria involucrada<sup>14</sup>. En esta nueva etapa Silvio se relacionará con los libros no como modelos de infracción o espacio privilegiado de ésta (Capítulo I), ni como mercadería (Capítulo II), sino en base a su adjudicado valor de verdad.

El tercer capítulo historia el fracaso de Silvio de intentar comportarse, siempre en el doble registro social y discursivo de la novela, de acuerdo a pautas socialmente aceptables. La acción se inicia con Silvio decidiendo entre leer literatura popular, filosofía o manuales técnicos: “observé con displicencia ‘Virgen y Madre’. Evidentemente, hoy no me encontraba dispuesto a la lectura del novelón truculento y

entonces decidido cogí la 'Electrotécnica' y me puse a estudiar la teoría del campo magnético giratorio." (*EJR* 63) Su previo entusiasmo por la literatura popular da paso a su canónica evaluación como 'novelón truculento'; ahora Silvio lee los textos y juzga las instituciones de acuerdo al valor que oficialmente se les adjudica. No por azar el capítulo está marcado por la fuerte gravitación de lo técnico-científico y el ejército, cúspides oficiales de los lenguajes de verdad y de disciplina institucional respectivamente. Silvio intenta utilizar el lenguaje técnico-científico para mejorar su situación en el doble registro textual, considerando que tal lenguaje le permitirá, por un lado, entrar al ejército para intentar salir de la pobreza (registro social), y por el otro intentar ser famoso, ello es, oído y leído respetuosa y colectivamente (registro discursivo): "Yo también algún día podré decir ante un congreso de ingenieros: 'Sí, señores... las corrientes electromagnéticas que genera el sol, pueden ser utilizadas y condensadas'. ¡Qué bárbaro, primero condensadas, después utilizadas!" (*EJR* 63)<sup>15</sup>. Estos planes fallan no por debilidades del discurso esgrimido sino, e importa recalcar esto para no adjudicar al libro un inexistente irracionalismo, del sistema social en que el discurso es utilizado: "Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo" (*EJR* 74), le dice el director de la escuela militar al protagonista para justificar su dada de baja. Una vez más los empeños de Silvio son simultáneamente coronados por el éxito y el fracaso; fracaso porque su aceptación del statu quo no le reporta las ventajas prometidas, éxito porque comprende de una vez por todas la inutilidad de su simple rechazo o aceptación, vías tomadas por Enrique y Lucio respectivamente. La comprensión de esta inutilidad marca el tránsito al cuarto y último capítulo, donde seguimos los esfuerzos de Silvio por construir un discurso propio que conjugue y utilice, de manera práctica,

los lenguajes sociales disponibles, lenguajes a cuya apropiación y experimentación se ha dedicado hasta ahora el protagonista. Dicho en otras palabras, el capítulo narra el intento de crear un discurso que se defina y posicione ventajosamente, cualquiera que sea el significado que demos al adverbio, *vis-à-vis* los otros inquilinos del espacio socio-discursivo habitado. Es también en este último capítulo donde nos enteramos de los destinos de los antiguos cómplices de Silvio, Lucio el policía y Enrique el falsificador, cuyas reproducciones legales e ilegales, subversivas y represivas, del discurso oficial brindan el telón de fondo contra el cual debe medirse el éxito de los esfuerzos de Silvio, esfuerzos cuyo primer resultado es una estrategia que además de hacer de él un productor y no un mero reproductor de discursos, toma en cuenta su posición frente a sus posibles clientes/lectores y rivales/escritores. Ahora Silvio se halla dedicado, con modesto éxito, a la venta de papel. En este capítulo casi no se mencionan libros, papel ya inscrito por el discurso de otros, pero sí muchísimo papel en blanco, tabula rasa material de la escritura. Sacar provecho de esta materia prima no se logra fácilmente: “Recuerdo que durante una semana caminé seis horas por día inútilmente. Aquello era inverosímil. No vendí un kilo de papel en el trayecto de cuarenta y cinco leguas.” (*EJR* 87) El principal requisito para lograrlo parece ser el dominio de un discurso que, al inscribir en el papel en blanco una carga semántica diferenciada<sup>16</sup>, le agregue un valor propio que lo distinga de los otros papeles/discursos que se disputan el mercado:

Si en la dedicación se estuviera solo... mas hay que comprender que en el mismo lugar donde disertamos sobre la ventaja de entablar negocio con nosotros, han pasado muchos vendedores ofreciendo la misma mercadería en distintas condiciones, a cual más ventajosa para el comerciante.

¿Cómo se explica que un hombre escoja a otro entre muchos para beneficiarse beneficiándole?

No parecerá entonces exagerado decir que entre un individuo y el comerciante se han establecido vínculos materiales y espirituales, relación inconsciente o simulada de ideas económicas, políticas, religiosas y hasta sociales (*EJR* 95-6).

Que estos vínculos recuerden los establecidos entre un autor y sus lectores es algo más que mera coincidencia. El dominio que Silvio, convertido de consumidor en productor discursivo, acaba por lograr frente a sus clientes, se debe al manejo de elementos en nada ajenos a los que rigen la actividad literaria: «Para vender hay que empaparse de una sutilidad ‘mercurial’, escoger las palabras y cuidar los conceptos» (*EJR* 95). Cuando, tras muchos esfuerzos, Silvio logra encontrar estrategias que le permiten convencer, siquiera medianamente, a sus clientes potenciales, el papel empieza a venderse y el proceso de aprendizaje de este *Bildungsroman* se acerca a su desenlace. Habiendo dominado los aspectos retóricos del oficio, Silvio debe superar los últimos obstáculos a su intento de unir las dos materias primas, papel y lenguaje, en un producto que logre posesionarse de parte del espacio socio-discursivo en que se halla inserto y trate de influir en la configuración de éste. El paso final lo dará mediante el acto que modifica radicalmente su accionar: la traición, hecho que marca un punto de quiebra en el desarrollo tanto del personaje como de los dos ejes de coordenadas del texto, lectura y escritura, y establece la doble autoridad de la palabra y de su manipulador.

La traición del Rengo por parte de Silvio convierte a éste en un auténtico narrador, afirmando la valía de su técnica y materia narrativas. Si como vendedor Silvio había logrado cierto dominio retórico, él mismo aclara que éste era moldeado por la necesidad de agradar a la clientela, para lo que hacía falta

“adular con circunspección, conversando lo que no se piensa ni se cree, entusiasmarse con una bagatela, acertar con un gesto compungido, interesarse vivamente por lo que maldito si nos interesa” (*EJR* 95). La traición invierte las relaciones de poder entre las previamente dominantes circunstancias y la palabra, que ahora despliega todo su poder, bastando unas pocas para destruir los elaborados planes del Rengo y su querida. Al delatar al Rengo la palabra delata su propia fuerza, puesta en evidencia en no menor grado que los planes del frustrado ladrón.

Delatar es un acto de habla que se ajusta a los descritos por Austin, “en los cuales *decir* algo es *hacer* algo; o en los cuales *por* decir o *al* decir algo estamos haciendo algo.”<sup>17</sup> Nos enfrentamos a un acto en que la palabra desencadena las consecuencias buscadas e impone su imperio, consecuencias que afectan al traidor no menos que a los traicionados: mediante la traición Silvio descubre su voz, una voz constructora de su propia realidad, una voz no impuesta por las circunstancias externas, como era el caso de su retórica comercial, sino moldeadora de éstas. La traición engendra el primer relato de Silvio: la exposición de sus motivos al ingeniero Vitri, receptor y beneficiario de la delación. A diferencia de su actividad como vendedor, esta exposición no busca una utilidad económica, transición subrayada en la negativa de Silvio a recibir el dinero que Vitri le ofrece como pago o compensación, pero ello no implica que el acto sea gratuito; la utilidad del discurso ha cesado de ser económica pero no ha desaparecido. Si con su retórica comercial Silvio había logrado insertarse en el mercado del papel y ser un actor en éste, ahora aspira a serlo en el ámbito del discurso narrativo; por ello rechaza el dinero de Vitri, pidiéndole a cambio su atención a lo que desea narrarle, y convirtiéndolo así en el primer consumidor de su nuevo discurso. Ya en

posesión de una voz y materia propias, Silvio ampliará considerablemente su narración, que de las pocas palabras dichas a Vitri transforma, al transponerla al abundante papel de que dispone, en las memorias escritas que leemos, en *El juguete rabioso*.<sup>18</sup>

Simultáneamente a la de Silvio aparece en Argentina otra famosa traición, aunque esta vez no descrita como tal: la de Fabio en *Don Segundo Sombra*. Los textos de Arlt y Güiraldes, no menos disímiles y al mismo tiempo relacionados que sus autores, delinear con sus traiciones figuras sorprendentemente similares. Novelas de aprendizaje en primera persona que cuentan la entrada de sus protagonistas en el mundo adulto, ambos textos son construidos a partir de y gracias a la traición que las culmina, sin la cual los narradores-protagonistas no hubieran accedido al mundo de la escritura. Fabio, narrador-protagonista de *Don Segundo Sombra*, y Silvio, traicionan a los representantes, Don Segundo y Rengo respectivamente, de una tradición literaria cuya re-elaboración posibilita la emergencia de una nueva escritura<sup>19</sup>. Las narraciones de Fabio y Silvio participan en la creación de esta nueva escritura, y en el proceso efectúan un movimiento relacionado con el que Josefina Ludmer observa en Borges: “ligó la literatura alta, cuya lengua era necesario traducir a la de la oralidad, con la baja, que necesita la traducción de la oralidad a lo escrito.”<sup>20</sup> La similitud del procedimiento, sin embargo, no conlleva la de su significación ideológica. Mientras en “El fin” Borges ataca la ley escrita estatal pregonada por Hernández en *La vuelta para volver a la ley oral popular de La ida del Martín Fierro*<sup>21</sup>, Güiraldes refuerza la primera, apoya la ley estatal de *La vuelta*, a la que despoja de toda hostilidad contra el gaucho. No sólo al final de *Don Segundo Sombra* se afirma la compatibilidad de la ley del gaucho y la estatal. En el capítulo XIV, literalmente

el central en un texto que consta de veintisiete, se re-escribe y anula el encuentro clave de *La ida*, el que la provoca, entre el gaucho y la autoridad. Mientras en *La ida* el enfrentamiento origina los padecimientos de Fierro, ahora Don Segundo se burla de la autoridad. Tras ser abiertamente ignorado por Don Segundo, el cabo amenaza con llevarlo por la fuerza, a lo que Don Segundo responde:

—¿Por la juerza? —repetió revisando al cabo enlenque con su mirada de hombre fornido. Y luego, pareciendo comprender—: Güeno, vaya buscando los compañeros.

El cabo palideció sin dar seguimiento a una intención de paso.<sup>22</sup>

En ese mismo capítulo el arreo conducido por Don Segundo y Fabio se mete en una estancia arrasando las cercas, pero el quebrantamiento de la propiedad privada, como las burlas a la autoridad, no acarrea ninguna consecuencia: “Por suerte, el hombre [el dueño], tomó bien nuestro involuntario asalto, y lejos de incomodarnos, nos hizo acompañar con su gente después de saciada la sed de la hacienda.” (*Don Segundo* 189) Arlt, ideológica y literariamente el más escurridizo de los tres, mezcla ambas leyes del mismo modo en que, según veremos, mezcla formas literarias bajas y altas.

En *Don Segundo Sombra* Fabio se convierte en resero y absorbe la cultura rural para luego ser iniciado en la cosmopolita por otro mestizo cultural, Raucha, cultura cosmopolita que constituye el punto de arranque a partir del cual Fabio escribe sus memorias; en el caso de Silvio sus disímiles lecturas, su apropiación de muy variadas retóricas y la disponibilidad de papel, de espacio virgen esperando su inscripción semántica, son los elementos que, detonados por la traición, hacen posible superar la tradición. Re-escribir ésta presupone su lectura, doble acto letrado que la transforma,

en el momento mismo de quebrarla, en uno de los límites del corpus, y que como todo límite ayuda a definir el sentido de los espacios, en este caso textuales, que configuran el territorio a ambos lados de la valla. La dilucidación del sentido de los textos que configuran el corpus exige, por ende, el análisis de sus relaciones con la tradición frente a la cual se constituye, de los límites con que la narrativa en él agrupada se definió a sí misma. Seguir adelante requiere echar marcha atrás, reexaminar el debate del período entre las nunca unívocas tradición y renovación.

Aferrémonos por el momento a las narraciones de Silvio y Fabio. Ambos traicionan a sus mentores, pero mientras Silvio llama al acto por su nombre y titula “Judas Iscariote” el capítulo que la contiene, Fabio escamotea el hecho, presentándolo no como una ruptura sino como un desarrollo no querido pero inevitable. La traición de Silvio es abrupta y brutal, y el mismo día que Rengo le cuenta sus planes lo denuncia y provoca su arresto; la de Fabio es muy diferente. Tras aceptar, supuestamente con desagrado, las tierras y nombre que ha heredado, consigue que Don Segundo se quede con él por tres años, período que servirá a Fabio de transición entre su anterior mundo gaucho y el nuevo ámbito de la alta cultura al que lo introduce Raucho. El paso de uno a otro es progresivo, y no acarrea grandes trastornos:

en casa de mi padrino pasábamos los mejores ratos, mano a mano con el mate o una guitarra por el medio, mientras el grande hombre nos contaba fantasías, relatos o episodios de su vida, con una admirable limpidez y gracia que he tratado de evocar en estos recuerdos.

Fue a raíz de estas charlas que Raucho acertó a influenciarme con aficiones suyas. Sabía una barbaridad en cuanto a lecturas y libros. Prestándome algunos me hablaba largamente de ellos. Pero ¡qué diferencia! Mientras yo me veía limitado no sólo por

el idioma, sino por mi falta de costumbre, el leía con extraordinaria facilidad lo mismo en francés, italiano y en inglés, que en español. (*Don Segundo* 310)

El respeto de Fabio por la “admirable limpidez y gracia” de los relatos de Don Segundo, cualidades que trata “de evocar en estos recuerdos”, contrasta con la velada crítica de Silvio a las narraciones del Rengo, descritas como “monótonas, oscuras y sanguinosas”. La distancia que separa ambas actitudes es la que va del intento de preservar una tradición considerada venerable con los recursos que da la alta cultura —caso de *Don Segundo Sombra*—, al de romper con una tradición considerada estorbosa mediante la mezcla de muy disímiles elementos, mayoritariamente provenientes de formas literarias populares —caso de *El juguete rabioso*—. A partir de su primer contacto con la cultura cosmopolita representada por Raucho, momento que marca el principio de la traición, Fabio empieza a separarse de su pasado gaucho, a convertirlo en la serie de imágenes que acabarán constituyendo su narración:

Largas horas nos pasamos esa noche, conversando con mi nuevo amigo [Raucho]. No recordaba haber hablado nunca tanto y hasta me parecía que, por primera vez, pensaba con detenimiento en los episodios de mi existencia. Hasta entonces no tuve tiempo. ¿Cómo mirar para atrás ni valorar pasados, cuando el presente me obligaba a una continua acción atenta? . . . ¡Qué distinto era eso de barajar imágenes de lo pasado!  
(*Don Segundo* 306)

Para Silvio, en cambio, la traición no se traduce en una contemplación del pasado ni en el hurgamiento y manipulación de sus imágenes, sino en una apertura hacia el futuro, hacia nuevos horizontes:

—¿Por qué no?... Entonces yo guardaré un secreto, un secreto salado, un secreto repugnante, que me impulsará a investigar cuál es el origen de mis raíces oscuras. Y cuando no tenga nada que hacer, y esté triste pensando en el Rengo, me preguntaré: ¿Por qué fui tan canalla?, y no sabré responderme, y en esta rebusca sentiré cómo se abren en mí curiosos horizontes espirituales. (*EJR* 108)

*Don Segundo Sombra* propone una nueva retórica que permita la preservación de una tradición admirada; *El juguete rabioso* una desgarrada ruptura que deje atrás una tradición 'monótona, oscura y sanguinosa'. No en balde un texto presenta como transición lo que el otro define como traición, y si *Don Segundo Sombra* rompe la tradición en su intento de renovarla, *El juguete rabioso* lo hace voluntariamente. A partir de *Los siete locos* la tradición canónica argentina, al menos tal y como entonces se definía, desaparece de las páginas de la obra de Arlt, que sustituye las retóricas tradicionales por una novedosa mezcla de formas populares entre las que se cuentan la novela sentimental, policial y folletinesca. Los diferentes modos de percibir y conceptualizar el rol de la tradición en la nueva literatura no elimina la básica similitud del resultado de los procesos ejecutados por ambos textos y protagonistas. Fabio, y con él *Don Segundo Sombra*, pretende que lo suyo no es más que un *aggiornamiento* narrativo; Silvio, y con él *El juguete rabioso*, ve en la traición al Rengo y a lo que éste representa la condición de su discurso futuro; ambos proyectos, sin embargo, acabarán en lo mismo. En un ámbito literario impulsado por tendencias rupturistas que enfatizan los aspectos retóricos de la escritura, el sentido y clasificación de los textos se decidirá por su *cómo* narrativo, no por su *qué* temático; siendo esto último lo que de la tradición retiene *Don Segundo Sombra*, se explica porqué el texto, pese a sus intenciones,

acaba quebrando la tradición y alentando el surgimiento de nuevas formas narrativas en no menor medida que *El juguete rabioso*.

### **Las variantes de la tradición: gauchesca y realismo**

La cabal comprensión de lo anterior requiere recordar que durante los años de celebración del centenario del inicio del proceso independentista argentino (1910), y como resultado de proyectos nacionalistas, una de cuyas manifestaciones paradigmáticas en la historiografía literaria es *El payador* de Lugones, la tradición argentina había sido recompuesta alrededor de la gauchesca, relegándose a un segundo plano textos como “El matadero” de Echeverría y *Amalia* de Mármol, con los que la obra arltiana guarda mayores áreas de contacto. Las polémicas que sobre la tradición se dan en el período abarcan tanto el *qué sea* como el *qué hacer* con ella. Tales dilemas presidieron las decisiones del período sobre la configuración y sentido de la tradición, y en la medida en que los textos del período se definen a sí mismos frente a ésta, también ayudan a determinar su configuración y sentido. En lo referente al segundo dilema, qué hacer con la tradición, las posibilidades son amplias: continuarla e imitarla (Larreta), reescribirla (Güiraldes y Borges), traicionarla y dejarla atrás (Arlt), o rechazarla hasta el grado de intentar un borrón y cuenta nueva (Macedonio). Estas decisiones fueron tomadas a partir de muy concretas interpretaciones sobre el qué era y representaba la tradición, interpretaciones que variaron ampliamente incluso al interior de la vanguardia. La tradición argentina frente a la cual obras como las de Borges y Güiraldes parecen tomar posición, aquella a la cual aluden así sea para quebrarla al reescribirla, es fundamentalmente la gauchesca

decimonónica, lo que implicaba ignorar obras que, como las de Gálvez y Payró, marcan el tono de la narrativa argentina del primer cuarto de siglo. Perfecto ejemplo de esta actitud es el recuento de la historia literaria argentina hecho por Borges en 1926, donde reduce el primer cuarto del siglo XX a tres nombres: Carriego, Güiraldes y Macedonio<sup>23</sup>. La selección es significativa: con la excepción de Carriego, Borges brinca del XIX a la vanguardia, en cuyo ámbito se mueve el Güiraldes de *Don Segundo Sombra*. Los autores de narrativa realista no son mencionados por Borges ni siquiera para atacarlos, y pese a que muchos seguían produciendo e influyendo el panorama literario, no son considerados autores de obras contra las cuales medirse, ni siquiera reaccionar. Una visión divergente de la tradición, la de Macedonio y Arlt, se centra en la narrativa realista ignorada por aquellos. Arlt y Macedonio ven que la principal ruptura efectuada por la narrativa de vanguardia no es la de la gauchesca del XIX, al fin y al cabo una literatura minoritariamente narrativa y ya abandonada por la tradición realista que va de Cambaceres a Gálvez y Payró, sino la de esta última. Volver los ojos a la gauchesca —recién canonizada por Lugones, principal blanco de los ataques y burlas vanguardistas— más que un gesto novedoso era un modo de negar, ignorándola, la tradición realista sin obligarse a partir de cero, camino este último escogido por Macedonio, quien renuncia al realismo anterior sin buscar asidero en otras tradiciones.

La tradición realista, la que tan cuidadosamente ignoraron, o simulaban ignorar, algunos sectores vanguardistas, es el principal punto de referencia, ciertamente más que la gauchesca, a la hora de entender los logros de la vanguardia, algo visto con claridad tanto por Macedonio, enemigo acérrimo del realismo, como por Arlt, opositor no sólo de la literatura

nacionalista del Centenario sino de su recomposición de la tradición alrededor de la gauchesca. En la ficción narrativa de Arlt esta oposición es implícita, y se expresa en su negativa a utilizar los temas y espacios propios de tal literatura, mientras en sus escritos periodísticos es explícita:

Yo, de buena fe, ignoro si han existido gauchos. Al menos no los he visto. Recuerdo, sí, que en mi angélica infancia me detuve, más de una vez, asombrado, frente a cuadernillos que costaban diez centavos, escritos en décimas y titulados 'El gaucha Hormiga Negra' o 'Juan Moreira', y representando a los susodichos con calzones puntillados y facón negro, en duelo con unos polizontes que tenían rostro colorado y patillas a la zanahoria. . . de cualquier modo, el gaucha era un producto del recuerdo. . . Y cuando todos creíamos que el gaucha estaba enterrado por 'sécula seclorum' he aquí que nos lo resucita el ambiente moderno, ¡y con qué intensidad! . . . La única explicación que tiene el calificativo de lo gauchesco, se explica en este afán de nacionalismo al cuete, fomentado en las actividades que menos tienen que ver con el gauchaje o con el gaucha. Sería buena hora de que se terminara con el gaucha.<sup>24</sup>

Aunque opuesto a la lectura de Lugones que aísla el *Martín Fierro* y lo considera una obra épica<sup>25</sup>, Borges mantiene a la gauchesca como centro de la tradición, sometiéndola a nuevas lecturas y reescrituras. Los textos borgeanos del período evidencian su constante comercio con la tradición gauchesca, a la cual recurre una y otra vez en narraciones y ensayos que releen y recomponen simultáneamente la gauchesca y su lectura de ella. "Ascasubi" (*Inquisiciones*, 1925), por ejemplo, se convierte en "El Coronel Ascasubi" (*Discusión*, 1ª ed., 1932), que refundido con otros textos igualmente trabajados y retrabajados como "El Martín Fierro", "El Fausto criollo" y "Ubicación de Almafuerte" darán por resultado "La poesía

gauchesca”, incluido en las posteriores ediciones de *Discusión*. Lo que pudiera ser el primer intento narrativo borgeano, la viñeta “Leyenda policial” (1927)<sup>26</sup>, cuenta, ubicándola en las márgenes donde la ciudad se une a la pampa, lo que para Borges constituye la situación fundamental de *La ida del Martín Fierro*: una pelea a cuchillo. También esta viñeta es sometida a la reescritura característica de los textos borgeanos de temática gauchesca. “Leyenda policial”, en sí una reelaboración de material periodístico policial, se convierte en “Hombres pelearon” (*El idioma de los argentinos*, 1928), que origina “Hombre de la esquina rosada”, donde se retoman expresiones de “Leyenda policial” desechadas en “Hombres pelearon” (“no sirve sino pa’ juntar moscas”). “Hombre de la esquina rosada”, a su vez, será retomado e invertido treinta y cinco años más tarde en “Historia de Rosendo Juárez”.

Si *El juguete rabioso* rompe con la tradición realista pero retiene y reformula elementos temáticos de dicha tradición, *Don Segundo Sombra* y los textos borgeanos de temas gauchescos cambian el cómo y la retórica de la tradición gauchesca —por entonces definida como *la* tradición argentina— pero retienen algunos de sus elementos temáticos. Pese a estos puntos de contacto con una u otra de las tradiciones, ni Arlt ni Borges ni Güiraldes pertenecen a ellas, siendo necesario priorizar sus aspectos retóricos y modalidades escriturales por encima de los asuntos tratados a la hora de clasificarlos. Invertir las prioridades llevaría a recomponer los textos en muy diferentes alineaciones, tales como la defendida por Noé Jitrik, para quien las líneas de fuerza son definidas por la polaridad temática rural/urbano, esquema en el cual *Don Segundo Sombra* es agrupada junto con *Zogoibi* y definida como culminación de la tradición rural quebrada por la nueva literatura urbana, representada por *El juguete rabioso*<sup>27</sup>.

Definida la taxonomía y funcionalidad de los textos del corpus con base en factores estructurales y retóricos como los aquí propuestos, el corpus viene a ser delimitado por dos áreas fronterizas en medio de las cuales hay, además de los textos más característicos, algunas invaginaciones de la tradición. La primera frontera limita al corpus de cara a la tradición y está constituida por textos que, como *El juguete rabioso* y *Don Segundo Sombra*, guardan puntos de contacto con ella sin llegar a pertenecerle. Las invaginaciones las constituyen textos como *Zogoibi*, *El ángel de la sombra* y *Camas desde un peso*, pertenecientes al corpus en parte por razones cronológicas, pero aún más por constituir el bando literario conservador que, por su misma oposición a la renovación, ayuda al decantamiento y cristalización de las nuevas tendencias escriturales triunfantes en el campo de fuerzas literarias del período. Por último, tenemos una frontera de cara no a la tradición sino a la narrativa posterior, frontera delineada por textos cuya radicalidad rupturista los hace proyectarse, al menos respecto a la tradición actuante durante el período, casi exclusivamente hacia el futuro. Hablamos de textos como *Aquelarre* de González Lanuza y, muy particularmente, *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández.

### **Rupturismo y conservadurismo radicales: Macedonio Fernández y Larreta**

La obra de Macedonio Fernández constituye no sólo uno de los límites del corpus, sino la apoteosis de una de sus tendencias. Aunque durante el período estudiado aparecen *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y *Papeles de reciénvenido* (1929), nos interesa aquí, por su radicalidad vanguardista, el *Museo de la novela de la Eterna* (*Primera novela buena*), mayoritariamente escrita por estos años pero

de publicación posterior<sup>28</sup>. Si *El juguete rabioso*, *Don Segundo Sombra* y ciertos textos de Borges se escriben, aunque rompiéndola, de cara a una tradición, Macedonio intenta un rechazo radical, cuya puesta en práctica lo lleva a crear una literatura construida alrededor de la negación del realismo en cualquiera de sus manifestaciones:

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte, la Autenticidad —está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real— culmina en el uso de las incongruencias, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él. . . Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando 'vida'. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector.<sup>29</sup>

Para Macedonio el realismo tiene una connotación más amplia que la usual en la historia literaria, considerando realista toda literatura que incluya tramas o personajes mínimamente verosímiles. Macedonio radicaliza y explicita lo que *Don Segundo Sombra* y *El juguete rabioso* prefiguraban: la poca importancia del asunto en relación con la manera de contarlo, con las técnicas de construcción del relato, factores que otorgan su principal impronta a la escritura. Recordemos que si tanto en *Don Segundo Sombra* como en *El juguete rabioso* la ruptura retórica es suficiente para alejarse de la tradición, ello es así por darse en el contexto de unas concepciones rupturistas

que desplazan el eje de valoración literaria del *qué* al *cómo*. Este desplazamiento es lo que nadie efectúa tan radical y explícitamente como Macedonio, a quien le parece un horror y un error poner al lector frente a un libro para reproducirle la realidad, de una manera inevitablemente pobre en relación con la realidad misma. Para Macedonio la técnica literaria no debe ser puesta al servicio de la reproducción de lo externo, sino bastarse a sí misma como asunto del relato.

Fuera de la técnica no hay arte: la invención de asuntos es un juego inocuo frente a la riqueza de temas y tramas de la vida cotidiana; y el esfuerzo de *comunicar* emociones, por tocar directamente el alma de otro con exposiciones y combinaciones realistas, es pobrísimo en eficacia frente a los recursos espontáneos del gesto, los movimientos y los variados acentos de voz de una conversación familiar emocionada. Todo el Arte está en la Versión o Técnica<sup>30</sup>

dirá en 1940. La novela de Macedonio, que aspira a una completa autorreflexividad y autorreferencialidad, acaba identificándose con su propia estética. Tan radical es su ruptura, su énfasis en los aspectos técnicos, que *Museo de la novela de la Eterna* se permite el irónico lujo de situar el grueso de la acción de la segunda mitad del libro, mitad titulada «la novela» y constituida por veinte capítulos (la primera mitad la forman cincuenta y siete prólogos), en una estancia, espacio privilegiado por la tradición, sin actuar de cara a ésta. Radicalizando al máximo el intento de Silvio de cortar con el pasado para proyectarse al futuro, la obra de Macedonio se autodenomina tabula rasa literaria a partir de la cual construir una nueva literatura; la literatura anterior debía acabar con *Adriana Buenos Aires*, la “última novela mala”, y la nueva comenzar con *Museo de la novela de la Eterna*, la “primera

novela buena". Macedonio proyecta su texto a un futuro amplio, plural y distante, y en "Al que quiera escribir esta novela", "Prólogo final" que cierra *Museo de la novela de la Eterna*, lo declara explícitamente:

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer 'libro abierto' en la historia literaria, es decir que el autor . . . deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede. . . Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución. (*Museo* 265)

El intento de Macedonio conlleva riesgos. Algunos, como la dificultad de lograr, sin tramas ni personajes mínimamente verosímiles, el interés del lector para que pueda operar sobre éste la técnica literaria, son inherentes a la empresa; otros son propios de la obra macedoniana, como las largas parrafadas filosóficas que boicotean el intento de fundar una literatura autosuficiente, pues a cambio de ayudar a eliminar el realismo, dichos tractos convierten a la obra en medio de exposición de una metafísica y una estética. Macedonio, que considera inconveniente la presencia en el texto literario de la realidad externa, no piensa lo mismo del discurso estético y metafísico, vistos como variantes del literario, al cual pueden ser asimilados: "Si fracasara como tal lo que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela." (*Museo* 41) Forzado el texto a dar algo que hacer a sus personajes, estos se dedican a dialogar sobre la muerte, el ser, el amor, la eternidad, etc.

Claro está que obras como la de Borges también mezclan lo filosófico y lo literario, constituyendo estas mezclas de discursos uno de los rasgos predominantes de la vanguardia rioplatense, pero el caso de Macedonio presenta problemas peculiares. Con independencia de si los cuentos de Borges constituyen pura literatura, literatura filosófica, filosofía literaria o simplemente una eliminación de las fronteras entre ambos discursos, lo cierto es que sus textos se construyen alrededor de elementos literarios como tramas y personajes. La obra de Macedonio, en cambio, implementa su mezcla al mismo tiempo que, por su radicalismo anti-realista, descarta tales elementos, al punto de hacer poco reconocible un discurso narrativo en constante riesgo de ser absorbido por el filosófico, que sí conserva un perfil bastante reconocible. Borges, el principal divulgador de Macedonio, anota en “La aventura y el orden” (1926) los peligros y límites de todo radicalismo literario: “Es dolorosa y obligatoria verdad la de saber que el individuo puede alcanzar escasas aventuras en el ejercicio del arte. Cada época tiene su gesto peculiar y la sola hazaña hacedera está en enfatizar ese gesto.”<sup>31</sup> La obra de Macedonio enfatiza el gesto de su época —la ruptura con la tradición y la búsqueda de un nuevo lenguaje literario—, pero lleva la hazaña casi al punto de la autoinmolación. No es la única. El sacrificio de la obra de Macedonio, hecho en nombre del vanguardismo, es realizado en los altares de la tradición por textos como *Zogoibi* de Larreta y *El ángel de la sombra*, única novela de Lugones.

Publicadas el mismo año que *Don Segundo Sombra* y *El juguete rabioso*, podría pensarse que ellas también pudieran actuar como límites del corpus, pero no es así. Ser limítrofe implica ayudar a delinearlo frente a lo que queda fuera, estar en contacto con la exterioridad sin reproducirla, lo que requiere una doble orientación: la centrípeta, que lanza el texto hacia adentro aglutinándolo con las modalidades escriturales

vanguardistas que constituyen el grueso del corpus, y la centrífuga, más débil, que lo lanza hacia afuera haciéndolo contactar espacios literarios aledaños. Los textos de Lugones y Larreta no poseen esta doble vectorialidad cuya resultante bifacialidad convierte a sus poseedoras en punto de contacto, frontera. Son narrativas tradicionales, conservadoras del statu quo literario del momento, pertenecientes al corpus en carácter de invaginación, de cuerpo extraño que por su sola presencia genera reacciones en el espacio que lo circunda, frente al cual se definen y al cual ayudan, por contraste, a definir, y su inclusión en el corpus está sólo parcialmente determinada por sus fechas de publicación. Antes de 1925 no aparece en el Río de la Plata una prosa de vanguardia lo suficientemente significativa como para amenazar la hegemonía de la narrativa realista entonces vigente. Publicadas antes de esa fecha como, pongamos por caso, *El inglés de los güesos* (1924) de Benito Lynch, las novelas de Lugones y Larreta hubieran integrado, como la de Lynch, la tradición frente a la cual el corpus se constituye; publicadas en 1926 ya no son parte apacible de una tradición apaciblemente vigente, sino contendientes en un espacio literario que empieza a sentir el efecto de tendencias literarias opuestas a las que ellos representan. Cuestión de fechas, sí, pero aun más de sentido, lo que fue percibido con claridad por sus contemporáneos. Concentrémonos en *Zogoibi*.

Lo primero que salta a la vista en el texto es un férreo conservatismo político según el cual todo 'otro' que no sea argentino de cepa —léase católico, blanco, de origen español y con generaciones de vivir en el país—, pertenece al bando de los malos. Extranjeros y mulatos, reducidos estos a una situación de extranjería racial, pervierten a los argentinos buenos, que serán mejores cuanto más rurales e hispanófilos sean. La cosmopolita Buenos Aires, representante del oficialismo laico y de las contaminantes ideas foráneas, es la fuente de los peligros morales que inducen a Federico, el

principal protagonista, a fundar en su estancia “una pequeña escuela de faenas agrícolas, a fin de enseñarlas [a las mujeres campesinas] a vencer las condiciones de su vida semisalvaje y evitarles a un tiempo el peligro de la enseñanza con que enloquece las pacíficas chozas la escuela oficial.”<sup>32</sup> Pero no es este fuerte conservadurismo político lo que hace de *Zogoibi* un opositor de las fuerzas literarias actuantes en los textos que en esos momentos rompen con la tradición. Si así fuera habría que reclasificar a *Don Segundo Sombra*, políticamente tan conservadora como *Zogoibi*, junto a ésta última, tal y como suelen hacerlo las clasificaciones basadas en parámetros temáticos y/o sociopolíticos. El conservadurismo o progresismo que aquí interesa no es el de la temática política sino el de la estructura y el discurso literarios, entendiendo por conservadurismo literario el intento de perpetuar las estructuras literarias tradicionales, en especial las derivadas del realismo y la gauchesca, y por progresismo el intento de romper estas mismas estructuras. Cuando el narrador de *Zogoibi* dice que Maldonado, el abogado mulato, “representaba, como pocos, esa literatura, mitad delirios y quiebros de hombre de color, mitad simiesca imitación de modas europeas, que hace pensar en los personajes negros con taparrabos y sombrero de copa de las colonias francesas” (*Zogoibi* 29), es opción del lector enfatizar el racismo del narrador o su horror a la mezcla de discursos. Ambos elementos, el abiertamente político y el estructural, están presentes, siendo opción del crítico divorciarlos a la hora del análisis y decidir a cual dará la prioridad.

El primer rasgo de la ideología literaria de la novela es la total omnisciencia narrativa. La novela está escrita en tercera persona, con un narrador que conoce perfectamente los personajes y su accionar fáctico y moral, el cual somete a los personajes a un constante juicio que tiene la virtud de ser

infalible. Hay una completa ausencia de ironía en todo lo referente a la voz narrativa, ausencia que le permite al narrador pronunciar constantes e inapelables sentencias sobre cuanto acontece, al tiempo que, con toda seriedad, considera molesto “el tono sentencioso” (*Zogoibi* 102) de uno de los personajes. El léxico utilizado tiende al arcaísmo y el recato, cuando no a la gazmoñería, y cuando uno de los personajes dice ‘puta’, el narrador se niega a transcribir la palabra, sustituyéndola por unos puntos suspensivos y la perífrasis “votó, con todas sus letras, el cervantesco vocablo” (*Zogoibi* 130). Palabras como ‘chuletas’ por patillas, que en *El juguete rabioso* marcaban las arcaizantes modalidades léxicas de la literatura bandoleresca de donde provenían, son usadas aquí con toda naturalidad. Pero lo que más interesa es el horror mostrado por el texto a cualquier mezcla discursiva. Toda mulatez literaria es rechazada con tanto fervor como la racial, habiendo un claro afán por preservar la pureza léxica y el estilo castizo, normas que hacen de casi todo elemento foráneo algo abominable y decretan valioso únicamente lo criollo y lo español, origen esto último de todo lo bueno americano:

misia Adelaida era suspicaz e indulgente, austera en extremo y muy golosa de chismes escandalosos, y, por encima de todo, un dechado de buenos modales, de aquellos modales exquisitos que dejara España en América, cortesanía sin afectación en los varones, discreto señorío en las hembras, noble estoraje solariego que suele respirarse, hoy mismo, en una que otra casona de las provincias del interior. (*Zogoibi* 20)

Del mismo modo que toda mezcla lingüística degrada las lenguas originales, todo mestizaje degrada las razas superiores:

Tenía *ojillos duros, malignos*, como esos dioses *chinescos* que tañen los atambores del trueno, ojos de laca, rodeados de una

*tenebrosa* condensación del mismo *pigmento* que *tiznaba* toda su cara de *mestizo*, donde la *doble herencia del negro y del indígena* mantenía un *contraste diabólico de tristeza altanera y de risilla de esclavo*. (*Zogoibi* 37, énfasis nuestro)

Razas, culturas y lenguas aparecen igualmente jerarquizadas, siendo presentado el mestizaje como la contaminación de lo alto por lo bajo. La influencia francesa es juzgada nociva<sup>33</sup>, todo portador de una lengua que no sea la española un peligro que debe ser erradicado<sup>34</sup>, y viajar equivale a perderse en la seducción de elementos lingüísticos y morales marcadamente inferiores a los castizos. A Federico lo pierde su pasión por la extranjera Zita, y a Domínguez su estadía en París, donde se entrega a toda clase de vicios:

¡Huérfano de padre y madre, a los veintiún años, en París, y con mucho dinero! ¡Te das cuenta? ¡Cándida alcorza! ¡Almíbar! Me cubrí de moscas y de moscas irisadas, moscas azules, de las peores. Este vicio maldito [el opio] me lo enseñó una *cocotte* poetisa; y mi enfermedad, mi terrible enfermedad, se la debo a una marquesa, que se la debía, a su vez, a un argentino, según me dijeron. . . Yo conocí en París al verdadero don Juan moderno. Era un negro. Un negro millonario. No sabía decir, en francés, más que: '*Moá: robes, bijoux.*' Le bastaba. (*Zogoibi* 143)

Este negro será reproducido por el mulato Maldonado, quien tras heredar una fortuna se apresta a viajar a París, llevándose con él a Zita y a la condesa.

## **De polémicas y rupturas**

*Zogoibi* aparece simultáneamente a *Don Segundo Sombra*, y la polémica entre sus partidarios estalla de inmediato en las

revistas literarias según alineamientos previsibles: las revistas vanguardistas, lideradas por *Martín Fierro*, están con Güiraldes; las del *establishment* literario, lideradas por *Nosotros*, con Larreta<sup>35</sup>. Ambas novelas son en gran medida juzgadas de acuerdo al proyecto estético que representan, evidenciándose una clara conciencia de que la tradición y la renovación no podrán coexistir pacíficamente en un campo narrativo cuyo dominio es disputado por muy disímiles concepciones literarias. Si textos como *Zogoibi* de Larreta y *El ángel de la sombra* de Lugones pertenecen al corpus en calidad de bando derrotado, con tanto derecho como el victorioso, es casualmente por esta participación en las luchas literarias del período.

Para quien lee hoy día la polémica su principal interés radica no en los elogios y ataques prodigados, sino en la conciencia mostrada por sus participantes de estar frente a una disyuntiva estética. Inmediatamente después de la aparición de ambas novelas, *Nosotros* publica tres artículos sobre ellas. El primero es de Roberto Giusti, su director, quien tras anotar que hacía mucho tiempo no se levantaba en los círculos literarios una polémica semejante, las compara y otorga la superioridad a *Zogoibi*<sup>36</sup>. ¿La razón? Lo que Giusti juzga inapropiadas concesiones a las modas literarias del momento por parte de Güiraldes, a quien reprocha no haberse atendido, como supuestamente sí lo hace Larreta, a la realidad de lo descrito; dicho en otras palabras, Giusti fustiga la renovación de Güiraldes y opta por el tradicionalismo de Larreta. El segundo artículo de *Nosotros* está dedicado a *Don Segundo Sombra* y es de Juan González, quien basándose en lo que considera la falta de trama del texto, cuestiona su condición novelística y lo reduce a documento sobre la pampa<sup>37</sup>. El último artículo, de Ernesto Barreda, pone las cartas sobre la mesa y afirma que admirar a Larreta, como él lo hace, equivale a

rechazar a los vanguardistas, escritores dedicados a “una labor de desintegración, corruptiva y letal.”<sup>38</sup> En la revista *Martín Fierro* las lealtades son opuestas y el tono, inesperadamente, más moderado. A los previsibles artículos de elogio a Güiraldes se suma la elogiosa reseña de un folleto de Luis Emilio Soto publicado por la usualmente enemiga *La Campana de Palo*, folleto en el que Soto, crítico literario de la izquierda boedista, atacaba duramente a *Zogoibi*<sup>39</sup>.

La polémica entre los partidarios de *Don Segundo Sombra* y de *Zogoibi* es una de las manifestaciones de una confrontación cuyo resultado ya empezaba a asomar. En contraste con el estertor violento y casi agónico del ataque antivanguardista de Barreda, se yergue el nuevo tono de mesura de *Martín Fierro*, que luego de tres años de violencias como las ahora practicadas por sus previamente más ecuanímenes adversarios, empieza a mostrar frente a ellos la tranquilidad que da el saber ganada la batalla. No en vano la última gran polémica de la revista no la enfrenta con su enemigo tradicional, el *establishment* literario argentino, sino con los literatos de Madrid y su vapuleado ‘meridiano’<sup>40</sup>. Pero los síntomas más claros de la inevitabilidad de la ruptura vanguardista y de su triunfo sobre la tradición se encuentran en los mismos textos que la ejecutan. En *El juguete rabioso* es el mismo Rengo quien participa a Silvio de sus planes, provocando así su propia perdición; ambos, recordemos, habían iniciado y desarrollado su amistad en una feria de comerciantes —espacio propio del Rengo—, pero el día de la traición éste se dirige, por primera y única vez, a la casa de Silvio para comunicarle sus planes ya que, muy significativamente, siente necesidad de sus conocimientos técnicos: “Tengo que pedirte un consejo, Rubio. Vos sos muy ‘científico’”. (*EJR* 103). Silvio responde a la petición con la misma displicencia mostrada por Fabio ante la noticia de su herencia, situación estrechamente controlada por Don

Segundo, quien con su autoridad le impone a Fabio el legado y fuerza así el desenlace. Tan interesado está Don Segundo en la consumación de la ruptura, que no sólo aconseja a Fabio la aceptación de las tierras y el nombre heredados, sino que con tal de facilitar y asegurar la transición accede al sedentarismo que tanto repudia, renunciando por tres años a su vida nómada:

Si al recibir mi campo de manos de Don Leandro hubiera seguido mi sentir, andaría aún dejando el rastro de mi tropilla por tierras de eterna novedad. Dos cosas me decidieron a cambiar de parecer: los consejos de mi tutor, apoyados en claras razones, y *el refuerzo que de éstos me llegaba por boca de mi padrino. Más sólido argumento fue recibir de Don Segundo la aceptación de quedarse en el campo.* (*Don Segundo* 309, énfasis nuestro)

Don Segundo retoma su antigua vida nómada sólo cuando está seguro de que la ruptura de Fabio con su pasado gaucho se ha producido y es irreversible. En ambos casos no otro sino el representante mismo de la tradición, Don Segundo de la gauchesca y Rengo del realismo, es quien ingresa al espacio de la novedad y la modernización —la casa de Silvio y sus saberes técnicos, y la estancia donde Fabio es iniciado por Raucho en la cultura cosmopolita— para precipitar y asegurar la ruptura.

En su despedida final Don Segundo vuelve a ser para Fabio “más una idea que un hombre”, tal y como lo había sido en su primer encuentro: “más una idea que un ser”. Como la tradición que representa, Don Segundo no es un ente concreto de contornos definidos y sentidos fijos, y si el libro se los adjudica ello se debe a que nos transmite una sola de sus posibles imágenes, la creada por Fabio a través de un proceso del que no presenciamos sus cambios a lo largo de un discurrir temporal, sino su necesariamente retrospectiva imagen final construida por el recuerdo. Güiraldes procede de acuerdo al

método clásico definido por Borges: “El autor nos propone un juego de símbolos, organizados rigurosamente sin duda, pero cuya animación eventual queda a cargo nuestro. . . no escribe los primeros contactos con la realidad, sino su elaboración final en concepto.”<sup>41</sup> Como Don Segundo, la tradición es “más una idea que un ser”, un espacio textual constituido, leído e interpretado desde muy concretos puntos de vista, y frecuentemente utilizado como arma en las polémicas literarias del período. La misma literatura francesa en la que Larreta ve un peligro, Güiraldes ve una fuente de remozamiento de una tradición que el primero intenta conservar como flor de invernadero, y la misma tradición hispana donde Larreta lee pureza y casticismo, Arlt lee mezcla y bastardía. No es de extrañar, entonces, que en oposición al casticismo de Larreta, los textos de Arlt ostenten un hibridismo que acoge todo tipo de materiales, hibridismo que constituye uno de los rasgos más característicos de la escritura arltiana, y cuya interpretación es una de las piedras de toque en cualquier lectura de la obra de Arlt.

Durante la extensa conversación sobre literatura argentina contenida en el capítulo IV de la novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial*, Renzi hace de Borges el encargado de clausurar las dos vertientes literarias del XIX argentino, la europeizante y la cuchillera, y afirma: “El que abre, el que inaugura, es Roberto Arlt. Arlt empieza de nuevo: es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX.”<sup>42</sup> Diversas razones son invocadas por Renzi para justificar tal valoración, pero la principal es la mezcla de elementos presente en Arlt, su oposición al purismo discursivo de muchos autores dominantes en la escena literaria del momento, representados por Renzi en la figura de Lugones:

Es un estilo [el de Lugones] dedicado a borrar cualquier rastro del impacto, o mejor, de la mescolanza, que la inmigración

produjo en la lengua nacional. Porque ese buen estilo le tiene horror a la mezcla. Arlt, está claro, trabaja en un sentido absolutamente opuesto. Por de pronto maneja lo que *queda* y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces.<sup>43</sup>

Y ciertamente hay en Arlt una mezcla discursiva que autores como Lugones y Larreta rechazan desde la tradición y Macedonio desde la vanguardia. Siendo la escritura arltiana no sólo altamente mezclada, sino construida precisamente con los materiales excluidos del lenguaje literario oficial, se entiende porqué Renzi concluye: “Arlt viene entonces desde un lugar que es totalmente *otro* lugar de ese desde el cual se escribe «bien» y se hace «estilo» en la Argentina. No hay nada igual al estilo de Arlt; no hay nada tan transgresivo como el estilo de Arlt.”<sup>44</sup>

La interpretación de Renzi combina numerosas virtudes y un problema. Reevalua la obra de Arlt y pone de manifiesto su importancia en el desarrollo de la narrativa argentina, haciendo ver su innegable hibridismo discursivo, pero al hacerlo perpetúa la idea de Arlt como productor de una obra aislada, fundamental no por su centralidad sino por su marginalidad, por su transgresión de las convenciones imperantes. Más que como creación de formas y estructuras literarias, la obra arltiana valdría como demolición de las previas<sup>45</sup>, posibilitando una tabula rasa que, dice Renzi, nadie ha logrado inscribir desde entonces. Aquí invertimos el esquema conservando sus elementos y, manteniendo la importancia que en la obra arltiana tienen la heteroglosia y la transgresión de numerosas convenciones, interpretamos su posición frente al purismo conservador de Lugones y Larreta y el purismo vanguardista de Macedonio no haciendo de Arlt

un marginal, un mero transgresor del *mainstream* literario, sino afirmando la marginalidad del purismo, lectura que sitúa la obra arltiana en una posición de privilegio, no de aislamiento, dentro del corpus en particular y de la narrativa argentina posterior en general. Afirmamos, en resumidas cuentas, la necesidad de mover la escritura arltiana de la posición de marginalidad que se le suele otorgar, incluso por algunos de sus más acérrimos defensores, a una centralidad que la obra misma reclama para sí, no dudando en apostarla al futuro.

Los principios literarios que rigen tanto la escritura arltiana como las lecturas en ella representadas, responden a los que la vanguardia propone en ese momento. Arlt, quien rechaza la recomposición de la tradición efectuada por la historiografía literaria nacionalista, también vislumbra las nuevas categorías literarias creadas por la vanguardia, según lo evidencia un instructivo enfrentamiento, polémica indirecta que enfrenta a dos textos a través de un tercero, el *Ulysses* de Joyce. En el número 6 de *Proa*, enero de 1925, aparece “El Ulises de Joyce” de Borges, incorporado ese mismo año a *Inquisiciones*, donde empieza por declarar con orgullo: “Soy el primer aventurero hispánico que ha arriado al libro de Joyce”. El *Ulysses* había aparecido tres años antes, pero tan apurado está Borges por proclamar su descubrimiento que reconoce haberlo leído sólo parcialmente. Dos elementos determinan su admiración: la renovación de la literatura en lengua inglesa efectuada por el texto, y la paralela riqueza de su realidad y su retórica. Joyce, escribe Borges, “pertenece a la tradición de irlandeses que, menos sensibles al decoro verbal que sus aborrecidos señores”, renuevan periódicamente las letras inglesas, “talando toda exhuberancia retórica con desengañada impiedad.” El *Ulysses* es admirado por ser “millonario de vocablos y estilos” y porque con su falta de decoro verbal podía veneradas pero caducas

retóricas, renovando la literatura en la que se injerta y ampliando por igual los registros lingüísticos y la realidad con ellos creable. Seis años después Arlt escribirá en el prólogo a *Los lanzallamas*:

Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias. . . Variando, otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones entre ambos sexos. Después estas mismas columnas de la sociedad me han hablado de James Joyce poniendo los ojos en blanco. Ello provenía del deleite espiritual que les ocasionaba cierto personaje de *Ulises*, un señor que se desayuna más o menos aromáticamente aspirando con la nariz, en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un minuto antes.

Pero James Joyce es inglés. James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él.<sup>46</sup>

El prólogo, justamente célebre, suele ser visto como afirmación de un cimarronismo literario que privilegia la intuición y la 'fuerza' sobre la técnica literaria; leído con atención, el texto muestra ser bastante más complejo. Salta a la vista el ataque, si no directamente contra Borges, sí contra ciertos aspectos de lo que éste representa, habiendo claros indicios de la sorna antiborgeana de Arlt, tales como la explícita referencia a Joyce y la implícita a Darío, cuya obra es frecuentemente atacada por Borges en ese momento. Escribe Arlt:

Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un 'cross' a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, 'y que los eunucos bufen'. (LL 310)

El entrecomillado no permite dudas sobre la alusión a otro célebre prólogo, las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, donde dice Darío: “Y la primera ley, creador, crear. Bufe el eunuco.”<sup>47</sup> Lo de los eunucos tampoco es azaroso: los literatos agrupados en Boedo solían atacar a los agrupados en Florida acusándolos de una femineidad contrapuesta a la proclamada condición viril de los boedistas.<sup>48</sup> Pese al ataque implícito, que a primera vista pareciera ubicar a Arlt en Boedo, importa observar que el ataque no va dirigido contra todo lo que Borges representa, sino contra un aspecto muy concreto de sus lecturas. El prólogo, y esto es fundamental, no ataca ni a Joyce ni a su lectura por parte de Borges. Lo rechazado es la supeditación de esta lectura a factores extraliterarios de prestigio, tales como la extranjería de su producción y lenguaje y el carácter minoritario de su difusión, factores que condenan la obra de Arlt a ser leída con otros parámetros. Dicho en otras palabras, Arlt no rechaza la lectura vanguardista de Joyce propuesta por Borges, sino lo que considera una lectura deficiente de su propia obra, que considera injustamente encasillada bajo la rúbrica de ‘realista’. Cuando en el mismo prólogo Arlt rechaza por inoperante la noción entonces vigente de estilo y ejemplificada con Flaubert, no hace más que coincidir con lo escrito por Borges un año antes: “Esta vanidad del estilo se ahueca en otra más patética vanidad, la de la perfección. . . La aspereidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación.” (*DIS* 203-204) Sin ser su intención, Borges refuta aquí el grueso de los ataques dirigidos contra la escritura arltiana, mayoritariamente basados en factores estilísticos como su aspereidad, sus fallos gramaticales, etc. Borges nunca atacó la obra de Arlt, pero vió en ella tan solo una variante del realismo, como lo indican las elogiosas menciones que de ella

hace en *El tamaño de mi esperanza* (1926)<sup>49</sup>. Arlt responde atacando, y es necesario tener esto claro, no la escritura borgeana ni su lectura de Joyce, sino *la lectura de la obra de Arlt* representada por Borges:

como primera providencia he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas honorables:

‘El señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo de pésimo gusto, etc., etc.’

No, no y no.

Han pasado esos tiempos. El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. (LL 310)

Arlt, que rechaza la lectura realista y localista de su obra, considera injusto que no se vea en ella el cumplimiento de las aspiraciones literarias expresadas por el mismo Borges:

Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica. Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aun nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al Martín Fierro.<sup>50</sup>

Lo cierto es que la narrativa arltiana empieza a cumplir esta aspiración aun antes que la de Borges. Tanto o más alucinado y porteño es el Buenos Aires de Arlt como la innominada ciudad de Lönnrot, siendo ambos por igual “espacios de la conjunta realidad”. En cuanto a la fábula y el destino: ¿no es suficientemente asombrosa y simbólica la conspiración que

Erdosain y sus colegas echan a andar, tal vez sin creer en ella, con mil pesos y muchos discursos como único respaldo, para tomar un poder que saben no alcanzarán, dirigidos por un Astrólogo cuyas intenciones le son desconocidas a él mismo? ¿No es equiparable el destino de Erdosain al de Fierro? Los anhelos de Borges se publican un mes antes que su elogio del *Ulysses*, representante del tipo de literatura que anhelaba llegara a escribirse en Argentina, y de la cual ve en diciembre de 1924 sólo dos atisbos: la totalidad “precaria, ruin” de los tangos, “que no sabe de otros personajes que el compadrito nostálgico, ni de otras incidencias que la prostitución”, y “el genial y soslayado Reciénvenido de Macedonio Fernández.”<sup>51</sup> Dos años después, en su revista a la literatura argentina, Borges reduce, según vimos, el primer cuarto de siglo a Carriego, Güiraldes y Macedonio. Ahí vuelve a expresar su anhelo de una literatura futura, imbricada en la realidad argentina pero superadora de todo localismo, acaso regida por la incredulidad, “una incredulidad grandiosa vehemente”, que podría ser “su hazaña particular”. Su pertenencia a esta literatura, su derecho a ser leída como tal, eso es lo que reclama airadamente la obra arltiana. Borges había confiado al futuro la escritura de tal literatura; Arlt, que en 1931 ya la ha escrito, le confiará su lectura: “El porvenir es triunfalmente nuestro. Nos lo hemos ganado con sudor de tinta y rechinar de dientes, frente a la ‘Underwood’ . . . Y que el futuro diga.” (LL 310) Ese futuro es nuestro presente.

## Notas

1. Para una breve revisión de las principales periodizaciones propuestas para la vanguardia latinoamericana véase Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* (Madrid: Cátedra, 1991), pp. 28-32.
2. Prólogo a *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925), p. 5. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *INQ*.
3. Estas concepciones guardan afinidades con corrientes críticas del período tales como el *New Criticism* anglo-americano, en especial con T. S. Eliot. Véase, por ejemplo, su "Tradition and the Individual Talent" (1919), citado por Borges en "Kafka y sus precursores". Borges también se emparenta, por su insistencia en la necesidad de dilucidar las leyes propias de la creación literaria, con los círculos de Moscú y Viena, aunque no comparte la tendencia de estos al cientificismo. Véase, por ejemplo, de Jakobson y Tynjanov "Problems in the Study of Language and Literature" (1928), en Roman Jakobson, *Language and Literature*, Eds. Krystina Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge: Belknap, 1987), pp. 47-9.
4. Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, en *Obra Completa* (Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohlé, 1991, vol. I, pp. 9-116), p. 71. Citaremos parentéticamente de esta edición utilizando la abreviatura *EJR*.
5. Para una visión de conjunto véase Maurice Molho, *Introducción al pensamiento picaresco* (Salamanca: Anaya, 1972).
6. Rita Gnutzman, quien enfatiza la temática social, se refiere a esta dualidad: "Si antes dije que el tema de la novela es la formación del joven Silvio, en este lugar se puede añadir que paralelamente se desarrolla el aprendizaje literario. En el plano

del contenido los libros ofrecen posibilidades de vida que él intenta copiar (Rocambole, Diego Corrientes...). Pero también se trata de un aprendizaje en el nivel del discurso, la imitación o superación de modelos literarios a los que se alude en el mismo texto". Gnutzman, "Introducción" a *El juguete rabioso* (Madrid: Cátedra, 1985, pp. 11-72), p. 43.

7. " —Che, ¿no lo conocés a Silvio?— Este es el del cañón. El semblante de Irzubeta se iluminó deferente." *EJR*, p. 14.

Esta reacción no pasa desapercibida para Silvio, quien desde antes de usarlo piensa con fruición en el poder que el cañón le otorga: "Acariciando mi pequeño monstruo, yo pensaba: —Este cañón puede matar, este cañón puede destruir— y la convicción de haber creado un peligro obediente y mortal me enajenaba de alegría. Admirados lo examinaron los muchachos de la vecindad, y ello les evidenció mi superioridad intelectual, que desde entonces prevaleció en las expediciones organizadas para ir a robar fruta o descubrir tesoros enterrados en los despoblados". *EJR*, p. 15.
8. Partiendo de la alternancia de la novela entre lo social y lo literario, Gerardo Goloboff anuda ambos planos en los atentados del protagonista contra los libros: "Dos momentos del relato permitirán ilustrar mejor las afirmaciones referidas al doble ataque [contra los códigos sociales y los literarios] que esta novela emprende: son aquéllos en que aparece concertado el despojo a la propiedad ajena con el asalto a los bienes particulares del mundo literario recibido . . . Me refiero al momento del robo de la biblioteca y al fallido incendio de la librería." "La primera novela de Roberto Arlt", en *Seminario sobre Roberto Arlt* (Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1980), p. 25.
9. Casi inmediatamente después del robo, Silvio oye el canto de un grupo de niños que expresa, sin saberlo él ni ellos, el nudo del problema: la conquista para uso propio de una resguardada

- discursividad. Los niños cantan repetidamente: “La torre en guardia. / La torre en guardia. / La quiero conquistar.” *EJR*, p. 40. Borges utilizará un mecanismo idéntico en “La busca de Averroes”, donde un grupo de niños que juega frente al balcón del sabio tiene, sin saberlo ellos ni aquél, la respuesta al problema de éste.
10. Durante su reencuentro con Silvio al inicio del cuarto y último capítulo, Lucio remacha tres veces “la *struggle for life* de Darwin” *EJR*, pp. 90-1. Interrogado sobre el significado de la expresión, responde: “—Yo me entiendo, che; ésa es la terminología ácrata”. Allí mismo nos enteramos del arresto de Enrique tras falsificar, exitosamente, la firma de un cheque. Excepto aclaración en sentido contrario, las itálicas provienen del original.
  11. “me saqué los botines, que envueltos en un periódico me sirvieron de almohada, me envolví en la carpeta verde y dejándome caer en el fermentado lecho, resolví dormir. Indiscutiblemente, era cama de archipobre, un deshecho de judería, la yacija más taimada que he conocido.” *EJR*, p. 47.
  12. “Me han echado del ejército así porque sí, ¿comprenden ustedes? Yo creía poder trabajar . . . pensaba, sabía que podríamos ir alguna vez al biógrafo; en vez de de comer hígado, comeríamos sopa con verduras, saldríamos los domingos . . . ¿No es una injusticia, digan ustedes, no es una injusticia?” *EJR*, p. 75.
  13. “ustedes sabrán que el selenio conduce la corriente eléctrica cuando está iluminado; en la oscuridad se comporta como un aislador. El señalador [de estrellas fugaces] no consistiría nada más que en una célula de selenio, conectada con un electroimán. El paso de una estrella por el retículo de selenio, sería señalada por un signo, ya que la claridad del meteoro, concentrada por un lente cóncavo, pondría en condiciones de conductor al selenio.” *EJR*, p. 68. Basten estos ejemplos; cualquier lector puede hallarlos de las otras modalidades mencionadas.

14. Para un análisis de los elementos económicos de la novela véase Noé Jitrik, "Entre el dinero y el ser. Lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt", *La memoria compartida* (México: Universidad Veracruzana, 1982), pp. 79-122, y Ricardo Piglia, "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispanamérica* 3.7 (1974): 25-28.
15. La importancia de lograr el respeto de un público es constantemente enfatizada: "Séptima alegría. Por elogio de los hombres, he gozado noches tan estupendas, que la sangre, en una muchedumbre de alegrías, me atropellaba el corazón". *EJR*, p. 70. La necesidad de reconocimiento social es tan importante como la de riquezas materiales: "—No me importa no tener traje, ni plata, ni nada —y casi con vergüenza me confesé—: Lo que yo quiero es ser admirado de los demás, elogiado de los demás." *EJR*, p. 71.
16. Interesa aquí el aspecto simbólico de un elemento narrativo: la disponibilidad de papel como posibilidad de inscribirlo. Recordemos, sin embargo, lo narrado por Conrado Nalé Roxlo: "Por aquel entonces [el joven Arlt] era, teóricamente, corredor de papel de envolver, y su madre lo hacía levantar muy temprano para dedicarse al corretaje, pero él prefería venirse a casa y llenar las grandes hojas de ordinario papel con extraordinarias fantasías." *Borrador de memorias* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1978), p. 142.
17. J. L. Austin, *How to do Things with Words* (2<sup>nd</sup> ed., Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975), p. 12. Existe traducción española: *Cómo hacer cosas con las palabras*. Excepto que se indique lo contrario, las traducciones al español son nuestras.
18. En su análisis de los mecanismos retóricos de la obra arltiana, Aden Hayes observa la tendencia de los principales personajes a darle sentido a sus vidas a través de narraciones. Dice de *El juguete rabioso*: "Nuestro texto es el producto de este nuevo Silvio, Silvio-narrador, finalmente creador e inventor de su vida,

de su fama, de su propia identidad.” *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción* (London: Támesis, 1981), p. 39.

19. Don Segundo es el gaucho idealizado, Rengo su degradada versión urbana. Su trabajo se relaciona con caballos, y “según su propio decir se había criado ‘entre las patas de los caballos’” *EJR*, p. 101. Ambos cuentan oralmente historias que sus discípulos re-elaboran y escriben, Don Segundo de gauchos y Rengo de delitos menores: “contaba en voz baja, entre las largas humaradas de su cigarro, recuerdos de su niñez transcurrida en Caballito.

Eran memorias de asaltos y rapiñas, robos en pleno día, y los nombres de Cabecita de Ajo, el Inglés, y los dos hermanos Arévalo, estaban continuamente trabados en estos relatos. . . Así eran las narraciones del Rengo. Monótonas, oscuras, y sanguinosas.” *EJR*, p. 100.

20. Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988), p. 228.

21. “En ‘El fin’ (*Ficciones*, 1944), Borges enfrenta a Hernández consigo mismo; a *La vuelta* con la lógica de *La ida*. Allí el negro que perdió la payada mata al héroe Martín Fierro y hace justicia otra vez. Esta vez, desde más abajo que el gaucho. . . El enfrentamiento fue el momento clave de *La ida*, la separación de los cuerpos es el momento clave de *La vuelta*: las diferencias, ahora, se solucionan por diálogo, por la palabra.

Borges, en ‘El fin’, pone otra vez la justicia oral y familiar contra la ley, y ahora Martín Fierro es el representante de la ley. Contra el texto Sarmiento para las masas, en su lengua Borges levanta *La ida*, el texto de la confrontación, como un espejo.” Ludmer, *El género gauchesco*, pp. 233-4. La lectura de Ludmer abre amplias posibilidades críticas; Borges, sin embargo, se sale por la tangente, y así como a *La vuelta* del *Martín Fierro* le añade “El fin”, a su “Hombre de la esquina rosada” le añadirá la “Historia de Rosendo Juárez”, defensa de la ley estatal, vuelta a *La vuelta*.

22. Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, edit. Sara Parkinson (Madrid: Cátedra, 1985), p. 183. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *Don Segundo*.
23. “El tamaño de mi esperanza”, *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires: Proa, 1926), pp. 5-10.
24. “La mula de lo gauchesco”, *El Mundo*, 24-11-1932. Reproducida en *Clarín*, 30-7-1992.
25. Afirma Lugones en 1916: “El objeto de este libro es, pues, definida bajo el mencionado aspecto la poesía épica, demostrar que nuestro *Martín Fierro* pertenece a ella, estudiarlo como tal”, *El Payador* (Caracas: Ayacucho, 1979), p. 15. Definir el *Martín Fierro* como poema épico responde a la ideología del reacomodo nacionalista de la tradición: crear un estamentario pasado criollo incontaminado por el aluvión demográfico, lingüístico e intelectual de la inmigración. Cf. lo dicho sobre la épica por Bakhtin: “El pasado épico es llamado ‘pasado absoluto’ por buenas razones: es monocrónico y rezuma juicios de valor (es jerárquico); carece de toda relatividad, ello es, de progresiones graduales, temporales, que pudieran conectarlo con el presente. . . El pasado absoluto como tema de la épica, y la sacrosanta tradición como su única fuente, también determinan la naturaleza de la distancia épica. . . El mundo épico es algo completamente acabado, no sólo en tanto evento de un pasado distante, sino también en sus propios términos y según sus propios estándares; es imposible cambiar, repensar o reevaluar nada en él. Está completo, es concluyente e inmutable, en tanto hecho, idea y valor.” Bakhtin, *The Dialogical Imagination*. Edit. and trans. Michael Holquist (Austin: University of Texas, 1987), pp. 15-7. Hay traducción española de los ensayos de Bakhtin.
26. Revista *Martín Fierro* 38 (1927): 4.

27. Cf. Noé Jitrik, "Bipolaridad en la literatura argentina", *Ensayos y estudios de literatura argentina* (Buenos Aires: Galerna, 1970), p. 223. Véase también, del mismo Jitrik, "1926, año decisivo para la narrativa argentina", *Escritores argentinos. Dependencia o libertad* (Buenos Aires: Candil, 1967), pp. 83-87.
28. De *Museo de la novela de la Eterna* dice Macedonio haber sido "empezada a los treinta años, continuada a los cincuenta y a los setenta y tres", lo que extendería su composición de 1904 a 1947.
29. Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna* (Buenos Aires: Corregidor, 1975), p. 39. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *Museo*.
30. Macedonio Fernández, "Doctrina estética de la novela", *Revista de Indias* 2<sup>a</sup> época, 19 (1940): 413.
31. *El tamaño de mi esperanza*, p. 72. Años después, en el prólogo a *El informe de Brodie*, formulará objeciones similares: "Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce."
32. Enrique Larreta, *Zogoibi* (Madrid: Espasa-Calpe, 1960), p. 23. Citaremos parentéticamente de esta edición.
33. El antifrancesismo es frecuente en la derecha del período; tal el caso de Ignacio Anzoátegui: "Francia no es Europa, porque siempre ha actuado contra Europa. . . Tuvo la oportunidad de aliarse con España cuando ésta peleaba por sacudir el yugo del sarraceno, y, en vez de levantarse como libertadora, se presentó como opresora. . . Se perdió —y hoy está probablemente perdida para siempre— . . . desde los primeros años de su conversión al

- cristianismo hasta los últimos años de su afiliación al judaísmo fué, si no hereje, casera de herejes". Anzoátegui, *Vidas de payasos ilustres* (2<sup>a</sup> ed., Buenos Aires: Theoria, 1977), pp. 25-33.
34. Son evidentes los vínculos de estas ideas con la ideología del grueso de la derecha argentina del período, que veía en la inmigración un peligro para el país.
  35. Indicio de las ambigüedades generadas desde su aparición por la obra de Arlt lo es el que, aunque la medianamente vanguardista *Proa* había adelantado dos capítulos de *El juguete rabioso*, la única reseña de la novela es la de Leónidas Barletta en *Nosotros* 20.211 (1926): 553-554.
  36. Roberto Giusti, "Dos novelas del campo argentino: 'Don Segundo Sombra', 'Zogoibi'." *Nosotros* 20.208 (1926): 125-133.
  37. Juan González, "Un libro significativo: 'Don Segundo Sombra'." *Nosotros* 20.211 (1926): 377-385. Tan eficaz como documento le resulta el libro a González que si antes cabía dudar de la existencia del gaucho, gracias al texto "sabemos ahora que existió y paseó por la pampa su arrojo y su melancolía." p. 385.
  38. Ernesto Barreda, "'Zogoibi'", *Nosotros* 20.210 (1926): 368-76, p. 369.
  39. González Trillo, "'Zogoibi, novela humorística' por Luis Emilio Soto", *Martín Fierro* 4.42 (1927): 10. Si bien este tipo de alianzas entre boedistas y martinfierristas parece desmentir su publicitado enfrentamiento, las divisiones de fondo que separan ambos grupos son, según veremos posteriormente, no sólo reales sino más profundas de lo que buena parte de la crítica se muestra hoy en día dispuesta a admitir.
  40. La polémica se origina en la afirmación de un grupo de literatos españoles de que el "meridiano cultural" hispanoamericano

pasaba por Madrid, lo que es acre y satíricamente rechazado por los jóvenes escritores argentinos.

41. "La postulación de la realidad", *Discusión*, en *Obras Completas 1923-1972* (Buenos Aires: Emecé, 1981, 173-286), p. 217. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *DIS*.
42. Ricardo Piglia, *Respiración artificial* (Buenos Aires: Sudamericana, 2<sup>a</sup> ed., 1988), p. 164.
43. Piglia, *Respiración artificial*, p. 169.
44. Piglia, *Respiración artificial*, p. 171. Para un análisis de las dimensiones ideológicas del hibridismo en oposición al purismo discursivo, véase Bakhtin, *The Dialogic Imagination*.
45. "Exacto, dijo Renzi, escribía mal: pero en el sentido moral de la palabra. . . Es un estilo criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república." Piglia, *Respiración artificial*, p. 166.
46. *Los lanzallamas*, en *Obra Completa*, vol. I (pp. 307-523), pp. 309-310. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *LL*.
47. No es ésta la única relación entre ambos prólogos. Dice Darío: "Tiempo y menos fatigas de alma y corazón me han hecho falta para, como un buen monje artífice, hacer mis mayúsculas dignas de cada página de breviario." Arlt escribe: "Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana. . . Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada." *LL*, p. 309.

48. Baste un ejemplo: "Somos maleducados. Y tenemos a bien ser como somos. No queremos distinguimos como los niños góticos [los martinfierristas] por su buena educación y sus ademanes de señorita. Nosotros pertenecemos al sexo masculino." *Extrema Izquierda* 2 (1924). Cit en Héctor René Lafleur y Sergio Provenzano (eds). *Las revistas literarias. Selección*. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980), p. 144.
49. *El tamaño de mi esperanza*, pp. 22 y 137. Cuando Borges escribe estos comentarios ya *Proa*, a cuya redacción pertenece, ha publicado dos capítulos de *El juguete rabioso*. Los comentarios, por tanto, no parecen circunscribirse a la escritura periodística de Arlt, como podría parecer a primera vista. Una tercera, y muy posterior, mención en el prólogo a *El informe de Brodie* (1970), repite la valoración de Arlt como un escritor realista.
50. "Después de las imágenes", *PROA* 1.5 (diciembre 1924): 23. Posteriormente incluido en *INQ*.
51. Borges, "Después de las imágenes", p. 23.

2

## **Texto y contexto**



## **La lucha contra el realismo: Borges, Macedonio Fernández y González Lanuza**

La ruptura con la tradición que ayuda a definir los límites y sentidos de la vanguardia no es absoluta ni ejecutada en abstracto, ni exhibe un completo acuerdo respecto a cual sea la tradición que se busca superar, dándose, según vimos, dos posiciones principales de acuerdo a si la tradición es centrada en la gauchesca o en la narrativa realista. Lo anterior, importante a la hora de precisar la constitución y accionar de la vanguardia rioplatense dentro del panorama literario del período, no debe hacernos olvidar, sin embargo, que aun quienes, como Borges y Güiraldes, centran la tradición en la gauchesca, en la práctica rompen con el realismo en no menor escala que quienes, como Arlt, la centran en esta corriente. La razón es clara: independientemente de la recomposición de la tradición alrededor de la gauchesca —proceso orientado más por proyectos ideológicos que por fuerzas específicamente literarias—, el movimiento literario predominante en el momento del advenimiento de la vanguardia es el realismo. En la práctica, el recurso a la poco realista gauchesca por parte de autores como Güiraldes es una de las maniobras para sobrepasar el realismo entonces predominante. En un contexto

literario claramente dominado por dicha tendencia, todas las demás se definirán, sea por aceptación, rechazo o reformulación, de cara a ella. Lo anterior no ha escapado a la crítica, que suele estudiar la ruptura narrativa vanguardista en relación con la tradición realista. Siguiendo esta posición, nos interesa precisar el carácter y consecuencias de la ruptura de algunos de los principios literarios actuantes en dicha tradición, en especial dos de ellos: el tipo de control que sobre los hechos narrados exhibe la voz narrativa, y la estrecha referencialidad a situaciones y realidades históricas. Dos aclaraciones son necesarias. Primera: entenderemos por realismo no sólo el estrictamente definido como tal en los manuales de historia literaria, representado en Argentina por autores como Roberto Payró y Manuel Gálvez, sino el costumbrismo de un Fray Mocho y el naturalismo de un Cambaceres. Segunda: no nos concierne el problema de si sus textos son o no realmente realistas, sea en función de sus afiliaciones escolares o de su capacidad para representar la realidad histórico-social. Lo que aquí interesa es que fueron asumidos por sus productores y lectores por igual como realistas, como intentos de reflejar realidades históricas, ya que esta concepción determina, mediante su rechazo por parte de la vanguardia, algunas de las principales estrategias narrativas presentes en el corpus, definido una vez más por el eje de coordenadas lectura/escritura.

El rechazo vanguardista del realismo presenta tantos matices como lo rechazado. Mientras obras como la de Macedonio Fernández se estructuran alrededor del repudio y denuncia de todo elemento que huela a realismo, otras como la arltiana utilizan estos mismos elementos de modo tal que la hace ser frecuentemente leída como literatura realista<sup>1</sup>. Arlt, claro está, no es el único en utilizar novedosamente elementos

provenientes de esta tradición, siendo tal vez Borges quien más claramente ejemplifica las nuevas funciones que la información fáctica jugará en la escritura. Ya en sus primeros libros de ensayos Borges ataca el realismo, considerando que las realidades textual y extratextual se rigen por muy diversos principios, y distinguiendo la precisión literaria, lograda a base de imágenes representables y portadoras de sentido, de la precisión propia de otros ámbitos: “El deber de toda imagen es precisión. Este axioma o facilísima verdad ni siquiera lo es, ya que las precisiones de la aritmética o de la geografía suelen ser imprecisas a más no poder en el ejercicio del arte”<sup>2</sup>. Esta manera de concebir la diferencia entre los principios estructurales que rigen la realidad externa de aquellos que rigen la literaria es puesta a funcionar en *Evaristo Carriego*, que tras abrirse con una descripción del ambiente en que surge y se desenvuelve Carriego, abandona el terreno sociológico para considerar la especificidad literaria de su poesía. El libro también ejemplifica el rol de la lectura a la hora de determinar el mayor o menor realismo de un texto. Borges, que en su prólogo de 1930 escribe: “He considerado también -quizá con preferencia indebida- la realidad que se propuso imitar”<sup>3</sup>, veintinueve años más tarde dirá del mismo texto: “¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera? A estas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo.” (EC 101). De una lectura del texto que destacaba, siquiera para criticarlos, los elementos entonces considerados como realistas, se pasa a otra que enfatiza el carácter imaginativo de la realidad contenida en la escritura.

El *Evaristo Carriego* (1930) retoma ideas borgeanas anteriores, las mismas que, tras ser refinadas y profundizadas en *Discusión* (1932), serán puestas a funcionar en *Historia universal de la infamia* (1935), libro que postula con toda claridad su propio contexto: no la historia, ni las fuentes

históricas dadas al final del libro, sino Stevenson, Chesterton, los primeros films de von Sternberg y el *Evaristo Carriego*. Tan literaria y cinematográfica genealogía configura un mundo estético sujeto a reglas propias no derivables de otros ámbitos, independencia recalcada en el tratamiento dado a las fuentes históricas brindadas al final del libro. Indicada la fuente de cada relato, pero relegada a un segundo plano mediante su exclusión de la genealogía atribuida al libro, la información fáctica e histórica deviene mero motivo para ejercitar los recursos, principios y estructuras provenientes no de esta información sino de los principales modelos: los estéticos. Una de las narraciones, “El impostor inverosímil Tom Castro”, servirá para aclarar las concepciones literarias que rigen el texto<sup>4</sup>. El relato, recordemos, cuenta el intento de hacer pasar a un muy poco refinado impostor por un noble inglés desaparecido años atrás, stratagema que triunfa hasta que la intervención de algunos parientes, preocupados por la posible pérdida de la herencia, la echa abajo.

La narración arranca mostrando lo arbitrario de los signos lingüísticos: Tom Castro se llama Arthur Orton pero el nombre ‘falso’ desplaza al ‘verdadero’, arbitrariedad enfatizada al incluirse el nombre ‘falso’ en el título del relato, pese a que el ‘verdadero’ es conocido y utilizado en el resto de la narración. En Australia Orton/Castro conoce a Bogle, cuyas relaciones con Borges van bastante más allá de las cuatro letras compartidas por sus apellidos. Para efectuar la impostura que intenta hacer pasar a Orton/Castro por el difunto Sir Roger Tichborne, Bogle procede exactamente como Borges y renuncia a tratar de imitar la realidad externa; dicho en otras palabras, renuncia al realismo: “Sabía que un facsímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención. Sabía también que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables.

Renunció, pues, a todo parecido.”<sup>5</sup> Orton-Castro-Tichborne es el texto producido por Bogle para ser leído por Lady Tichborne, texto que jamás será un facsímil del original pero que puede aludirlo adecuada, o al menos suficientemente, a través de su propia realidad, gracias a una escritura eficiente y la buena voluntad de la lectora. La imposibilidad de reproducir la realidad original parece ser condición inherente a toda escritura/impostura, ya que mientras aquella posee “rasgos agudos” y “una precisión ya molesta”, el texto/impostor es “de una infinita vaguedad” (*HUI* 302). Dos factores ayudan a Bogle/Borges a convencernos de la realidad de sus textos: la buena voluntad de Lady Tichborne/lectora, dispuesta de antemano a reconocer el texto por verdadero, y el tiempo transcurrido entre la desaparición de lo recreado y su recreación. Recordemos como en diversas ocasiones Borges aconsejó escribir relatos ubicados en un pasado cercano, por considerar que ello facilita la conexión del lector con lo narrado al tiempo que dificulta contrastar la escritura con la desaparecida realidad; la impostura de Bogle no sólo sigue el consejo al pie de la letra sino que acata otro elemento de la estética borgeana: la conveniencia de insinuar una realidad más compleja que la mostrada (*DIS* 219-21). Para ello Bogle hace enviar al *Times* apócrifas cartas en las que un falso jesuita desenmascara la impostura, maniobra gracias a la cual “las buenas gentes no dejaron de adivinar que Sir Roger Charles era blanco de un complot abominable de los jesuitas.” (*HUI* 304)

El falso Sir Roger Tichborne es un texto escrito por Bogle, y mientras éste vive impone a su creación un sentido unívoco, determinando las respuestas que da a sus lectores; desaparecido Bogle la univocidad se desploma y empiezan a surgir otros posibles sentidos: “Tom Castro era el fantasma de Tichborne, pero un pobre fantasma habitado por el genio de

Bogle. Cuando le dijeron que éste había muerto, se aniquiló. Siguió mintiendo, pero con escaso entusiasmo y con disparatadas contradicciones.” (*HUI* 305) Incapaz de fijar su propio sentido, el texto pasa a depender del que le asignen sus lectores: Orton-Castro-Tichborne recorre aldeas dando conferencias “en las que declaraba su inocencia o afirmaba su culpabilidad. Su modestia y su anhelo de agradar eran tan duraderos que muchas noches comenzó por defensa y acabó por confesión, siempre al servicio de las inclinaciones del público.” (*HUI* 305) Los textos de Borges —el relato— y de Bogle —Orton/Castro/Tischborne— responden a los mismos principios. Ambos renuncian por igual al realismo, creando una realidad que, sin negar ni rehuir la ‘original’, pide no ser medida contra ésta, no siendo casual que el estrecho escrutinio a que la escritura de Bogle es sometida durante el juicio acabe por revelar las inevitables diferencias que la separan del original.

Para Borges hay dos estilos opuestos, el copioso y detallista de la realidad, y el del recuerdo, que selecciona y simplifica: “Afortunadamente el copioso estilo de la realidad no es el único: hay el del recuerdo también, cuya esencia no es la ramificación de los hechos, sino la perduración de rasgos aislados” (EC 105). La polaridad realidad-recuerdo define una doble oposición: la que separa la realidad externa de la escritura y, al interior de la escritura misma, la que separa los textos —denominados ‘clásicos’ por Borges— que juegan abiertamente con su condición textual y renuncian de antemano a intentar reproducir la realidad, de aquellos —definidos por él como ‘románticos’— que intentan reproducir la realidad externa a fuerza de copiosidad y detallismo. Ambas oposiciones, no siempre excluyentes o fáciles de distinguir entre sí, generan ambigüedades de las que “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, otro de los ‘capítulos’ de *Historia universal de la infamia*, provee un buen ejemplo.

El relato empieza con dos apartados: “Los de esta América” y “Los de la otra”. El primero describe brevísimamente un duelo a cuchillo, cuyo vencedor “consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Esa es la historia detallada y total de nuestro malevaje. La de los hombres de pelea en Nueva York es más vertiginosa y más torpe.” En el segundo apartado, cuatro veces más largo, leemos: “La historia de las bandas de Nueva York (revelada en 1928 por Herbert Asbury en un decoroso volumen de cuatrocientas páginas en octavo) tiene la confusión y la crueldad de las cosmogonías bárbaras, y mucho de su ineptitud gigantesca”, detallándose a continuación una serie de nombres de gangs, forajidos, actos delincuenciales, etc. Los apartados contrastan el abigarrado accionar de los innúmeros e idiosincrásicos delincuentes newyorquinos con la casi ritual repetición del duelo porteño, y la acumulación de delitos continuamente sobrepuestos con el constante volver a lo mismo para digerirlo mediante el recuerdo. Estas oposiciones, en apariencia dependientes de los estilos de proceder de la realidad, velan tenuemente la polaridad más importante: la de las escrituras afines a estos estilos. Al carácter ritual del malevaje porteño pareciera corresponder la parca escritura que cuenta una pelea en “Hombre de la esquina rosada”, y al carácter desaforado del hampa de Nueva York las cuatrocientas páginas en octavo de Asbury. Sería un error, sin embargo, deducir de estas correspondencias conexiones necesarias entre el estilo de la realidad y el de su escritura, ya que la oposición central que estructura el relato es estética, centrada en estilos escriturales que se desarrollan independientemente de la realidad a que se refieran. Si bien a primera vista pareciera insinuarse un acople natural entre la parquedad porteña del duelo y su expresión literaria por un lado, y el abigarramiento de la delincuencia newyorkina y su recuento escrito por el otro, el relato elimina toda conexión causal entre realidad y escritura al reducir el fárrago del

newyorkino Eastman al económico estilo del porteño Borges. Esta independencia del estilo escritural frente a la realidad aludida lo mismo permite crear el parco estilo de “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” a partir de la copiosidad newyorkina —o más correctamente, de su no menos copioso recuento por Asbury—, que el copioso estilo de las novelas de Eduardo Gutiérrez a partir del supuestamente parco accionar del malevaje rioplatense. Esta independencia de los procedimientos escriturales respecto a su referente externo es la misma que posibilita la producción de textos no-realistas a partir de tramas, personajes y estilos en apariencia realistas; tal es el caso de numerosos relatos de Borges y, muy particularmente, de las novelas de Arlt, textos que crean un hibridismo escritural al cual se oponen los puristas de la vanguardia, autores como Macedonio Fernández y González Lanuza.

Lindstrom anota como Macedonio Fernández identifica con exactitud, para negarse a incorporarlos, los rasgos básicos que un lector espera encontrar en una ficción realista. El ataque de Macedonio contra el realismo constituye una auténtica cruzada cuyas primeras y más notorias víctimas ya han sido mencionadas: tramas y personajes que huelan, apesten diría Macedonio, a realismo. En este plano un texto como *Museo de la novela de la Eterna* triunfa, siendo imposible caer en la alucinación realista con una novela cuya primera mitad la constituyen más de cincuenta prólogos, carente de trama y habitada por personajes como la Eterna, el Presidente, Dulce-Persona, Quizágenio y Deunamor, quienes se dedican gran parte de la segunda mitad a abstrusas y a menudo repetitivas discusiones estéticas y metafísicas, con un breve interludio (capítulos VIII y IX) en que se apoderan estéticamente de Buenos Aires. No contento con evitar las tramas y personajes

realistas, el texto rehuye casi toda estructura y recurso que pudiera recordar la realidad externa, sustituyendo en la primera parte la estructuración basada en capítulos numerados, recordatoria en alguna medida de la temporalidad lineal, por prólogos no-numerados y leíbles indistintamente en cualquier orden, artificio que evita cualquier posible residuo realista y exhibe la arbitrariedad y fragmentariedad de la escritura. Los puntos de contacto con la realidad extratextual son sistemáticamente abandonados, evitándose las referencias a una realidad histórica cuya esporádica aparición, más que contaminar de realismo a la novela, resalta por contraste la autonomía de su textualidad.

Una posición afín a la de Macedonio, aunque carente de su radicalidad, la representa *Aquelarre*, de Eduardo González Lanuza. Compuesto de cinco relatos y un “Índice de intenciones”, el libro construye una atmósfera alucinada que corta todo nexo explícito con el panorama socio-político del momento, aspirando a crear relatos auto-suficientes cuyo valor radique en sus logros estéticos y su onírica realidad. He aquí un ejemplo del tono de su prosa:

Los calendarios se le barajaban en un desbarajuste espantoso, tenía semanas de ocho días, monstruosas como manos de seis dedos, i otras de una excesiva brevedad de tres días, semanas de pata de ñandú.

I en aquel barajarse en el que los lunes saltaban por encima de los viernes i los junios atropellaban a los desprevenidos febreros, los almanaques se desequilibraron hasta tal punto, que tras el 8 de diciembre, vino el 24 de agosto, i luego, tras el 11 de julio, llegó la sota de copas, i aquello ya no era un día, sino una carta, una baraja, algo intercalado en el tiempo i que no era duración, algo incrustado, como un cálculo, como una piedra en un cuerpo vivo. (22)

Como *Museo de la novela de la Eterna*, también *Aquelarre* está marcado por una tendencia al discurso metafísico:

—Ausculto mi vivir, pero no puedo hallar en él ese milagro de tu existencia múltiple; por el contrario, mi existencia está condicionada por otro milagro aún más asombroso: Yo soi como una sarta, como un engarce de momentos, de días, de dolores i de gozos sin nada de íntimo entre ellos que los encauce i que se han venido a realizar en mí: mi vida es la unificación de todas esas cosas distintas. (*Aquelarre* 38)

Pero el estatus de estas elucubraciones es muy diversa en ambos casos. Macedonio, que prescinde de tramas y personajes con los cuales identificarse, hace de la elucubración estético-metafísica un elemento central de su escritura, convirtiendo sus textos en obras de tesis, aunque ya no políticas sino estéticas. González Lanuza, que a diferencia de Macedonio prescinde del realismo pero no de tramas, concibe sus elucubraciones sicológico-filosóficas como elementos puramente literarios, cuyo único valor radica en su utilidad para el logro de una atmósfera lo más autónoma y distanciada posible de la cotidiana: “ni por asomo, he pretendido sostener en mis cuentos ninguna idea filosófica, ética, ni de cualquier clase ajenas a la literatura. Son cuentos literarios. Nada más ni nada menos” (*Aquelarre* 9). González Lanuza intenta producir un lenguaje literario libre de toda aspiración a una significación ulterior, sea ésta política, psicológica o filosófica, y emerge de su texto el deseo de una pureza discursiva concebida como el único modo de lograr la autonomía y autosuficiencia del texto literario, posición que lo lleva a cuestionar el carácter literario de todo discurso considerado “híbrido”:

Creo que tanto el cuento como la novela sicológica, que personalmente me entusiasman cuando el autor es un Jack Lon-

don o un Goncharov — caen más bien dentro de la monografía científica, del documento antropológico, que en el campo puramente literario. . . [Las obras de Dostoievski y Freud] son igualmente arrebatadoras y jeniales, pero los estrechamientos que causan, son de índole ética o filosófica, más que literaria, o estética. (*Aquelarre* 10)

Estas concepciones contrastan con aquellas que, como las de Borges, fundamentan la especificidad de lo literario no en una supuesta pureza derivada de la eliminación de toda mezcla discursiva, sino en criterios estéticos y retóricos como el tipo de causalidad, cuyos principios estructurales pueden actuar por igual en escrituras constituidas por muy diversos discursos. Tales parámetros serán los que permitan a Borges, por ejemplo, definir la filosofía como una rama de la literatura fantástica.

### **Autoridad y transparencia realistas: Castelnuovo**

La actitud ante el realismo, entonces, establece varias líneas divisorias al interior del corpus. La más evidente separa los textos construidos según normas realistas, como *Camas desde un peso* de Enrique González Tuñón, de aquellos que rechazan o refractan fuertemente tales normas, como *Museo de la novela de la Eterna*, *Aquelarre*, *Historia universal de la infamia*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Además de las estilísticas, no siempre tan evidentes como pudiera pensarse, las principales diferencias entre ambos grupos radican en el tipo de autoridad epistemológica estructurada y en la realidad primariamente aludida. Mientras la vanguardia, como previamente el modernismo, aspira a la creación de una realidad textual autónoma, el realismo aspira a reflejar, de una u otra manera, una realidad socio-histórica extra-literaria. Si para realistas como Castelnuovo, Yunque y Barletta los problemas técnicos de la literatura no tienen demasiado interés, ello se debe a

que la misión primordial adjudicada a sus textos no es la creación de una realidad literaria, sino la descripción crítica de la realidad externa y la denuncia de sus injusticias, pedagógica misión que hace necesario conceder una amplia autoridad al texto en general y a la voz narrativa en particular, asumiendo en ambos su capacidad de transmitir una imagen crítica de la realidad externa que se pretende denunciar y/o mostrar, a menudo desde los mismos títulos. Tal es el caso de textos como *Los pobres* (1925) y *Vidas perdidas* (1926) de Barletta y de *Larvas* (1931) de Elías Castelnuovo, colección de cuentos engarzados por un único narrador que cuenta sus experiencias de maestro en un reformatorio de niños.

Escrito en primera persona *Larvas* empieza afirmando la autoridad del narrador, sujeto cuya experiencia privilegiada le ha permitido un conocimiento fuera del alcance de la mayoría de sus lectores.: “Yo sabía muchas cosas ya. La vida me había enseñado bastante. A menudo, rodando y sufriendo se aprende más que sentado en el banco de un colegio. No sabía, sin embargo, lo que era un reformatorio.”<sup>6</sup> Esta última confesión, que en apariencia limita la autoridad del narrador al indicar su previa ignorancia en materia de reformatorios, realmente refuerza su posición: no sólo la confesada ignorancia ha sido remediada por la experiencia narrada, sino que ella resulta adicionalmente valorada por su escasez. El narrador, entonces, posee conocimientos a los que no han tenido acceso ni los lectores educados formalmente ni quienes, como él, han sido educados por la vida, y siendo la exposición crítica de la realidad social el principal objetivo de esta literatura, el conocimiento de dicha realidad constituye una importante fuente de autoridad para autor y narrador, emparentados por la compartida experiencia de haber sido ambos maestros en un reformatorio de menores. La autoridad del narrador como fuente de conocimiento es adicionalmente reforzada por su

afirmada superioridad frente a los otros habitantes del reformatorio. Del resto del personal lo separan atributos tanto morales —“me di cuenta que había errado el sitio o la vocación o el camino. Yo no había nacido para vivir encerrado, y menos para encerrar a nadie” (*Larvas* 11)— como intelectuales: “El personal docente, pongamos por caso, era sencillamente desastroso.” (*Larvas* 12) En cuanto a los niños, éstos son situados en un nivel humano brutalmente inferior:

De los mil niños reclusos allí, unos clasificados como delincuentes, otros como defectuosos, otros como abandonados, difícilmente se podía encontrar alguno con quien se pudiese compartir los sentimientos más elementales de la especie. Tal era el estado de deformación mental en que se encontraban al hacer su ingreso al asilo. (*Larvas* 12)

Escrita a partir de concepciones literarias que consideran la búsqueda de un cambio social como principal finalidad de la literatura, la obra narrativa de Castelnuovo, mayoritariamente compuesta de títulos como *Tinieblas* (1922), *Malditos* (1925), *Entre los muertos* (1926) y *Carne de hospital* (1930), se construye a partir de una visión tremendista que enfatiza constantemente los más degradados aspectos de la realidad descrita<sup>7</sup>, característica que ya en 1925 lo hace blanco del “Parnaso Satírico” de la revista *Martín Fierro*:

Fedor Elieff Castelnuoff

Este es ‘aquel que ayer no más decía’  
 Puras macanas en los sindicatos  
 Y hoy, en el Reino de la Porquería,  
 Chamuya en ruso con algunos gatos.  
 Díerale fama la pornografía;  
 Y hamponcillos y tristes pelagatos

Rumiaron sus palabras a porfía:  
 Mucho algodón, mucho permanganato . . .  
 Un mundo de tipos purulentos  
 Se atropella en sus libros truculentos  
 Que denuncian a gritos sus amaños.  
 Surge de allí una roña de mil años,  
 Y él es un espejo de grasientos  
 En una trágica orfandad de baños.<sup>8</sup>

No hay en *Larvas* vicio, defecto o problema que no sea exacerbado y llevado a la apoteosis, lo que resulta en un permanente clímax de tragedia que fácilmente acaba por provocar la incredulidad del lector. La exacerbación se da desde el principio. Tras describir a la población general del reformatorio en los peores términos, el narrador aclara:

a mí, desafortunadamente, me tocó lo peor del residuo. Mi clase era, sin disputa, la más desconcertante de todas. La más tremebunda. Había tal variedad de anormales que, a simple vista, se la podía confundir con un cotolengo. . . existía en mi aula, el material completo para componer un manual de patología. Había, por ejemplo, un negro de trece años, largo y flaco como un clavo, portador de un cráneo microscópico, que se empeñaba a toda hora en aprender a sumar, nada más que a sumar, y que, pese a su empeño no consiguió nunca saber siquiera de cuantos dedos se componía su mano, quien a raíz de una trepanación se descubrió que tenía un cerebro del tamaño de una croqueta afectado, encima, por un tumor fétido. . . No incluyo en la lista a los tartamudos y los retardados, supuesto que ellos eran los más despiertos del grado. (*Larvas* 13-4)

La descripción del negro es sintomática. No contento con hacerlo imbécil, le asigna un cráneo microscópico y un cerebro igualmente reducido, para colmo afectado por un tumor que a su insinuada malignidad suma, nuevo énfasis, su fetidez. Ni

descripciones como la anterior escasean<sup>9</sup>, ni representan el único tipo de tremendismo. Dado que los niños del reformatorio necesariamente han de tener una vida catastrófica, aquellos sin impedimentos físicos o mentales sufren tragedias que los condenan al infortunio y la miseria. Tal es el caso de Trompeta, protagonista central de la narración del mismo nombre, a quien el narrador había conocido en tiempos más felices antes de su ingreso al reformatorio. Además de su innata habilidad para el fútbol, Trompeta posee una férrea determinación de convertirse en futbolista, elementos de esperanza que imponen un accidente que lo liquide: un tranvía le amputa el pie derecho. El tremendismo narrativo es tan fuerte que acaba filtrando la realidad descrita en un grado no menor que lo podría hacer el esteticismo vanguardista. Con alguna frecuencia la narración contradice las aseveraciones del narrador, insinuando una realidad de características algo menos trágicas y desoladas que las explícitamente afirmadas. Así, pese a la afirmación de que entre los niños “difícilmente se podía encontrar alguno con quien se pudiese compartir los sentimientos más elementales de la especie”, varios de ellos, como Pestalozzi y Trompeta, son inteligentes y sensibles, y en una ocasión se refiere a “los tres imbéciles” de la clase, lo que desmiente la descripción inicial de ésta como constituida por puros desechos humanos. Lejos de ser una mera aberración de Castelnuovo, este tremendismo se hallaba tan extendido en la literatura realista de izquierda que Lukács, defensor acérrimo del realismo, llama la atención sobre sus problemas en “¿Narrar o describir?” (1936), atribuyéndolos a una visión naturalista que, limitando al texto a describir lo que acontece desde una posición de exterioridad, impide narrar verdaderas historias de individuos en pugna con las fuerzas sociales<sup>10</sup>.

En textos como el de Castelnuovo tan importante como la confianza en el narrador lo es, para la consecución de la

buscada autoridad literaria, una transparencia narrativa basada en la asumida capacidad del lenguaje y sus usuarios para transmitir sin distorsiones la realidad verbalizada. Esta transparencia, que subyace los modos de transmitir información presentes en *Larvas*, es puesta en escena en “Pajarito”. El relato cuenta la progresiva degradación de un niño desde sus inquietudes escolares hasta su internamiento en el reformatorio, proceso que si bien el lector no conoce en todos sus detalles, sí conoce en sus líneas generales sin contradicciones ni ambigüedades de ningún tipo. La conducta del niño es apodíctica y completamente explicada por las condiciones socioeconómicas de la familia, y las representaciones que monta para sus compañeros de escuela no sólo son provocadas por tales condiciones<sup>11</sup>, sino que nos informan de ellas con exactitud: “encarnaba todos los papeles. Trabajaba de varón y de mujer contemporáneamente. De chico y de grande. De autor y de apuntador. Al mismo tiempo, sin darse cuenta, en su drama ponía al descubierto todas las intimidades de su familia, sus miserias más hondas, más descarnadas.” (*Larvas* 56) El niño representa en sus dramas las condiciones materiales que los originan, representaciones a las que el narrador principal concede una autoridad que valida su propia narración de los hechos, explícitamente basada en los relatos y representaciones del niño. Pese a que entre los hechos narrados y el lector hay dos intermediarios, el niño y el narrador, el texto no arroja duda alguna sobre la veracidad de los hechos o la fidelidad de la versión; la transparencia del lenguaje y la solvencia moral de ambos intermediarios garantizan que los recuentos y representaciones son informes plenamente verídicos de los hechos verbalizados, dando lo mismo asistir a los hechos, a las representaciones del niño o al recuento del narrador. Cuando la progresiva degradación del

niño lo convierte en ladrón y liquida su viva inteligencia, anulándose su autoridad como fuente informativa, el proceso no lo conduce a la mentira sino al silencio, evitándose así toda contaminación del lenguaje. Ciertamente en *Larvas* el lenguaje puede ser utilizado insinceramente y con intenciones turbias, siendo éste el caso del apergaminado discurso oficial, pero ello, lejos de minar la confianza en la narración, la refuerza con su contraste. En el transparente mundo del texto toda turbiedad acaba por delatarse a sí misma, y si a las conductas desviadas de los personajes siempre corresponden apariencias físicas no menos tenebrosas, a los lenguajes insinceros corresponden retóricas defectuosas, como se ve durante la velada escolar:

la recitación infantil seguía impertérrita. Dejaba un símbolo de la patria y tomaba otro. Abandonaba a Belgrano y atacaba a San Martín. Abandonaba a San Martín y la emprendía con Sarmiento. Bajaba un niño con énfasis y subía otro más enfático. Y otro. Y otro más. Si uno lo hacía mal, el otro le sacaba siempre alguna ventaja. Si el primero decía *perejil* por *perfil*, el segundo decía *Watercloo* por *Waterloo*. (*Larvas* 60)

Frente a estos discursos postizos e insinceros, meros repetidores de la no menos insincera historia oficial, se yergue la dramática actuación de Pajarito quien, incapaz de tolerar la mentira oficial, representa ex abrupto una obra cuyo tono y temática reproducen fielmente los de la literatura de Castelnovo: “enarcó las cejas como un actor trágico. Y empezó a representar una pieza mucho más cruda que *La Comida*, que tituló *Barranca Rota*. El padre, en ésta, no le daba cachetazos a la madre como en la otra. Le daba puntapiés. La arrastraba por los pelos. La escupía...” (*Larvas* 61)

## **La causalidad literaria y la bifurcación vanguardista: ortodoxos y heterodoxos**

Muy distintas concepciones rigen la narrativa de vanguardia. La actitud ante el realismo engendra, según sabemos, una doble división. La primera y más estudiada separa la producción vanguardista y los textos afiliados al realismo, mientras la segunda se da al interior de la vanguardia misma, unida en el rechazo del realismo pero carente de unanimidad en sus modos de concebir y ejecutar el rechazo, de los que aquí distinguiremos dos básicos. El primer modo, ejemplificado por *Museo de la novela de la Eterna* y *Aquelarre*, ve en el realismo una modalidad literaria inconveniente pero posible, y afirma la necesidad de crear una literatura no-realista con elementos y procedimientos igualmente no-realistas. Dado el constante peligro de caer en la temida 'alucinación' realista, estos textos subrayan su rechazo construyendo un mundo autónomo y desligado en la medida de lo posible, del extratextual, siendo su ambición una autosuficiencia anclada en factores estéticos y evidenciada en su independencia de la realidad cotidiana e histórica, de la cual pretenden separarse por una brecha lo suficientemente insalvable como para evitar toda posible confusión. Esta vertiente, la más afín a las vanguardias europeas y, por ello mismo, usualmente la única estudiada por la crítica latinoamericana bajo la rúbrica de vanguardia, constituye lo que aquí llamaremos vanguardia 'ortodoxa' o 'purista'.

El segundo modo, representado por textos como *Historia universal de la infamia*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, considera inevitable el carácter textual y lingüístico de la realidad literaria, vista como necesariamente divergente de la externa, y fundamenta su rechazo del realismo en la inconveniencia de intentar lo que a-priori consideran

imposible, la adecuada reproducción del mundo externo mediante la escritura, prefiriendo dedicarse a lo posible: la creación de realidades textuales que, pese a no reflejar el mundo externo, mantienen con éste relaciones más complejas y ambiguas que la simple negación ab ovo del purismo vanguardista del primer grupo. Este segundo grupo opta frente al realismo no por el cisma sino por una herejía ambiguamente cercana a la ortodoxia realista, a la que desafía y subvierte desde dentro mediante la novedosa manipulación de elementos propios del realismo<sup>12</sup>. Esta vertiente, menos afín a las vanguardias europeas y, por ende, usualmente no considerada por la crítica latinoamericana como parte de las vanguardias, es lo que denominaremos vanguardia 'heterodoxa' o 'híbrida'. Los procedimientos técnicos utilizados en estos textos pueden ser tan variados como los de Borges y Arlt, pero tienen en común la reformulación de elementos realistas puestos a funcionar de acuerdo a otras concepciones narrativas. Las diferencias entre ambos grupos afloran en los títulos mismos de los textos. Mientras '*Museo de la novela de la Eterna*' anticipa con exactitud los atributos de su realidad textual, estética y desligada de la cotidiana, '*Historia universal de la infamia*' juega con los conceptos de 'historia universal', género de aspiraciones realistas si los hay, y de 'infamia'; concepto moral que, al insinuar valoraciones de tipo ético, crea expectativas sobre la realidad textual que serán posteriormente defraudadas. '*Los siete locos*', originalmente '*Los monstruos*', parece anunciar una novela naturalista, y junto con '*La vida puerca*', título original de *El juguete rabioso*, constituyen nombres adecuados para libros del tremendista Castelnuevo. En cuanto a '*Los lanzallamas*', en 1931 era perfecto, por ejemplo, para una novela realista sobre los horrores de la I Guerra Mundial. Aunque los resultados distan de ser

similares, las expectativas realistas despertadas por los títulos son igualmente derrotadas en los textos de Arlt y Borges, cuya 'historia universal' enfatiza constantemente la distancia que va de su realidad literaria a la histórica:

Morell capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo, Morell ahorcado por ejércitos negros que soñaba capitanear — me duele confesar que la historia del Mississippi no aprovechó esas oportunidades suntuosas. Contrariamente a toda justicia poética (o simetría poética) tampoco el río de sus crímenes fue su tumba. (*HUI* 300)

La historia, en oposición al relato que supuestamente la cuenta, no aprovecha las "suntuosas" oportunidades provistas por Morell para alcanzar una "justicia poética"; las posibilidades que funcionan en la literatura no lo hacen en la realidad y viceversa. La sustitución de la ética "justicia" por la estética "simetría" recalca la diferencia entre los principios valorativos vigentes en el texto y los vigentes en la realidad histórica. El que la simetría rechazada por la historia estructure el párrafo que cuenta el rechazo no hace sino acentuar la diferencia.

La narrativa de vanguardia intenta crear una realidad literaria que, en el caso de vanguardistas ortodoxos como Macedonio y González Lanuza, se distancia de la extratextual por todos los medios incluyendo el temático, mientras en vanguardistas heterodoxos como Borges y —en menor medida— en Arlt lo hace enfatizando y exhibiendo los modos de operación, parámetros valorativos y principios estructurales propios de su textualidad. Los dos primeros se alejan cuanto pueden de una realidad extratextual rechazada como tema literario; los dos últimos se concentran en dilucidar y/o implementar las reglas específicas vigentes en la realidad tex-

tual que aspiran a crear. La prosa de Borges postula con claridad su ámbito propio: un mundo específica y abiertamente literario. Sus ensayos, a menudo comentarios de textos reales o apócrifos, versan sobre temas literarios y delinear concepciones a las que sus narraciones suelen ajustarse con mayor o menor fidelidad. En “El arte narrativo y la magia” (*DIS* 226-32) Borges explica las diferencias entre la realidad externa y la literaria postulando para ambas diversos órdenes causales: de un lado el vertiginoso e indescifrable que rige “el asiático desorden del mundo real”, del otro el mágico, “coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción”, cuya “peligrosa armonía” y “frenética y precisa causalidad” rigen la literatura y “los buenos films”. Concluye ahí Borges:

Procuro resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.

Fiel a tales ideas, la causalidad mágico-literaria impera en la escritura borgeana, que desde sus primeros libros inicia la configuración de un mundo propio. En “El tintorero enmascarado Hákim de Merv” éste reedita la cosmogonía atribuida a Basílides en “Una vindicación del falso Basílides”, al sostener que “Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman” (*HUI* 327), afirmación que algunos años después tendrá insospechadas consecuencias en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Como los enciclopedistas que crean Tlön, las prosas borgeanas construyen un mundo a partir de la escritura. En “Las versiones homéricas” leemos que nada hay tan consustancial con las letras como los problemas de la

traducción, y la principal razón de ello bien pudiera no ser la ahí alegada, sino el que la traducción evidencia y devela la principal materia prima de la literatura: otras escrituras previas, otros textos, otros discursos. La claridad con que Borges define el contexto básico de su escritura no se da en Arlt, que ni expone ideas teóricas ni separa nítidamente su obra de una realidad histórica en la que parece inmersa. Pero así como para Hákim de Merv la castidad y el desenfreno conducen por igual a la virtud fundamental, el asco, la obra arltiana, tan diversa de la borgeana, estructura una realidad no menos literaria que ésta.

El 28 de enero de 1920 aparece en el periódico *Tribuna Libre* el primer trabajo conservado de Arlt, "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires", largo artículo que narra en primera persona sus impresiones sobre los círculos teosóficos y espiritistas que había frecuentado. Desde el principio llama allí la atención la centralidad de lo literario; el narrador, que califica este período de su vida como "leopardiano", se define como discípulo de Verlaine y Baudelaire, "mi padre espiritual, mi demonio socrático", proponiéndose seguir en sus búsquedas vitales los modelos de De Quincey y Novalis. Tras autodefinirse en tan literarios términos y dejar de lado aspectos como su vida personal y sus circunstancias socio-económicas, entra a su materia principal, no otra sino el discurso y en especial la escritura. En medio de continuas referencias a no menos de cien autores de todo tipo, nacionales y extranjeros, muertos y vivos, orientales y occidentales, literatos, ocultistas y sociólogos, declara su admiración por la belleza de obras como las de Oscar Wilde, Valle-Inclán, Ibsen y Neruo, que sin embargo califica de nocivas, y pasa a un análisis del ocultismo que, según veremos posteriormente, no gira alrededor de sus

ideas sino de sus estrategias retóricas. Aunque no proponga ideas generales al respecto, este primer texto arltiano gira alrededor de la literatura y el lenguaje en grado no menor que los primeros ensayos borgeanos. Seis años después, *El juguete rabioso* inaugura lo que será una de las directrices generales de la obra arltiana hasta la aparición de *El amor brujo*: mantener lo discursivo como contexto primario para la creación de una realidad específicamente literaria pero, a diferencia de Borges, de un modo crecientemente tácito. En *El juguete rabioso* la literatura ocupa, según vimos, un rol central; la novela se abre con la iniciación literaria del protagonista en tanto lector y culmina con su iniciación como narrador, aprendizaje cuyo producto principal son las memorias que constituyen el texto mismo, auténtica novela de aprendizaje discursivo. Sin embargo, y a diferencia de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, la novela no afirma explícitamente el contexto discursivo y literario en que se enmarca, iniciándose una labor de camuflaje evidente no sólo en la diferencia que va de “Las ciencias ocultas” a *El juguete rabioso*, sino en lo que Arlt decide excluir de éste.

La revista *Proa*, cuyos directores del momento incluían a Borges y a Güiraldes, publica en sus números 8 y 10, respectivamente, “El Rengo” y “El poeta parroquial”, adelantos de “*La vida puerca*, novela de pronta aparición del señor Roberto Arlt”. Con algunas modificaciones “El Rengo” formará parte de *El juguete rabioso*, no así “El poeta parroquial”. La exclusión es explicable: su escritura carece de la eficacia de lo finalmente incluido. Arlt, tantas veces atacado por sus particularidades estilísticas, parece haber evaluado el capítulo de acuerdo a parámetros similares a los posteriormente expuestos por Borges:

La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. . . Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo sino en la disposición de las partes. (DIS 202)

La ineficacia de lo excluido pudiera fundamentarse parcialmente en razones estilísticas, pero de mayor peso parecen ser las razones estructurales. Estilísticamente, los pensamientos y afirmaciones puestos en boca de Silvio en el suprimido capítulo, más que al Silvio de la novela nos recuerda a otro de sus personajes, Lucio, quien en su reencuentro con Silvio machaca lo del *struggle for life* tres veces en dos páginas. En “El poeta parroquial” lo machacado es la ironía contra el poeta Alejandro Villac, a quien Silvio admira doblemente por haber publicado en *Caras y Caretas* y por haber *El Hogar* publicado su retrato; cinco veces en seis páginas se alude a lo primero, nueve veces a lo segundo. Con frecuencia Arlt retrabajó textos de los que creía poder sacar provecho, no siendo extraño encontrar artículos periodísticos (sus famosas ‘aguafuertes’) convertidos en cuentos, o cuentos reescritos y refundidos en otros<sup>13</sup>; de haberle interesado podía haber reescrito el capítulo, limar su escritura, tal y como hizo con “El Rengo”; no lo hizo, y hay buenas razones para ello.

En “El poeta parroquial” Silvio es un escritor inédito, lo que explica su gran interés por Villac, autor publicado y conocido. Hacer de Silvio un escritor que aspira a darse a conocer en el ambiente literario quebraría doblemente la estructura actual de la novela, tanto por traer la literatura a un primer plano que se desea evitar, como por dislocar el ininterrumpido proceso de aprendizaje que conduce no a texto

alguno mencionado en la novela, sino a la novela misma. Dicho de otro modo, hacer de Silvio un autor inédito interesado en publicar no sólo evidenciaría la problemática literaria del texto sino que anticiparía, con perjuicio de su estructura, el resultado de todo el proceso de aprendizaje: el paso del protagonista de consumidor a productor discursivo. *El juguete rabioso* inicia en la obra arltiana el camuflaje de su problemática literaria, movimiento que hubiera sido obstruido por un capítulo que no sólo tematizaba esta problemática más de lo deseado, sino que la reducía a lo puramente local, por girar el capítulo excluido alrededor de la escena literaria porteña del momento; revistas, autores y modos de evaluación literaria mencionados, todo está allí anclado en dicha escena. Como la “Nota del autor” incluida en *Los siete locos* aclarando que la conspiración narrada no está relacionada con el golpe del 30<sup>14</sup>, o como la exclusión del Mayor, personaje militar presente en *Los siete locos* pero ausente en *Los lanzallamas*, la exclusión de “El poeta parroquial” también intenta distanciar el texto de una realidad inmediata y local cuya presencia suele determinar sus lecturas.

La tendencia a camuflar la problemática literaria se incrementa progresivamente en la escritura arltiana. Si en *El juguete rabioso* la literatura todavía constituye un elemento temático importante, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* su presencia es drásticamente reducida, desapareciendo casi por completo como tema explícito. Los principales personajes del ciclo casi no aparecen como lectores de literatura, y a diferencia de los narradores-protagonistas de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” y *El juguete rabioso*, no encuentran sus principales modelos en los textos literarios sino en la realidad político-económica contemporánea; bandas de gangsters, el Ku Klux Klan, dirigentes industriales, Lenin y Mussolini, ocupan el papel antes reservado a Rocambole y Baudelaire.

En las pocas ocasiones en que los personajes hablan de literatura suele ser, como en el caso de Hipólita, para contraponerla a la realidad: “En el transcurso de los días los raros personajes de novela que había encontrado, no eran tan interesantes como en la novela, sino que aquellos caracteres que los hacían nítidos en la novela eran precisamente los aspectos que los tornaban repulsivos en la vida.” (LSL 271) Pero si la temática soslaya cada vez más lo literario, la causalidad que rige la escritura deviene cada vez más específicamente literaria, según la clasificación desarrollada por Borges en “El arte narrativo y la magia”. Se pasa de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, donde una escritura periodística y atenta a lo fáctico habla de literatura, a textos como *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, donde una escritura dominada por la causalidad literaria reprocesa lo fáctico convirtiéndolo en ficción. La progresiva desaparición de la literatura como tema explícito diferencia los textos de Arlt de los de Borges, pero los primeros se construyen en creciente acuerdo con la causalidad literaria planteada por el segundo. Escribe Borges: “Ese recelo [de la magia] de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancia, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior.” (DIS 231) En Arlt, la apariencia semi-caótica de las novelas del ciclo de Erdosain oculta un orden estricto en que los detalles predicen y cada evento pesa en los demás. Cuando Ergueta le dice a Erdosain que piensa convertirse en rey del mundo éste se burla, pero luego llegará a pensar lo mismo; Erdosain se asombra de que el proxeneta Haffner rechaze a una virgen, acto que él repetirá con Luciana; sin sentido aparente, Erdosain menciona a una bizca a quien no conoce, luego tendrá con ella relaciones

íntimas y la asesinará; la fuga de Elsa con el capitán prefigura la de Hipólita y el Astrólogo; el asesinato cometido por un hombre que después se suicida prefigura con exactitud el fin de Erdosain, testigo de la muerte del primero; sin motivo aparente el Astrólogo quema una toalla en su casa, después quemará la casa misma. Los ejemplos podrían multiplicarse. Como las prosas de Borges, las novelas de Arlt tiran líneas de contacto hacia atrás y adelante; si Hákim de Merv reproduce la cosmogonía de Basíledes y prefigura a Tlön, Erdosain continúa a Silvio y prefigura a Balder, protagonista de *El amor brujo*; *El juguete rabioso* se cierra con una delación y la siguiente novela, *Los siete locos*, se abre con otra; el encuentro de Erdosain en un tren con una adolescente narrado en “Arriba del árbol”, capítulo de *Los siete locos*, será, con todos sus detalles, la situación que eche a andar la trama de *El amor brujo*. También aquí los ejemplos podrían multiplicarse; lo importante es que, pese a las obvias diferencias estilísticas, la obra arltiana acata el principio estructural básico de las concepciones literarias que Borges teoriza y practica en estos momentos: la construcción de una realidad autónoma regida no por la caótica causalidad de la realidad externa, sino por la limitada pero lúcida causalidad de la ficción literaria, principio que en Arlt funciona más implícita que explícitamente. Esta causalidad, a diferencia de la que rige textos como *Larvas*, no es de orden socio-económico ni fisiológico, sino discursivo. Abundan los detalles que anticipan lo que vendrá, pero casi toda anticipación explícita falla, no sólo las descabelladas de personajes como Erdosain y Ergueta, quienes proyectan ser reyes del mundo, sino las del narrador-comentador, quien anticipa aventuras de Elsa que jamás llegan a producirse, o anuncia que Erdosain “bien sabía que algún día ella [Elsa] se entregaría a otro” (*LSL* 123), lo que no llega a suceder. Todo ello hace que prediga el texto, no los personajes; lo mismo

sucedirá con el contexto literario, el cual será brindado por los textos como unidades, no por los personajes ni por los narradores. Es este contexto el que nos interesa enfatizar.

### **Lecturas y reescrituras: Arlt, los géneros formulaicos, y el mundillo literario**

Tras definir explícitamente la literatura como arte de palabras y brindar las ideas teóricas necesarias para ser leído dentro de este marco conceptual, Borges construye una realidad cuyos orígenes, parámetros y finalidades se definen literariamente; Arlt, por su parte, no sistematiza sus concepciones literarias, pero su narrativa se rige por principios afines a los delineados por Borges, pudiendo afirmarse que éste teoriza las prácticas literarias que Arlt radicalizará y desarrollará en nuevas direcciones. El ciclo de Erdosain, compuesto por *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, cuenta la formación y accionar de un grupo que, liderado por el Astrólogo, planea adueñarse del poder en Argentina para implantar un gobierno cuyo auténtico carácter, comunista o fascista, ha sido debatido por la crítica. Que en 1930, año que media entre la publicación de *Los siete locos* y la de *Los lanzallamas*, ocurra el golpe de estado que depone a Irigoyen e inaugura la llamada ‘década infame’ de la historia argentina, ha contribuido de forma determinante a la lectura del ciclo como reflexión sobre la realidad socio-política del período. Lo que aquí proponemos es leerlo no como reflexión sobre, o reflejo de, fenómenos políticos, sino literarios. Coincidiendo con Hayes en que “la obra de Arlt contiene la exposición de una serie de ideas, no sobre la historia y la sociedad argentina, ni sobre la economía capitalista, sino sobre el arte y sobre los procesos de creación”<sup>15</sup>, interpretamos la revolución intentada en el ciclo no en términos políticos, sino estéticos y discursivos.

Lo anterior, según lo aclaramos en el Prefacio, no implica despojar a la obra arltiana de un fuerte accionar político, ciertamente presente y bastante más incisivo que el de obras como las de Castelnuevo. Pero este accionar, que será analizado en el capítulo 4, no viene dado tanto por su hipotética reproducción de hechos histórico-políticos del momento sino, según veremos, por la refracción a que son sometidos los discurso políticos por entonces dominantes. La conspiración descrita en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* no llega a ejecutar ningún acto de carácter prioritariamente político, a no ser que consideremos como tal la circulación de dinero falso que desencadena la disolución del grupo. Se habla muchísimo, eso sí, del futuro gobierno, de los métodos para derrotar al ejército, de la manera de conquistar nuevos adherentes, de cómo organizar tanto la cadena de prostíbulos que financiará la conspiración como las células terroristas que la ejecutarán; se nos dan detalles, e incluso planos, de las plantas de producción de los gases tóxicos que piensan utilizar para dar el golpe contra el gobierno y lograr el sometimiento de la población civil. Pero nada de ello se ejecuta, nada se lleva a cabo. No se instala un solo prostíbulo ni se organiza una sola célula terrorista, y las únicas personas muertas por miembros del grupo son la bizca y Bromberg, asesinatos que pueden ser tan políticos o simbólicos como se quiera, pero que no responden a ningún plan conspirativo en ejecución. Lo anterior ha llevado a decir que la conspiración, sea comunista o fascista, fracasa, atribuyéndose el fracaso a todo tipo de razones: el oportunismo del Astrólogo, el desequilibrio psicológico de los conspiradores, la falta de claridad ideológica, etc. Tal vez ello sea así, pero si la conspiración fracasa en el plano político triunfa en el literario, eje principal de la lectura aquí propuesta. El ciclo afirma, retrospectivamente, que la conspiración narrada no profetiza ni depende de la que simultáneamente se fragua y ejecuta en la Argentina:

*Nota del autor:* Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la Editorial Rosso en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario de 1930. Indudablemente, resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de setiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de setiembre<sup>16</sup>.  
(LSL, 223)

La nota es problemática y habría que empezar por fecharla, siendo obviamente posterior a la primera aparición de la novela. Basta aquí, sin embargo, anotar su función general: distanciar retrospectivamente el texto de la realidad política inmediata, afirmando la autonomía de una novela en la que puede verse, si así se desea, una premonición, pero no un testimonio. Al tiempo que se distancia de los acontecimientos políticos a su alrededor el texto afirma, por boca de su autor, su inequívoco deseo de revolucionar la literatura. “El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo”, por la creación de “libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y ‘que los eunucos bufen’. El porvenir es triunfalmente nuestro. Nos lo hemos ganado con sudor de tinta y rechinar de dientes”, dice Arlt en el ya citado prólogo a *Los lanzallamas*. La conspiración del Astrólogo no toma el poder político, pero *Los siete locos* y *Los lanzallamas* influyen la literatura argentina; tal vez ello no se vio en el momento de su aparición, pero su creciente gravitación valida la nietzscheana apuesta de Arlt al futuro.

La obra arltiana, como en general la vanguardia rioplatense, menos ingenua en esto que muchos de los vanguardismos europeos y que la literatura realista de lucha social de la época, no aspira a una trascendencia política directa o inmediata, sino a influir su propia esfera de acción: la literaria. Más que

en las luchas políticas del período, la conspiración de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se inserta en las libradas en el campo literario, y como parte de su estrategia para ocupar una posición ventajosa en dicho campo, los textos echan mano a muy diversos recursos, buena parte de los cuales provienen de un ámbito que, aunque específicamente literario, no suele figurar entre los repositorios discursivos frecuentados por la vanguardia: los géneros formulaicos populares. El ciclo de Erdosain utiliza profusamente elementos provenientes de géneros como la novela policial y lo que Cawelti denomina melodramas sociales<sup>17</sup>, géneros ambos cuyas estructuras, sin embargo, son quebradas por la escritura arltiana. Del melodrama social, por ejemplo, toma la apariencia realista de sus descripciones de ambientes sociales, la violencia de parte de su acción y el tono melodramático, pero abandona el triunfo final del bien, elemento clave de la fórmula.

Similares procesos de refracción rigen la relaciones de la obra arltiana con los otros géneros formulaicos utilizados. El ciclo incorpora elementos de la literatura policial 'dura': planeamiento y ejecución de crímenes, violencia, sexualidad delictuosa y asociada con la violencia, ambientes delictivos, batidas policiales, etc., pero los re trabaja fuertemente y, a diferencia de lo que ocurre en la literatura policial, no se descubren verdades firmes, no se restaura ninguna justicia, no se aclara por completo la naturaleza de lo sucedido, y ningún personaje cumple el rol del detective. El narrador del ciclo intenta llenar dicho rol pero tan sólo logra articular una deficiente versión de lo ocurrido, contradicha por la probablemente aun más deficiente versión periodística de los hechos, triunfante en la imaginación popular y base del film para el cual es contratado Barsut. Los motivos económicos que rigen la novela policial 'dura' son relegados, y muchas de las acciones narradas, como los asesinatos de Bromberg por

Barsut y de la Bizca por Erdosain, no responden a motivos materiales. Las causalidades económica y pasional, que en la novela policial dura que nace en el mismo período explican los acontecimientos<sup>18</sup>, no son reemplazadas por ninguna otra causalidad de la misma capacidad heurística sino simplemente abandonadas, careciendo el ciclo de explicaciones tajantes para lo ocurrido. El narrador intenta explicar las acciones de Erdosain mediante un freudianismo frecuente en los melodramas sociales<sup>19</sup>, pero ello no sólo es poco convincente sino que, aun aceptando tales explicaciones, los motivos de los demás personajes, de cuyas historias familiares conocemos poco o nada, quedan en la sombra. Mientras los géneros formulaicos saqueados por el ciclo tienen como elemento importante de su estructura literaria soluciones claras a los conflictos argumentales, propuestas por narradores confiables y a menudo omniscientes, el ciclo no articula una respuesta satisfactoria a las interrogantes planteadas, no logrando el 'cronista' convencernos ni de la justeza de su recuento de los hechos ni de sus interpretaciones de éstos. Si *Los siete locos* y *Los lanzallamas* utilizan elementos del melodrama, la novela policial y de intriga, *El amor brujo* juega desde su título con las convenciones del archipopular género sentimental, mostrando aun más claramente que el ciclo de Erdosain el tipo de trabajo efectuado por los textos arltianos con los géneros populares.

Comprender adecuadamente las relaciones entre la obra arltiana y la literatura popular formulaica, requiere recordar que Arlt dista de ser el único autor rioplatense de literatura 'seria' del período que recurre a estructuras provenientes de los géneros formulaicos, fenómeno que presenta diversas manifestaciones. Entre 1917 y 1925 circulan en Buenos Aires

miles de ejemplares de novelas sentimentales, producidas y publicadas continuamente y masivamente<sup>20</sup>, entre cuyos autores hay quienes se dedican casi exclusivamente al género, como los populares Josué Quesada y Marcelo Peyret, pero también nombres asociados a otros tipos de escritura, como Roberto Mariani, Hugo Wast, Héctor Pedro Blomberg y Alberto Gerchunoff. Arlt, entonces, no es el único escritor 'serio' relacionado con la novela sentimental, pero su relación con ésta es bastante particular: mientras los otros respetan y marginan simultáneamente el género, Arlt lo subvierte y trae a un lugar central. Dentro de la obra de autores como Mariani, Wast y Blomberg, la posición de la novela sentimental es la de una producción fácil y relativamente bien pagada, pero secundaria y sin aspiraciones a un valor literario. La actitud de Horacio Quiroga, quien años atrás había publicado seis folletines en las revistas *Caras y Caretas* y *Don Goyo* ocultando su paternidad bajo seudónimo<sup>21</sup>, es extrema pero no diferente de la tomada por la mayoría de sus colegas. Las novelas sentimentales de estos autores aparecen en los espacios propios del género, publicaciones como *La novela semanal*, con tiradas de miles de ejemplares y circuitos de circulación diferenciados de aquellos en que publican y distribuyen sus obras 'serias'<sup>22</sup>, lo que separa nítidamente ambas escrituras y evita la 'contaminación' de las obras 'serias' por las populares. Al mismo tiempo su producción sentimental se ajusta a todas las reglas del género, campo regido por normas propias cuyo acatamiento es necesario para la satisfacción de sus lectores y conveniente para los autores por la facilidad que ello representa para su producción. En *El amor brujo* Arlt hace todo lo contrario. En vez de escribir una novela sentimental respetando las formas establecidas y publicada y distribuida en los circuitos propios del género para diferenciarla de otros tipos de

escritura, Arlt utiliza numerosos elementos de la novela sentimental para crear un texto que rompe sus fórmulas, el cual publica en los mismos circuitos y para el mismo público que sus novelas anteriores. Esta mezcla de elementos de literatura 'seria' y 'no-seria', alta y baja, popular y culta, produce un híbrido que trasvasa las formas de una esfera a la otra y cuestiona sus fronteras. Es clara en *El amor brujo* la presencia de numerosos elementos convencionales propios de la novela sentimental<sup>23</sup> como el flechazo amoroso, las cartas de amor, las esperas, encuentros y despedidas de los novios, la infelicidad conyugal y la importancia de los cómplices, elementos que son fuertemente retrabajados en el texto. Tal es el caso del flechazo amoroso, narrado con un romanticismo que no desdeña lo cursi. Habiéndola seguido a un vagón de tren, Balder acaba de presentarse a Irene:

—... ¡cuántas veces he soñado con un acontecimiento semejante! Sí, igual a éste, hermanita... ¡Oh!, claro... no te rías... yo era consciente, perfectamente consciente de que mi sueño era un disparate irrealizable, al menos en Buenos Aires. Y el destino hace que se realice mi sueño, y del modo que yo deseaba . . . Si me invitaras ahora mismo para un largo viaje, te acompañaría sin preguntarte donde íbamos ni de que viviríamos. —Y Balder no mentía. Su existencia perdía los patrones de egoísmo en presencia de aquella muchacha. . . —¡Oh!, pero vos no sos una mujer... no... sino una pequeña hada con cartera de colegiala y cuadernos de música, que ha condescendido a hacerse visible sobre la tierra, y por una sola tarde, para mí...— y sin poderse contener le extendió la mano apretando la suya vigorosamente como si sellara algún pacto cuyas cláusulas no fuera necesario enunciar.<sup>24</sup>

Pese al tono paródico y a lo inverosímil de la situación y el lenguaje, la acción se desarrolla hasta aquí en consonancia

con las leyes del género. Balder e Irene se citan para el siguiente jueves, y el segundo encuentro empieza a resquebrajar la consonancia:

Irene se mostraba más dueña de sí misma, e incluso Balder se hubiera atrevido a jurar que le observaba con malicia burlona desde el fondo de sus ojos. La atmósfera de irrealidad que respiraran la tarde anterior se había desvanecido. . . Irene caminaba como desganada. El gran sueño, no cabía duda, se había disuelto en la nada, y Balder trataba de mostrarse prudente, para que la jovencita le perdonara la embriaguez que la otra tarde suscitara en ella. Quizá nacían en el interior de Irene las resistencias al mal que de Balder podía venirle. No quedaba duda que sus defensas actuaban normalmente. (EAB 37-8)

Viendo que la conquista —Balder ya ha empezado a pensar en Irene en tales términos— se le escapa de las manos, el protagonista acude a un recurso frecuente en la novela sentimental, la carta amorosa:

Después de cavilar un instante, redactó dos carillas de amor mentiroso, ‘destinadas a excitar la imaginación de la jovencita y sus vulgares sentimientos de chica de familia’. Incluso le decía que ‘se imaginaba él y ella, cuando fueran ancianitos, rodeados de muchos hijos’. Esto es simplemente repugnante y absurdo. Balder, además de encontrarse casado, no quería hijos, y por otra parte no tenía ningún apego a la vida del hogar. Sentíase llamado a destinos más altos, pero en esta circunstancia procedió como un jugador, matiz que entraba en su temperamento, tratando trabajosamente que el estilo de la carta fuera lo suficiente estúpido como convenía a la mentalidad que revelaba Irene. (EAB 38)

No satisfecho con ello, “al llegar a su casa, buscó entre sus papeles algunas cartas que otra novia le había devuelto y copió

íntegras dos epístolas apasionadas, que le entregó a Irene en su tercer encuentro. La pereza sentimental había sucedido al primer deslumbramiento pasional.” (EAB39). Así como *El amor brujo* utiliza las convenciones de la novela sentimental sin serlo, estas cartas de amor tampoco son tales sino textos que utilizan dicho formato, copias de antiguas cartas portadoras de sentimientos que pueden haber sido sinceros o tan dudosos como los que originan su reproducción, utilizada como herramienta para intentar conseguir una ventaja. La mutua valoración de Irene y Balder ha caído notoriamente y un tono farsesco contamina el resto de la historia, tono que ya había asomado en la sección que inaugura la novela, “Balder va en busca del drama”, donde no escapa a los personajes mismos, conscientes tanto de su propia farsa como de la que representan los demás. Tras decirle Balder a doña Susana, la madre de Irene, que sus relaciones con Irene son casi paternas, “Irene lo miró profundamente, y recordando quizás intimidades nada paternas habidas con él sonrió burlona, como diciéndole: ‘Chiquito... sos un desvergonzado comediante.’” (EAB 15) En cuanto a doña Susana, “es muy posible que la viuda del teniente coronel se diera cuenta que en Balder alternaba simultáneamente el hombre sincero y el comediante”. (EAB 18) La sección, un *flashforward* que narra el primer encuentro entre Balder y la madre de Irene, está marcada por detalles que acentúan tanto lo ridículo de la situación como el carácter farsesco de las acciones de los diversos personajes. Balder visita por primera vez la casa de Irene con el propósito de conocer a su madre, que sabe opuesta a sus relaciones, y lo que más le llama la atención, extrañamente, es que las cerraduras de la casa no funcionan, detalle que enmarca la sainetera entrada de la madre:

Alguien forcejeó en la puerta de comunicación de la sala con el cuarto inmediato, se desprendió bruscamente el pasador

cayendo al suelo con gran estrépito y la puerta se abrió. . . antes de que la dueña de la casa pudiera pronunciar palabra, [Balder] exclamó:

—¡Qué notable!, aquí ninguna cerradura anda bien.

La señora se detuvo a dos pasos del joven con gesto de primera actriz ofendida, y Zulema, que entró tras ella, hizo la presentación:

—El ingeniero Balder, la señora Susana Loayza.

Balder se echó la mano al bolsillo viendo que la presentada no le alcanzaba la suya, y pensó rápidamente:

'La comedia ha comenzado.' (EAB 14-5)

En realidad son dos las comedias que han comenzado. La primera, la mencionada en el texto, es la de los personajes, todos tratando de posicionarse de la manera más conveniente a sus intereses sociales, económicos y sexuales, comedia marcada en esta escena inicial por la conciencia que los personajes tienen tanto de su propia farsa como de la ajena, el carácter teatral de las entradas y salidas de los personajes, y la comparación de doña Susana con una actriz. La segunda comedia es la del texto mismo. Si los personajes utilizan las convenciones sociales para la satisfacción de sus intereses, respetándolas o quebrándolas de acuerdo a su propia conveniencia, y Balder utiliza viejas cartas como modo de proseguir la conquista, el texto utiliza elementos y convenciones de la novela sentimental, torciéndolas y adaptándolas en concordancia con sus propios fines, para acabar produciendo resultados opuestos a los del género. Mientras éste se organiza alrededor del amor contrariado cuya realización acarrea la felicidad y su pérdida la desdicha, en el híbrido arltiano el amor es contrariado sólo en apariencia, pues aunque Balder es casado —obstáculo típico de la novela sentimental— la madre de Irene le permite tener relaciones con ésta. Quebrando las convenciones del género, el fracaso

del idilio es achacado no a la oposición social o a otros factores externos al romance, sino a su consumación: la posesión de la joven Irene arroja dudas sobre su virginidad, lo que permite a Balder justificar su decisión de romper con ella y volver con su esposa.

Si la literatura formulaica pone en duda algunas certidumbres morales (¿trionfará el bien sobre el mal?) y epistemológicas (¿se resolverá el misterio o el crimen?) tan sólo para reforzarlas mediante su resolución final, Arlt revierte doblemente este proceso. Así como el lector del ciclo de Erdosain se ve en la imposibilidad de decidir si la conspiración del Astrólogo —principal eje argumental del ciclo— va en serio o es una farsa montada por su líder y acuerpada por los demás personajes, el lector de *El amor brujo* no puede decidir si el enamoramiento de Balder e Irene, principal núcleo de la acción, existió o no y en qué grado, ni si el motivo de la ruptura, la previa experiencia sexual de Irene, es cierta o no, y si, en caso de serla, realmente precipita la ruptura o es un mero pretexto de Balder para liquidar la relación. En todos estos casos la imposibilidad de decidir no se debe tanto a una insuficiencia informativa como al carácter incierto de las acciones descritas, a las incertidumbres de los propios personajes y narradores, incapaces de responder estas interrogantes con más aplomo que el lector. Los textos arltianos quiebran las certidumbres propias de los géneros formulaicos, certidumbres pacientemente creadas a través de una constante reiteración de estructuras y motivos, y esta quiebra produce un efecto de extrañamiento que sacude la confianza en los mecanismos que sustentan el género, impidiendo al lector de fórmulas experimentar el placer de la repetición, el reconocimiento de las matrices narrativas familiares. Apelando a la literatura formulaica, los textos derrotan las expectativas asociadas con ella, en grado no menor que los textos de

Macedonio derrotan las expectativas de los lectores acostumbrados a las convenciones realistas.

La presencia en *El amor brujo* de un marco literario plenamente reconocible, la novela sentimental, orienta al lector hacia su contexto fundamental, el literario, y si bien sus personajes pueden ser conectados con determinados tipos históricos —pequeña burguesía porteña de los veintes y treintas—, su principal referente son personajes literarios previos: los propios del género sentimental cuyos elementos saquea y retuerce. La prominente utilización de lo formulaico destaca el carácter textual de la novela, su inmersión en patrones exhibidamente literarios, su carácter de escritura estructurada no en función de una lectura de la realidad social circundante, sino de lecturas de textos anteriores<sup>25</sup>, no siendo de extrañar que quienes ven en la obra de Arlt un testimonio de su época no se ocupen mayormente de esta novela. La facilidad provista por *El amor brujo* para la identificación de su contexto literario revierte la tendencia a camuflarlo, creciente a partir de *El juguete rabioso*, y retorna la escritura arltiana a su estrategia primeriza de mostrar el juego, lo que se dará de lleno en “Escritor fracasado”. El relato, que abre *El jorobadito* (1933) en su primera edición, vuelve a los orígenes de la escritura arltiana al tematizar, en grado no menor que “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” (1920), su problemática literaria, no diluida ni abandonada pero sí camuflada en las novelas de Arlt, aparecidas entre 1926 y 1932.

“Escritor fracasado”, que acoge de lleno la temática que años atrás había decidido la no inclusión de “El poeta parroquial” en *El juguete rabioso*, pasa revista general al ambiente literario de la época mientras narra en primera persona las vicisitudes de un escritor que, tras un éxito inicial, es igualmente incapaz de seguir produciendo o de retirarse del

ambiente literario. Que el fundamento principal de las aspiraciones del narrador-protagonista lo haya sido su juventud —condición percibida por él como gloriosa en sí misma—, lo inserta directamente en una escena literaria marcada por corrientes vanguardistas cuya idolatría de la juventud es compartida incluso por sus presuntos oponentes, sean éstos la izquierda boedista o los autores previamente nucleados en *Inicial. Revista de la nueva generación*, órgano cuya información editorial aclara: “*Inicial* es una revista de jóvenes; en tal carácter sólo publica colaboraciones de jóvenes, salvo cuando se trata de algún colaborador extranjero que representa novísimas tendencias.” Asociada a la juventud aparece en el relato una agresividad múltiplemente practicada por el narrador-protagonista: en sus relaciones personales, en las organizaciones fascista-literarias que por momentos lidera, en la crítica literaria en que recaba al verse incapacitado de producir más literatura, en la revista de claras resonancias futuristas que ayuda a fundar y dirigir. Juventud y agresividad, marcas características de los movimientos de vanguardia, son acremente desmanteladas no por el fracasado narrador, que continúa rindiéndoles pleitesía, sino por la ironía del texto. La siguiente víctima de “Escritor fracasado” es la no menos vanguardista tendencia a la proliferación de escuelas literarias y la importancia a ellas concedida, fenómeno reconocido incluso por quienes lo desaprueban<sup>26</sup>. El narrador nos cuenta sus frecuentes traslados de uno a otro grupo literario, más orientados por motivos personales que estéticos, así como la creación ad hoc de escuelas y cenáculos de acuerdo a lo que la situación demande:

A mis camaradas les anuncié que preparaba la Estética del Exigente, a base de un cocktail de cubismo, fascismo, marxismo y teología. . . En pocas semanas popularizamos nuestros

principios, los desparramamos por las mesas de café y en los cenáculos, y al cabo de un año descubrimos, de acuerdo a esas leyes de nuestra estética, unos cuantos genios anónimos. Después de darles una jabonada de modernismo y afeitarles lo poco que les quedaba de claridad y lógica, los lanzamos al éxtasis de la multitud.<sup>27</sup>

El relato no circunscribe sus ataques a los rasgos asociados con la vanguardia. La vida de cenáculo, las relaciones autor/público que van del desprecio futurista al didactismo de la izquierda, la obsesión con la virilidad y masculinidad del artista y su obra; casi no hay rasgo de la vida literaria del período que no sea tocado en “Escritor fracasado”, donde también se caricaturiza a algunos de sus principales actores: el escritor fascista y patriotero (Lugones), los partidarios de la literatura como medio de educación proletaria (Boedo), la vuelta al pasado y al monacalismo (Larreta), los rupturistas a ultranza, los idólatras de la juventud, todos ellos enfrentados por ver quien domina el ámbito literario. Abundan en el texto los escritores fracasados, poseedores todos de un rasgo común, la falta de disciplina, sustituida por uno de los muchos tipos de vida ‘artística’: el cenáculo, la bohemia, la renuncia a la modernidad, los anhelos fascistas o la instrucción proletaria. ¿Qué queda de positivo en este maremágnum de sentimientos bajunos, intrigas y envidias? Tan sólo la literatura misma, independiente de sus creadores y comentadores. La literatura emerge, no en las afirmaciones de un narrador-personaje cuyas palabras son deconstruidas y desautorizadas por la lógica del relato, sino en lo que éste mismo nos dice, como el fruto de un trabajo arduo y no sometido al imperio de nada externo a sí mismo, sean estéticas al uso, experiencias vitales, propósitos didácticos, políticos o morales, factores todos igualmente descartados como principios rectores de la creación literaria. También el concepto de inspiración es derribado, siendo el

trabajo lo único que hace producir; escritor, dice implícitamente el relato, no es el ingenioso, el agudo o la brillante, sino quien trabaja ardua y constantemente con el lenguaje. No otra cosa es lo que Monti, dueño de la compañía de papel para la cual trabaja Silvio en *El juguete rabioso*, dice a éste al iniciarse el capítulo que lo verá transformarse en narrador: “—No hay que desanimarse, diávolo. Quiere ser inventor y no sabe vender un kilo de papel. —Luego agregaba:— Hay que ser constante. Toda clase de comercio es así.” (*EJR* 88) Silvio persevera, y en el siguiente párrafo logra por primera vez vender un poco de papel en blanco, inscribiéndole con su discurso una significación semántica que aumenta su valor y lo posiciona frente a los competidores.

### **El esteticismo vanguardista**

“Escritor fracasado” dramatiza lo que Arlt había afirmado en el prólogo a *Los lanzallamas*: se crea “no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad”. Para Arlt, como para Borges, la literatura es ni más ni menos que un arte de palabras, concepto proclamado por la prosa borgeana desde sus inicios. La literatura tiene reglas propias, reglas que dentro del texto deben sobreponerse a las que rigen el mundo externo si la escritura ha de funcionar eficazmente, lo que se logra convenciendo al lector no de la relación entre texto y realidad externa, sino de la realidad textual misma: “Morris puede no comunicar al lector su imagen del centauro ni siquiera invitarnos a tener una, le basta con nuestra continua fe en sus palabras, como en el mundo real.” (*DIS* 227) El esclarecimiento de las leyes que rigen la realidad textual de la literatura conduce, según Borges, a la aceptación de la inevitable distancia que va del texto a la realidad externa en la cual solía verse su referente inmediato. De ser ello así, lo

característico de los textos borgeanos en particular, y de la vanguardia rioplatense en general, no sería tanto el imperio que en su producción tienen las leyes literarias —imperio que sería inmanente a la producción literaria—, sino el modo en que lo asumen y exhiben. La literatura es concebida por la vanguardia como arte de palabras, definición que obras como la de Borges suponen valedera aun en la literatura escrita a partir de diferentes concepciones. Desde esta perspectiva lo propio de la vanguardia no sería tanto el descubrir nuevas reglas básicas de producción literaria, sino producir textos que deliberadamente, por escogencia y no por necesidad, se estructuran de acuerdo a ellas. “La envenenada”, relato publicado por Felisberto Hernández en 1931, es un buen ejemplo de estas tendencias.

En uno de los barrios de los suburbios de una gran ciudad, uno de los literatos no tenía asunto. . . entonces, como una de las tantas veces que en otros días se había asomado a la puerta de su casa, llegó a la siguiente conclusión: ‘si quiero asunto tengo que meterme en la vida’. A las 15 y 12 fue cuando por última vez en esa tarde se asomó a la puerta de su casa y pensó que tenía que meterse en la vida; aparecieron tres hombres que desde la calle le hicieron señas para que se acercara; cuando se acercó le dijeron que a pocas cuabras y al borde de un arroyo, una mujer se había envenenado.<sup>28</sup>

Hay aquí un evidente juego con elementos derivados de concepciones realistas: la conveniencia de la experiencia vital, la exactitud descriptiva (“15 y 12”), la atracción por lo sórdido. Estos elementos, sin embargo, son refractados por la autorreflexividad de una escritura que construye su realidad independientemente del referente externo anunciado en el título: pese a lo que éste anuncia, el texto no dice casi nada de la envenenada y sí mucho sobre el proceso de creación literaria.

La brevísimamente delineada historia de la envenenada, de la que tan sólo sabemos que se suicida por desengaños amorosos, habría ocupado el primer plano en un relato realista; aquí es doblemente pretexto para ejercer habilidades y técnicas literarias: en el relato mismo de Felisberto y en el hipotético cuento del protagonista, quien decide aprovechar la oportunidad y utilizar a la suicida como tema. La literatura, no la envenenada, es el tema del relato, como lo es en general de una vanguardia cuya escritura no aspira a expresar la realidad externa ni una verdad valedera en otros ámbitos, sino una realidad y verdad propias, en términos vigentes no en el mundo externo pero sí en un territorio literario que, como el definido por los naipes en el truco, puede ser estrecho “pero no por eso menos reemplazador de este mundo real y menos inventivo y diabólico en su ambición.” (EC 146) La literatura para Borges —como dos siglos antes la historia para Vico—, es entendible porque, a diferencia del mundo externo, ha sido creada por el ser humano a su medida, de acuerdo a leyes asequibles y siguiendo el impulso alentado por Nietzsche: “La alegría de moldear y remodelar —una alegría primigenia! Tan sólo podemos comprender un mundo construido por nosotros mismos.”<sup>29</sup> Esto mismo, un mundo construido por la palabra y no un testimonio de la realidad externa, es lo que ve nuestra lectura en la obra de Arlt.

El eje central de la acción en los textos arltianos es preponderantemente verbal, y diálogos, monólogos, discusiones y conversaciones de todo tipo ocupan gran parte de un espacio narrativo en que los paisajes y ambientes físicos no tienen la importancia de los discursivos. Los personajes suelen estar trenzados en fuertes luchas y rivalidades, pero éstas se desarrollan prioritariamente en el plano lingüístico. En el ciclo de Erdosain los conspiradores hablan

incesantemente de provocar auténticas hecatombes, incluso de aniquilar a la mayoría del género humano, pero en ambas novelas no mueren más allá de seis personas, dos de ellas por suicidio, y una de las muertes, la del hombre cuyo suicidio presencia Erdosain, tal vez no haya ocurrido sino en la imaginación de éste. No es el de lo criminal el único ámbito en que predomina lo verbal. No hay casi personaje arltiano que no hable de viajar, pero la acción narrada difícilmente cruza los límites de Buenos Aires, y el discurso relacionado con la sexualidad es tan constante como escasa es la actividad sexual que de los principales protagonistas se narra. Esta preponderancia de la acción verbal refuerza el carácter autónomo de la realidad textual, autonomía enfatizada por la puesta en primer plano de las conciencias a cuyo cargo corre la verbalización de lo narrado. No sólo se entrega cada hecho a través de una conciencia, sino que se muestra la refracción implicada en el proceso narrativo, refracción que imposibilita la reconstitución o dilucidación de unos hechos puestos fuera del alcance del lector en el momento mismo de su recuento. Lejos de ser privativo de la obra arltiana, el carácter subjetivo de la realidad textual es producto del énfasis puesto por la vanguardia en la manipulación de la conciencia narrativa sobre lo narrado, énfasis que constituye la más importante manifestación del esteticismo vanguardista.

Al lado de textos de la vanguardia ortodoxa, como *Aquelarre* de González Lanuza o *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio, creadores mediante su anti-realismo radical de una realidad textual alejada de la histórica, vemos que abunda en la vanguardia heterodoxa la utilización de elementos realistas para crear ámbitos cuyo carácter estético es puesto en primer plano. La obra de Arlt es paradigmática al respecto, pero dista de ser la única. En *Don Segundo Sombra*

Fabio narra su experiencia de resero con un lenguaje que supone el aprendizaje literario obtenido en su no narrada vida de estanciero adinerado, aprendizaje del que sólo asistimos a sus inicios a cargo de Raucho. La actitud frente a un lenguaje que, como el de *Don Segundo Sombra*, exhibe su literariedad y reelabora fuertemente, cuando no abandona, el utilizado en la cotidianidad que se supone le sirve de referente inmediato, define, según vimos, algunas de las principales líneas de tensión presentes en las concepciones literarias del período. Quienes consideran, como el bando realista y tradicional nucleado en *Nosotros*, que la literatura puede y debe reflejar lo más fielmente posible la realidad que le sirve de arranque, censuran a Güiraldes; quienes postulan, como la vanguardia agrupada en *Martín Fierro*, la estetización de lo narrado y la transformación de la materia prima en realidad textual, lo alaban. En este antagónico contexto el triunfo de *Don Segundo Sombra* contribuye al triunfo del esteticismo vanguardista, y tanto la admiración de Arlt por Güiraldes como el patronazgo literario que éste último le brindó al primero, cobran un sentido que trasciende el plano personal para simbolizar afinidades que, más allá del abismo estilístico que separa a sus obras, apuntan a una compartida concepción literaria: la del texto como artefacto verbal. La novela de Güiraldes, ejemplo de la aplicación de estas concepciones al tema gauchesco y pampeano, tiene equivalentes en las áreas temáticas típicas de la otra tradición rioplatense, la realista. Si la pampa supuestamente vacía e inhumana de *Facundo*, presentada como descripción objetiva de una naturaleza externa carente de arte, es asumida por *Don Segundo Sombra* como creación eminentemente verbal y artística, otros textos hacen lo mismo con los temas frecuentados por el realismo del momento: prostitución, miseria de los arrabales, delincuencia, patologías

sociales, etc., empeño en que la obra arltiana es acompañada por textos como *Tangos* (1926) de Enrique González Tuñón, que ya desde el título insinúa su condición: no testimonio, descripción o denuncia de la realidad del suburbio, sino reelaboración verbal, basada en el saqueo de formas artísticas preexistentes.

Colección de relatos cortos que pone en acción a compadritos, malevos, prostitutas y demás personajes de los arrabales porteños, o más correctamente de su representación literaria tradicional, *Tangos* alude constante y metódicamente a la miseria del suburbio. Pero no es la economía sino la pasión y la imaginación las fuerzas centrales que impulsan a los personajes. Los malevos se juegan la vida de puro vicio o coraje, las mujeres se pierden impulsadas no tanto por la pobreza como por una sensualidad tanguera fuertemente anclada en lo imaginario, y el texto desborda el sociologismo naturalista propio de la narrativa realista centrada en tales ambientes, ejemplificada por *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez. Se menciona, como en dicha narrativa, la miseria del arrabal, pero más que su denuncia o descripción lo que encontramos es su reducción a elemento literario, estético:

Regina, como el tango, vió la luz en el arrabal. Hija de pobres inmigrantes italianos, vivió una infancia triste, sin sonajero de plata.

Dormía sobre un montón de ropas viejas, pegada a sus hermanitos, y sus ojos ingenuos se familiarizaron muy pronto, con el brutal realismo de un capítulo de Zola.<sup>30</sup>

La estetización del arrabal y la villa miseria quiebra su representación habitual y rompe los contactos con el documentalismo del enfoque realista:

Trabajadores rudos, madres prolíficas exhibiendo sus vientres combados, criaturas anémicas y muchachitas sensibleras que van todas las mañanas caminito de la fábrica y se desayunan con un trozo de tango. Tango que nació en la cortada del suburbio y fué apadrinado por el elemento lunfardo que 'apoliyaba' en el viejo depósito de contraventores de la calle 24 de Noviembre. (*Tangos* 127)

El resultado es una estética de corte cinematográfico que, como la de Borges en *Historia universal de la infamia*, reduce la vida de los personajes a una o dos escenas claves en que se juega el destino<sup>31</sup>. González Tuñón utiliza los temas (malevos, prostitución, engaños amorosos, arrabal) y convenciones (repetitividad, brevedad, melodramatismo) de las letras de tango, y la mayoría de los diálogos están escritos en un lenguaje tanguero reo-literario que no intenta copiar el habla cotidiana, sino poner en escena a unos personajes que hablan como tales y evidencian su condición de creación literaria mediante diálogos sentenciosos y a menudo abiertamente cursis, poseedores de la grandilocuencia y sensiblería que Borges atribuye al discurso popular en trance de literatura<sup>32</sup>, el cual ejemplifica con las primeras poesías de Carriego. Dice una mujer a su ex-novio:

Mi corazón tiene la cuerda gastada y su tic-tac es cada vez más apagado... No debías haber vuelto a decir tu fracaso a mi fracaso... Somos ya dos cosas distintas, que vamos por caminos diversos y que, fatalmente, nunca volveremos a encontrarnos. Yo he llorado por mi fracaso y ahora, también debo llorar por el tuyo . . . Pibe, mis besos ahora serían fríos... Además, el rouge de mis labios mancharía tu cara... Casi no sé darme en un beso... Tenía tantos el día que me dejastes, que quizás para olvidarlos los vendí. (*Tangos* 40-1)

Vidas y personajes suelen terminar como objeto estético, sea postal, tango o film, y a diferencia del realismo didáctico, centrado en problemas de actualidad, la narración ubica su temporalidad en un pasado cercano o en un presente que desaparece a ojos vista, intentando recrear estéticamente una realidad precaria cuando no extinta:

Bodegón de las broncas malevas donde se trazó el esquema de más de un asalto, 'La Guita', apenumbada de olvido, derruida, encorvada por los años se apoya en el bastón de su historia para no caer. . . ¡Se acabaron los tauras!... ¡Tenía que ser así!...

Ahora, los herederos del malevaje patinan en el asfalto o rumian su cansancio de explotados, dejándose engayolar en las fábricas las ocho horas reglamentarias para parar el puchero. El arrabal, aquel arrabal delincuente y encubridor, dejó de vivir de lo ajeno para vestir traje de proletario. A la época de los rantes que bordoneaban sus penas y se prendían al amargo cuando la mala los obligaba a correr la liebre, le sucedió la de la reivindicación obrera.

El suburbio escabió las primeras emociones sociales en la Biblioteca Sempere y se exaltó con el breviario anárquico de Pedro Kropotkine, al 'comprender lo sublime de la dinamita que atruena y raja el vil hormiguero humano', frase definitiva que Rafael Barret escuchó de labios de un personaje de France.

Y mientras la rabia estruja el alma de la gente pobre y la miseria desnuda a las criaturas que se hacen a golpes en los baldíos, dos viejos, dos pobres viejos que ya han visado los pasaportes para el otro mundo, olvidándose de las horas apresuradas que habrán de vivir, colocan en el fonógrafo del recuerdo, el disco rayado de una época que pasó. (*Tangos* 147-8)

El texto anterior es significativo: a) por la aceptación del carácter anacrónico de la realidad aludida en la narración, b) por el desinterés mostrado en la problemática social

contemporánea, mencionada pero inmediatamente abandonada, y c) por la literaturización de la materia narrativa, incluidas las teorías políticas. Todo acaba en literatura, tanto el bodegón eje de la historia como el entonces activo anarquismo, reducido a texto, a expresión de personaje de Anatole France. En *Tangos* los ambientes descritos no son problemas sociales a solucionar, como para Gálvez o Castelnuovo, sino materia propicia para el ejercicio estético, y el texto hace constante referencia a géneros que, como la crónica policial y los prontuarios judiciales, cuentan lo mismo desde perspectivas de las que la voz narrativa enfatiza su distancia. La autoridad del narrador no deriva tanto de la observación y conocimiento de los ambientes sociales recreados, como de un control narrativo y un dominio lingüístico puestos al servicio de la creación de una estetizante realidad. “Bichitos de luz”, ‘tango’ que toma lugar en un bar descrito como “escenario de película yanqui”, y en el que trabaja una camarera “rechoncha y petisona como ‘Bola de Sebo’” y otra “tan triste y pálida como aquella pobre Margarita Gauthier”, es un buen ejemplo de esta tendencia a la estetización de la realidad externa.

Las narraciones de *Tangos* se sitúan en un mismo ámbito histórico —el pasado inmediato— y espacial, el suburbio, con unos pocos relatos siguiendo las incursiones de las protagonistas en los cabarets del centro de Buenos Aires; también los personajes se repiten una y otra vez: el malevo labioso, la muchacha que se pierde, el amante engañado, etc. La prioridad dada por el texto no a la extensión de su mundo, sino al trabajo intensivo de sus voluntariamente reducidos ámbitos temporal, espacial y temático produce una realidad que, mediante una variada reiteración, se refuerza y apunta a sí misma a lo largo del texto.

*Tangos* se inscribe en la tendencia que, a propósito de autores como Borges y Güiraldes, se ha llamado criollismo martinfierrista o vanguardia criolla<sup>33</sup>, parte integral de una vanguardia cuya principal impronta es un esteticismo muy diverso del que rige el modernismo por ella rechazado. La frecuente identificación del esteticismo, opción altamente polimorfa, con su variante modernista, ha oscurecido su presencia en una narrativa de vanguardia que combate en dos frentes simultáneos: contra el modernismo, batalla en la que cuentan como aliados a los boedistas y que a las razones estéticas añade las generacionales, y contra el realismo, batalla que divide y enfrenta a los aliados de la lucha antimodernista. Recordemos que las principales razones esgrimidas por los vanguardistas para su rechazo del esteticismo modernista son, precisamente, estéticas, mientras que las aducidas por los escritores realistas son primordialmente ideológicas. Ello no es casual: así como la vanguardia está marcada por factores estéticos el realismo lo está por factores ideológicos. El antimodernismo vanguardista se dirige contra ideales de belleza y perfección formal percibidos como ripiosos, descritos por Macedonio como 'culinarios', por la importancia que en su escritura y lectura tienen factores sensoriales como la euritmia y la eufonía: "Yo llamo por eso *culinaria* a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar. Así es culinaria toda versificación, en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos."<sup>34</sup>

Las relaciones entre la narrativa de vanguardia y la modernista son complejas y no han sido analizadas sistemáticamente por la crítica<sup>35</sup>. El modernismo plantea la búsqueda de un ideal estético parcialmente definido por oposición a la realidad externa, de cuya supuesta fealdad a

menudo trata de separarse tanto como sea posible. Es un ideal basado en la armonía, y expresado en la exploración y desarrollo de estructuras formales y repertorios léxicos y temáticos no por amplios carentes de una estricta codificación, los cuales enfatizan los factores sensoriales identificados y rechazados por Macedonio. Los vanguardistas rechazan este ideal estético, y aunque también aspiran a constituir una realidad autónoma regida por leyes propias, no excluyen en la misma medida que los modernistas el uso de elementos realistas, incorporados y puestos a funcionar en el texto de acuerdo a nuevas concepciones literarias. Pero así como dentro del modernismo autores como Darío, Herrera y Reissig y Lugones utilizan regularmente elementos literarios usualmente no asociados con el movimiento, tampoco hay en la vanguardia unanimidad alguna respecto a la utilización de elementos realistas. De un lado, según sabemos, están los ortodoxos, autores como Macedonio y González Lanuza quienes rechazan en su producción todo elemento realista; del otro los heterodoxos, como Arlt y Borges, que rechazan las estructuras e intencionalidad del realismo, pero que utilizan numerosos elementos derivados de éste. Observemos como a mayor cantidad de elementos realistas aceptados en el seno de los textos, más matizada la actitud de sus autores frente al modernismo. Macedonio, que rechaza visceralmente todo elemento realista, también rechaza sin apelación el modernismo, considerándolo ejemplo perfecto del arte "culinario", mientras Arlt, quien hace abundante uso de elementos provenientes de numerosas tendencias, incluido el realismo, admira la belleza modernista, aunque la desheche como posible modelo escritural, articulando frente al modernismo una posición fuertemente signada por este doble movimiento de admiración y rechazo. Ya en "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" reconoce "la singular

belleza de que están impregnadas” numerosas obras de corte modernista, cuyo ideal de belleza, sin embargo, rechaza ahí mismo por “nocivo”; la apreciación se repite en el prólogo a *Los lanzallamas*, donde cita a Darío y reafirma su admiración por tal tipo de belleza al tiempo que confirma su rechazo, fundamentándolo en la impracticabilidad y anacronismo de tales concepciones literarias; poco después un epígrafe de Oscar Wilde encabezará *El amor brujo*, texto obviamente alejado de la estética encarnada por Wilde. En cuanto a Borges, si bien es cierto que por entonces ataca con frecuencia a Darío, también lo es que —aparte de su posterior revaloración del modernismo en general y de Lugones y Darío en particular— reconoce desde el principio los méritos estéticos de un movimiento cuyas posiciones rechaza, igual que Arlt, por considerarlas superadas. Dice Borges en 1921:

La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada. . . Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba.<sup>36</sup>

Entre las posibles razones para esta diversidad de actitudes ante el modernismo, una nos interesa por lo que dice sobre las complejas relaciones entre los dos bandos de la vanguardia. El ala radical, representada por Macedonio, rechaza de plano el modernismo, pero comparte con el grueso de la producción de éste último la negativa a utilizar elementos realistas y/o cotidianos en el discurso literario, negativa que en ambos casos conduce por igual a la búsqueda de un lenguaje literario

especializado, claramente diferenciado del cotidiano. Este purismo establece en el ala ortodoxa de la vanguardia el peligro de una vinculación, una contaminación si se quiere, no con la rechazada realidad externa sino, irónicamente, con los ideales estéticos del atacado modernismo. Esta contaminación, en cambio, no parece posible en el ala hibridizante de la vanguardia, que a diferencia del modernismo no tiene empacho en utilizar, a veces profusamente, elementos realistas en la consecución de sus metas. Se reproduce aquí la situación que encontramos en las diversas posiciones frente al realismo. Considerándolo posible, autores como Macedonio evitan la contaminación rechazando toda utilización de sus elementos, mientras quienes como Borges lo consideran a priori una imposibilidad, optan por enfatizar las estructuras y leyes propias de una realidad textual donde tienen cabida elementos de todo tipo. La clave de la distancia que va del esteticismo modernista al vanguardista, más allá de las diferencias estilísticas ejemplificadas en “el reemplazo de las lujosas palabras del rubenismo por las de la distancia y el anhelo” de que nos habla Borges (*INQ* 99), tal vez la da Vicente Huidobro, quien por estos años también combate al modernismo desde la vanguardia. En varios manifiestos Huidobro establece como principio fundamental que la poesía no debe rechazar ni imitar la realidad externa, sino emular su creatividad y producir obras que, por su autosuficiencia e independencia, pueden incluir todo tipo de elementos, aún los más cotidianos, sin temor al contagio:

El Hombre sacude su yugo, se rebela contra la naturaleza como antaño se rebelara Lucifer contra Dios, a pesar de que esta rebelión es aparente, pues *el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el*

*plano de sus leyes constructivas*, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas. . . Este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene, como éstos, su razón de ser en sí mismo y los mismos derechos e independencia.<sup>37</sup>

Similares principios teóricos orientan la vertiente híbrida y heterodoxa de la narrativa vanguardista representada por Borges y Arlt, la cual aspira a crear una realidad literaria regida por leyes propias, cuya puesta en primer plano los lleva a recalcar los aspectos retóricos no sólo del texto mismo, sino también de la realidad por él construida. Dedicarse a robar caballos constituye “una *digresión* en la carrera delincuente de [el atroz redentor Lazarus] Morell”, mientras en “La viuda Ching, pirata” los enfrentamientos entre ésta y el emperador siempre se expresan retóricamente. En el primer encuentro, las “desfallecidas flores retóricas” imperiales serán derrotadas por el “estilo justo y lacónico” de la viuda, derrotada a su vez en el encuentro final por la corte, ahora poseedora de una muy borgeana retórica que al laconismo de la viuda agrega la ambigüedad, las variantes, y una imaginación que se expresa a través de lo indirecto y lo implícito. La literaria escritura imperial se impone a la legalista de la viuda, astuta lectora que descifra los mensajes recibidos y saca las conclusiones pertinentes.

El carácter retórico de la realidad literaria adjudica una nueva importancia a la lectura, igualada por Borges a la de la escritura, y privilegia como nuevo espacio del escritor-lector la biblioteca, espacio tan alejado de la vieja tribuna civilista como de la no siempre real pero indudablemente simbólica torre de marfil modernista. El renovado carácter protagónico

de la lectura y la escritura y de su espacio simbólico privilegiado, una biblioteca cuyos textos proveen el principal contexto a la escritura por ella desencadenada, marca mucha de la narrativa vanguardista del período, y la arltiana no es una excepción. El protagonismo que en ella tienen la lectura y la escritura: a) definen el eje temático de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”; b) tienen en *El juguete rabioso* —donde biblioteca y librería son el espacio real y simbólico de episodios determinantes— una importancia cuyos aspectos estructurales igualan a los temáticos, todavía muy fuertes; c) pasan al ciclo de Erdosain con un rol primordialmente estructural, menos afirmado que dramatizado por personajes que se ‘leen’ constantemente unos a otros, cuyos destinos son parcialmente determinados por la agudeza o ingenuidad de sus lecturas, y cuya biblioteca más que literaria, o incluso escrita, es una cultura de masas representada por el cine; y d) son explícitamente tematizadas, una vez más, en “Escritor fracasado”. Con todo, la más clara formulación de la centralidad de la lectura y la escritura como núcleo fundante de la actividad literaria es la borgeana. La inmersión de Borges en lo que podemos denominar la lectoescritura conlleva la centralidad de la biblioteca como espacio literario por excelencia, no sólo en su tradicional función de depósito de formas y temas, sino como contexto vital de la creación. La escritura no será concebida como crítica de una realidad social exhibida desde la tribuna, ni como receptáculo privilegiado de una belleza cincelada en oposición a dicha realidad, sino como lo enfrentado a un lector-escritor que construye, deconstruye y reconstruye permanentemente sus sentidos, sin llegar nunca a tener total control sobre estos. Textos como los de Borges y Arlt desplazan el centro de gravedad literaria del binomio textual/extratextual al eje texto/sujeto, éste último en su doble

rol de escritor y lector, de (de)(re)constructor. No desaparece de escena la realidad externa, tradicional juez-testigo que proporcionaba la principal referencialidad de la escritura, pero se transforma en el eslabón débil de la triangulación lector/escritor, texto y realidad externa. Este proceso adjudica tanto a la lectura como a la subjetividad una importancia entroncada con la idea nietzscheana de que todo hecho es ya una interpretación, idea que subyace las nuevas relaciones entre texto, realidad y sujeto, y asigna un carácter textual a la realidad misma. Si el modernismo diferenciaba entre una realidad externa estética, o incluso antiestética, y unos textos cuyo valor es parcialmente determinado por su carácter de construcción estética contrapuesta a dicha realidad, las corrientes filosóficas afines a la vanguardia hacen de esta realidad otro texto, caracterizado por su diversa y a menudo indiscifrable escritura.

La relación entre esteticismo y perspectivismo no había escapado a Nietzsche. Si todo hecho es interpretación, la realidad misma es un texto a ser leído e interpretado<sup>38</sup>, posición que de inmediato se ramifica: si suponemos conocer el lenguaje en que está escrita la realidad llegamos al realismo, de otro modo estamos en la biblioteca de Babel, enfrentados a una realidad constituida por sentidos permanentemente móviles y lecturas necesariamente tentativas. Por este camino los textos de Borges llegarán a establecer la básica ilegibilidad del mundo en oposición a la legibilidad de los textos humanos, desarrollando ideas sobre la creación artística afines a las expresadas por Nietzsche: “Una medida del grado de fuerza de voluntad lo proporciona la medida en que uno puede actuar aun careciendo las cosas de sentido, el hasta dónde puede uno vivir en un mundo carente de sentido *gracias a que uno organiza, por sí mismo, una pequeña porción de él.*”<sup>39</sup>

A pesar de las diferencias internas sobre los modos concretos de ejecutar sus concepciones estéticas, la respuesta de la vanguardia a la pregunta sobre qué sea la literatura es uniforme: una construcción lingüística hecha de acuerdo a reglas propias, diversas de las que puedan regir un mundo externo cuya estructura no deben imitar, pero cuya creatividad deben emular. La literatura debe construir su propia realidad, y dada la movilidad de sentidos adscrita a la escritura, la lectura deberá determinarlos constantemente. La narrativa de vanguardia asume el discurso no sólo como materia prima sino como temática principal de la literatura, por lo que no debe sorprendernos que la revolución a la que aspira la obra arltiana no sea política sino literaria, ni que Macedonio conciba a sus personajes como sartas de palabras y dedique *Museo de la novela de la Eterna*, “primera novela buena” de la literatura, a proponer una teoría literaria que, en caso de fracasar la novela, pueda ser leída como la novela misma.

Fiel a sus concepciones, la narrativa de vanguardia pugna por separarse, aunque en diversos grados y por muy diversos medios, de los factores extraliterarios de juicio que presente pudieran aplicársele, los cuales varían de autor a autor; en González Lanuza lo son las ideas filosóficas, en Arlt las circunstancias socio-políticas, y en Macedonio la realidad externa. Su producción pide ser leída como una construcción lingüística, una organización de discursos, y a esta preceptiva de lectura se atiene cuando lee los textos que alimentan su propia escritura. Así es leída la literatura bandolerezca por Silvio y la gauchesca por Borges, para quien la principal acción del *Martín Fierro* no son los episodios de la vida de éste sino el hecho mismo de contarla, y su tema no la pampa sino “la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar.” (DIS 197) Todo lo que entra a esta narrativa se reduce a discurso, a lenguaje, y si en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*

no se habla de libros ello se debe a que el Ku Klux Klan, los gangsters y el mismo ejército argentino se literaturizan en el momento mismo en que ingresan a sus páginas. La literatura se transforma en hueco negro que devora y asimila todo elemento por ella utilizado, idea explorada por textos que, como los de Arlt, Borges o Felisberto Hernández, no sólo la ponen en práctica —lo que toda literatura había hecho voluntaria o involuntariamente—, sino también la dramatizan.

La utilización de elementos históricos en textos concebidos como huecos negros literarios otorga una complejidad adicional a las relaciones historia/literatura, eliminando toda posibilidad de verlas en términos de simple oposición o asimilación. Algunos textos parten de una historia que transforman en material estético, caso de *Don Segundo Sombra*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* e *Historia universal de la infamia*, mientras otros rechazan toda conexión explícita, como *Aquelarre*, *Museo de la novela de la Eterna* y los relatos de Felisberto Hernández. En los textos que utilizan elementos históricos asumidos como tales, las relaciones con la historia muestran la misma tensión exhibida frente a la tradición literaria, y como en el caso de ésta las relaciones suelen desembocar en la traición. Tal es el caso de *Historia universal de la infamia*, libro que traiciona abiertamente cualquier expectativa histórica o ética creada por el título<sup>40</sup>, la aparente materia y las fuentes informativas. *Don Segundo Sombra* ejecuta un movimiento similar, pues mientras el título insinúa el carácter de mera 'sombra' de su realidad, su 'secundariedad' frente a una realidad histórica supuestamente primaria —el mundo de gauchos y reseros— la novela revierte esta secundariedad imponiendo en los lectores una visión estética de dicho mundo que, al menos dentro del texto, derrota por superposición y capacidad de seducción a la historia a la que se suponía subordinada.

La tensión entre literatura e historia asume dos modos que, al coexistir en el interior de los textos, originan una creativa tensión. El primer modo enfatiza las diferencias entre ambas esferas: “El análisis de los procedimientos de la novela ha conocido escasa publicidad. *La causa histórica* de esta continuada reserva es la prioridad de otros géneros; *la causa fundamental*, la casi inextricable complejidad de los artificios novelescos . . . *Mi fin es literario, no histórico*” (DIS 226, énfasis nuestro), afirma Borges en “El arte narrativo y la magia”, antes de entrar a detallar las diferentes causalidades que rigen y separan las esferas histórica y literaria. Esta separación es radicalizada por Macedonio en *Museo de la novela de la Eterna*,

Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tienen vistos enfrentes o a la vuelta. (*Museo* 18)

El segundo modo, casi siempre implícito, afirma las afinidades entre historia y literatura en tanto narrativas. Dentro de esta perspectiva la historia es reducida a narración, construida necesariamente de acuerdo a los principios estructurales que rigen toda actividad narrativa, no sólo la literaria. Invirtiendo las concepciones previamente vigentes y nítidamente enunciadas por Henry James, para quien todo novelista debe concebirse como historiador y todo relato emular las formas narrativas vigentes en la historia<sup>41</sup>, la vanguardia enfatiza no los moldes históricos de la narrativa sino los moldes narrativos de la historia<sup>42</sup>. Explorar los fundamentos e implicaciones de la posición vanguardista, en

especial sus repercusiones en las estrategias y los sistemas de autoridad textuales, requiere dilucidar las principales concepciones epistemológicas actuantes en la vanguardia, concepciones de donde deriva buena parte del sabor post-modernista exhibido por algunos de sus textos.

### Notas

1. Tal interpretación arranca en 1926 con Barletta (“*El juguete rabioso* por Roberto Arlt”, *Nosotros* 1926: 553-4), y se prolonga en lecturas como las de José Bianco, “En torno a Roberto Arlt.” *Casa de las Américas* 1.5 (1961): 45-57; Nira Etchenique, *Roberto Arlt* (Buenos Aires: La Mandrágora, 1962); Angel Núñez, *La obra narrativa de Roberto Arlt* (Buenos Aires: Nova, 1968); Diana Guerrero, *El habitante solitario* [1972] (Buenos Aires: Granica, 2ª ed., 1986); Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada* (Gaithersburg: Hispamérica, 1980); José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt* (Buenos Aires: Weimar, 1984), y Rita Gnutzman, *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* (Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984).
2. Borges, *El idioma de los argentinos* (Buenos Aires: Gleizer, 1928), pp. 87-8.
3. Borges, *Evaristo Carriego*, (*Obras Completas*, ed. cit., pp. 97-172), p. 103. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *EC*.
4. Ya escrito el presente trabajo, llegó a nuestro conocimiento un artículo de Leo Pollman, “El espantoso redentor. La poética inmanente de ‘Historia universal de la infamia’” [*Revista*

- Iberoamericana* 45.108-109 (1979): 459-473], donde se desarrollan algunas ideas similares a las aquí expuestas.
5. Borges, *Historia universal de la infamia* (Obras Completas, ed. cit., pp. 287-345), p. 303. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *HUI*.
  6. Elías Castelnuovo, *Larvas* (Buenos Aires: Lisandro de la Torre, 1959), p. 11. Citaremos parentéticamente de esta edición.
  7. Para las relaciones entre el tremendismo descriptivo y la mirada naturalista, véase de Peter Stallybrass y Allon White "The Sewer, the Gaze and the Contaminating Touch", *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca: Cornell University, 1986), pp. 125-48.
  8. Revista *Martín Fierro* 2.16 (1925).
  9. "Moto, aparte de cretino, era baboso, debido a que padecía una hidrorrea crónica. Se le caían constantemente los pantalones y constantemente se limpiaba los mocos con las dedos o con la manga de la chaqueta. Era desmedrado y contrahecho. Para peor: velludo como un mono." *Larvas*, p. 85.
  10. Lukács, "Narrate or Describe?", *Writer and Critic* (pp. 110-148), p. 146.
  11. "Así como la necesidad de su hogar estuvo a punto de convertirlo prematuramente en ingeniero de puentes y caminos, la necesidad de su aparato digestivo lo transformó inesperadamente en actor dramático, gracias a que con ello lograba materializar a diario su abastecimiento alimenticio." *Larvas*, pp. 55-56.
  12. Según Nietzsche esta es la mejor opción para atacar la aspiración realista a una verdad objetiva, última manifestación del 'espíritu

ascético': "incluso en la esfera más espiritual, el ideal ascético continúa teniendo por el momento una sola especie de verdaderos enemigos y *damnificadores*: los comediantes de ese ideal, —pues provocan desconfianza." *Genealogía de la moral*, III, 27.

13. Algunos ejemplos: el aguafuerte "Motivos de la gimnasia sueca" (17/12/1929) se transforma en el relato "La clase de gimnasia" (*El Hogar*, 18/7/1930); "El silencio" (*El Hogar*, 21/3/1930), es reescrito e incluido en *El jorobadito* (1933) como "Las fieras"; "El insolente jorobadito" (*El Mundo*, 5/1928) y "Ruptura de compromiso" (*El Hogar*, 2/5/1930) se refunden en "El jorobadito", cuento que da título a la colección del mismo nombre. Véase el "Prólogo" de Omar Borré a Roberto Arlt, *Estoy cargada de muerte y otros borradores* (Buenos Aires: Torres Agüero, 1984).
14. Arlt, *Los siete locos* (*Obra Completa*, vol. I, pp. 117-305), p. 223. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *LSL*.
15. Hayes, *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, p. 21.
16. El 6 de setiembre es la fecha del golpe de militar que depone al presidente Hipólito Irigoyen.
17. John Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture* (Chicago: University of Chicago, 1976), p. 261.
18. Dos de las novelas fundacionales del género, *The Maltese Falcon* (1930) de Dashiell Hammet y *The Postman Always Rings Twice* (1934) de James M. Cain, son paradigmáticas al respecto.
19. "Un freudianismo popular ha reemplazado a la providencia como el principal medio de articulación de un orden moral universal, pero el resultado es, esencialmente, la demostración de la

- conexión entre la moralidad tradicional doméstica de la clase media, y los principios operativos del cosmos.” Cawelti, p. 47.
20. Véase Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos* (Buenos Aires: Catálogos, 1985), que estudia la novela sentimental argentina del primer cuarto de siglo.
  21. Editados por Noé Jitrik en Horacio Quiroga, *Novelas cortas* (Montevideo: Arca, 1967).
  22. Aunque relacionado, este fenómeno no debe ser confundido con la publicación de literatura ‘seria’ o ‘cultiva’ en medios masivos de comunicación. Tales son los casos de Borges, que publica sus primeros cuentos en *El Hogar*; de Benito Lynch, que en 1930 publica *El romance de un gaucho* como folletín en el diario *La Nación*; o de Manuel Gálvez, cuya *Nacha Regules* aparece como folletín en el diario *La Vanguardia* en 1919.
  23. Cf. Aníbal Jarkowski, “*El amor brujo*: la ‘novela mala’ de Roberto Arlt”, *Irigoyen entre Borges y Arlt*, edit. Graciela Montaldo (Buenos Aires: Contrapunto, 1989), pp. 109-27.
  24. Arlt, *El amor brujo* (*Obra Completa*, vol.II, pp. 9-178), pp. 27-9. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *EAB*.
  25. “La relación entre las convenciones que entran en la configuración de un tipo tal [el gangster], y la experiencia real del público de los hechos referentes a cualesquiera situación que el tipo pretenda mostrar, es de una importancia secundaria y no determina su fuerza estética. Es sólo en un sentido último que el tipo apela a la experiencia real previa del público; mucho más inmediatamente apela a la experiencia previa del tipo mismo: crea su propio campo de referencia.” Robert Warshow, “The Gangster as Tragic Hero”, *The Immediate Experience* (New York: Atheneum, 1975, 127-133), p. 130.

26. Borges, quien rompe rápidamente toda afiliación escolar, escribe sobre la tendencia al cenáculo y la bandería: "En eso está lo sintomático. La literatura europea se pierde en algaradas inútiles." *INQ*, p. 17. Es interesante notar que Arlt y Borges se apartan por igual de las manifestaciones más exteriores del vanguardismo: el rupturismo a ultranza, la idolatría de lo nuevo y lo joven, la importancia adjudicada a las banderías, etc.
  
27. Arlt, *El jorobadito* (Buenos Aires: Anaconda, 1933), p. 17.
  
28. Felisberto Hernández, "La envenenada" (*Obras Completas*, vol. 1, México: Siglo XXI, 1983, pp. 69-79), pp. 69-70.
  
29. *The Will to Power*, Edit. and Trans. Walter Kaufmann et al. (New York: Vintage, 1968), fragmento 495. Citaremos de esta edición indicando el número de fragmento. Hay diversas ediciones españolas, bajo el título de *La voluntad de poder*, cuya numeración de párrafos no siempre coincide con la de Kaufmann.
  
30. Enrique González Tuñón, *Tangos*, (Buenos Aires: Gleizer, 1926), p. 128. Citaremos parentéticamente de esta edición.
  
31. Dice Borges en 1935 de los relatos de *Historia universal de la infamia*: "Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas." *HUI*, p. 289.
  
32. "el palabreo, el desfile de términos abstractos, la sensiblería, son los estigmas de la versificación orillera . . . el arrabal se surte de arrabalero en la calle Corrientes, pero lo altilocuente abstracto es lo suyo y es la materia que trabajan los payadores." *EC*, p. 123.
  
33. Véase Graciela Montaldo, "Borges: una vanguardia criolla", en *Irigoyen: entre Borges y Arlt*, edit. Graciela Montaldo, pp. 213-

- 30; y Beatriz Sarlo, "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", en Ana María Barrenechea et al., *La crítica literaria contemporánea* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981), pp. 73-86.
34. *Poesía*, 1-2 (1933): 43, cit. en Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920—1930* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988), p. 99. Macedonio reitera el concepto en su artículo sobre la novela: "lo sensorial nunca es bella arte. Llamémosle desdeñosamente a lo sensorial, con pretensión artística, Culinaria." "Doctrina estética de la novela", p. 414.
35. Las relaciones entre la poesía de ambos movimientos han sido exploradas con más amplitud; tal el caso de Borges en su posterior revalorización de Darío y Lugones. Tal vez el intento más sistemático es el de Saúl Yurkievich, quien dedica buena parte de su *Celebración del modernismo* a establecer los vínculos entre modernismo y vanguardia, y afirma: "Con perspectiva casi secular, podemos hoy restablecer la conexión causal entre modernismo y primera vanguardia, es decir, reconocer a los poetas modernistas su condición de adelantados." *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets, 1976), p. 7.
36. Borges, "Ultraísmo", en Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas* (pp. 103-108), p. 104. Originalmente publicado en la revista *Nosotros* 151 (1921).
37. Vicente Huidobro, "La creación pura. (Ensayo de estética)", en Schwartz, op. cit. (pp. 79-84), p. 82. Originalmente publicado en *L'Esprit Nouveau* 7 (1921).
38. Véase Alexander Nehamas, *Nietzsche. Life as Literature* (Cambridge, MA: Harvard University, 1985).
39. *The Will to Power*, fragmento 585. Ecos de este sentimiento permean textos de Borges como "Tlön, Uq̄bar, Orbis Tertius":

“Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.”

40. Un año antes (1934) Ignacio Anzoátegui había publicado sus *Vidas de muertos*, primera parte de una auténtica ‘historia universal de la infamia’ posteriormente rematada con *Vidas de payasos ilustres*. Ambos libros tienen idéntico formato que el de Borges, cortas biografías de personajes reales, pero la perspectiva de Anzoátegui es la de un católico de ultraderecha. En *Vidas de muertos* prevalecen los personajes argentinos: Sarmiento, Alberdi, Mármol, etc., mientras *Vidas de payasos ilustres* se concentra en figuras europeas. La inversión del tono borgeano es casi perfecta. Borges anuncia un juicio ético y entrega uno estético; Anzoátegui afirma dar prioridad a lo estético [“Entre la justicia y la belleza triunfa, lógicamente, la belleza: porque la belleza es la prueba concreta y tangible de la preferencia divina”, *Vidas de payasos ilustres* (Buenos Aires: Theoria, 1977), p. 13], pero todos sus juicios son políticos, religiosos o morales. De Rubén Darío, por ejemplo, dice: “Tenía el impudor de acariciar a su amante delante de la gente y describir sus ventajas ante la concurrencia.

Todo esto obedecía a dos cosas: 1º, a incapacidad lírica; 2º, al gusto de darse dique, como se dice en argentino. Rubén Darío tuvo esta incapacidad y este exceso.” *Vidas de muertos* (Buenos Aires: Buenos Aires, 2ª edición, 1940), p. 101.

41. “Es imposible imaginarse lo que un novelista asume ser a menos que se considere a sí mismo como un historiador, y a su narrativa como una historia. Es sólo como historiador que tiene el más mínimo *locus standi*. En tanto narrador de hechos ficticios no tiene ningún punto de apoyo; para insertar en su intento una columna vertebral de lógica, debe relatar eventos que se asumen como reales.” Henry James, “Anthony Trollope” *The Art of Fic-*

*tion and Other Essays* (New York: Oxford University, 1948, pp. 48-69), pp. 59-60. Cf. J. Hillis Miller, "Narrative and History", *ELH* 41 (1974): 455-73.

42. Cf. Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact", *The Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University, 1978).

3

## **Autoridad y verdad**



### **Voz y autoridad: Lugones, Quiroga y Castelnuovo**

Casi todo discurso reclama para sí una autoridad que lista entre sus posibles fundamentos la posesión de algún tipo de verdad que induce y justifica su aceptación, y la literatura no escapa a esta regla. En el caso de la narrativa se dan dos polos de fuerza cuyas respectivas autoridades pueden o no coincidir, reforzarse o no mutuamente: la autoridad de la voz que narra y la del texto como unidad, cuya voz narrativa no es sino uno de sus elementos. Proponemos aquí una lectura que, basada en el análisis de ambas autoridades y de sus a menudo problemáticas relaciones, enfatice el tipo de articulación entre la voz narrativa y la autoridad a ella asignada, el manejo de lo narrado por parte de la conciencia narrativa, y el modo en que los textos (de)construyen sus sistemas de verdad y autoridad. Lo anterior implica reinterpretar los textos y repensar sus relaciones con los demás, así como reacomodarlos a lo largo de líneas de tensión orientadas por parámetros que no son, como podría creerse, completamente ajenos al pensamiento literario del período. Una forma de leer los textos afín a la aquí propuesta, es delineada por el corpus en su priorización del *cómo* narrativo sobre el *qué* temático, reordenamiento que fundamenta la ruptura efectuada por aquellos textos vanguardistas que, conservando temáticas heredadas de la tradición, la quiebran al recontarla en otro registro. Tal desplazamiento es explícitamente postulado en las modalidades de lectura por entonces propuestas por

Borges, quien proporciona un buen ejemplo al comparar algunos textos de Ascasubi con el *Martín Fierro*. Mientras Ascasubi, nos dice Borges, se propone una intuición directa de las acciones, de la realidad descrita, Hernández se propone la narración del destino de Fierro no desde una presunta objetividad, sino desde su percepción por el personaje mismo, para lo cual centra la atención del relato no en la acción externa sino en la conciencia que la narra. Dice Borges de la pelea de Fierro con el negro: "No intuimos la pelea, sino al paisano Martín Fierro contándola. Igual afirmo de lo demás de la historia, siempre en función del héroe. . . No silencia [Hernández] la realidad, pero sólo se refiere a ella en función del carácter del héroe."<sup>1</sup> Borges deshecha explícitamente las lecturas entonces en boga, tales como las centradas en la ideología política de los autores o en la temática de los textos, y rechaza tanto las valoraciones de Ascasubi y Hernández basadas en sus banderías políticas, como las relaciones establecidas entre sus obras con base en la compartida temática pampeana. Enfatiza, en cambio, los modos de estructuración del relato y su accionar epistemológico, y concluye: "es accidental el parecido entre las dos obras y es nulo entre las intenciones que las gobiernan."<sup>2</sup> Enfatizando aspectos como el tipo de narrador y su manipulación de la materia narrada, Borges lee el *Martín Fierro* de acuerdo a criterios estructurales afines a los que guiarán nuestra lectura.

A la variedad de tipos de escritura incluidos en el corpus corresponde una no menor variedad de voces narrativas y sistemas de autoridad, no interesando establecer su catálogo sino analizar las principales modalidades, sus modos concretos de manifestación y sus posibles interacciones. Empecemos con una voz narrativa que, pese a ciertas apariencias, estructura un férreo sistema de autoridad: la de *El ángel de la sombra* de Lugones.

La novela está escrita en un lenguaje preciosista<sup>3</sup>, y el rechazo del lenguaje cotidiano es reforzado por la alta

valoración otorgada en la narración al español refinado y al francés, lenguas representantes de un tipo de cultura cuya importancia y valor son múltiplemente indicados. La novela cuenta los infortunados amores de Luisa Almeida, bella joven aristócrata, y Suárez Vallejo, joven culto “que no obstante su pobreza y su insignificancia social, entró de confianza, por ser literato”. (*El ángel* 17) Tras obtener acceso a la casa de los Almeidas, “familia distinguida, en cuyo salón era tradicional el culto de la buena literatura” (*El ángel* 15), estos le solicitan menudear las visitas para que refine el francés de Luisa y de su hermano Efraín, quienes ignoran, por ejemplo, si la ‘t’ de ‘mort’ se liga o no con la palabra que sigue. También el narrador, un poeta llamado Lugones —a quien denominaremos Lugones2 para distinguirlo del autor—, parece haber sido aceptado en estos círculos por razones igualmente literarias, y el manuscrito que le permitirá a Suárez entender la dimensión sobrenatural de los hechos está en francés, idioma que le da acceso, entonces, no sólo a los salones de la oligarquía sino a la comprensión de su propio destino. El lenguaje culto y la cultura literaria a él asociado son, dentro del sistema ideológico del texto, unas tan necesarias fuentes de autoridad, que la adjudicación a los Almeidas de un salón literario no pasa de ser una mera necesidad de satisfacer dicho sistema ideológico, ya que no aparece en toda la narración indicio alguno de su existencia.

La novela se presenta como el recuento por parte de Lugones2 —protagonista secundario y narrador principal— de la historia en primera persona confiada a él por Suárez, el protagonista principal. El abandono de la primera persona gramatical es justificado técnicamente: “aquí, para evitar la monotonía de un relato en primera persona, contaré a usanza corriente lo que el protagonista me refirió” (*El ángel* 15), pero esta razón oculta otras de diferente índole. En efecto, pronto empezamos a recibir información imposible de haber sido conocida por Suárez, y por ende de haber sido transmitida por éste a Lugones2, como las discusiones que a espaldas de

los amantes sostienen los Almeida sobre el posible carácter de las relaciones entre Luisa y Suárez, o la procedencia de la llamada que alerta a Efraín Almeida sobre los clandestinos encuentros amorosos de su hermana. El narrador posee una omnisciencia que contradice su rol de personaje secundario receptor de la confesión del protagonista principal, contradicción que se intenta superar mediante el recurso a elementos enigmáticos y sobrenaturales que el narrador domina con fluidez. Luisa y Suárez resultan ser la reencarnación de unos amantes medievales franceses y Luisa es, además, un ángel encarnado con el propósito de ayudar a Suárez, el cual triunfa en la carrera diplomática gracias a la intervención y muerte de su angelical amante. Hay también una sociedad secreta, posiblemente involucrada en acciones políticas, a la que pertenecen por igual Lugones<sup>2</sup> y Suárez, y dos textos misteriosos que ayudan a explicar las acciones. Uno es del medioevo francés y su lectura por Suárez —antecesora de la de los manuscritos de Melquíades por parte de Aureliano Babilonia al final de *Cien años de soledad*—, le informa de sus pasadas vidas; el otro texto es el legajo entregado a Lugones<sup>2</sup> por Ibrahim, el misterioso turco que por primera vez explica a Suárez la condición sobrenatural de Luisa. Podría creerse que tantas fuentes de información y niveles de realidad dan lugar a amplios márgenes de incertidumbre, versiones contrapuestas y autoridades enfrentadas, pero no hay tal cosa. El narrador domina todos los hilos y al final todo se aclara sin contradicción alguna, cumpliéndose la nivelación enunciada en la frase que abre el relato: “Entre los asuntos de sobremesa que podíamos tocar sin desentono a los postres de una comida elegante: la política, el salón de otoño y la inmortalidad del alma, habíamos preferido el último.” (*El ángel* 7) Al igual que esta conversación, la novela iguala lo político, lo estético y lo sobrenatural, evitando cualquier desentono o nota falsa, cualquier salida de lo establecido.

La estabilidad epistemológica del texto, basada en el perfecto acuerdo de todas las fuentes informativas del narrador,

le permite a éste pasar juicios apodícticos sobre lo acontecido, y si bien es privilegio del lector aceptar o no las explicaciones del narrador, ciertamente el texto no las cuestiona ni incita al lector a hacerlo. El autor se identifica con Lugones<sup>2</sup>, ‘un ilustre poeta argentino’ a quien se atribuye un cuento, “El puñal”, efectivamente publicado por Lugones dos años atrás<sup>4</sup>, identificación que muestra la confianza depositada por Lugones en Lugones<sup>2</sup>, justificada y resarcida por la indiscutible autoridad que éste despliega. Los pocos elementos que quedan sin aclarar, como el contenido del legajo que Ibrahim le entrega al narrador, permanecen así no por dudas implícitas al material ni por la confrontación de diversas versiones de los hechos, sino por la decisión del narrador de incrementar su autoridad conservando para sí información de la cual tan sólo se nos indica su existencia: “mi interlocutor debía resultar más sorprendente que su mensaje, por otra parte incomunicable hasta hoy; aunque el lector habrá comprendido que se refiere a la famosa secta maldita del Oriente, sobre la cual dije todo cuanto puedo publicar sin felonía, en la narración titulada *El Puñal*.” (*El ángel* 12) Estas pseudo-lagunas informativas no impiden la cabal comprensión de los acontecimientos por parte del lector, y más que introducir ambigüedades o dudas reales, simulan una incertidumbre ajena al texto. La perspectiva del narrador se sobrepone sin problemas a las de los principales personajes, sea por coincidir con ellas o, en las contadas veces que tal coincidencia no se produce, por su mera superioridad.

La ausencia de cuestionamiento y fracturas en el sistema de autoridad epistemológica del texto resalta aun más cuando vemos que su ideología política explícita, altamente conservadora, sí es implícitamente cuestionada, pese a las intenciones del narrador. Hay una total aceptación tanto por parte de éste como de Suárez de los valores tradicionales y oligárquicos de la familia Almeida, valores que sin embargo el texto subvierte permitiendo leer la historia como la involuntaria crónica de la decadencia de los Almeida. Luisa, su única hija, es poseída por el pobre y huérfano Suárez, y sutilmente

asesinada por el doctor Sandoval, amigo de la familia pero tampoco perteneciente a su estrato social; Luisa no es enterrada en la oligárquica Recoleta, lo que quiebra una añeja tradición familiar, y al final la familia sufre pérdidas cuantiosas debidas a inundaciones en su estancia. Efraín, único hijo varón de los Almeida y último en capacidad de reproducir y mantener un apellido familiar cuya importancia se recalca constantemente, fracasa en su relación con Adelita, joven oligarca que hubiera sido su consorte ideal. Así, mientras en lo político la novela nos cuenta una historia que subvierte los juicios y valores del narrador, en lo epistemológico el texto es un bloque monolítico sin fisuras, perfecto ejemplo de lo que por esos años Bakhtin denominó novela monológica.<sup>5</sup>

Hay en el corpus, especialmente en sus invaginaciones de la tradición, variantes de esta autoridad cognoscitiva definida por la posición privilegiada e indiscutida de la voz narrativa. Tal posición puede encarnarse en un narrador onnisciente tradicional (*Zogoibí*), en narradores-personajes cuasi-omniscientes (*El ángel de la sombra*), o en narradores como los de numerosos cuentos selváticos de Quiroga, cuya autoridad se afirma no mediante una omnisciencia tradicional sino por la posesión exclusiva del doble registro cognoscitivo que estructura los textos: el del ambiente en que ocurren y el de la visión de conjunto que posibilita su escritura. Tal es el caso de cuentos como “Van Houten”, “Los destiladores de naranja”, “El techo de incienso” y “Tacuara-Mansión”, incluidos en *Los desterrados* (1926), donde no hay un narrador onnisciente tradicional, sino un narrador-personaje que domina los dos sistemas de autoridad epistemológica que estructuran la escritura. Como los otros personajes, el narrador conoce de primera mano el selvático entorno de Misiones en que ocurre la acción; simultáneamente posee una visión global que comparte con sus lectores. Mientras los demás personajes carecen de la visión global de lo narrado, casi todos los lectores carecen de la experiencia del ambiente de Misiones, lo que deja al narrador —único poseedor de ambas vertientes

cognoscitivas— en una aislada posición de privilegio que refuerza con astucia. Por un lado, el narrador afirma el carácter pintoresco y extravagante de muchos de sus personajes y establece frente a ellos una distancia que los convierte en ‘tipos’ locales y casi folclóricos, perspectiva que acerca la posición del narrador a la de sus lectores; por el otro el narrador enfatiza lo particular de la vida en Misiones y sus experiencias, y en la medida en que las comparte con los demás personajes, se acerca a éstos y se aleja de sus lectores. El narrador no sólo detalla, a veces hasta la morosidad, la experiencia de Misiones, sino lo difícil de su adquisición: “La vida más desprovista de interés al norte de Posadas, encierra dos o tres pequeñas epopeyas de trabajo o de carácter, si no de sangre. Pues bien se comprende que no son tímidos gatitos de civilización los tipos que del primer chapuzón o en el reflujo final de sus vidas, han ido a encalar allá.”<sup>6</sup> El alto costo del aprendizaje cumple tres funciones narrativas: aumenta el valor del conocimiento adquirido, refuerza la distancia entre el narrador y sus lectores, y opone a los posibles cuestionamientos de estos últimos dificultades análogas a las que el narrador-personaje ha tenido que vencer para obtener su conocimiento de Misiones. Gracias a esta estructura el texto acaba imponiendo sus leyes al lector, del mismo modo que el ambiente selvático lo hace con sus moradores.

Una variante de esta autoridad del narrador-personaje la encontramos en el ya mencionado *Larvas* de Elías Castelnuovo, libro que construye una realidad tan monolítica como la de Lugones, y cuyos aparentes cuestionamientos no logran velar una rígida autoridad narrativa. Construido desde la mirada científicista del naturalismo, el narrador del texto afirma distanciarse de ella:

Se me ocurrió, por último, hacerlo revisar por el médico. El director me había referido la historia de una criatura semejante, a quien se le descubrió un quiste en el cerebro, cuya extirpación modificó radicalmente su actividad. Pasado un tiempo, llegué a

convencerme que eso del quiste encefálico (el director no decía *quiste*, sino *pelotita*), me convencí, repito, que eso de la *pelotita* enigmática era un cuento chino muy difundido por la pedagogía sueca. Entretanto, pensé, no obstante, con la mayor ingenuidad que bien podía haber tenido Guitarrita alguna *pelotita* alojada en la bóveda del cráneo que le impedía moverse como se mueve todo el mundo. . . De repente, advertí que el médico le había revisado todo a Guitarrita, menos lo principal: el alma. (*Larvas* 131-2)

El pasaje anterior es característico de la voz narrativa, que en pocas líneas a) decide acudir a una ciencia médica de la que dice desconfiar, b) se distancia de ella apelando al ‘alma’ del chico, y c) se burla con ironía de quien no maneja adecuadamente el discurso clínico supuestamente cuestionado (‘*pelotita*’/‘*quiste*’). En realidad el texto se estructura alrededor de las mismas clasificaciones, distinciones y causalidades que dice superar, sean éstas de corte biológico, clínico o económico. El material humano que lo puebla es descrito como adecuado “para componer un manual de patología”, siendo constantemente clasificado bajo rúbricas como ‘*idiotas*’, ‘*imbéciles*’, ‘*degenerados*’, etc. Abundan descripciones lombrosianas de quienes cometen las peores tropelías, y se utilizan profusamente los mismos marcos naturalistas de referencia que el texto afirma ser insuficientes. “*Mandinga*” es un perfecto ejemplo de todo ello. El relato empieza cuestionando, mediante la afirmación de su carácter relativo, el positivismo biologicista: “En aquel tiempo se le adjudicaba una importancia extraordinaria a la herencia biológica del niño. . . Se anotaba con fruición si el padre era borracho o si la madre era prostituta o si había entre sus familiares de primer grado algún loco o algún sifilítico, algún delincuente o algún suicida.” (*Larvas* 103) El narrador dice poner en duda la importancia de dichos factores, pero ello no le impide anotar, allí mismo, que *Mandinga* y su hermano “habían sido la resultante de una concepción tenebrosa entre el padre de

ambos y su propia hija.” (*Larvas* 103) Posteriormente habla con ironía de cómo “los ‘cráneos’ del reformatorio se devanaban los sesos para clasificar a los asilados con el mismo rigor científico con que se clasifica a los yuyos medicinales o a los insectos portadores de enfermedades palúdicas” (*Larvas* 104), rechazándose en apariencia las taxonomías construidas por la mirada clínica de un biologicismo que privilegia los aspectos zoológicos del ser humano. El protagonista, sin embargo, es reiteradamente descrito por el narrador a partir de una mirada no menos zoológica:

se ocultaba en los rincones más oscuros del reformatorio, y allí se quedaba en acecho las horas muertas, *impenetrable y lúgubre, como un sapo* entre la podredumbre de una cloaca. . . Mandinga poseía, innegablemente, la imaginación apretujada y negra *de un bicho. De un escarabajo o de una araña.* Su aspecto, asimismo, era el de una *alimaña* repugnante. . . La superficie toda de su cuerpo contrahecho, a su vez, estaba materialmente forrada por un largo *pelamen simiesco*. . . No bien lo solté, se tiró al suelo y se escurrió rápidamente por entre los bancos *reptando como una culebra*. . . Movía la boca, la nariz, las orejas, el cuero cabelludo, pero, los ojos, fijos y turbios *como los ojos de un pescado*, no los movilizaba en absoluto. . . Se servía normalmente hasta cuatro trozos de carne roja y los devoraba sin masticar, apresuradamente, *con la urgencia de una comadreja.* (*Larvas* 106-9, énfasis nuestro)

Tanto la supuesta ambivalencia del narrador frente a los criterios y clasificaciones naturalistas, como su aceptación última, se evidencian al final del relato:

Por último, la dirección lo remitió a un hospicio de la capital federal, donde fue examinado por un alienista famoso, quien conforme a las tendencias predominantes de la época en que para cada tarado existía un casillero especial, después de medirle uno por uno todos los huesos del cráneo, llegó a la conclusión

de que Mandinga era un 'criminal nato'. Y aunque yo no aceptaba la teoría del delincuente de nacimiento, creo que el alienista referido, esta vez tenía razón. (*Larvas* 115)

La ambigüedad, si es que realmente la hay, se da en la conciencia del narrador, no en la estructura de un relato construido con base en las mismas concepciones que se dice cuestionar. La causalidad de las acciones no puede ser más contundente y la realidad textual, en apariencia el campo de lo desviado y excepcional, está regida por un estricto orden causal que relaciona directamente las anomalías orgánicas, las conductuales, y las apariencias físicas. Cuanto más físicamente enfermo y contrahecho es un personaje, más previsiblemente tortuosa y antisocial será su conducta, y Mandinga no es la excepción. Su horripilante aspecto presagia su no menos horripilante delito, atribuido por el narrador a la "maldad congénita" del muchacho, que considera exacerbada por factores orgánicos: "La carne roja que deglutía sin tasa en el comedor exasperaba más su ferocidad orgánica." (*Larvas* 110) Pese a las dudas, supuestas o reales, de la conciencia narrativa sobre el accionar del mundo narrado, éste es completamente transparente, regido por una doble causalidad biológica y económica cuyas series a menudo interactúan para conducir irremisiblemente a los protagonistas hacia la catástrofe. A diferencia del mundo de Arlt, donde el contraste entre el "rostro casi redondo, con laxitud de paz" del Rufián Melancólico y su carácter despiadado y agresivo —simbolizado en su revólver— le hacen ver a Erdosain que "en la vida, los rostros significan poca cosa" (*LSL* 137-8), o de los relatos de Borges, donde un palurdo puede ser hecho pasar por un noble, el mundo de Castelnovo carece de tales ambigüedades:

Aunque el establecimiento aquél se hallaba dentro del perímetro de la capital federal, acudían muchos niños de la provincia, quienes para ser admitidos reglamentariamente en la inscripción, fraguaban un domicilio apócrifo. No obstante, todos esos

escolares infiltrados, procedentes del otro lado de la ciudad, podían ser identificados fácilmente. Bastaba con mirarlos la cara después para inferir al instante su verdadera procedencia. (*Larvas* 67)

Narraciones y narradores como los de Quiroga, Castelnuovo y Lugones, reivindican una autoridad cognoscitiva siempre susceptible de ser cuestionada por el lector, pero nunca cuestionada por el texto. La voz del narrador no necesariamente es la única que se escucha, pero sí la poseedora de la verdad, y la mayor o menor autoridad de las otras dependerá de la distancia entre su punto de vista y el del narrador; cuando ambos coinciden las otras voces retienen su vigencia, cuando difieren su error es expuesto y corregido. En “El techo de incienso”, relato de Quiroga incluido en *Los desterrados*, un personaje no instala su techo siguiendo las normas que el narrador sabe deben ser seguidas, error cuyas consecuencias sufrirá por años; en *El ángel de la sombra* el narrador se identifica casi por completo con los valores de la familia Almeida, pero en las pocas ocasiones en que difieren el texto no deja dudas sobre quien tiene la razón. Esta autoridad de la voz narrativa emparenta textos de tan diversa filiación política como la ultra-conservadora novela de Lugones y las ‘izquierdistas’ *Larvas* de Castelnuovo y *Camas desde un peso* de Enrique González Tuñón (1932), relatada por un narrador-personaje poseedor de una doble autoridad muy similar a la vista en Quiroga, basada en la posesión simultánea de los conocimientos distribuidos entre personajes y lectores. Una vez más, las ideologías políticas explícitas de los textos se muestran poca útiles a la hora de analizar sus modos operativos, sus ideologías narrativas.

### **Dos confesiones opuestas: Lugones y Arlt**

El caso de los sistemas de autoridad textual indica la complejidad de las transformaciones narrativas implícitas en

el desplazamiento del eje de análisis literario del *qué* al *cómo*. A primera vista pareciera que basta cambiar el foco de atención de la temática a los procedimientos narrativos para la consecución del desplazamiento, pero la diversidad de resultados alcanzados en el corpus a través de procedimientos similares evidencia la insuficiencia de este movimiento. Si una primera etapa consistía en mudar el análisis del *qué* al *cómo* general del texto, la segunda requiere aplicar el mismo movimiento al interior de procedimientos narrativos concretos que, como la conversión del narrador-personaje en narrador-cuasiomnisciente, pueden ser utilizados para muy diversos propósitos, como lo atestigua su presencia no sólo en textos monolíticos como *El ángel de la sombra* y *Camas desde un peso*, sino en otros eminentemente heteroglósicos e internamente fracturados. La misma variedad funcional se manifiesta en la diversa utilización que del relato confesional hacen la novela de Lugones y el ciclo de Erdosain.

La confesión y su problemática epistemológica han sido reiteradamente tratadas por Foucault<sup>7</sup>, quien ve en la confesión uno de los rituales básicos del Occidente para la producción de una verdad, la confesional, que tiene como fuente primordial de autoridad el vínculo íntimo e inmediato entre el confesor y lo confesado, el narrador y lo narrado. Esta verdad, como cualquier otra según Foucault, se crea en el marco de muy concretas relaciones de poder, determinadas en este caso por el particular vínculo entre confesor y confesado, que supone en el primero una autoridad (legal, médica, religiosa, personal o de otra índole) que lleva al segundo a producir una verdad, su verdad. En toda confesión, afirma, el confesado genera una verdad sobre sí mismo (factor que la separa de la delación), verdad que requiere ser organizada e interpretada por el confesor, quien refuerza así su posición de autoridad dentro del proceso confesional. Este formato básico, que supone la producción final de una verdad transada y acordada entre los participantes de la confesión, es muy diversamente puesto en escena en el corpus, dependiendo su utilización y

representación de los sistemas concretos de verdad y autoridad propios de los textos. Así, mientras *El ángel de la sombra* es un buen ejemplo de producción de una verdad confesional, el ciclo de Erdosain pone simultáneamente en escena la relación confesional, las trampas de ésta, las limitaciones de la concepción de Foucault sobre la confesión, y una foucaultiana subversión del poder a ella asignado.

La novela de Lugones tiene como eje central el recuento de la confesión<sup>8</sup> hecha por Suárez al narrador, quien al contarla la enmarca e interpreta de un modo que justifica y refuerza su autoridad. El lector conoce la verdad producida por la confesión sólo a través de la versión del narrador, administración del discurso del otro que el texto enfatiza constantemente: en la afirmación de que no se repetirá *verbatim* el relato de Suárez, en la manipulación que del relato original parece hacer el narrador —quien reordena la historia y añade información no suministrada por el confesado—, y en la imposibilidad de discernir los puntos de vista de Suárez, oscurecidos y subsumidos por los del narrador. La confesión produce una verdad interpretada, administrada y difundida por un narrador-confesor, cuya autoridad se asienta principalmente en su dominio de la confesión de Suárez, la cual le acarrea a éste un costo: no sólo insinúa que debe sus éxitos a la intervención de Luisa, sino que divulga su culpa indirecta en la muerte de ésta. En concordancia con el esquema foucaultiano, la confesión produce una verdad con un costo de enunciación para el confesado, dentro de una relación de poder favorable al confesor, quien reafirma su autoridad en virtud de su participación en el proceso.

Bastante más problemática y matizada es la escena confesional en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Una novela en dos partes, los textos se presentan, al igual que la novela de Lugones, como el recuento en tercera persona de una confesión, la recibida de Erdosain, información que el narrador refuerza y amplía mediante conversaciones con otros personajes, el acceso a sus diarios, etc. Este esquema, sin em-

bargo, es problematizado por una escritura que mina la autoridad del narrador mediante voces que cuestionan los asertos de la voz principal, sin llegar a articular una versión alternativa que la suplante. El relato del narrador pretende ser la versión verdadera de los hechos, opuesta a una previa versión periodística de la cual se brinda al lector información muy escasa, pero suficiente para arrojar dudas sobre la versión del narrador. La versión periodística, a su vez, se basa en la confesión de Barsut, otro de los personajes, a las autoridades judiciales, por lo que tenemos dos versiones enfrentadas e igualmente derivadas de confesiones, cuyas notorias divergencias fuerzan la conclusión de que al menos una de ellas, sino las dos, distorsiona los hechos. La confiabilidad de la verdad confesional de Erdosain, base del relato, es explícitamente sacudida al final al ser confrontada con la versión periodística, culminando un proceso de zapa efectuado a todo lo largo del texto.

El ciclo se inicia con una voz narrativa omnisciente en tercera persona, omnisciencia posteriormente negada por la misma voz al informarnos del 'auténtico' carácter del relato: un recuento del narrador-personaje de la confesión de Erdosain, reforzada con otros materiales<sup>9</sup>. Observemos que este proceso es el inverso del empleado por Lugones. Si *El ángel de la sombra* se abre con un narrador-personaje que acaba por ser omnisciente, el ciclo de Erdosain empieza con un narrador omnisciente que luego resulta ser personaje, y cuyo estatus final es altamente incierto. En el primer caso la autoridad del narrador sobrepasa la esperada de acuerdo a su definición formal; en el segundo la autoridad inicial será crecientemente cuestionada conforme el texto avanza, lo que produce una inestabilidad epistemológica constante a lo largo de la novela. Tras negar su omnisciencia inicial y definirse como personaje secundario dentro de la acción, el narrador arltiano empieza a suministrar información completamente fuera de su alcance en tanto personaje receptor de confesiones, conversaciones y papeles personales de otros personajes; nos

cuenta, por ejemplo, el monólogo interior que Haffner —a quien nunca conoció— tiene durante su agonía, de la que no es testigo; o monólogos del Astrólogo y conversaciones de éste con Hipólita, personajes ambos que desaparecen al final sin dejar rastro ni haber hablado con el narrador. Lo anterior plantea, al menos en teoría, varias posibilidades. El narrador: a) podría estar rellenando agujeros informativos con base en su imaginación; b) estar inventando, siempre en su condición de personaje secundario y basándose en la versión periodística que dice combatir, su propia versión de la historia, en cuyo caso pudieron no existir las confesiones de Erdosain y de Elsa, los diarios de Barsut, o los otros elementos de los que dice derivar su información particular; o c) podría ser un narrador omnisciente que alega ser personaje como modo de incrementar el dramatismo y cercanía del relato. Esta última posibilidad parecería reproducir lo sucedido con el narrador de Lugones, quien dice estar recontando una confesión pero muestra un conocimiento superior al que ésta puede haberle suministrado; el parecido, sin embargo, es más aparente que real. En *El ángel de la sombra*, y no obstante la pluralidad de fuentes informativas, toda duda respecto a lo narrado es finalmente borrada, y lo confesado, pese a su carácter sobrenatural, queda a salvo de cuestionamientos internos, lo que proporciona una certeza ausente del ciclo de Erdosain.

El ciclo vuelve a desbordar las concepciones foucaultianas de la confesión al cuestionar el costo enunciativo que Foucault considera inherente al acto de habla (*speech act*) confesional. Erdosain se suicida poco después de terminar su confesión, pero no sólo carecemos de indicios de que ello sea provocado por la confesión, sino que todo apunta a que ésta es facilitada por la previa decisión de suicidarse. Erdosain no tiene nada que perder y sí mucho que ganar mediante la confesión, la cual le proporciona los medios para divulgar su propia versión de los hechos, opuesta a la que en esos momentos divulga la prensa; más aun, la confesión le permite no sólo sobreponerse a estas versiones sino darles un sentido

de acuerdo a propósitos entrevistados con anterioridad:

Yo soy la nada para todos. Y sin embargo, si mañana tiro una bomba, o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre para quien infinitas generaciones de juristas prepararon castigos, cárceles y teorías. Yo que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizontes, secretarios, periodistas, abogados, fiscales, coches celulares, y nadie verá en mí un desdichado sino el hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad. (*LSL* 172-3)

Mediante la confesión, Erdosain adjudica un sentido no sólo a los hechos sino a su versión periodística, convirtiéndola en una consecuencia prevista y deseada. El protagonista intenta con ello controlar el proceso de constitución de sentidos, en este caso el referente a la versión periodística, la cual proveería una imagen de Erdosain falsa pero provocada por él mismo, según nos dice, a la medida de sus ambiciones. Poco importa que Erdosain haya construido o no su relato confesional para hacer aparecer como previsto lo que no es sino un hecho consumado al que tiene que enfrentarse; dilucidar la cronología e intención de los pensamientos de Erdosain no sólo es imposible dentro del sistema narrativo del relato sino, desde nuestra perspectiva, un falso problema, por no afectar el aspecto aquí discutido de la confesión: su adjudicación de un sentido, sea a priori o a posteriori, a los hechos y a su versión periodística.

El ciclo también rebalsa las concepciones foucaultianas al construir una más balanceada relación de poder entre confesor y confesado, pues aunque no conocemos la confesión de Erdosain sino a través del narrador, éste deriva casi toda su autoridad de su posesión y de la fidelidad con que dice transmitirla. El narrador-confesor arltiano, que a diferencia del postulado por Foucault no parece recibir la confesión en virtud de alguna autoridad preexistente a la confesión misma, está

atrapado en la relación confesional de modo escasamente menor que el confesado, pudiendo cambiar el relato recibido únicamente a condición de convencer a su público de que no lo ha hecho, de que sigue fielmente la confesión. El confesor tiene que ocultar toda manipulación del relato que vaya más allá de su posesión y recuento; debe anular, o al menos camuflar, su poder para conservarlo y debe convertirse, o fingir convertirse, en depositario y altavoz de un relato que, como la autoridad que de él emana, no es finalmente suyo sino del confesado. Pero el más importante punto de quiebra de las concepciones foucaultianas reside en que aquí la confesión no produce ninguna verdad. El fracaso del narrador en convencernos de que es mero depositario y altavoz de materiales ajenos quiebra su autoridad y le impide producir la pretendida verdad. No sabemos si, dentro de la realidad definida por el texto, existió o no la confesión de Erdosain, o los otros materiales de los que el narrador dice derivar su información, y el tiempo transcurrido entre la acción y el acto de narrarla (“más de un año”), a diferencia de lo que ocurre en la novela de Lugones, donde permite una visión general y ordenada de los hechos, no incrementa sino reduce la autoridad del narrador, quien parece haber esperado la desaparición de todos aquellos en posición de contradecirlo. Desde esta perspectiva, los textos arltianos pueden leerse como la versión narrativa de uno de los capítulos de la “historia política de la verdad” que, según Foucault, haría ver el trasfondo de los sistemas occidentales de verdad en que la confesión se enmarca.

### **Voces y ecos: Arlt**

Con *Los siete locos* y *Los lanzallamas* Arlt se separa no sólo de textos como el de Lugones, sino también de *El juguete rabioso*, novela construida con múltiples módulos estilísticos a cargo de una sola voz narrativa, la de Silvio, cuya autoridad no es puesta en duda ni su versión de los hechos contradicha

en modo alguno. El ciclo de Erdosain transforma —sin abandonarla— la mezcla estilística de la primera novela en una multiplicidad de voces que se disputan el dominio del texto. Los diversos estilos se han transformado en diversas voces, no sólo múltiples y a menudo contrapuestas sino también internamente fracturadas, las que a través de constantes contradicciones y rectificaciones acaban por producir la irresoluble situación que se repite en sus páginas: la del que dice algo, es creído, y luego desmiente lo dicho para afirmar una nueva versión que pretende ser la verdadera, desmentida a su vez en favor de la primera o de una tercera recibida por el lector con previsible escepticismo. El ejemplo más claro, pero no el único<sup>10</sup>, es la escena del capítulo III de *Los siete locos* titulada “La farsa”. En ella los cabecillas de la conspiración se reúnen para definir sus planes, contándose entre los asistentes, para sorpresa de todos, un mayor del ejército que expone sus planes para apoderarse del gobierno; ante el asombro causado en los demás por la presencia e ideas del militar, el Astrólogo explica que el mayor no es tal sino un amigo disfrazado de militar, y que la farsa ha tenido como objeto convencerlos del poder de la mentira:

—¿Se dan cuenta ustedes ahora del poder de la mentira? —dijo el Astrólogo—. Lo he disfrazado a este amigo de militar y ya ustedes mismos creían, a pesar de estar casi en el secreto, que teníamos revolución en el ejército.

—¿Entonces?

—Este no fue más que un ensayo... ya que representaremos la comedia en serio algún día.

Las palabras resonaron tan amenazadoras que los cuatro hombres se quedaron observando al Mayor, que dijo:

—En realidad no he pasado de sargento”. (*LSL* 226)

Los asistentes aceptan esta explicación, pero el lector es adicionalmente sorprendido por una nota aclarando que el Mayor es realmente un mayor, siendo imposible decidir sobre

el auténtico rango militar del enigmático personaje.

Las múltiples facetas de este juego entre verdad y falsedad, entre lo serio y la comedia, son formuladas no sólo por el Astrólogo, su principal ideólogo, sino por personajes como Barsut o el Buscador de Oro, quien las sostiene explícitamente en su diálogo con Erdosain posterior a la escena de la farsa con el Mayor. Vista la decepción —también basada en el desmentido de un relato previamente aceptado— sufrida por Erdosain al saber que el oro supuestamente encontrado por el Buscador, según su informe en la reunión, es una pura invención, éste afirma:

—En el fondo es verdad. El oro existe... hay que encontrarlo, nada más. Usted debía alegrarse de que todo se esté organizando para ir a buscarlo. ¿O cree que esos animales se moverían si no fueran empujados por las mentiras extraordinarias? ¡Ah! cuánto he pensado. En eso estriba lo grande de la teoría del Astrólogo: los hombres se sacuden sólo con mentiras. El le da a lo falso la consistencia de lo cierto. . . no hay hombre que no admita las pequeñas y estúpidas mentiras que rigen el funcionamiento de nuestra sociedad. ¿Cuál es el pecado del Astrólogo? Sustituir una mentira insignificante por una mentira elocuente, enorme, trascendental. . .

—¿La verdad de la mentira?

—Eso mismo. (*LSL* 232-3)

Esta opinión es dramatizada por la estructura de un texto que jamás llega a aclarar los hechos ni a articular una versión que se imponga nítidamente sobre las otras. El Astrólogo afirma haber montado la farsa con el Mayor para ejemplificar el poder de la mentira, pero la mencionada nota del Comentador acaba por borrar toda frontera entre verdad y falsedad, farsa y realidad: "*Nota del comentador*: Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que estaba representando una comedia." (*LSL* 226) Estructurada como la vieja aporía del corintio mentiroso, la

nota encierra varios problemas. El ambiguo mayor rápidamente desaparece del texto sin ulterior comprobación o desenmascaramiento de su rango militar, lo que reduce el valor de la nota a la confianza que depositemos en un comentador cuya identidad y función, por no hablar de su confiabilidad, constituyen problemas no resueltos por el texto. El misterioso comentador es a menudo identificado con el narrador, lo que si bien puede ser 'biográficamente' correcto por la identidad insinuada en diversos lugares<sup>11</sup>, no lo es estructuralmente, por ser diferentes sus funciones. Cuando el comentador comenta lo que él mismo en tanto narrador relata, introduce en sus relaciones con lo narrado un desdoblamiento similar al planteado por Borges en el prólogo a *Inquisiciones*, donde se convierte en lector de lo que como escritor ha producido, para verlo con otros ojos. El problema es que este desdoblamiento no se produce en el ciclo sino muy intermitentemente, y aunque se supone que el comentador añade nuevos puntos de vista y llame la atención a lo que como narrador no ha visto, durante la mayor parte del texto ello no ocurre. Erdosain explica su conducta basándose en su infancia o en su 'angustia', explicaciones que alternan entre lo psicoanalítico y lo existencialista, y que tras ser aceptadas e incorporadas por el narrador al cuerpo del relato son repetidas y sistematizadas en las notas del comentador, incapaz de aportar nuevos puntos de vista. La facilidad con que el comentador acepta las explicaciones dadas por los personajes lo lleva a aceptar versiones contradictorias, minando aun más su ya dudosa confiabilidad. Erdosain, por ejemplo, relata las humillaciones sufridas a manos de su padre y afirma: "Aprendí así a encontrar felicidad en las lágrimas". El comentador añade:

*Nota del comentador.* En estos sucesos podríamos encontrar las raíces subconscientes de ese deseo de Erdosain hombre de contraer matrimonio con una mujer que le impusiera tareas humillantísimas para su dignidad. La sensación de dolor, única 'alegría' que recibió el niño, buscaría mas tarde en el hombre el

equivalente doloroso, por nostalgia de un tiempo de pureza como lo fue el de la infancia de la criatura. (LL 440).

Previamente, sin embargo, él mismo había explicado esta tendencia a la humillación siguiendo la muy distinta hipótesis de Haffner de un horrendo e inconfesado crimen cometido por Erdosain: “*Nota del comentador*: El comentador de estas confesiones cree que la hipótesis de Haffner es exacta. De otra forma es incomprensible su sistemática búsqueda [de Erdosain] de semejantes estados degradantes.” (LL 338) Hasta aquí el comentarista, incapaz de producir interpretaciones propias, se limita a repetir y aceptar, incluso al precio de contradecirse, los a menudo opuestos puntos de vista de los personajes y el narrador. De pronto, ya cerca del fin del ciclo, el comentador se separa tanto del narrador como de sus anteriores afirmaciones al definir el texto no como una memoria, tal y como lo había hecho anteriormente<sup>12</sup>, sino como novela: “*Nota del comentador*: Obsérvese que esta novela transcurre a mediados del año 1929” (LL 454), problematizando las pretensiones del narrador —y las suyas propias— de que el texto sea una reconstrucción basada en confesiones, conversaciones, y materiales escritos de los personajes. En las ediciones actuales dicha nota no es la primera ni la última que define el texto como una novela, pero sí la primera y única del comentador en ese sentido. Otras dos pertenecen a la segunda voz presente en las notas, la del autor, y una tercera es anónima. Dice la primera: “*Nota del autor*: Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de setiembre de 1930.” (LSL 223) La nota intenta separar la novela de la realidad política inmediata a la que suele ser referida para su comprensión, y obviamente tuvo que ser añadida en ediciones posteriores a la de 1929. La segunda nota, anónima, se encuentra al final de *Los siete locos* y dice: “La acción de los personajes de esta novela

continuará en otro volumen titulado *Los lanzallamas*.”(LSL305) La tercera se encuentra al final de *Los lanzallamas*, pertenece al autor y afirma que el título original de la novela era *Los monstruos*, cambiado a *Los lanzallamas* por sugerencia del novelista Carlos Alberto Leumann. Las notas de pie, entonces, constituyen una red de voces que desdoblan, apoyan y desmienten tanto lo afirmado en el cuerpo de la novela como en las otras notas, haciendo imposible la fijación de un punto de vista estable y confiable alrededor del cual interpretar unitariamente las acciones.

Resumamos. El narrador parece conceder gran autoridad a los puntos de vista de los personajes, que sigue o finge seguir muy de cerca. No satisfecho con tal cercanía, se desdobra en un comentarista cuyo presunto rol es aportar nuevos puntos de vista desde una posición de mayor distancia y objetividad, producto de su nueva relación con un texto que ahora no escribe sino lee y ‘comenta’; en la práctica, sin embargo, el comentarista se limita a repetir la perspectiva del narrador hasta el momento en que, súbitamente, la deshecha y se identifica con el autor al afirmar el status novelístico del texto. El autor, a su vez, crea con sus intervenciones un efecto de distanciamiento al recordarnos que el texto es una novela y no una memoria, pero al hacerlo se convierte, por su misma aparición en el cuerpo del texto, en otra voz, otro personaje de la novela a la que pretende referirse desde una posición de exterioridad. Las notas mantienen con el cuerpo principal la doble relación vista por Culler en lo que la deconstrucción denomina ‘injertos’: “un injerto que comenta otro texto y a sí mismo, fingiendo u ofreciendo una explicación, es también un añadido que excede esa explicación”<sup>13</sup>. En nuestro caso tenemos un triple injerto: las voces del comentarista, del autor y la voz anónima, todas las cuales pretenden en sus notas comentar lo narrado desde una posición de exterioridad que el texto, sin embargo, les niega. Mediante su desdoblamiento en comentarista el narrador trata de alcanzar una distancia negada a su rol de personaje-confesor, movimiento que fracasa

por su incapacidad de elaborar perspectivas distintas de las que como narrador expone. La exhibición de esta incapacidad y las continuas contradicciones contenidas en las notas debilitan por igual la autoridad del narrador, el autor y el comentador, crean motivos adicionales de sospecha acerca de su confiabilidad, e incrementan la inestabilidad epistemológica que caracteriza al ciclo, inestabilidad en la cual residen sus principales contactos con la matriz epistemológica que caracteriza la narrativa de vanguardia.

### **Arlt, Borges y el eslabón perdido: Nietzsche**

Diversos críticos han apuntado las afinidades de Arlt con Nietzsche, casi siempre en referencia a su aspecto más evidente: el de las ideas contenidas en el discurso del Astrólogo<sup>14</sup>. Cuando éste dice que “el hombre no ha reparado que está enfermo de cobardía y cristianismo” (*LSL* 301), o al postular la necesidad de crear un superhombre, no hace sino repetir casi *verbatim* expresiones nietzscheanas. Pero más que de afinidad, tal vez habría que hablar en estos casos de una utilización del discurso de Nietzsche por parte del Astrólogo para su labor proselitista; en todo caso, dada la estructura del texto, preguntarse por las ‘auténticas’ intenciones y creencias del Astrólogo no sólo es un problema insoluble sino, según veremos, falso. La afinidad que nos interesa entre los textos arltianos y el pensamiento de Nietzsche no está allí, sino en un perspectivismo que niega todo valor absoluto, incluido el de la verdad. El fracaso del narrador en su intento de alcanzar una verdad unitaria basada en una autoridad y una objetividad fuera de duda no obedece entonces a problemas de técnica narrativa, sino a la intencionalidad estructural de un relato que, construido según una epistemología nietzscheana, niega la posibilidad misma de tal verdad. Afirma Nietzsche:

Existe *únicamente* un ver perspectivista, *únicamente* un ‘conocer’ perspectivista; y *cuanto mayor sea el número* de afectos

a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro 'concepto' de ella, tanto más completa será nuestra 'objetividad'.<sup>15</sup>

Esta objetividad es entendida

no como 'contemplación desinteresada' (que, como tal, es un no-concepto y un contrasentido), sino como la facultad de tener nuestro pro y nuestro contra *sujetos a nuestro dominio* y de poder separarlos y juntarlos: de modo que sepamos utilizar en provecho del conocimiento cabalmente la diversidad de las perspectivas y de las interpretaciones nacidas de los afectos.<sup>16</sup>

Autores como Deleuze, Foucault, Rorty y Habermas<sup>17</sup> han hecho ver, desde diversas perspectivas y con no menos diversas evaluaciones de sus consecuencias, la presencia de Nietzsche en el pensamiento contemporáneo. Así, la fuerza de su gravitación ayuda a explicar el que el tono nietzscheano del perspectivismo epistemológico que rige las obras de Arlt y Borges constituya uno de los principales vínculos entre ambas, si no el principal. Arlt publica *Los siete locos* y *Los lanzallamas* en 1929 y 1931, Borges el *Evaristo Carriego* y *Discusión* en 1930 y 1932, y en todos ellos se dan, con diversos registros, los rasgos básicos de la epistemología nietzscheana. La a menudo autorreflexiva y metanarrativa obra de Borges los discute y plantea como elementos estructurales; la arltiana no, pero se construye, en no menor medida, alrededor de ellos.

El epígrafe de *Evaristo Carriego*, proveniente de De Quincey, nos da la tónica general del libro: "*...a mode of truth, not of truth coherent and central, but angular and splintered.*" Al tiempo que anuncia el abandono de una visión unitaria y totalizante —abandono enfatizado mediante títulos de capítulos tales como "Una vida de Evaristo Carriego" y "Un posible resumen"—, el epígrafe anuncia "el modo de verdad"

a que aspira la escritura, una verdad defendida en sus propios términos, angulares y fracturados. El resultado, o al menos la aspiración, es la estructuración de una escritura que supere tanto al idealismo y su idea de una verdad absoluta, como al escepticismo y su negación de toda verdad. El *Evaristo Carriego* no pretende describir o reproducir una realidad, sino construirla, imaginarla<sup>18</sup>, postularla, reproduciendo así el gesto en el que Borges cifra la principal significación de la poesía de Carriego: “Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres. . . El primero, es decir el descubridor, el inventor.” (EC 142) La gradación del status atribuido por Borges a Carriego es importante. Carriego empieza siendo definido como ‘espectador’, posición eminentemente pasiva que insinúa en su escritura una función esencialmente reproductora de la realidad percibida; pasa a ser calificado como descubridor, papel ya más activo del sujeto de la escritura, pero que aún conserva la pre-existencia de la realidad en ella consignada, de lo descubierto; para acabar siendo definido como el inventor, ya no el espectador ni el descubridor sino el creador de una realidad estética, cuya verdad no-documental su poesía impondrá a los lectores. Al igual que sucede con *Don Segundo Sombra*, la poesía de Carriego —según la lectura de Borges— simula describir una realidad externa, en este caso los arrabales, para acabar imponiendo el primado de su ‘imagen’ sobre la ‘realidad’, primado que Borges no considera exclusivo de la literatura: “Pensándolo, no creo que el Maldonado fuera distinto de otras localidades muy pobres, pero la idea de su chusma, desaforándose en rotos burdeles, a la sombra de la inundación y del fin, mandaba en la imaginación popular.” (EC 110)

El *Evaristo Carriego* se sitúa en el contexto de la polémica martinfierrista contra Boedo, y se escribe no sólo contra el realismo literario de dicho grupo, contra su “lacrimosa estética socialista”, según la llama Borges, sino también contra su realismo epistemológico, contra su creencia de que la realidad extratextual pueda ser capturada y expresada por el lenguaje

y la literatura, creencia atacada por Borges en “La postulación de la realidad”, donde divide la literatura en clásica y romántica. La modalidad clásica no intenta registrar ni expresar la realidad, sino postularla mediante su reducción simbólica y conceptual; la modalidad romántica, en cambio, “en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar”<sup>19</sup>, describir a cabalidad y en detalle la realidad. Borges ve en estas dos modalidades literarias, explícitamente despojadas de su usual significación académica e histórica, dos actitudes ante el lenguaje, dos posibles procederescriturales; el clásico, nos dice, “no desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos”, mientras el romántico desconfía del lenguaje, por lo que trabaja acumulativamente. La confianza del clásico se relaciona, sin depender de él y sin que Borges lo mencione, con el abandono del concepto realista de la verdad, y proviene no de la creencia en la capacidad del lenguaje para reproducir una realidad previa, sino de la creencia en su capacidad para constituir una realidad textual, retórica y lingüística, cuya verdad no está sujeta a la de la realidad externa y cuyas relaciones con ésta pueden ser concebidas en muy distintos términos, pero no como simple reproducción o reflejo. Juzgadas desde la abandonada concepción realista de la verdad, según la cual la posible verdad del lenguaje pasa por su adecuación con un referente externo, lo que privaría en la modalidad clásica sería la desconfianza ante el lenguaje, asumido como incapaz de alcanzar tal adecuación, mientras la confianza pertenecería a la modalidad romántica, por su creencia en la capacidad del lenguaje para capturar y expresar la realidad. La adjudicación por parte de Borges de la confianza en el lenguaje a la modalidad clásica implica, necesariamente, el haber sido efectuada desde parámetros basados no en concepciones realistas sino constructivistas y perspectivistas de la verdad. En relación con estas nuevas concepciones epistemológicas es que postula la eficacia como nuevo parámetro de juicio literario.

La distancia, vista por Borges como inevitable, entre la realidad del texto y la externa, entre las diversas verdades de ambas, es claramente formulada en “El arte narrativo y la magia” (*DIS*) mediante la postulación de un doble orden causal: el vertiginoso e indescifrable que rige “el asiático desorden del mundo real”, y el mágico, “donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado”, que rige la literatura y “los buenos films.” La conveniencia de estructurar la escritura de acuerdo a esta última causalidad, limitada pero lúcida y descifrable, hace que se la juzgue no según el entonces prevaleciente criterio del ‘estilo’, sino con el mucho más pragmático de la eficacia, reformulación teorizada en “La supersticiosa ética del lector” (*DIS*):

Los que adolecen de esa superstición [del estilo] entienden por estilo no la eficacia o ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. . . Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes.

Lo anterior, obviamente, no es un ataque contra la retórica sino un cambio en los criterios utilizados para su evaluación, centrada ahora en la eficacia y funcionamiento de sus dispositivos, no en los elementos utilizados en su construcción. Partiendo de la idea de texto como un dispositivo retórico con una finalidad, una intencionalidad cuyo nivel de logro decidirá el grado de eficacia del mecanismo, Borges da un paso fundamental al afirmar que la intencionalidad ni es inmutable ni depende en lo esencial del autor más que de sus lectores. Todo texto intenta convencer al lector, pero no se puede decidir a priori de qué lo convencerá, algo definible únicamente en el acto de la lectura. Cada decisión respecto a la intencionalidad de un texto, respecto a qué sea aquello de lo que intenta convencernos, constituye una interpretación,

ninguna de las cuales es definitiva y cuyo conjunto constituye la movедiza realidad del texto: “Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal.” (DIS 239) Tal concepción sigue fielmente la propuesta por Nietzsche para los objetos: “Una ‘cosa’ es la suma de sus efectos, sintéticamente unidos por un concepto, una imagen”<sup>20</sup>, o “Las propiedades de una cosa son sus efectos sobre otras ‘cosas’: si uno remueve las otras ‘cosas’, entonces una cosa no tiene propiedades”<sup>21</sup>. Un texto no es para Borges nada que recuerde una cosa-en-sí kantiana, esa némesis del pensamiento de Nietzsche, sino lo que sus impresiones, es decir sus lecturas, sus interpretaciones, decidan que es. “Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre [un texto] queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la Iliada de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis?” (DIS 239) Podemos ignorar las intenciones de Homero; el texto nos sigue convenciendo de muy diversas cosas según sus diversas interpretaciones y traducciones, según sus diversas lecturas. Si el texto no tiene un sentido fijo, predeterminado, menos aún puede esperarse que alguna lectura cierre el ciclo o tenga la última palabra, y la afirmación “no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (DIS 239), no es menos aplicable a las lecturas que al texto leído. No hay un texto-en-sí con un sentido fijo, del mismo modo que según Nietzsche “[h]echos es precisamente lo que no existe, sólo interpretaciones. No podemos establecer ningún hecho ‘en-sí’”<sup>22</sup>. Un detalle acentúa la posición borgeana: aunque “Las versiones homéricas” se refiere a las diversas traducciones/interpretaciones inglesas de la Iliada, los ejemplos incluidos en el ensayo, todos ellos en español, son provistos y traducidos del inglés por un único lector-traductor, Borges, lo que nos remite a la multiplicidad de posibles lecturas encerradas no

sólo en los diversos lectores sino en uno sólo. Recordemos las sucesivas y divergentes lecturas hechas por Borges de autores como Darío, Góngora, Quevedo y Lugones o, más dramática y calladamente, de sus propios libros primerizos de ensayos, rápidamente abominados.

La primera edición de *Discusión* incluye un muy concreto ejemplo de la aplicación por Borges de la nietzscheana prioridad de la interpretación sobre los 'hechos'. Cita Borges del *Paulino Lucero* de Ascasubi:

*Vaya un cielito rabioso,  
cosa linda en ciertos casos  
en que anda el hombre ganoso  
de divertirse a balazos*

y añade de inmediato: "La edición de mil novecientos prefiere *un hombre*, y temo que la primera también; pero mi voz, pero mi sangre, pero mi apellido, juran que es una errata y que la lección genuina es *el hombre*."<sup>23</sup> Borges justifica el cambio no con razones filológicas, estilísticas o editoriales, sino por una fuerte preferencia personal que impone su voluntad sobre un texto que por lo demás nunca es definitivo. El concepto de *misreading* es aquí tan patente como era posible dentro del lenguaje crítico de la época.

### **El pragmatismo nietzscheano: Arlt**

Mientras Borges escribe *Inquisiciones*, *Evaristo Carriego* y *Discusión*, Arlt produce una escritura que pone en práctica, radicalizándolas, las concepciones literarias y epistemológicas discutidas y ejemplificadas en los textos borgeanos, afinidad que aflora en múltiples detalles. En 1925, en un ensayo dedicado a Torres Villarroel, afirma Borges: "Una dichosa coincidencia lo acreditó de astrólogo y sus almanaques — rellenos de metáforas y de coplas y acomodados igualmente, por su dejo burlesco, a la incredulidad alegre y a la superstición

vergonzante— se difundieron por Madrid.” (*INQ8*) La técnica discursiva vista por Borges en los escritos astrológicos de Torres Villarroel anticipa los elementos básicos de la retórica del Astrólogo, líder de la conspiración narrada en el ciclo de Erdosain: una pluridiscursividad polisémica pensada en función del receptor del mensaje, cuya intención es generar la máxima movilidad de sentidos, la más amplia gama posible de opciones interpretativas. La ambigüedad generada, evidente en el discurso del Astrólogo pero presente a lo largo y ancho del ciclo de Erdosain, sobrepasa con mucho el nivel temático o el explícitamente político en que ha sido analizada a menudo —nivel que discute, por ejemplo, si su discurso es fascista o comunista, revolucionario o reaccionario<sup>24</sup>—, para afectar la intencionalidad y estructura generales de la obra.

Al leer el ciclo de Erdosain los discursos y retóricas que componen el texto no deben ser aislados del contexto en que se producen, ni separados de aquellos con los que interactúan, sino entenderse en función de su posición *vis-à-vis* los demás. Las diversas voces estructuran puntos de vista interdependientes sobre las áreas que definen sus enfrentamientos, y plantean no aisladamente sino en conjunto y a través de su interacción las posibles respuestas a los aspectos gnoseológicos y retóricos que nos interesan: ¿cómo se estructuran las diversas voces del texto?, ¿con qué parámetros afirman su verdad o tratan de llegar a ella?, ¿de dónde les proviene su posible autoridad ante las otras voces y ante el lector?

Hay en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* una pluralidad de voces que van del autoritarismo político y el perspectivismo epistemológico del Astrólogo, al realismo gnoseológico y el progresismo político del Abogado, defensor de inmovibles certezas cognoscitivas y de una acción política basada en principios éticos fijos. Todas estas voces interactúan entre sí, siendo las más exitosas, vale decir las que alcanzan un mayor predominio sobre el conjunto, aquellas que muestran mayor flexibilidad y movilidad semántica. Las voces portadoras de

sentidos fijos acaban cediendo ante las demás y pereciendo junto con sus propietarios: Erdosain, Haffner y Ergueta ejemplifican la debilidad característica de la univocidad de sentido. Haffner maneja un discurso altamente articulado, basado en una visión literal y metafóricamente prostibularia del mundo, mediante la cual interpreta los muy variados fenómenos que encuentra a su alrededor<sup>25</sup>; su perspectiva es amarga, feroz y limitada, y el encuentro con Erdosain le será fatal. En el capítulo de *Los lanzallamas* titulado “El sentido religioso de la vida”, Erdosain le hace ver a Haffner lo insuficiente de su posición, las posibilidades que se cierra a sí mismo con su estrecha visión, sembrando en su interior la duda que lo perderá<sup>26</sup>. Haffner, para quien la vida no era sino una constante batalla en que los fuertes se imponen a los débiles para explotarlos, entrevé nuevas posibilidades, baja la guardia momentáneamente y es asesinado exactamente como él había deseado matar a Erdosain<sup>27</sup>; la duda ha volado desde adentro un discurso inflexible y unívoco no acostumbrado a su trato. Haffner cae no porque su posición fuera errónea — de haberla mantenido tan estrictamente como hasta entonces no hubiera sido sorprendido por sus enemigos— sino, y este es su verdadero problema, por una rigidez que condena al fracaso todo intento de replantearla o reacomodarla. Haffner acaba corriendo la suerte que según Borges tiene la “página de perfección”, primera que se desgasta y sucumbe ante los inevitables cambios del lenguaje (*DIS* 203-4), suerte idéntica a la del mecanismo fijo con que el Astrólogo identifica toda acción política basada en principios inmutables, incapaz de adecuarse a presiones internas o externas. En un mundo regido por la movilidad del sentido la rigidez se paga más cara que el error, experiencia que Haffner comparte con Ergueta, cuya voz está al principio constituida por una curiosa mezcla de discursos. La profesión de farmacéutico le acredita a Ergueta, aunque él no lo exhiba, el discurso científico farmacológico, y su obsesión con la Biblia lo ha convertido en un experto en ésta; simultáneamente, su tempestuosa vida personal le ha

proporcionado el discurso propio del ambiente lumpen y prostibulario que solía frecuentar, y ser dueño de una farmacia lo ha convertido en un astuto comerciante. En un principio Ergueta pasa sin conflicto de uno a otro discurso, aplicando a sus diversas áreas de acción parámetros tan variados como éstas: juzga su vida comercial en términos económicos, sus ideas bíblicas en términos religiosos, y su vida personal cínicamente. Enfrentado al intento de Erdosain de provocar un acto económico —un préstamo— con razones religiosas, le contesta cínicamente: “—¿Te pensás que porque leo la Biblia soy un otario?” (*LSL* 129) En tanto esta nítida separación de parámetros de juicio se mantiene y rige sus acciones, la pluridiscursividad de su voz le brinda una gran flexibilidad en su interacción con los demás personajes, pero tal separación cede progresivamente ante la creciente importancia del discurso bíblico, que poco a poco impone su perspectiva a todas las esferas de su accionar. Finalmente sufre un ataque de locura, que no es sino la ruptura de todo criterio opuesto al bíblico, omnipotente a partir de este punto; en adelante juzgará toda acción en términos bíblicos, y ello lo pierde. Ergueta, previamente cuidadoso con su dinero, traspasa sus bienes a la ex-prostituta Hipólita, su mujer (con quien astutamente se había casado en Uruguay para no comprometerse legalmente en su país), y le dice a Bromberg:

¿Te creés que estoy loco porque le he regalado mis bienes a mi esposa, que puede estar a diez pasos de aquí durmiendo con otro hombre? No, imbécil. Ella es la Ramera bíblica, la Coja que aparece en los tiempos de tribulación. Le regalé mi fortuna para que se hundiera o para que se salvara. ¿Qué me importa a mí? Soy un discípulo del Cristo crucificado. (*LL* 487)

La reducción de las previamente diversas normas evaluativas a las bíblicas, la pretensión de dar cuenta con ellas de toda la realidad, hace que su vieja respuesta a Erdosain, ahora dada a Barsut: “Ojo compañero. Yo leo la Biblia, pero no soy ningún

gil" (LL 493), carezca de la base que previamente la sustentaba, siendo ahora un mero formulismo.

El diálogo entre Ergueta y Barsut, casi al final de *Los lanzallamas*, pone en escena algunos de los principales núcleos epistemológicos del ciclo. Ergueta, ya en pleno delirio místico y defensor de una verdad a la que no ve límites ni cláusulas condicionantes, discute sus planes con Barsut, autodefinido como un cínico bufón, para quien la verdad no existe y todo es farsa y apariencia, el cual afirma:

¿Qué me importa a mí la verdad? ¿Para qué sirve la verdad? A mí la verdad me importa un pepino. Me he analizado lo suficiente para comprender que soy una naturaleza grosera y cínica. Lo único que me interesa son las comedias. . . Hay momentos en que me resulta imposible discernir en mi vida la parte de comedia de la que no lo es. (LL 490-1)

Pese a ello Barsut no llega a un relativismo o escepticismo radicales, sino que impone un sentido al caos de su vida a través de la creencia en su hermosura, o más correctamente en su fotogeneidad, que lo convierte, según cree, en candidato perfecto para artista de cine. Barsut está tan alucinado con el cine como Ergueta con la Biblia, pero mientras Ergueta cree en una verdad absoluta, Barsut se basa en la farsa, en el primado de la imagen sobre la esencia, y ve instintivamente que en un mundo tal más vale ser fotogénico que bello, convencer que ser. Ergueta acaba consumido por la locura, mientras Barsut logra su sueño de hacerse artista de cine al ser contratado para actuar en el planeado film basado en las declaraciones del propio Barsut a los periódicos. La premisa básica de Barsut, su fotogénica belleza, parece contradicha por las descripciones que de él se dan, pero ello no lo daña, y mientras Ergueta se hunde en el delirio, Barsut triunfa no pese sino gracias a su autoengaño. Ni él ni el lector pueden distinguir, dentro del ciclo, la comedia de lo que no lo es, ya que o no hay gran diferencia entre ambas, o se carece de

criterios adecuados para su diferenciación. Por lo demás, abundan en Arlt ejemplos de esta imposibilidad de distinguir la comedia de lo serio, la farsa de la verdad. Tal es el caso de la conspiración del Astrólogo. Pese a ser el núcleo central de la acción de las dos novelas agrupadas en el ciclo de Erdosain, resulta imposible decidir a ciencia cierta si realmente existió o si fue una farsa de su líder para sacar ventaja de sus seguidores, habiendo múltiples indicios de que el mismo Astrólogo tampoco lo sabe.

Lo que el Astrólogo afirma reiteradamente y Erdosain no llega a comprender, haciendo inevitable su final, es que en un mundo donde priva la ambigüedad y la movilidad de sentido, el concepto tomista relacional de la verdad es completamente inadecuado. A través de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* Erdosain no cesa de buscar una verdad clara y contundente que lo salve de sus dudas; fiel creyente tanto en la distinción entre esencia y apariencia como en la adecuación de ambas, se sorprende cuando ella no se da: “lo asombroso para Erdosain no consistía en el robo, sino que no se revelara en su semblante que era un ladrón.” (*LSL* 123) Constantemente inquiera las ‘auténticas’ intenciones del Astrólogo, y a veces cree entreverlas: “Barsut volvió la cabeza para examinar al Astrólogo. Erdosain comprendió que éste hablaba seriamente.” (*LSL* 210). Esta pretensión de separar lo serio de lo no serio lo lleva a juzgar el discurso del Astrólogo de acuerdo a parámetros lógicos de coherencia, a intentar apuntar sus contradicciones: “—¡Pero usted se contradice! ...—objetó Erdosain.” (*LSL* 211) Barsut, en cambio, juzga la misma tirada del Astrólogo en términos bastante más pragmáticos: “Usted es el rufián más descarado que he conocido... Si tuviera éxito” (*LSL* 216). Aunque encadenado y extorsionado, Barsut percibe la básica afinidad que lo une al Astrólogo, su secuestrador y extorsionador:

Y lo curioso es que no podía irritarse contra él [Astrólogo], lo dominaba del hombre una sensación imprecisa, lo que le decía

no era inesperado, sino que hasta parecía haber escuchado aquellas frases, con el mismo tono de voz, en otra circunstancia distante, como perdida en el gris paisaje de un sueño. (*LSL* 218)

ErDOSAIN, en cambio, se siente decepcionado cada vez que descubre que lo previamente aceptado por él como verdad no es sino el resultado circunstancial de una interpretación o un deseo. Poseedor de una habilidad retórica que lo salva en momentos claves y podría hacerlo triunfar si, como Barsut, el Astrólogo o Hipólita, aceptara la indiferencia entre verdad y comedia, su búsqueda de una verdad absoluta lo pierde, haciéndolo víctima de múltiples engaños e ilusiones. La escena que abre el ciclo es sintomática. Denunciado su desfalco en la compañía para la cual trabaja, ErDOSAIN es confrontado sin aviso por sus jefes, a los que logra desconcertar con el aplomo de una mentira que lo salva transitoriamente; ello, sin embargo, no lo satisface, y tras su eficaz manejo de la situación quiere decir algo que exprese sus auténticos sentimientos: “ErDOSAIN no se movía de allí... Quería decirles algo, no sabía como, pero algo que les diera a comprender a ellos toda la desdicha inmensa que pesaba sobre su vida” (*LSL* 182), intento que fracasa por no encontrar las palabras necesarias ni estar sus jefes interesados en oírlo. ErDOSAIN constantemente convence a otros personajes (los Espila, el Astrólogo, doña Ignacia), en algunos casos, como con Haffner, sin proponérselo siquiera, pero ello no satisface su búsqueda de una certeza incommovible, que lo precipita a su perdición. Su tomista concepción del mundo como una realidad con categorías ontológicas fijas y jerárquicamente escalonadas, le impide ver las similitudes entre esferas que considera separadas, y apetece una existencia, juzgada por él como puramente irreal,

en la cual el mañana no fuera la continuación del hoy con su medida de tiempo, sino algo distinto y siempre inesperado como los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta de hoy,

y la dactilógrafa aventurera una multimillonaria de incógnito (*LSL 121*).

Erdosain no percibe que vive en una realidad muy semejante, donde un Astrólogo es el jefe de una sociedad secreta de la que él es Jefe de Industrias, un hombre recién conocido le regala el dinero que lo salva de la cárcel, un individuo como Barsut tras ser secuestrado y extorsionado acaba de actor de cine, un pordiosero maneja el cálculo infinitesimal, un proxeneta es profesor de matemáticas y respeta a una virgen, y un místico está casado con una ex-prostituta. Nada de esto le resulta a Erdosain suficientemente real o sólido, serio o atractivo, lanzándose a una búsqueda de certeza que lo hace víctima de múltiples engaños y lo lleva al homicidio. Asesinar a la Bizca es, entre otras cosas, un modo de negar la imperfecta, mudable y accesible realidad en aras de un ideal inalcanzable, de una certeza imposible; cuando finalmente pasa revista a sus acciones conmueve y convence al receptor de su confesión, pero falla una vez más en convencerse a sí mismo y opta por el suicidio.

De muy diferente modo actúan Barsut, el Astrólogo e Hipólita. Todos ellos descreen de una verdad como la que busca Erdosain, y optan por tratar de conseguir algún poder mediante la manipulación de un discurso siempre adaptado a su público. En sus manos todo se vuelve herramienta para la consecución de sus finalidades, algo observado por Erdosain en el Astrólogo:

—Hace mucho tiempo que lo he observado. Pero la convicción de que usted era un hombre de embarcarse en una aventura peligrosa se me ocurrió hace un año cuando lo conocí en la Sociedad Teosófica. . . En esa circunstancia usted se dirigió a un caballero polaco que mantenía relaciones con el espíritu de Sobiecki. . . Usted y el caballero polaco pasaron de Sobiecki a discutir sobre el 'sentido de orientación de las palomas' y usted contestó: 'Para mí la única importancia que tiene el sentido

de orientación de las palomas es servir como intermediarias en un chantaje' (*LSL* 179).

Hipólita, por su parte, se instruye y estudia no por interesarle la cultura, sino por cálculo, para usarla como arma: "antes de lanzarme a la prostitución, resolví estudiar..., sí, no me mire asombrado, leía de todo..., había llegado a la conclusión leyendo novelas, que el hombre admitía extraordinarias facultades de amor en la mujer culta..., no sé si me explico bien... quiero decirle que la cultura era un disfraz que avaloraba a la mercadería." (*LSL* 265) Dado este pragmatismo, no sorprende que cuando Erdosain le cuenta las desventuras de Eustaquio Espila, quien vive en la miseria aunque domina el cálculo infinitesimal y se sabe de memoria el *Quijote*, Hipólita dictamine: "No tiene sentido práctico." (*LSL* 267) Como el Astrólogo, y a diferencia de Erdosain o el Abogado, ella también busca no la verdad sino el poder, un poder que su imaginación encarna en un hombre capaz de imponer su voluntad sobre los demás, vencedor en la prueba de fuego de sobreponerse a las artes sexuales que ella utiliza como medio de dominio: "Todos son así, sin embargo. Los débiles, inteligentes e inútiles; los otros, brutos y aburridos. Todavía no he encontrado entre ellos uno digno de cortarles el pescuezo a los otros, o de ser un tirano. Dan lástima." (*LSL* 270) Poco después lo encontrará en el Astrólogo, cuyo primer encuentro con Hipólita lo muestra ejerciendo su habilidad principal: la capacidad de producir un discuso a la medida de su auditorio. Ello, observemos, no sólo requiere habilidad como productor discursivo, sino una correlativa capacidad de leer al interlocutor y descifrar sus mensajes, habilidades que son la transposición oral y cotidiana de los dos ejes estructurales del corpus como totalidad: la lectura y la escritura. Alrededor de estos ejes, los personajes que triunfan tejen una red semántica cuyos contenidos son determinados no por la temática sino por el interlocutor, y en donde se trata de alcanzar no una verdad, sino una eficacia retórica que convierta al mayor

número posible de contrincantes en posibles aliados. Hipólita, que visita al Astrólogo con la idea de chantajearlo, recibe una tirada cuasi-feminista que la desconcierta; acostumbrada a dominar, no a ser dominada, acude a la seducción sexual con que suele controlar a los hombres, pero el castrado Astrólogo, como el hombre de sus sueños aunque por muy imprevistas razones, es inmune a ésta. Viendo la similitud de sus propósitos e ideas y lo complementario de sus habilidades, al final del ciclo ambos deciden aliarse.

Aplicada a muy diversos interlocutores, la estrategia retórica del Astrólogo requiere de una capacidad de mezcla que es su punto fuerte. No sólo no le preocupa a él la carencia de verdades constantes en su accionar, sino que rechaza por inconveniente cualquier intento de alcanzarlas, lo que no tiene empacho en reconocer tanto indirecta (“No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda.” [LSL 138]) como directamente:

-¿Pero usted es un cínico o un loco? . . .

-Las dos cosas . . .

-Yo lo creía a usted obrerista.

-Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted (LSL 215).

La obra arltiana sistematiza, mediante un dialogismo tanto interno a su propia escritura como de cara a los discursos y retóricas de su entorno, tendencias actuantes en el ámbito discursivo en el cual surge y contra cuyo telón de fondo se define. Así, si bien el discurso del Astrólogo se construye en función de los interlocutores actuantes en la novela, su mezcla ideológica no era extraña en la época. Perfecto ejemplo de esta sistemática confusión, que a primera vista podría ser interpretada como pura creación literaria, se encuentra en el temprano discurso político de Mussolini, quien en 1919 declaraba: “Nosotros nos permitimos el lujo de ser aristocráticos

y democráticos, conservadores y progresistas, reaccionarios y revolucionarios, legalistas e ilegalistas, según las circunstancias de tiempo y lugar, del ambiente en el que estemos constringidos a vivir y actuar.”<sup>28</sup> También, y aunque no necesariamente pregonada o siquiera aceptada, la misma mezcla caracteriza a ensayos como *Radiografía de la pampa* (1933) y a revistas como *Inicial* (1923-1926), cuyo manifiesto, incluido en su primer número, no sólo recuerda bastante la ensalada rusa anunciada por el Astrólogo, sino que se construye alrededor del mismo ataque de corte nietzscheano y fascista contra las instituciones democráticas:

Luchamos contra los *snobs* elegantes, enervados sobre los blandos cojines de una ironía fácil y un pesimismo frívolo; . . . contra los grandes diarios malolientes de judaísmo . . . contra los que han hecho del comunismo y del obrerismo una mentira descarada, un cálculo social sin belleza . . . contra los que explotan los ideales ingenuos de la juventud sana, prostituyendo la Reforma de la Universidad a la caricia torpe de los advenedizos; . . . contra el panamericanismo yanqui y la confraternidad latina; contra los afeminados de espíritu, que ponen en verso el gemido de las damiselas y hacen ensueños sobre la ciudad futura; contra los apologistas del sufragio universal, del parlamentarismo y la democracia de nuestros días, mentiras fraguadas en el gabinete de los banqueros . . . contra la farsa grotesca de los concursos literarios y los certámenes poéticos; contra los socializantes, que explotan la miseria para empinarse sobre las bancas parlamentarias; contra los diletantes que hablan a la juventud sobre filosofía y ciencia repitiendo todos los días la simulación de lo que no se sabe; en fin, contra todo lo que hay, en arte, en política, de engaño, de impotencia y de feminidad. . . Creemos en la vida, en el amor y en la verdad, creemos en todo lo que es bueno y en todo lo que es bello. . . la juventud debe renovar constantemente sus horizontes y escalar siempre otros nuevos, pero volviendo hacia atrás la mirada para la contemplación serena de los modelos perfectos

de belleza que nos han dejado los héroes y los artistas. . . [para evitar] el irreparable error del materialismo y sociologismo ambiente, recordar constantemente la lección eterna de Carlyle. La guerra ha sido fructífera, ha removido, como un torbellino, todas las inquietudes que dormitaban, latentes, en el fondo de la conciencia universal. Los héroes vendrán. Mientras tanto, que la juventud alimente su fe y su optimismo en una voluntad nietzscheana de obras y de querer.<sup>29</sup>

El ataque contra las instituciones democráticas es abiertamente compartido por Lugones<sup>30</sup> y ambigüamente por Martínez Estrada; la diferencia radica en que mientras Arlt parodia y mina este tipo de discurso, los otros lo plantean con toda seriedad.

La distancia que en los textos de Arlt asumen muchas de las diferentes voces frente a sus propias afirmaciones, distancia obtenida por medios como la auto-parodia (el Astrólogo), el desdoblamiento (el narrador/comentador), o el abierto cinismo (Hipólita, Barsut) permite, a personajes y lectores por igual, concentrarse en aspectos relativos al funcionamiento del discurso tales como la movilidad del sentido y el culto a la eficacia, manifestaciones retóricas de una epistemología que afirma la primacía de la interpretación sobre el hecho, del pragmatismo sobre el concepto tomista de verdad. Estos elementos, a su vez, determinan la afinidad de las obras de Arlt y Borges entre sí y de cara a la epistemología nietzscheana, principal eslabón entre ambos, al tiempo que los distancia de otra vertiente del pensamiento nietzscheano, basada en factores como el antidemocratismo, el antigualitarismo y el superhombre, vertiente más directamente política presente en textos como el citado manifiesto de *Inicial*.

En el ciclo de Erdosain los hechos son haces de sentido, cuya movilidad intencional y semántica es puesta en acción por sus diversas versiones e interpretaciones, proceso que no necesariamente depende de una pluralidad física de voces, como lo demuestra su presencia al interior del discurso del

Astrólogo. Las relaciones de éste con lo fáctico son determinadas no por fidelidad alguna a un posible hecho bruto, en-sí, sino por la determinación de adjudicarles una función diversamente definible en virtud de las necesidades pragmáticas del momento, adjudicación regida por dos lineamientos nietzscheanos: a) la verdad es construida y determinada por la voluntad de poder<sup>31</sup>, y b) lo importante no es que algo sea verdad sino que sea aceptado como tal<sup>32</sup>. Ambos lineamientos apuntan al mismo objetivo: la negación de todo concepto absoluto de verdad conservando, simultáneamente, la validez de verdades concretas en el seno de grupos unidos por intereses comunes, de comunidades interpretativas. El programa del Astrólogo parece ser la consecución de efectos y metas cuyo posible alcance se basa en un permanente reacomodo a lo que la situación concreta demande, programa que vuelve inconveniente toda verdad no situacional que implique una fijación de sentidos contrapuesta a la búsqueda movilidad. El rechazo de toda verdad absoluta lleva a medir las verdades contextualmente y por los efectos logrados, lo que a su vez produce una urgencia por producir, por actuar y experimentar. “Claro que en todo lo que le digo hay lagunas de carácter técnico, pero acépteme usted que sólo dando comienzo a los trabajos llegaremos a algo positivo” (LL 372), afirma el Astrólogo, haciéndose eco de la urgencia de producir reiteradamente expresada por Arlt en su “Prólogo” a *Los lanzallamas*. Toda interpretación aspira a imponer su perspectiva, y en la lucha por hacerlo suele acudir al descrédito, exclusión y eliminación de aquellas versiones que se le opongan, métodos compatibles con la mezcla pero no con la democracia discursiva ni con el relativismo igualitario. El Astrólogo permite la oposición a las ideas concretas de sus cambiantes posiciones por no ser éstas lo que realmente importa, sino los resultados que con ellas se espera lograr; en tanto dichos resultados se alcancen, las ideas concretas, meros medios, no importan demasiado. Pero cuando el Abogado —quien busca en la política una certeza y una

claridad de sentido frontalmente opuestas a la movilidad de los puntos de vista del Astrólogo— rechaza no sus siempre negociables y cambiantes ideas sino las estructuras básicas de su discurso, es inmediatamente excluido de la conspiración. El ciclo de Erdosain ejecuta una exclusión afín al aceptar en su seno múltiples perspectivas que se combaten unas a otras, al tiempo que evita toda fijación de sentido y toda autoridad basada en certezas absolutas, en verdades relacionales. Ninguna perspectiva, sea ésta de algún personaje o del propio narrador, unifica bajo su égida a las restantes, no teniendo cabida en el ciclo voces narrativas como las de Larreta o Lugones, que imponen a los textos incuestionadas perspectivas unitarias. El Astrólogo, como el ciclo mismo, nunca muestra su juego en tanto sentido dado y estable porque éste simplemente no existe; lo muestra constantemente, en cambio, en tanto perspectiva cambiante de acuerdo a cada situación, a cada lectura concreta. Como las novelas que lo contienen, el discurso del Astrólogo ni carece de sentido ni posee uno unívoco, exhibiendo novelas y discursos por igual una polisemia que obliga al lector a establecer su propia lectura.

*Los siete locos* y *Los lanzallamas* se construyen a partir de discursos en pugna, mutuamente determinados por su constante interacción. En tanto individuo histórico la voz del autor permanece fuera del texto; en tanto voz textual hecha explícita a través de las “Notas del Autor”, no es sino otra voz entre muchas, una perspectiva sin fueros particulares. También la voz del crítico, como las del autor, narrador, personajes y demás críticos, es otra entre las que aspiran a imponer un sentido en ámbitos mudables. Nuestra elección de *La voluntad de poder* como principal punto de referencia nietzscheano no es azarosa: el texto subraya algunos de los problemas que enfrenta toda interpretación. Las tendencias antisistemáticas de Nietzsche, previamente canalizadas en una escritura de tono poético, polémica hasta el exhibicionismo, y de una tendencia a la fragmentación y discontinuidad expresada en la predilección por la forma aforística, se agudizan en este ‘libro’

póstumo hecho de fragmentos. Abundan en *La voluntad de poder* las contradicciones entre distintos fragmentos, contradicciones que no ocultan la coherencia de una estrategia que aniquila toda unidad a-priori y coloca al lector en trance de escoger, de rellenar, de apartarse de toda hipotética intención original; forzándolo, a través de sucesivas elecciones críticas, a leer en el texto no un sentido último, no una verdad demostrable fuera de sus propios términos y marcos de referencia, sino una verdad relativa fundada en un hilo conductor que ate los múltiples elementos provistos por la lectura. Que obliga, ello es, a interpretar en un sentido nietzscheano. Tal vez no otra cosa sea la labor crítica.

### Notas

1. Borges, "El coronel Ascasubi", en *Discusión*, 1ª ed., (Buenos Aires: Gleizer, 1932), p. 31. Con algunas modificaciones, el ensayo aparece en posteriores ediciones subsumido en "La poesía gauchesca".
2. *Discusión*, 1ª ed., pp. 29-30.
3. Un ejemplo del tono de su prosa: "la luz vaporizaba con ambarina fluidez su crencha castaña, aclaraba en gota rosa el lóbulo de la oreja, enternecía con transparencia de lirio el largo cuello y la delicada mejilla que una leve enjutez excavaba con lóbrega profundidad en la órbita, palpitada misteriosamente por pestañas larguísimas", Leopoldo Lugones, *El ángel de la sombra* (Buenos Aires: Gleizer, 1926), p. 18. Citaremos parentéticamente de esta edición usando la abreviatura *El ángel*.
4. Lugones, "El puñal", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de abril de 1924.
5. "¿Cómo y en qué aspectos del todo verbal es implementada la autoridad semántica última del autor? En el caso de la novela

monológica esta pregunta es de fácil respuesta. Sin importar el tipo de discurso introducido por el autor-monológico, y cualesquiera que sea su distribución compositiva, las intenciones y valoraciones del autor deben dominar sobre todas las demás, formando un todo compacto y unívoco. Cualquier intensificación de las entonaciones de otros en un cierto discurso o en una cierta sección del trabajo, es sólo un juego que el autor permite para que su propia palabra, directa o refractada, pueda oírse con mayor claridad.” Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, edit. and trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota, 1987), pp. 203-4. El libro apareció por primera vez en 1929. Hay traducción española: *Problemas de la poética de Dostoevski*.

6. “Tacuara-Mansión”, *Los desterrados y otros textos*, ed. Jorge Lafforgue, (Madrid: Castalia, 1990), p. 230.
7. Ver *The History of Sexuality. Vol. 1. An Introduction*, trans. Robert Hurley, (New York: Vintage, 1990), especialmente el capítulo “Scientia Sexualis”, y *La verdad y las formas jurídicas*. trad. Enrique Lynch, (Barcelona: Gedisa, 1980). Del primero hay traducción española: *Historia de la sexualidad*.
8. Utilizamos la concepción foucaultiana de confesión: relato sobre sí, hecho dentro de una relación de poder a una figura investida de cierta autoridad, con un costo de enunciación.
9. El ejemplo paradigmático de estos cambios en la voz narrativa está en el *Quijote*, que tras abrirse con una voz en apariencia omnisciente, informa que recuenta, o re-escribe, un texto anterior cuyo carácter fragmentario lo obliga a suspender el relato en media pelea con el vizcaíno. El modo en que el resto de la historia es hallado y recontado convierte al narrador en personaje, no de la historia del caballero andante pero sí de la del libro que con tal historia escribe. El ciclo de Erdosain presenta un desarrollo similar.

10. Otro ejemplo lo es la conversación entre Barsut y Ergueta contenida en "Un alma al desnudo", *LL*, p. 489-497.
11. Un ejemplo: "*Nota del comentador*: Posiblemente algún día **escriba** la historia de los diez días de Erdosain. Actualmente me es imposible hacerlo, pues no entraría en este libro otro tan voluminoso como el que ocuparán las dichas impresiones. Téngase en cuenta que la presente memoria no ocupa nada más que tres días de actividades reales de los personajes y que a pesar del espacio dispuesto **no be podido** dar sino ciertos estados subjetivos de los protagonistas, cuya acción continuará en otro volumen que se llamará *Los lanzallamas*. **En la segunda parte que preparo** y en la que Erdosain **me dio** abundantísimos datos figuran sucesos extraordinarios." *LSL*, pp. 195-6. Enfasis nuestro. Como se ve, el comentador afirma ser el narrador de *Los siete locos*.
12. "*Nota del comentador*: . . . Téngase en cuenta que la presente memoria . . ." *LSL*, p. 195.
13. Jonathan Culler. *On Deconstruction* (Ithaca: Cornell University, 1989), p. 137. Hay traducción española: *Sobre la deconstrucción*.
14. Véase, por ejemplo, Amícola, op. cit., pp. 39-50. Recordemos que la afición de Arlt por Nietzsche es documentada por Conrado Nalé Roxlo en su *Borrador de memorias*, p. 141.
15. Nietzsche, *Genealogía de la moral*, III, 12.
16. Nietzsche, *Genealogía de la moral*, III, 12.
17. Véase Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, trans. Hugh Tomlinson (New York: Columbia University, 1983); Michel Foucault, "Nietzsche, Genealogy and History" en *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon, 1984), 76-100;

Richard Rorty, "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism" en *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota, 1982), 139-59; Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Lectures III and IV, Trans. Frederick Lawrence (Cambridge, MA: MIT, 1990), 51-74 y 83-105.

18. "¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o cómo hubiera sido hermoso que fuera?  
A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo." *EC*, p. 101.
19. Cf. Nietzsche: "Falsa 'intensificación': 1. en el romanticismo: este constante *Espressivo* no es indicio de fuerza sino de un sentimiento de deficiencia". *Will to power*, fragmento 826.
20. *The Will to Power*, fragmento 551.
21. *The Will to Power*, fragmento 557. Cf. William James: "Para alcanzar perfecta claridad en nuestros pensamientos sobre una cosa sólo necesitamos, entonces, considerar qué efectos concebibles de tipo práctico puede el objeto involucrar, qué sensaciones debemos esperar de él, y qué reacciones debemos preparar. Nuestra concepción de estos efectos, sean inmediatos o remotos, representa para nosotros la totalidad de nuestra concepción del objeto, en tanto tal concepción tiene alguna significación real." *Pragmatism* (Cambridge, MA: Harvard University, 1978), p. 29. Hay traducción española: *Pragmatismo*.
22. *The Will to Power*, fragmento 481.
23. Borges, *Discusión*, 1ª ed., pp. 36-37. En ediciones posteriores el cambio se conserva pero se omite la aclaración.

24. Interpretaciones de la obra arltiana como las de Diana Guerrero, Beatriz Pastor, Raúl Larra y José Amícola giran alrededor de este problema.
25. Véase “Las opiniones del Rufián melancólico”, *LSL*, pp. 144-50.
26. “Usted explota tres mujeres para no trabajar. Otros explotan un regimiento de operarios para andar en automóvil, tener muchos sirvientes o beber un vino cuyo mérito es el haber sido envasado hace cien años. Ni ellos ni usted son felices.  
—¿Sabe que siento ganas de matarlo de un tiro en las tripas, para que tenga una mala agonía?  
—Ya lo sé... Pero ni metiéndoles un tiro en la barriga a todos los hombres del planeta se solucionará este negocio. No es ‘un asunto que se arregla con conversación’, como dicen ustedes... Además, usted sabe que yo digo la verdad. Si no, no sentiría ganas de meterme un tiro en la barriga. Usted sabe que ahora no podrá vivir como antes; es inútil. Adentro le ha quedado un gusano y, quiera que no, tendrá que ser perfecto... o reventar... Haffner entrecerró los ojos, pensando: ‘Maldito el día que he conocido a este imbécil’.” *LL*, p. 341.
27. Haffner es muerto ‘de un tiro en las tripas’ que antes de matarlo le produce ‘una mala agonía’. Véase “Haffner cae”, *LL*, pp. 349-54. Ocho páginas antes había deseado tal muerte a Erdosain. Ver nota anterior.
28. Mussolini, cit en Amícola, op. cit., p. 34.
29. “Inicial”, en *INICIAL. Revista de la Nueva Generación* (Buenos Aires) 1.1 (1923): 4-6.
30. Véanse sus libros *La Patria Fuerte* (Buenos Aires: Círculo Militar, 1930), y *Política Revolucionaria* (Buenos Aires: Anaconda, 1931).

31. “Los métodos de la verdad no fueron inventados a partir de motivos relativos a la verdad, sino de motivos de poder, de desear ser superior. ¿Cómo se prueba la verdad? Por una sensación de incremento de poder.” Nietzsche, *The Will to Power*, fragmento 455.
  
32. “[L]o que hace falta es que se sostenga que algo es verdad —no que algo sea verdadero”, “¿Porqué saber: porqué no, más bien, ser engañado? —Lo que uno siempre quiso fue creencias —no verdades—”. Nietzsche, *The Will to Power*, fragmentos 507 y 455.

4

## **Literatura y Poder**



## **De la retórica política a las políticas de la retórica**

Las relaciones delineadas por la narrativa de vanguardia entre el texto y su contexto socio-político representan un viraje pronunciado respecto a las tendencias dominantes previas. En vez de concentrarse, como el realismo, en el análisis, exposición y denuncia de problemas sociales, o ignorar estos últimos por anti-estéticos, como quiere el grueso de la producción modernista, los múltiples desplazamientos propugnados y ejecutados por la vanguardia del *qué* al *cómo* textual centran la inevitable relación de la literatura con el entorno político en el campo más afín a sus intereses: los aspectos retóricos y discursivos de tal entorno. La vanguardia abandona las concepciones que ven en la literatura una meditación sobre la totalidad de lo real, para ver en ella un conocimiento especializado sobre lo que constituye su materia prima y su modo de existencia: el discurso. Cuestionadas sus antiguas posiciones como conciencia crítica universal, tribuno de la plebe o productor de exquisiteces, el nuevo estatus del escritor es el de un intelectual no menos específico que Erdosain<sup>1</sup>, quien es incorporado a la conspiración del Astrólogo por su dominio del discurso técnico-científico, necesario para el diseño y creación de los medios masivos de destrucción requeridos para intentar la toma del poder, o al menos para otorgar una apariencia de plausibilidad a los planes del Astrólogo, especialista a su vez en la producción y diseminación

de variados discursos políticos. Las actividades de ambos aspiran a ser financiadas por la prostitución, empresa cuya adecuada administración requiere de los conocimientos de un tercer especialista, el proxeneta Haffner. La especificidad de las funciones cumplidas por estos personajes es análoga a la adjudicada por la vanguardia a la literatura misma, especificidad situada en su capacidad, muy diversamente ejercida por los no menos diversos textos, de reproducir, refractar, develar y re trabajar los discursos de los cuales se alimenta. Mientras el sector ortodoxo, purista, de la vanguardia reduce u oculta los inevitables nexos de su producción con el ámbito semántico del cual se alimenta, creando una escritura lo más homogénea y autosuficiente posible, el sector heterodoxo, hibridizante, se complace en exhibir la heterogeneidad de sus componentes, el saqueo discursivo que lo nutre. Aún en el sector ortodoxo, sin embargo, es factible ver las trazas de los diversos discursos incorporados a textos como *Museo de la novela de la Eterna* y *Aquelarre*, que aunque aspirantes a la creación de una escritura estrictamente literaria, carente de referencias a una realidad que no sea la suya propia, muestra claramente la presencia de los discursos metafísico y psicológico. El protagonismo exhibido en la narrativa de vanguardia por los elementos discursivos incorporados, no tanto como representación verbal de fuerzas sociales sino como estructuras lingüísticas con vida propia, hace que lo representado y dramatizado, más que los conflictos sociales propiamente dichos, sean los conflictos entre discursos y retóricas que luchan en el espacio socio-lingüístico. Por ello, las oposiciones que más interesan a la narrativa de vanguardia giran alrededor de lo retórico, y no sólo luchas y batallas como las sostenidas por la pirática viuda Ching y la corte imperial se manifiestan retóricamente, sino que los textos mismos se estructuran alrededor de enfrentamientos retóricos y oposiciones discursivas. Los ejemplos abundan. En la obra de Macedonio la historia —en tanto género narrativo realista— y el estetizante espacio fundado por una escritura claramente

diferenciada de la histórica, constituyen esferas diferenciadas en función de la diversidad de estructuras y retóricas que las configuran. Partiendo de diferentes presupuestos, “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, de *Historia universal de la infamia*, delinea concisamente el mismo diseño. En este relato las estructuras gangsteriles son igualadas a las estatales, y sus delictuosas guerras intestinas puestas en el mismo plano que las sostenidas por los estados, desplazándose la oposición central del relato del eje definido por las legalidades estatal/antiestatal, equiparadas por el texto, al definido por las retóricas estetizante/realista. El principal enfrentamiento representado en el relato no es entre gangsters y policías, entre fuerzas oficiales y marginales, sino entre la narración realista de los acontecimientos, hecha “en 1928 por Herbert Asbury en un decoroso volumen de cuatrocientas páginas en octavo”, y su recuento estético por Borges, recuento que subraya por igual las limitaciones y posibilidades implícitas en la reducción vanguardista de la literatura a arte de palabras, a creación de voces y estructuras verbales. En este sentido *Historia universal de la infamia* continúa las investigaciones de *Evaristo Carriego*, donde Borges examina la obra del entonces popular poeta porteño en el marco de una revaloración general de las relaciones literatura-realidad. La literatura, concluía Borges allí, no expresa de la realidad sino sus aspectos retóricos, lo que él llama su voz; por ello el valor de Carriego no reside en sus lacrimosas descripciones del barrio, según quería la crítica de la época<sup>2</sup>, sino en su reinención literaria del suburbio, en el descubrimiento, no relacionado con su temática sino con su retórica, de la voz peculiar a éste: “Esos principios de Evaristo Carriego son también del suburbio, no en el superficial sentido temático de que versan sobre él, sino en el substancial de que así versifican los arrabales.” (EC 123)

El rechazo vanguardista de las concepciones realistas no es un gesto apolítico, algo que, difícil de ver a la luz de las lecturas en boga durante el período, resulta mucho más claro

a partir de líneas de análisis como las de la escuela de Frankfurt<sup>3</sup>. Tampoco es un acto que se de en el vacío, sino que profundiza tensiones que habían empezado tiempo atrás. Enfrentado con una tradición literaria eminentemente realista y civilista, y situado en un mundo donde el rol del literato-estadista se había vuelto superfluo, el modernismo, según lo afirma Darío, pugnaba por la autonomía y especialización del discurso literario tanto en el plano temático —“Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poético más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas”<sup>4</sup>—, como en el retórico: “Abandono de las ordenaciones usuales, de los clisés consuetudinarios; atención a la melodía interior, que contribuye al éxito de la expresión rítmica; novedad en los adjetivos; estudio y fijeza del sentido etimológico de cada vocablo; aplicación de la erudición oportuna, aristocracia léxica”<sup>5</sup>. El soslayamiento de los aspectos más directamente políticos de la realidad externa produce una literatura que, aunque inevitablemente susceptible de lecturas políticas, mayoritariamente se quiere independiente de tal esfera. La ruptura vanguardista rioplatense completa y radicaliza el proceso modernista de reacomodo de las relaciones entre los discursos literario y político. Antes del modernismo, la literatura hispanoamericana solía proporcionar modelos retóricos de racionalidad y homogeneidad a un discurso político que pugnaba por imponer un orden a una situación percibida como caótica e incluso bárbara<sup>6</sup>; a cambio de ello, la política daba sus temas fundamentales a una literatura cuyos principales creadores eran igualmente actores en la vida política y literaria. El modernismo, en cambio, había apostado a lograr una independencia de la esfera literaria lo más completa posible. Manteniendo la modernista especificidad de la labor literaria, la vanguardia se abre a la utilización de diversos registros léxicos y retóricos entre los cuales se encuentra el político, ahora encargado de

brindar modelos retóricos a una literatura abocada no a apuntalar proyectos nacionales, sino a la exploración de diversas estructurales verbales.

La narrativa de vanguardia busca una autonomía literaria que el modernismo no había podido imponer en el campo de la prosa, dominada el primer cuarto de siglo en el Río de la Plata por realistas como Gálvez y Payró. En esta búsqueda de una autonomía que por estos años, y paralelamente al ocaso del modernismo, había sido abandonada también en amplios sectores de la producción poética<sup>7</sup>, la vanguardia sigue al modernismo en su rechazo del realismo, pero abandona los ideales modernistas de belleza y, en el caso del ala heterodoxa, su afán de pureza discursiva. Ello permite que el habitual relegamiento en la narrativa de vanguardia de la temática explícitamente política —relegamiento cuya más notable excepción es la obra de Arlt—, se vea acompañado de una simultánea politización de su retórica. Síntomas evidentes de este importante proceso lo son el carácter militante de la vanguardia, el tono polémico de su discurso teórico, la permanente faccionalidad de sus seguidores y la creciente utilización del manifiesto y la proclama literarias, fenómenos que Masiello ha estudiado como parte de la creciente relación que entre las retóricas política y literaria se produce después de 1920<sup>8</sup>. El nuevo tono escritural, acentuado por la centralidad que en la vanguardia tienen los escritos teóricos y programáticos y por el carácter autorreflexivo de buena parte de su producción narrativa, produce una repolitización retórica a menudo velada por la apoliticidad, aparente o real, de la superficie temática, caras complementarias de un proceso crucial en la re-estructuración general de las relaciones historia/ficción. Más que los hechos históricos le interesan a la vanguardia los procedimientos retóricos implícitos en su recuento, las relaciones entre las legalidades narrativa literaria e histórica<sup>9</sup>. El rechazo vanguardista del mimetismo realista hace de la literatura un hueco negro que ficcionaliza cuanto entra en ella, y si de un lado la vanguardia repolitiza la retórica literaria, del otro ficcionaliza la política.<sup>10</sup>

## Literatura y política en las vanguardias: la lectura temática

Simultáneamente a las exploraciones literarias de Arlt aparece en el panorama político del período, tanto argentino como internacional, gran cantidad de discursos autoritarios que preparan, justifican y ensalzan el autoritarismo de regímenes como los de Mussolini, Primo de Rivera y Hitler en Europa, y de Sánchez Cerro y Trujillo en América Latina. En Argentina tenemos en 1930 la llegada al poder de Uriburu, quien sin ser un mero epígono del fascismo tampoco es ajeno a éste<sup>11</sup>. Lo anterior, sumado a la clara presencia de elementos fascistas en los textos de Arlt, ha hecho que se vea en estos el reflejo de tales acontecimientos de la historia argentina y de las condiciones que a ellos llevaron. Lecturas como las de Raul Larra, Diana Guerrero, José Amícola y Beatriz Pastor<sup>12</sup> centran la significación política de la obra de Arlt en su tratamiento de dichas circunstancias, enfatizando sus 'contenidos ideológicos' textuales: representaciones de las diversas clases sociales e instituciones estatales, alusiones a las ideologías entonces actuantes, rol de los personajes militares, etc., elementos cuya innegable presencia hacen de la obra arltiana la que más abiertamente se presta, dentro de la vanguardia rioplatense, a una lectura política. Más allá del golpe de estado, eje temático del ciclo de Erdosain y que, fallido en el texto, triunfará en la realidad histórica, la obra de Arlt presenta lo que Jitrik ha llamado "un resumen de lo que podía preocupar a un hombre de izquierda a fines de la década de los 20"<sup>13</sup>. En efecto, no faltan descripciones de las torturas habituales en los países sudamericanos, denuncias del imperialismo yanqui y de la explotación de obreros y campesinos, sombríos recuentos de la vida prostibularia y delincencial, etc<sup>14</sup>. Incluso *El amor brujo*, en apariencia la novela más 'apolítica' de Arlt, no rehuye esta faceta de la realidad. Ambientada entre 1927 y 1929, pero escrita en 1931-32, uno de sus personajes es el padre de Irene, fallecido teniente coronel cuyo retrato preside el hogar;

poseedor de una presencia que gravita fuertemente en las vidas de Irene y su madre, se le invoca cada vez que la realidad desborda los estrechos límites de la moralidad oficial hogareña, y su viuda, doblemente inspirada por su devoción al difunto y por la 'gran obra' de Primo de Rivera, clama en 1929 por la llegada de los militares al poder: "—¡Qué gran obra la de Primo de Rivera! Es inútil... Los únicos que hacen algo bueno en el gobierno son los militares." (EAB 162)

No sólo está presente en los textos arltianos la realidad política inmediata, sino que muchos de los episodios narrados son fácilmente interpretables como referencias más o menos veladas a dicha realidad. Tomemos la fuga de Elsa con el militar Belaúnde, piloto de la fuerza aérea. La razón aducida por el militar para llevarse a Elsa no es su amor por ésta sino algo menos pasional: el civil Erdosain ha mostrado su incapacidad para mantener el hogar y proveer el sustento y estabilidad que el militar juzga indispensables, razonamiento fácilmente relacionable con el golpe del 30, ejecutado por militares que aducen la incapacidad de los civiles para 'poner orden en casa'<sup>15</sup>. Pese a su entusiasmo inicial por el militar, que la lleva a abandonar al civil Erdosain, Elsa se desilusiona rápidamente de su nuevo compañero, situación asimilable al rápido enfriamiento del entusiasmo popular inicial por el golpe de Uriburu. Al igual que la muy concreta situación anterior, amplias zonas de la conducta de los personajes pueden ser leídas como ataques a proyectos nacionales en boga durante el período, proyectos ejemplificados en el propuesto por Lugones para construir la 'Grande Argentina', de la que dice en vísperas del golpe del 30: "la Grande Argentina no es un sueño sino una magnífica posibilidad. Basta un programa de diez años para dejarla en plena y asegurada realización."<sup>16</sup> Mientras la importancia de los aspectos biológicos para tales proyectos<sup>17</sup> era recalcada por discursos tan variados como *Hacia una moral sin dogmas* de Ingenieros, los populares manuales sobre matrimonio e higiene sexual, y los ensayos políticos de Lugones, Erdosain descuida y finalmente destruye

su cuerpo, tras negarse a engendrar nuevos ciudadanos, a cooperar biológicamente con un proyecto político de grandeza y poderío nacional, indirectamente sabotado con su vida privada. Lo mismo puede afirmarse de la conducta de Hipólita y de la tendencia omnipresente en los textos arltianos a dejar mal parada la familia tradicional, así como de la centralidad dada a la prostitución en ellos. La contaminación del higiénico ideal de sexualidad burguesa es evidente cuando Erdosain lleva a vivir a su hogar, junto a su esposa, a la prostituta Aurora Junco, y algo similar sucede con Ergueta, quien se casa con una prostituta y arrastra a su etapa mística, como marca de su anterior vida prostibularia, una vieja gonorrea.

En realidad muchos de los temas políticos del momento están diversamente presentes en textos del período de todas las orientaciones estéticas, siendo la conspiración un buen ejemplo. Desde las veladas insinuaciones sobre la sociedad secreta y su accionar político en *El ángel de la sombra* de Lugones, a la conspiración de los animales contra el hombre en “El regreso de Anaconda” de Horacio Quiroga (*Los desterrados*, 1926), un ambiente conspirativo permea buena parte de la producción literaria del período, e incluso dos de los textos vanguardistas que más se esfuerzan por separarse de la realidad política inmediata, *Aquelarre* y *Museo de la novela de la Eterna*, no escapan al tema.

Pese a la intencionalidad que lo anima, *Aquelarre* dista de ser políticamente neutro. Además de alucinado y extraño su mundo es tenebroso y amenazante, y en él acechan constantemente la locura, la violencia y la muerte. Contra este siniestro telón de fondo las cosas, como los animales en el cuento de Quiroga, conspiran contra el ser humano. De los cinco cuentos de *Aquelarre* tres describen exitosas conspiraciones contra el ser humano: la de los paisajes y objetos (“El pastor de paisajes”), la de los espejos (“La conjuración de los espejos”), y la de las risas (“Las risas”). Por su parte *Museo de la novela de la Eterna*, el más radical experimento del antirrealismo vanguardista, dedica los capítulos VIII y IX a

narrar la conspiración, encabezada por El Presidente, para apoderarse estéticamente de un Buenos Aires que se debate en las luchas entre dos bandos, los Hilarantes, afines a Florida, y los Enternecedores, afines a Boedo:

El Presidente seguía con atención desde tiempo atrás las noticias de la encarnizada discordia que fermentaba en Buenos Aires, por el antagonismo de los dos bandos en que se había dividido la población: Enternecedores e Hilarantes.

Cada uno de estos bandos buscaba dominar; uno con la poemática ultratierna y la invención de relatos apasionantes, y otro con una literatura y multiplicidad de ingeniosos dispositivos dispersos por la ciudad provocadores de grotesco. (*Museo* 199)

Como el Astrólogo arltiano, El Presidente macedoniano reúne en su casa a los demás personajes para hablar y planear su estético golpe de estado, finalmente ejecutado con un mecanismo muy similar al expuesto por el Mayor en *Los siete locos*: provocar la exasperación entre la población, para que El Presidente aparezca como salvador de la ciudad y restaurador de la belleza. Dice el Mayor en *Los siete locos*:

Cultivaremos en especial los atentados terroristas. Un atentado que tiene mediano éxito despierta todas las conciencias oscuras y feroces de la sociedad. . . todos se siente alterados, enardecidos, los periódicos fomentan la tormenta y la policía le ayuda deteniendo inocentes, que por los sufrimientos padecidos se convierten en revolucionarios. . . las injusticias policiales enardecen los ánimos de los que no las sufrieron, no falta un exaltado que descargue su revólver en el pecho de un polizonte, las organizaciones obreras se revuelven y decretan huelgas, y las palabras *revolución* y *bolcheviquismo* infiltran en todas partes el espanto y la esperanza . . . entonces intervendremos nosotros, los militares . . . Diremos que en vista de la poca capacidad del gobierno para defender las instituciones de la patria, el capital y la familia, nos apoderamos del Estado (*LSL* 224-5).

En *Museo de la novela de la Eterna* El Presidente sigue los mismos lineamientos generales, utilizando “diversos recursos sutiles y amenos de desesperación o encantamiento de la población de Buenos Aires, hasta tornarla dócil a la hueste presidencial”, tales como

la mujer que anda preguntando a todo el mundo si tiene la cara más ancha que larga; los espejos fijos y delgados que no alcanzan más que para la mitad lateral de la cara . . . la circulación subvencionada de gordos y sordos que estorban en todas partes. . . ¿Cómo la población no iba a salir a la plaza pidiendo un Presidente Quita-dolor de tantas exasperaciones? (*Museo* 201-2)

Las diferencias en el tratamiento del tema de la conspiración confirma la carencia al interior de la vanguardia de una posición unitaria y unívoca frente al problema de las relaciones entre historia y ficción. Siempre dada al híbrido y al travestismo, la escritura arltiana explota la permeabilidad de los límites entre las narratividades histórica y literaria, produciendo una literatura cuya ambigua cercanía con la historia lo mismo puede inducir a leerla de forma abiertamente política o, según nuestra lectura, a borrar los límites entre el discurso literario y el histórico mediante la puesta en escena de la similaridad de sus ordenamientos narrativos. Que el ciclo de Erdosain afirma el carácter cuasi-literario del discurso histórico y la contaminación de la historia por parte de la ficción, o al menos lo tenue de los límites que separan ambos discursos —y no su propio carácter cuasihistórico ni su condición de reflejo de los acontecimientos políticos coetáneos—, lo aclara la ya citada “Nota del Autor”:

Nota del Autor: Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de setiembre de 1930. Indudablemente resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de setiembre

coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de setiembre. (LSL 223)

Textos como el de Macedonio, en cambio, fieles a su antirrealismo radical, distancian cuanto pueden su narratividad de la histórica, intentando negar todo contacto con su entorno socio-político. Su acción, si así se le puede llamar, se centra en La Novela, la estancia de El Presidente, espacio definido, como el texto mismo, por la negación de las coordenadas espacio-temporales, sociales, fisiológicas y psicológicas propias de la realidad histórica. Se está en L(l)a N(n)ovela, espacio textual creado por el estetizante discurso literario, o se está en la historia, en Buenos Aires, espacios descritos por el realista discurso histórico, pero no en ambas simultáneamente, dadas las nítidas diferencias que según Macedonio separan ambos espacios y sus respectivas escrituras. Macedonio intenta separar radicalmente las narratividades histórica y literaria, afirmando que la aceptación de los parámetros de la primera tiene como consecuencia el realismo, para él una no-literatura, mientras que la creación y aplicación de parámetros estrictamente literarios conlleva la abolición de la historia dentro del texto literario, meta de *Museo de la novela de la Eterna*. La separación de ambas esferas, sin embargo, no nos impide leerlas una a partir de la otra. Macedonio propone leer y abolir la historia desde L(l)a N(n)ovela; el lector tiene la opción de ejecutar el movimiento inverso: leer L(l)a N(n)ovela desde la historia, aboliéndola en tanto espacio ahistórico y puramente literario. Tal lectura, por ejemplo, vería en La Novela, mítica estancia desde la cual se conspira contra la historia, una clara representación del espacio característico del poder oligárquico argentino, espacio reiteradamente mitificado por textos como *Don Segundo Sombra*. El carácter ahistórico y antirrealista de L(l)a N(n)ovela no impide a sus habitantes/protagonistas conspirar para ejecutar su estético golpe de estado y subvertir la historia:

A varios hechos del pasado ocurrido se les fulminó de inexistencia valiéndose del hechizo de la Eterna que desata pasados y ata nuevos pasados substituyentes. . . Entre estos hechos están: el fusilamiento de Dorrego; el martirio de Camila O'Gorman; el destino de Irma Avegno; las exposiciones de las plumas de cierto escritor a la adoración del público porteño . . . Un hecho que no ocurrió, por magia de novela se tornó existente: la presidencia de Carlos Pellegrini. (*Museo* 203)

Esta subversión de la historia, efectuada mediante una reescritura muy similar en sus procedimientos de énfasis, selección e inversión, a la que dentro de la historiografía literaria argentina efectúa, por esa época, el nacionalismo centenarista, acaba por abolir el fundamento último del discurso histórico, la temporalidad lineal:

En fin, en la ciudad presentista algo hizo al tiempo no transcuriente, como la historia, sino un Presente fluido, con memoria solo de lo que vuelve cotidianamente a ser, no de lo que no se repite, como los aniversarios. Por eso el almanaque de la ciudad tiene 365 días de un solo nombre: 'Hoy', y la avenida principal se llama también 'hoy'. (*Museo* 204)

Tras el triunfo de la conspiración sus ejecutores se retiran a la estancia, a La Novela, y retoman sus actividades, seguros ahora de que la historia no vendrá, al menos por el momento, a perturbarles su estética existencia.

Lejos de ser abandonados una vez que en la historia argentina se producen los hechos de 1930, los motivos de la conspiración y el golpe de estado ocupan la atención de numerosos ensayos cuya lectura/escritura de los acontecimientos, en un reacomodo que muestra una vez más la similitud de los procedimientos narrativos literarios e históricos, invierten los términos usuales, convirtiendo a los civiles en conspiradores y a los militares en restauradores del orden quebrantado por la inconveniente legalidad civil. Tal es el caso de Lugones en *Política revolucionaria*, de Martínez

Estrada en *Radiografía de la pampa*<sup>18</sup>, y de Anzoátegui en *Vidas de muertos*, donde se lee:

La gloria de la Argentina pertenece a los militares. Ellos trazaron sus límites y la aseguraron en el mundo. Ellos nos animaron a ser fuertes, porque había que continuar su fortaleza. De su gobierno nos levantamos a la vida porque ellos fueron quienes nos levantaron. Entregaron el poder a los civiles y los civiles tuvieron que volvérselo. La levita primero y el jaquet más tarde desquiciaron la obra de la disciplina en increíbles aventuras de liberalismo. . . Y una y otra vez fué necesario recurrir a la espada. Y las armas han sido y seguirán siendo la salvación del país, mientras el país necesite que lo salven a cada momento. (162)

### **Autoridad y confusión: literatura y fascismo**

El análisis del corpus de acuerdo a estos lineamientos críticos podría continuarse provechosamente, pero aquí nos interesa más la posible significación ideológica de las estructuras configuradas por su escritura. Desde esta perspectiva, por ejemplo, la escogencia de Lugones como redactor de la proclama del golpe militar del 30 interesa no como innecesaria comprobación de su adhesión a la causa militar, sino como indicio de la utilidad política de una muy específica estructuración del discurso, la autoritaria, perfectamente manejada por Lugones. No es la suya, claro está, la única escritura donde la noción de autoridad, concepto clave en la vida política del período, juega un papel central. En su lectura de las tendencias generales de la narrativa del período, Masiello ubica la clave de ésta en el deseo común de alcanzar alguna autoridad a través de la escritura:

Aunque los experimentos narrativos de los años veinte parecen tomar diversos cursos, podemos reunirlos en una propuesta común en la que se despliega la autoridad del artista. Al igual que los textos poéticos contemporáneos, aquellos juegan con

el poder de la palabra para anunciar el interés central del escritor: la búsqueda de un control sobre la historia. La autoridad, en este caso, se manifiesta como el ejercicio de la voluntad del individuo sobre los azarosos acontecimientos de la narrativa y sobre la tradición heredada en que se inscriben, pero siempre se encuentra diseminada en el contexto de ideologías diversas, surgiendo ya sea de la fe en un pasado inmóvil, o de una fe sin límites en la libertad en el presente. Partiendo de estos diferentes supuestos, surgen necesariamente estructuras narrativas opuestas.<sup>19</sup>

La búsqueda, efectivamente, dista de ser unívoca en sus procedimientos y resultados. La actitud ante una autoridad epistemológica problemática y sólo parcialmente alcanzable define, como vimos, una de las líneas de tensión del corpus: la que divide a los textos en epistemológicamente críticos o autoritarios. Llamamos autoritarios a los construidos alrededor de una voz no cuestionada por el texto mismo, tal el caso de *Camas desde un peso* de Enrique González Tuñón, *Zogoibi* de Larreta, *Los desterrados* de Quiroga, *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, *El hombre que está solo y espera* de Scalabrini Ortiz, *El ángel de la sombra* y *Política revolucionaria* de Lugones. Llamamos críticos, en cambio, a aquellos que cuestionan la autoridad de la voz que los construye haciendo ver las limitaciones, cuando no los fallos, de su perspectiva; a esta categoría pertenece en general la prosa de vanguardia, en especial en su variante heterodoxa, siendo los textos de Arlt y Borges los mejores ejemplos.

La quiebra de la autoridad narrativa tradicional despoja a textos como *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de una explicación de los hechos coherente y unitaria, de un control central sobre lo narrado, carencia tematizada en la imposibilidad, señalada por el Astrólogo, de controlar a cabalidad la conspiración: "De lo nuestro pueden salir muchas sorpresas. Somos descubridores que no saben sino en conjunto hacia dónde van. ¡Y eso mismo quien sabe!" (*LSL* 305) En la escena que

marca la transición de la primera a la segunda novela del ciclo, *Los siete locos* acaba con Erdosain comparando al Astrólogo con Lenin, y *Los lanzallamas* se abre con el Astrólogo pensando: “—Sí... pero Lenin sabía adonde iba. . . El diablo sabe adónde vamos.” (LL 311) Esta falta de control, sin embargo, es relativa, ya que si bien el narrador no controla acontecimientos de los que tan sólo posee una perspectiva entre muchas posibles, sí controla en cambio el modo de narrarlos; también aquí la vanguardia traslada el énfasis, en este caso en lo tocante a la autoridad narrativa, del *qué* al *cómo*. Si la voz narrativa no es una transparencia a través de la cual la información fluye sin interferencias, sino una opacidad que la refracta al transmitirla, su presencia y función en las condiciones en que nos llega la información se hace más patente. No tenemos entonces una simple polaridad entre un conjunto de textos —los realistas— que claman cierta autoridad, y otros —los vanguardistas— que renuncian a ella, ya que si bien estos últimos cuestionan la autoridad epistemológica característica de los textos realistas, a cambio de ello expanden las posibilidades derivadas de una autoridad obtenida mediante el dominio y manipulación de las estrategias narrativas. Es en la configuración, utilización y función de la autoridad narrativa, en las que intervienen tanto las concepciones de verdad como las de poder delineadas por la escritura, donde ubicamos el principal factor definitorio del sentido ideológico de los textos: su capacidad de representación y refracción de los regímenes coetáneos de saber/poder. Comprender el significado ideológico de una obra como la arltiana, más allá de su posible dramatización y reflejo de hechos históricos ocurridos durante el período, requiere analizar las relaciones concretas que entre saber y poder postula su escritura, análisis que pasa por la clarificación de sus conexiones con el principal discurso político que la alimenta, el fascista, tanto por su gravitación en la obra, como por los extensos malentendidos críticos que su presencia ha ocasionado.

Aunque elementos derivados de la retórica política del momento aparecen en numerosos textos del período, en una gama que, pasando por el alegato social de *Camas desde un peso* de Enrique González Tuñón, va de las conspiraciones de *Museo de la novela de la Eterna, Aquelarre* y “El regreso de Anaconda”, al cuasi-militar lenguaje disciplinario y jerárquico de la empresa privada en *Cuentos de la oficina* de Roberto Mariani, ninguna escritura absorbe y utiliza como la arltiana el discurso político de la época, no habiendo casi faceta de la vida política que no sea siquiera aludida en ella. Así, el tono autoritario de amplios sectores de la vida laboral y cotidiana, sutilmente pintado por Mariani en *Cuentos de la oficina*, es brutalmente afirmado por el Buscador de Oro al referirse al autoritarismo del régimen que piensa instalar la conspiración:

¿No sucede lo mismo con las órdenes monacales? ¿No está así organizado el ejército? Pero hombre, ¡no abra la boca! En las mismas empresas comerciales... por ejemplo, en la casa Garth y Chaves, en Harrods, me han contado los empleados que el personal se gobierna con una disciplina junto a la cual la disciplina militar es un juguete. Ya ve, Erdosain, que nosotros no inventamos nada. Sólo sustituimos un fin mezquino por un fin extraordinario, nada más. (LSL 235)<sup>20</sup>

De hecho, y pese a la innegable presencia en la escritura arltiana del discurso de la izquierda, es el fascista el que proporciona el eje estructural de su discurso político. El Astrólogo, principal ideólogo de la obra, reproduce casi *verbatim* la oportunista mezcla ideológica característica de la temprana retórica de un Mussolini, quien en noviembre de 1922, recién llegado al poder, dirá en el Senado:

Yo no tengo miedo de las palabras. Si mañana fuera necesario, me proclamaré el príncipe de los reaccionarios. Para mí toda esta terminología de derecha e izquierda, de conservadores y revolucionarios, de aristocracia y democracia, es pura terminología escolástica, vacía.<sup>21</sup>

Tanto se ha escrito sobre la gravitación del fascismo en la obra de Arlt que, por la importancia que ello tiene para un adecuado entendimiento de su accionar ideológico, conviene recordar lo afirmado antes de continuar con nuestra lectura. El principal error al respecto radica en la alegada confusión ideológica de la obra arltiana, frecuentemente afirmada por la crítica. En 1950 Larra, primer estudioso de Arlt, la atribuye a factores históricos:

Recién por 1927, cuando el fascismo prohíbe los partidos políticos, clausura la prensa adversa y asesina a Matteoti, se empieza a ver claro para la opinión común, el contenido de clase que trae el fascismo. Esa era a lo menos la opinión del común de la gente que se sentía sorprendida y desorientada por los acontecimientos nuevos que se sucedían en el mundo. Esa desorientación y confusión ideológica iba a abrumar a la pequeña burguesía argentina en particular. Y Arlt—su auténtico exponente literario— iba a trasladarla a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.<sup>22</sup>

Recalquemos, porque será un rasgo que reaparezca constantemente, que se afirma no sólo la desorientación de los personajes arltianos sino la de Arlt mismo—lo que en esta perspectiva equivalía a decir su obra—, quien, en el decir de Larra, “como escritor imaginativo, como creador, no superó nunca—en su lenguaje artístico— las contradicciones y vacilaciones del pequeño-burgués”.<sup>23</sup> Años después, David Viñas atribuirá la supuesta confusión ideológica de los textos arltianos a una visión del mundo irracionalista y mágica, presente por igual en personajes, obra y autor<sup>24</sup>, interpretación retomada por Diana Guerrero, quien identifica una vez más la perspectiva fascistoide y confusa de los personajes, con la de la obra como totalidad<sup>25</sup>. La misma lectura es reformulada por Beatriz Pastor, quien encuentra una visión mística del mundo en Arlt, y vuelve a igualar las ideas y motivaciones de personajes, obra y autor:

Su pensamiento político [de Arlt] está constituido por una serie de 'momentos' de signo surrealista y anarquista más que por cualquier forma de sistema filosófico coherente, sea cual fuere su signo. Esta inconsistencia del pensamiento político arltiano se manifestará con toda claridad en el desarrollo de su obra narrativa<sup>26</sup>

La atribución de tendencias fascistas a la obra de Arlt con base en la importancia de tal discurso en el ciclo de Erdosain<sup>27</sup>, es un error que deriva de un problema metodológico, combatido por Borges durante el período estudiado cuando observa, a propósito del *Martín Fierro*, que derivar la 'ética' de una obra de las afirmaciones explícitas de sus personajes "es obligarse infinitamente a contradicción" (*DIS* 195). En el caso concreto de Arlt, el problema enfrentado por quienes toman este camino es la imposibilidad de afirmar lo que parece la conclusión lógica de sus análisis, el carácter fascista de la obra arltiana, imposibilidad que deriva de los mismos principios metodológicos que impondrían tal conclusión: la equiparación de autor, personajes y obra. Afirmado el carácter fascista de los personajes, y extendido éste a la obra, ¿cómo hacer lo mismo con Arlt, cuya militancia personal en la izquierda, aunque problemática, es innegable? La imposibilidad de hacer de Arlt, miembro de organizaciones anti-fascistas, un fascista, impone una falsa solución a un falso problema: las tendencias fascistoides de la obra, se dice, derivan de la idéntica confusión padecida por personajes, textos y autor, colocados todos en un mismo plano.

Nuestra lectura se desentiende de las ideas políticas del autor, reafirma las tendencias fascistoides de algunos de los personajes de la obra<sup>28</sup>, y niega la supuesta confusión ideológica de ésta, intentando explicar la utilización y sentido de dichos elementos al interior de los textos. Empecemos notando: a) que la representación de los discursos políticos incluidos en la obra arltiana es tan mimética como su tono escritural y su constante labor de refracción lo permiten, y b)

que muchas de las posiciones políticas aludidas en el texto, tanto de izquierda como de derecha, están estrechamente emparentadas con las históricamente sostenidas por representantes de estos movimientos. Ello no es sorprendente en el caso de la izquierda, ya para entonces poseedora de discursos bien estructurados, teorizados y difundidos. El caso del fascismo es muy diferente, y si algo sorprende en la utilización arltiana de su discurso no es la confusión sino, al contrario, la claridad con que las estructuras retóricas básicas del fascismo son entrevistas y expuestas, su coincidencia con lo que los comentaristas podían atisbar en aquel momento. Tal el caso de Ortega y Gasset, cuyo ensayo "Sobre el fascismo" (1925) presenta una imagen sorprendentemente coincidente con la de Arlt. Dice Ortega:

El fascismo tiene un cariz enigmático, porque aparecen en él los contenidos más opuestos. Afirma el autoritarismo, y a la vez organiza la rebelión. Combate la democracia contemporánea y, por otra parte, no cree en la restauración de nada pretérito. Parece proponerse la forja de un Estado fuerte y emplea los medios más disolventes, como si fuera una acción destructora o una sociedad secreta. Por cualquier parte que tomemos el fascismo hallamos que es una cosa, y a la vez la contraria, es A y no A.<sup>29</sup>

La confusión existe, pero no porque los textos de Arlt u Ortega la padezcan, sino porque el discurso fascista la utilizaba como arma. Buena parte de la agudeza política de la obra de Arlt radica, precisamente, en desnudar brutal y grotescamente el confucionismo fascista, creador de una noche política donde todos los gatos son pardos. Hay que hablar, entonces, no de la confusión de la obra de Arlt, sino de su mordaz representación de la confusión del discurso fascista, confusión que según la obra hace ver, y en ello reside uno de sus aciertos, lejos de ser involuntaria es un arma en la lucha por el poder. Además de la muy consciente y táctica confusión retórica

propia del temprano discurso fascista, hay que recordar que, pese a la irrupción y ascenso del movimiento en los años veinte y treinta, fuertemente sentidos en el pensamiento político de la época, su difusión se da principalmente a través del periodismo y la propaganda, siendo escasas las obras teóricas sobre el fascismo publicadas antes de 1930<sup>30</sup>.

Por lo demás, la ambigüedad y confusión ideológicas representadas en la escritura de Arlt parecen ser, en la Argentina del período, parte importante de la retórica política, según lo indica su presencia en textos de muy diverso tono. Así, la posición ideológica de *Radiografía de la pampa* no es menos cambiante y ambigua que la del Astrólogo, cuya constante mezcla de elementos derechistas e izquierdistas reaparece en el texto de Martínez Estrada, incluso en el seno de un mismo párrafo:

De las fábricas, de los corralones y de las tiendas desertan los más constantes en la súplica y llegan a los refugios de la Administración. . . Cada evadido de la fábrica es el más terrible ejemplo de subversión contra el orden estratégico de las capacidades; trabaja inconscientemente contra la estabilidad, contra toda jerarquía. . . Cada obrero que penetra al mundo de la técnica informe es un traidor a su clase y un negador de su sangre. . . Es menos temible el sistema de castas y clases superpuestas que el régimen liberal movido de abajo arriba por el ansia de mandar y poseer. . . Y en resumen, lo que se entiende por ilimitada posibilidad de medrar es un desprecio oculto por la excelencia del hombre superior, una infame promiscuidad de apetitos. Sin líderes que encarnen un ideal humano, los campeones electorales especulan con el rencor, y la masa acaba por olvidar que su manumisión verdadera está en no transigir, en combatir codo con codo.<sup>31</sup>

Pero mientras en Arlt la confusión la padecen los personajes, siendo representada por un texto heterogéneo que no se

identifica con sus puntos de vista, en el ensayo de Martínez Estrada —y lo mismo vale, por ejemplo, para *El hombre que está solo y espera* de Scalabrini Ortiz— ella es padecida por el texto mismo, construido alrededor de una voz única y autoritaria que se pretende unívoca y coherente.

Contrariamente, entonces, a la tantas veces denunciada confusión, el tratamiento dado en el ciclo de Erdosain a los mecanismos retóricos y psico-sociales propios del fascismo estructura una posición coincidente, en sus líneas generales, con interpretaciones del fenómeno tan críticas y poco ambiguas como las que posteriormente dará la escuela de Frankfurt. Baste un ejemplo. Todas las características atribuidas por Adorno<sup>32</sup> a la propaganda fascista: carencia de propuestas concretas, sistematicidad y repetitividad de temas y mecanismos, doble función del líder, quien gratifica simultáneamente los deseos del adherente de mandar y de obedecer, importancia de lo ritual, lo ceremonial y las jerarquías, aparecen —mostradas en toda su vaciedad y carácter reaccionario—, en el discurso político de la conspiración arltiana, y afirmaciones como que los adherentes “realmente no se identifican con él [el líder] sino que actúan esta identificación, representan su propio entusiasmo, y así participan en la representación de su líder”<sup>33</sup>, encuentran múltiples ejemplos en el texto, siendo el de Haffner no el único<sup>34</sup> pero sí el más notable:

—Dígame... ¿Usted cree en el éxito de la empresa del Astrólogo?

—No.

—¿Y él sabe que usted no cree?

—Sí.

—¿Y porqué usted lo acompaña?

—Yo lo acompaño relativamente, y de aburrido que estoy. Ya que la vida no tiene ningún sentido, es igual seguir cualquier corriente. (LSL 147)

La gravitación del fascismo en la obra de Arlt no se debe, entonces, a ninguna confusión del autor ni de la obra misma, cuya representación y utilización del discurso fascista, en especial en el ciclo de Erdosain, configura una parodia crítica de tal posición. Nuestra lectura, sin embargo, no se concentra en el análisis de esta parodia, y apunta en otra dirección, ya insinuada por Masiello cuando afirma que en Arlt “las ideas de Mussolini, Lenin o el Ku Klux Klan, confundidas, sirven para demostrar los principios de control ejercidos mediante la oratoria y la repetición, y no para exponer una filosofía específica. . . las cuestiones de verosimilitud tienen menos importancia que la apertura de posibilidades de expresión y la refundición de los objetos nombrados.”<sup>35</sup>

### **Sentido y fuerza discursivos: Arlt, Mussolini y la lucha por el poder**

Abandonada por las matrices epistemológicas que subyacen a la vanguardia la creencia en verdades y explicaciones unitarias y totalizantes, y debilitada la función referencial del lenguaje en beneficio de una capacidad performativa que enfatiza la retórica en detrimento de la lógica, el lenguaje pasa a ser evaluado no por su verdad o falsedad tradicionales sino por su eficacia, desplazamiento preconizado por Borges en “La supersticiosa ética del lector” y teorizado por Austin, quien en *Cómo hacer cosas con las palabras* enfatiza: a) las funciones del lenguaje que no corresponden a la descriptiva o fáctico-referencial, y b) la necesidad (también enunciada por Bakhtin) de considerar los enunciados a la luz del contexto en que son emitidos, para lo cual distingue la ‘fuerza’ del enunciado de su ‘sentido’<sup>36</sup>. Por fuerza entiende Austin la capacidad del enunciado, medible en términos de eficacia y capacidad persuasiva, de producir efectos; por sentido su carga referencial, medible en términos de verdad y falsedad, y sostiene que el enunciado tradicional, lo mismo que su verdad o falsedad, son abstracciones; lo que cuenta no

es sólo la estructura lógica de los enunciados, sus relaciones con las realidades que dice enunciar, sino el acto concreto de habla en referencia a la situación en que se producen. Así, la configuración o rechazo dentro del corpus de voces narrativas autoritarias se puede relacionar con el autoritarismo del período, que en la Argentina culmina, políticamente, en el golpe de estado del 30, y verbalmente en textos como la *Radiografía de la pampa* y los ensayos de Anzoátegui y Lugones.

A un debilitamiento de la función sentido del lenguaje suele corresponder un incremento de la función fuerza, incremento que la retórica en general, y muy particularmente la retórica política, siempre afanada por potenciar su capacidad persuasiva, luchan por maximizar. En discursos como el fascista el pragmatismo epistemológico da paso al político, relación explícitamente afirmada por Mussolini al definir el fascismo como la puesta en práctica política del relativismo teórico:

En Alemania el relativismo es una audacísima y demoleadora construcción teórica, en Italia es sólo un hecho. El fascismo ha sido un movimiento super-relativista porque no ha buscado dar un molde definitivo, programático, a su complejo y potente estado de ánimo, sino que ha procedido por intuición fragmentaria... Todo cuanto yo he dicho y hecho en estos últimos años, es relativismo por intuición.<sup>37</sup>

Desde una perspectiva austiniana, lo específico de la escritura arltiana consiste en una estrategia bifurcada que: a) toma discursos cuyo énfasis suele ponerse en su sentido, para trasladarlo a su fuerza, y b) expone la precariedad del sentido de discursos que, como el fascista, enfatizan por sí mismos la función fuerza. En ambos casos el resultado es similar: los diversos discursos apropiados por la escritura arltiana, especialmente en el ciclo de Erdosain, son obligados a dejar de lado sus posibles funciones referenciales y forzados a exponer sus posibilidades performativas, no interesando su

sentido sino su fuerza. A ello se refiere Alan Pauls en su análisis de la gravitación estructural de la máquina en la narrativa de Arlt, al observar que su escritura privilegia no el sentido sino la función: “Lo que está en juego es, en verdad, toda una concepción de la literatura. . . La literatura como máquina no es una cuestión de sentidos, sino de funcionamientos. A la pregunta ‘¿qué quiere decir?’, Arlt opone ésta que Astier esgrime para saber: ‘¿cómo opera?’, y al enigma oracular ‘¿qué significa?’, la interrogación consigna ‘¿para qué puede servir?’”<sup>38</sup> Los cambios que en este proceso sufren los discursos utilizados son análogos a los sufridos por la luz que atraviesa un prisma: más que adquirir propiedades de las que antes carecían, aparecen las que, presentes de antemano, no podíamos observar sin la refracción.

Al tiempo que disminuye la importancia del sentido del lenguaje en beneficio de su fuerza, la torción de funciones ejecutada por la escritura arltiana politiza cuanto discurso caiga en su órbita, obligándolo a revelar sus potencialidades para la lucha por el poder; de una concepción en la que priman el valor verdad y su búsqueda, pasamos a otra centrada en el valor eficacia y la búsqueda del poder. Inmerso en la puja por lograr la máxima potencia, el arltiano ‘cross a la mandíbula’, el discurso político cede su especificidad ideológica y se pone al servicio de la captación de adeptos. “Con su sistema se llega a admitirlo todo”, dice el Abogado al Astrólogo, a lo que éste responde: “Naturalmente. En cuanto usted quiere introducir una moral en la conducta política, la conducta política se transforma en un mecanismo rígido destructible por la presión de las fuerzas externas y hasta de las internas.” (LL 366) Esta maquiavélica concepción de la política como actividad autónoma regida por leyes propias, más encaminada a lograr el acceso y permanencia en el poder que a intentar materializar determinados ideales políticos, cualesquiera que ellos sean, es el adecuado correlato ideológico de las austinianas y nietzscheanas concepciones discursivas que subyacen la escritura arltiana. “Nosotros tendemos a la eliminación absoluta

del revolucionario sentimental. El sentimentalismo no nos interesa" (LL 372), afirma el Astrólogo. En literatura este sentimentalismo es la escritura de Gálvez y del realismo socialista, escrituras tan alejadas de la arltiana como el Abogado acabará estándolo de la conspiración del Astrólogo, en ambos casos por idénticos motivos: el aferramiento de Boedo y del Abogado a una epistemología que mantiene la creencia en verdades objetivas, su compartida convicción de que el discurso político debe ser evaluado por su sentido, no por su fuerza.

La escritura de Arlt se distancia no sólo de la realista, que privilegia el sentido y pretende recrear o reflejar una realidad extratextual asumida como su referente primordial, sino también de la vanguardia ortodoxa tipo Macedonio, que tiende a anular la función referencial del lenguaje cortando vínculos con la realidad extratextual y abandonando el lenguaje a su pura fuerza. Tanto en la vanguardia ortodoxa como en el realismo la escritura se atiene a la función, referencial o de fuerza, tradicionalmente adjudicada al tipo de discurso con que están contruidos, sin producir una torsión o hibridización de las funciones; la escritura arltiana, por el contrario, tuerce los discursos utilizados obligándolos a cumplir funciones que, siempre presentes en ellos, suelen ocultarse y aún negarse. Tal es el caso de los mitos, utilizados dentro de la obra arltiana como arma política cuya eficacia deriva no de capacidad explicativa alguna que pudieran tener, sino de la autoridad que la aceptación social de esta capacidad, real o no poco importa, les brinda. Los textos no niegan ni afirman el potencial epistemológico de los mitos, limitándose a exhibir y subrayar su valor como arma política, valor que el texto no fundamenta en sus posibles sentidos sino en su atractivo y prestigio, en una capacidad de resonancia que los hace portadores de una gran fuerza performativa:

les daremos a todos los sedientos de maravillas un dios magnífico, adornado de relatos que podemos copiar de la

Biblia... Sacaremos fotografías del dios de la selva... Podemos imprimir una cinta cinematográfica con el templo de cartón en el fondo del bosque, el dios conversando con el espíritu de la Tierra. . . elegiremos un término medio entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino... pero más místico, una criatura que tenga un rostro extraño, simbolizando el sufrimiento del mundo. Nuestras cintas se exhibirán en los barrios pobres, en el arrabal. ¿Se imagina usted la impresión que causará en el populacho el espectáculo del dios pálido resucitando a un muerto, el de los lavaderos de oro con un arcángel como Gabriel custodiando las barcas de metal y prostitutas deliciosamente ataviadas dispuesta a ser las esposas del primer desdichado que llegue? Van a sobrar solicitantes para ir a explotar la ciudad del Rey del Mundo y a gozar los placeres del amor libre... De entre esa ralea elegiremos a los más incultos... y allá abajo les doblaremos el espinazo a palos, haciéndolos trabajar veinte horas en los lavaderos (*LSL* 215).

La pregunta arltiana, según afirma Alan Pauls, no es ¿qué significa esto?, sino ¿para qué me sirve, cómo funciona? El intento de determinar 'el sentido correcto' de afirmaciones como las del Astrólogo es un falso problema, derivado de asumir que poseen tal sentido, cualquiera que éste pudiera ser. La crítica que tan tenazmente ha intentado establecer el carácter revolucionario o reaccionario de la conspiración del Astrólogo presupone, incorrectamente, que los proyectos de su líder deben ser juzgados por su sentido, siendo así que para éste lo único que cuenta es su fuerza, su capacidad performativa: "—Yo lo creía a usted obrerista", dice Barsut al Astrólogo, y éste responde: "—Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted . . . Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación." (*LSL* 215) La obra de Arlt, afirma Pauls hablando de los términos 'comunismo' y 'fascismo', "no dice que significan. Dice que esas palabras están allí, y que significarán lo que las fuerzas que se apoderen de ellas, esas

fuerzas exteriores de las que dependen y a las que no cesan de invocar, les prescriban como modos de funcionamiento<sup>39</sup>. Este desplazamiento de la función referencial de los conceptos a su función pragmática y performativa, es similar a la expuesta y defendida por Mussolini:

Si por relativismo debe entenderse el desprecio por las categorías fijas, por los hombres que se creen portadores de una verdad objetiva inmortal, por los estáticos que se adormecen en vez de atormentarse y renovarse incesantemente, por quienes se jactan de ser siempre iguales a sí mismos, nada es más relativista que la mentalidad y la actividad fascista. Si el relativismo y el movilismo universal son equivalentes, nosotros, los fascistas, que hemos manifestado siempre nuestro abierto desinterés frente al nominalismo al cual se aferran, como murciélagos a las vigas, los fanáticos de los otros partidos; nosotros que hemos tenido el coraje de volar en pedazos todas las categorías políticas tradicionales y de denominarnos sucesivamente aristócratas y demócratas, revolucionarios y reaccionarios, proletarios y antiproletarios, pacifistas y antipacifistas, nosotros somos, en verdad, los relativistas por excelencia, y nuestro accionar se sitúa directamente en el movimiento más actual del espíritu europeo.<sup>40</sup>

Traslademos lo anterior del plano ideológico al que aquí nos interesa, el discursivo, y veremos en los textos de Arlt la misma movilidad semántica, el mismo desprecio por la pureza y las categorías fijas, la misma agrupación de elementos dispares al servicio de una fuerte voluntad individual, de una escritura compuesta de materiales heterogéneos.

Vinculados por su compartido rechazo de un racionalismo subyacente por igual a los proyectos políticos y al realismo literario herederos de la Ilustración, los discursos del autoritarismo político y la vanguardia literaria se separan radicalmente, sin embargo, por su posición frente a las posibles fuentes extra-cognoscitivas de autoridad. Mientras en la

narrativa de vanguardia el rechazo de todo absoluto gnoseológico produce el perspectivismo que rige la construcción de los sistemas de autoridad que rigen su campo de acción, el textual, en el autoritarismo político dicha quiebra redundante en la afirmación dentro de su campo de acción, el político, de la existencia de una autoridad inapelable, libre de toda constrictión y a la que deben someterse los sujetos: el estado. Afirma Mussolini en su *Dottrina del fascismo*:

Antiindividualista, la concepción fascista está por el Estado; y está por el individuo en cuanto éste coincide con el Estado, conciencia y voluntad universal del hombre en su existencia histórica. Y está contra el liberalismo clásico, que surge de la necesidad de reaccionar frente al absolutismo y ha agotado su función histórica, por cuanto el Estado se ha transformado en la conciencia y voluntad populares mismas. . . *En este sentido el fascismo es totalitario*, y el Estado fascista, síntesis y unidad de todos los valores, interpreta, desarrolla y potencia toda la vida del pueblo.<sup>41</sup>

El carácter absoluto del estado es reiteradamente afirmado por Mussolini: "Piedra de toque de la doctrina fascista lo es la concepción del Estado, de su esencia, de sus tareas, de su finalidad. Para el fascismo el Estado es un absoluto, frente al cual individuos y grupos son lo relativo."<sup>42</sup> La vanguardia, por el contrario, al rechazar todo absoluto se aleja nítidamente del discurso político autoritario de la época. Ciertamente la vanguardia desarrolla una escritura vinculada con el autoritarismo por sus compartidas raíces epistemológicas, pero a partir de éstas ambos movimientos derivan modos opuestos de entender el ejercicio de la autoridad, lo que ayuda a explicar el antagonismo prevaleciente en sus relaciones históricas. La mayoría de los escritores vanguardistas fueron anti-fascistas, antipatía generosamente correspondida por los casi invariablemente anti-vanguardistas gobiernos autoritarios. El caso del futurismo en Europa parece ser la excepción que

confirma la regla, siendo necesario mencionarlo ya que su favorable recepción en Argentina, en especial por parte del grupo martinfierrista, podría erróneamente interpretarse como indicio de tendencias fascistoides al interior de la vanguardia argentina. En la práctica, la favorable recepción estuvo lejos de ser unánime y menos aún incondicional, según lo confirma la lectura de los números 29-30 (junio 1926) y 31 (julio 1926) de la revista *Martín Fierro*, donde se encuentran los principales testimonios al respecto. Al tiempo que se habla de los homenajes que recibiera Marinetti durante su visita a Buenos Aires y se le defiende por su demolición del lirismo tradicional, se afirma que “con Marinetti, hombre político, nada tiene que ver nuestra hoja”<sup>43</sup>, aclarando que incluso en el plano literario lo consideran a él y al futurismo una etapa superada del vanguardismo.<sup>44</sup>

### **Las torciones del discurso: Arlt**

La gravitación del fascismo en los textos arltianos no se debe, por tanto, a confusión ideológica, y menos aun a simpatías políticas, sino a su tendencia a refractar críticamente los discursos actuantes a su alrededor, así como a su compartida utilización de una matriz epistemológica cuya resultante retórica enfatiza el abandono de las categorías fijas, los principios absolutos y la pureza discursiva. Lingüísticamente heterogéneos, contruidos a partir de elementos dispares y provenientes de muy diversas fuentes, los textos arltianos contienen una auténtica enciclopedia de discursos y retóricas, la fascista incluida, que coexisten lado a lado sin llegar a imponer sus perspectivas ni a coagularse en unidad monolítica. En *El juguete rabioso* las sucesivas lecturas de Silvio reaparecen en la heteroglósica habla-escritura del protagonista, quien, según vimos, incorpora a su relato las modalidades narrativas y léxicas de lo leído. Un proceso similar se da en las posteriores novelas de Arlt, ya no bajo la forma de un repertorio de lecturas como la de Silvio, sino como haces de discursos cuya lectura

y asimilación más que individual es social, y por ende más difusa. Además de los políticos, la obra de Arlt alberga y utiliza para sus propios propósitos múltiples discursos actuantes a su alrededor: ciencias ocultas, bucolismo rural, psicoanálisis, feminismo, cientificismo, arielismo, machismo, lenguajes míticos y apocalípticos, todas ellas modalidades discursivas que no son simplemente reproducidas sino puestas a interactuar unas con otras, soslayándose ciertos aspectos en beneficio de otros y forzándose el reacomodo de su sentido usual. Tal es el caso del discurso machista. Presente hasta la obsesión el tema de la masculinidad en la producción narrativa y polémica del período<sup>45</sup>, diversos grupos, en especial Boedo, acusan a sus rivales de falta de virilidad, dándose un clima en el que cada autor trata de presentar no sólo su persona, sino también su escritura, como plena de masculinidad. Anticipándose a posibles ataques, González Lanuza aclara en el prólogo a *Aquelarre* que su libro es varonil y de imaginación, no 'amaricado' ni de 'fantasía':

Fantasía es algo que suena a encaje, a filigrana, a puntilla, a rococó, a merengue. Fantasía es la divagación, el circunloquio, el preciosismo. Amaricamiento de la sensibilidad. I este es un libro masculino, hecho por quien aspira a producir un arte recio i vigoroso.

Similares ideales de masculinidad son seguidos por los personajes arltianos: Hipólita quiere un hombre fuerte que no se someta a su voluntad, Barsut sueña con hacerse famoso para humillar a una ex-novia y conquistar a Greta Garbo, Silvio con poseer a muchas mujeres, Erdosain con ser poderoso y obedecido, etc. Las concepciones de masculinidad que subyacen estos anhelos, sin embargo, son demolidas por el texto mismo que las representa: el Astrólogo, el personaje más fuerte de la obra, el que domina a los demás, poseedor de un amenazante físico parcialmente modelado por la práctica del boxeo, es ni más ni menos que un castrado. El hombre que

encarna los ideales de masculinidad planteados por los personajes es, de acuerdo a estos mismo ideales, su negación. Nietzsche, para quien sus aborrecidos historiadores positivistas “delatan ya, con el falsete agudo de su aplauso, qué es lo que les falta, en qué lugar les falta, en qué sitio ha manejado en este caso la Parca su cruel tijera, de un modo, ¡ay!, demasiado quirúrgico!”<sup>46</sup>, tiene en un castrado a su principal representante, si no necesariamente de sus ideas ciertamente sí de su retórica. El Buscador de Oro afirma que lo grande del Astrólogo no es tanto su capacidad de invención como su modo de utilizar lo que encuentra a su alrededor, su habilidad para perseguir, con elementos al alcance de cualquier charlatán, los megalómanos proyectos a los que arrastra a su seguidores. Algo similar podría decirse de Arlt, productor de una nueva escritura a partir de discursos actuantes a su alrededor, muchos de ellos provenientes de nichos de escaso prestigio social. Intensamente refractados por los textos, estos elementos son puestos al servicio de fuerzas literarias e ideológicas a menudo opuestas a las representadas por sus fuentes.

El mencionado caso del discurso machista ilustra uno de los modos utilizados por la escritura arltiana en la recomposición de sus materiales: una expropiación semántica que dota a los discursos incorporados de nuevos sentidos, desplazando los previamente determinados por usuarios antagónicos. Los ejemplos abundan. En *El juguete rabioso* Silvio incorpora a su bagaje lingüístico-ideológico discursos cuya pertenencia a la esfera canónica o marginal, más que por su lugar de producción es determinada por su lectura. El proceso de incorporación se inicia con el abandono por parte de Silvio del sentido escapista adscrito a la literatura bandoleresca por las lecturas oficiales representadas en el zapatero andaluz, para quien los textos no representan modelos conductuales o lingüísticos actuantes en su vida cotidiana, sino un mundo imaginario que le ayuda a compensar sus carencias físicas, económicas, sociales y sexuales. La lectura de Silvio, en cambio, azuza su rebeldía, y más que un mundo al cual evadirse

mediante la imaginación le proporciona, además de uno de los lenguajes que incorporará a sus memorias, un aliciente para los delitos que casi de inmediato empieza a cometer. En tal lectura los textos bandolerescos no sólo tematizan sino fomentan y, por así decirlo, educan la violencia que le permite a Silvio apropiarse, durante el robo a la biblioteca escolar, de la literatura culta atesorada en el espacio oficial. Tal apropiación es efectuada desde la marginalidad del Club de los Caballeros de la Media Noche, espacio de producción, intercambio y refuerzo de las antioficiales lecturas y escrituras de sus miembros, registradas en su Diario de Sesiones. El discurso marginal, sin embargo, no siempre reformula el sentido del oficial, limitándose muchas veces a negarlo, cuando no simplemente a reproducirlo desde una posición jerárquicamente inferior. Este sentido oficial es el mismo que Lucio acabará aceptando y defendiendo represivamente como policía, y que Enrique —quien con su falsificación se coloca en una situación de abierta y aceptada marginalidad— mimetiza en el momento mismo de su negación. Sólo Silvio, mediante un proceso de experimentación y error, procede a crear un nuevo discurso que no reproduce oficial ni marginalmente el canónico, sino que lo refuncionaliza. La misma ambigüedad en el accionar de Silvio, equidistante de lo oficial y lo marginal, se evidencia en su traición del Rengo, acto que al tiempo que transgrede los cánones morales refuerza los legales, impidiendo la ejecución de un delito. La traición, acto que insinúa la inmoralidad de la ley o la ilegalidad de la moral, enfrenta dos códigos sociales supuestamente coherentes, creando un intersticio que al exponer el desfase de las normas provenientes de ambos códigos, cuestiona su sentido e invita a su reformulación.

La misma refuncionalización efectuada por Silvio en tanto personaje de *El juguete rabioso*, es la que efectuarán el ciclo de Erdosain y *El amor brujo*, en tanto unidades textuales, con los discursos incorporados. Tal es el caso de su trabajo con la literatura formulaica. Ideológicamente esta literatura actúa

como un aglutinador social en sociedades masivas, proporcionando a sus lectores una reconfortante seguridad mediante estructuras narrativas fácilmente identificables gracias a su constante recombinação de elementos en unas pocas matrices básicas, proceso que produce una gran familiaridad con los cauces narrativos que rigen el género. Ahora bien, según vimos al referirnos a las relaciones entre *El amor brujo* y la novela sentimental, la escritura de Arlt incorpora elementos de este género para luego defraudar las expectativas que su presencia despierta en el lector y quebrar, mediante múltiples efectos de extrañamiento, la identificación emocional buscada por la novela sentimental. La quiebra de la inmediatez emocional creada por la confiabilidad y previsibilidad de la voz narrativa propia del género sentimental, refuncionaliza su discurso literario. Que escritores de izquierda como Mariani y de derecha como Hugo Wast escriban por igual novelas sentimentales nos indica, además de su rentabilidad, una coincidencia básica en la ideología narrativa de ambos autores. Al margen de sus divergentes posiciones políticas, el que ambos coincidan en los elementos con que estructuran su producción formulaica subraya lo que podemos llamar la vocación hegemónica de la ideología narrativa que la subyace, su capacidad de servir a muy diversos objetivos y orientaciones en tanto sus principios estructurales básicos, como la autoridad indiscutida de la voz narrativa, sean respetados. El cuestionamiento de esta autoridad, sea por otras voces textuales o por la información proporcionada directa o indirectamente por la misma voz narrativa, provoca en el lector un distanciamiento, logrado mediante la manipulación de elementos provenientes de la literatura formulaica. Este distanciamiento, a su vez, invierte su vectorialidad al reformular sus discursos y quebrantar sus seguridades ideológicas, originando una escritura que diluye los límites entre las modalidades literarias altas y bajas, cultas y populares. Así como Silvio resemaniza en su lectura la literatura bandolerezca, *El amor brujo* hace lo mismo con la novela sentimental al

reescribirla. En ambos casos se parte de elementos preexistentes que, fuertemente refractados por la escritura arltiana, cobran sentidos nuevos, e incluso opuestos, a los adjudicados por sus anteriores usuarios.

Otro procedimiento utilizado por la escritura arltiana en la reelaboración de sus materiales, es la nivelación de las jerarquías que rigen tanto los discursos mismos como sus lugares de producción. La más evidente y ya aludida nivelación es la de los discursos a partir de los cuales se constituye dicha escritura: Nietzsche y el folletín sentimental, las novelas de Rocambole y los manuales de electro-magnetismo, fascismo y comunismo, racionalismo y ocultismo, todos ellos se dan la mano al ser incorporados a una obra que los trata con igual irreverencia. Menos obvia es la nivelación de los lugares de producción del discurso. Enrique, futuro miembro fundador del Club de los Caballeros de la Media Noche, falsifica una bandera, emblema oficial por excelencia, y produce una copia indistinguible del original. Más que como simple copia, el producto de la falsificación actúa como un original, el de la bandera de la marginalidad, y su indistinguibilidad de la bandera oficial insinúa la nivelación de los espacios por ellas representados, situación que los convierte en competidores<sup>47</sup>. El Club de los Caballeros de la Media Noche no sólo emula las formalidades de los actos oficiales: actas, sellos y acuerdos, sino que aspira a regirse por una planificación científica que reproduce la instrumentalización de la razón característica de los estados e individuos modernos. Los acuerdos contenidos en el Diario de Sesiones del club testimonian tal afán:

*Propuesta de Enrique.*— El Club debe contar con una biblioteca de obras científicas para que sus cofrades puedan robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales. Además, después de pertenecer tres meses al Club, cada socio está obligado a tener una pistola Browning, guantes de goma y 100 gramos de cloroformo. El químico oficial del Club será el socio Silvio.

*Propuesta de Lucio.*— Todas las balas deberán estar envenenadas con ácido prúsico y se probará su poder tóxico cortándole de un tiro la cola a un perro. El perro tiene que morir a los 10 minutos. (*EJR* 21-22)

Similares relaciones entre las esferas marginal y canónica se dan en textos de Borges como “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”, donde una pandilla de criminales actúa con tarifas fijas y un enfrentamiento entre bandas rivales de gangsters se produce por “una cuestión de límites (sutil y malhumorada como las otras que posterga el derecho internacional)”, o “La viuda Ching, pirata”, con sus bandas piráticas regidas por accionistas y férreos reglamentos. Esta nivelación de ámbitos sociales diferencia los textos de Arlt y Borges de aquellos que, como los de Castelnuovo, continúan un naturalismo cientificista que establece al lumpen como la antítesis del burgués<sup>48</sup>. La mutua contaminación de las esferas oficial y marginal, producida por la nivelación discursiva, se manifiesta de diversos modos. En “Las fieras”, relato de *El jorobadito*, el narrador-personaje recuenta a su ausente destinataria, una mujer burguesa con quien previamente estuvo relacionado, el proceso de degradación que lo ha convertido en proxeneta de prostitutas baratas. Pese a las jerarquías socio-discursivas mencionadas, y aceptadas, por el narrador, el relato crea un espacio en cuyo interior se relacionan el burdel y el hogar, la prostituta y la esposa, tendiendo un puente entre esferas que el narrador intenta separar y diferenciar. La centralidad de los procesos contaminantes del relato es reforzada por la constante mención de las enfermedades venéreas. Tanto por sus simultáneas relaciones con esferas sociales supuestamente opuestas, como por su mismo relato, que pese a la intención del narrador establece entre ellas vasos comunicantes, el personaje-narrador aproxima los espacios que pretende separar, el marginal y el oficial, el criminal y el legal, el estatal y el anti-estatal, produciendo una escritura cuyo carácter delictivo más que en su temática reside en la transgresión de los límites, distinciones y jerarquías con que

la conciencia narrativa intenta fundar su propia inteligibilidad. Si los delitos oficialmente definidos por el relato en cuanto tales —prostitución, violación y robo— atentan contra la legalidad jurídica, las transgresiones a los límites definidos por el narrador atentan contra la legalidad epistemológica realista basada en la autoridad de la conciencia narrativa, cuestionada por un relato que desacredita las interpretaciones del narrador-personaje y anula las distinciones por él establecidas.

El siguiente y más característico mecanismo de la torción ejecutada por la escritura arltiana sobre sus materias primas es la exposición de las funciones performativas, de fuerza, que más allá de sus sentidos concretos y su lugar de producción tiene todo discurso. Vimos tal mecanismo en acción al analizar la presencia del discurso fascista, cuya utilización gira, casi sin necesidad de refracción alguna, alrededor de la priorización de la fuerza sobre el sentido. Lo mismo ocurre con discursos menos abiertamente performativos. “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, texto que inaugura la obra de Arlt, despoja de su sentido usual a la teosofía al relegar sus ideas religiosas en beneficio de su significación política, para lo cual se muestra su inserción en las luchas por el poder. Desde su recuento del primer contacto con el ocultismo, el narrador subraya la importancia que en éste tiene la retórica para el logro de lo que interpreta como su finalidad principal, no el desentrañamiento de la verdad sino la persuasión del receptor: “Al hablar [el ocultista] lo hacía con especial cuidado, modulando las palabras con sugestiva aurtimia, que prestaba a sus pensamientos precisas tonalidades, que me subyugaban con su timbre sonoro y convincente”<sup>49</sup>. Esta preponderancia de la retórica sobre la lógica, eje de la lectura arltiana del ocultismo, crece a lo largo del texto, utilizada por un narrador que, desengañado del ocultismo, no ataca sus ideas concretas sino que devela sus procedimientos retóricos. Según tal lectura el ocultismo logra su influencia y aceptación envolviendo sus ideas en el misterio, técnica que, al igual que con el discurso fascista, convierte los intentos de analizarlo lógicamente en

fútiles ejercicios que el narrador se niega a emprender. Al igual que en el caso del fascismo, la confusión y ambigüedad propias del ocultismo no son analizadas como problemas estructurales, sino como muy conscientes estrategias retóricas de persuasión y encubrimiento: “siendo la confusión que en ella [la teosofía] se encuentra, producto de una premeditada labor, cuyo destino es ser obscura y atrayente por su misterio” (CO 539), interpretación que apoya citando a Madame Blavatsky, autora de la biblia teosófica *La doctrina secreta*: “que los teósofos sean rodeados de tal misterio, que el propio diablo sea incapaz de ver cualquier cosa” (CO 539). Esta misma será la técnica del Astrólogo, personaje prefigurado en “los astrólogos logreros” mencionados en “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, a quien no por casualidad Erdosain conoce en una reunión de la Sociedad Teosófica. (LSL 179)

El modo explícito con que en el ensayo se relega el sentido referencial del discurso ocultista en favor de una priorización de sus funciones performativas, lo distancian de la ficción de Arlt. En el ensayo el narrador acaba llamando al orden e imponiendo su indiscutida autoridad, y como primer paso de esta vuelta a un orden lógico que distancia su propio discurso del ocultista, el texto nos da una interpretación ideológica inequívoca de los fenómenos expuestos: “El objetivo de la S.T. [Sociedad Teosófica] sin prescindir de sus miras de ocultismo es asegurar por medio de un intercambio intelectual, las relaciones de Oriente con Occidente, permitiendo a éste extender su dominio en el anterior, por medio de un neobudismo adaptado a las circunstancias” (CO 550); dicho esto, el narrador hace profesión de fe en un racionalismo político contrario a las ideas ocultistas expuestas: “Me dirijo a todos los estudiantes de ocultismo. Nuestro siglo y los venideros, más que vanas especulaciones metafísicas, más que inútiles conocimientos del ‘más allá’, nuestro siglo, necesita hombres exponentes de una evolución cuyo fin debe consistir, como ha dicho Saint Simon, ‘en la perfección del orden social’.” (CO 553) Este tipo de voz narrativa, que explicita los

puntos de vista a partir de los cuales se construye el texto, y que a diferencia de los discursos incorporados en éste basa su fuerza en claros sentidos referenciales, será evitado en la obra arltiana posterior.

La evolución que en la obra de Arlt sufren los modos y alcances de la torsión de funciones ejecutadas por su escritura, se evidencia en las sucesivas funciones en ella cumplidas por el discurso relacionado con la ciencia y la técnica. En “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, el racionalismo ilustrado de autores como Saint-Simon e Ingenieros proporciona el marco de análisis del discurso ocultista, rechazado por lo metafísico de sus contenidos y lo nefasto de sus propósitos políticos. El narrador ataca el ocultismo examinándolo retóricamente, y reserva la lógica para un ideal político, el suyo propio, cuya autoridad deriva de su adhesión al único discurso al que adjudica una referencialidad no subordinada a la retórica: el del racionalismo científicista. El científico es aquí no sólo el único discurso en que el sentido prevalece sobre la capacidad performativa, sino, y en parte por ello mismo, un elemento considerado como necesario para el progreso humano. Esta valoración cambiará abruptamente, y más que un elemento necesario para el progreso social, como en “Las ciencias ocultas”, el discurso científico es en *El juguete rabioso* una herramienta para la consecución de poder. Silvio y sus compinches del Club de los Caballeros de la Media Noche aspiran a regirse por la racionalidad científica, no por amor a la verdad o al progreso social, ni por la ya debilitada prioridad de la lógica sobre la retórica que caracterizaba tal racionalidad en el primer texto, sino para poder enfrentar eficientemente las no menos científicistas fuerzas que se les oponen. Es significativo que el capítulo de la novela en que el discurso preponderante es el científico, la institución dominante sea la militar, a la cual Silvio accede, siquiera brevemente, por su manejo de dicho discurso, identificado desde su primera aparición —el episodio del cañón casero— en función del poder de él derivable.

El proceso iniciado en *El juguete rabioso* continúa en el ciclo de Erdosain, y si Silvio todavía tenía necesidad de dominar los contenidos del discurso científico para poder utilizarlo en su lucha por apoderarse de un nicho socio-discursivo, al Astrólogo ello ya no le será necesario. Mientras en *El juguete rabioso* el dominio del lenguaje científico derivaba del estudio de sus contenidos y afecta las luchas por el poder que se libran entre individuos—luchas que se expresan en sus intercambios verbales privados—, en el ciclo de Erdosain la lucha es por el control de un auditorio colectivo. La adquisición del discurso científico al nivel social que ahora interesa no se da, como en el nivel personal, mediante el estudio, sino mediante la atracción o contratación de técnicos que proporcionen el conocimiento necesario, o al menos la igualmente funcional apariencia de su posesión. A diferencia de Silvio, el Astrólogo no estudia materias técnicas y científicas, ya que la adhesión de Erdosain le brinda la posesión del conocimiento necesario para echar a andar sus proyectos, no tanto el de las materias técnicas y científicas en sí mismas, como el del lenguaje conexo a ellas. Más que unos conocimientos técnicos que sólo llegan a ser utilizados retóricamente, al Astrólogo le interesa la autoridad derivada de la posesión de discursos especializados, en este caso el científico, posesión que brinda credibilidad y plausibilidad a la conspiración:

Ya sé que me dirá usted que han existido numerosas sociedades secretas... y es cierto..., todas desaparecieron porque carecían de bases sólidas, es decir, que se apoyaban en un sentimiento o en una idealidad política o religiosa, con exclusión de toda realidad inmediata. En cambio, nuestra sociedad se basará en un principio más sólido y moderno: el industrialismo, es decir, que la logia tendrá un elemento de fantasía, si así se quiere llamar a todo lo que le he dicho, y otro elemento positivo: la industria, que dará como consecuencia el oro. . . Dése cuenta, jamás ninguna sociedad secreta trató de efectuar una tal amalgama. (*LSL* 212)

## Saber y poder: Arlt y la (pos)modernidad

La evolución de la representación en Arlt del discurso científico y, más concretamente, de sus funciones, nos trae a lo que consideramos el más importante accionar ideológico de la obra arltiana en concreto y del corpus en general: la refracción y puesta en escena del régimen de saber/poder actuante en su contexto histórico. La literatura, arte de palabras al fin, más que las batallas políticas entonces libradas, dramatiza los aspectos discursivos en que aquellas se manifiestan. A un régimen específico de poder corresponde un régimen de verdad que define los mecanismos, instituciones y discursos capacitados y autorizados para producir, almacenar, procesar y diseminar lo aceptado como verdadero. Las tensiones y cambios implicados en los sucesivos conflictos y reacomodos de estos regímenes de saber/poder, son registrados en el lenguaje y afloran en la literatura.

Abandonada la creencia en verdades absolutas o sentidos fijos, convertida toda versión de los hechos en una interpretación que pugna por imponerse sobre otras, el discurso de los saberes socialmente aceptados exhibe su condición de encrucijada de: a) funciones epistemológicas fundadas en el sentido y aspirantes al saber, y b) funciones instrumentales fundadas en la fuerza de los enunciados y aspirantes al poder. El delirante discurso del Astrólogo traza la misma mezcla de saber y poder considerada por la escuela de Frankfurt —quince años, el nazismo y la segunda guerra mundial después— como la base del dominio moderno: “poder y conocer son sinónimos. . . Lo que importa no es la satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la *operation*, el procedimiento eficaz”<sup>50</sup>, procedimiento que dista mucho de ser neutro: “el ambiente en que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo.”<sup>51</sup>. Quince años antes decía el Astrólogo:

—¡Qué ciencia ni ciencia! ¿Acaso usted sabe para qué sirve la ciencia? . . . la ciencia de las cosas, inútil para la felicidad interior, será en nuestras manos un medio de dominio nada más. . . El dinero será la soldadura y el lastre que le concederá a las ideas el peso y la violencia necesarias para arrastrar a los hombres. . . colocaremos lavaderos de oro, la extracción de metales se efectuará por electricidad. Erdosain ya calculó una turbina de 500 caballos. Prepararemos el ácido nítrico reduciendo el nitrógeno de la atmósfera con el procedimiento del arco voltaico en torbellinos y tendremos hierro, cobre y aluminio mediante las fuerzas hidroeléctricas. ¿Se da cuenta? Llevaremos engañados a los obreros, y a los que no quieran trabajar en las minas los matamos a latigazos. (*LSL* 213-4)

Pero por interesantes que puedan ser las disquisiciones de personajes como el Astrólogo, y por seriamente que estemos en disposición de considerarlas, el principal aporte de los textos de Arlt al análisis de la mezcla de saber y poder no se encuentra en lo dicho por los diferentes discursos que los componen, sino en su voluntad y capacidad de mostrar la carga de poder de que disponen todos ellos. Ya vimos como cada uno de los integrantes de la conspiración, eje del ciclo de Erdosain, accede a ella en función de su manejo de discursos especializados, sean ellos el técnico-científico de Erdosain, el militar del Mayor, el relato de aventuras y vuelta a la naturaleza del Buscador de Oro, o el prostibulario de Haffner. Cada uno de ellos está allí por su posible utilidad para los planes conspirativos del Astrólogo y, más importante aún ya que éstos jamás llegan a ejecutarse, al servicio del poder que el Astrólogo ejerce sobre los demás. Su poder de convocatoria, representado en la reunión de jefes, proviene de su capacidad de estructurar, alrededor suyo y para su propio beneficio, los discursos de los demás. Erdosain y el Mayor se muestran impresionados por los descubrimientos del Buscador de Oro, y el Mayor y el Buscador por los conocimientos de Erdosain, tal vez no menos espurios que los descubrimientos del primero, pero no por

ello menos efectivos en su capacidad de persuadir a los demás de su seriedad. Todos, a su vez, quedan asombrados por las revelaciones y planes de un Mayor cuyo status real, según sabemos, queda en la más vaga penumbra, la misma que envuelve el alcance real de lo dicho por los otros asistentes. La conversación entre Erdosain y el Buscador de Oro es un buen ejemplo de como los participantes, concedores de las debilidades de su propio discurso, se muestran dispuestos a aceptar la solidez del de los demás, factor astutamente utilizado por el Astrólogo. Le dice el Buscador de Oro a Erdosain:

¿Sabe que es formidable su proyecto de hacer la revolución social con bacilos de peste?

Erdosain levantó los ojos. Le humillaban casi esos elogios. ¿Era posible que alguien le diera importancia a las teorías que pensaba?

El Buscador de Oro insistió:

—Eso y los gases asfixiantes es admirable. ¿Se da cuenta? ¡Dejar un botellón de acero en el Departamento de Policía, a la hora que está ese bandido de Santiago! ¡Envenenarlos a todos los 'tiras' como ratas! . . . Sí, amigo Erdosain, usted es un coloso. Peste y cloro.

Erdosain, que no desea oír la alabanza de un discurso, el suyo propio, cuyas debilidades conoce, interrumpe el diálogo y demanda al Buscador la confirmación de su relato:

—¿Así que usted encontró el oro, no?... el oro...

—Supongo que no creerá en esa novela de los 'placeres'.

—¿Cómo novela? ¿Así que el oro...?

—Existe, claro que existe... pero hay que encontrarlo. (LSL 232)

El Astrólogo sabe que el oro no existe, o, según dice el Buscador, que no ha sido encontrado. Lo que sí ha sido encontrado, y reiteradamente probado, es el poder persuasivo,

la capacidad performativa del relato de su hallazgo. Tan convincente es éste que, tras reconocer la inexistencia del oro, el Buscador repite su historia a Erdosain, adaptándola, y éste acaba nuevamente convencido. Quien ve más claro la auténtica función de tal historia, su condición de relato de aventuras, es el escéptico Haffner, quien tras oírlo en la reunión exclama: “—¿Sabe que es interesante lo que cuenta? Poniendo que no existiera oro, aquello es siempre más divertido que esta puerca ciudad.” (*LSL* 230) El Astrólogo conoce lo tenue de los límites que separan lo creíble de lo increíble y monta con cuidado la farsa, evitando que ésta se convierta en una simple parodia que alerte a los demás. Para ello cuida que las presentaciones de cada uno de los asistentes a la reunión sea lo más técnica y especializada posible, evitando toda intervención que pudiera llamar la atención sobre las múltiples incoherencias de sus planes. Poco antes de que la reunión se efectúe, instruye a Erdosain: “¡Ah! una cosa. Le recomiendo que hable poco en la reunión y fríamente” (*LSL* 220), instrucción que, a juzgar por el tono de las exposiciones, parece haber impartido también a los demás participantes. Sus intenciones son claras: situarse en el centro de un nudo de discursos cuya capacidad performativa pueda encauzar en la dirección que más conviene a sus planes, enfatizando en las diversas retóricas representadas todo aquello que refuerce su control personal sobre las operaciones y evitando todo aquello que lo disminuya, factor que determina la rápida exclusión del Abogado de los planes conspirativos.

Lo anterior ejemplifica el régimen concreto de saber/poder dominante en la narrativa de vanguardia, fundamentado no en una verdad relacional tradicional, sino en un saber retórico orientado a la persuasión. Desvanecidas las antiguas seguridades epistemológicas, el nuevo régimen está marcado por un saber que no aspira a verdades demostrables sino a efectos palpables, lo que conlleva un cambio de tono en el discurso literario. Ya no se busca transmitir con él un

conocimiento referencial basado en el sentido, como el que define el programa realista —y en especial su variante naturalista—, sino alcanzar un saber retórico, un máximo aprovechamiento de la capacidad persuasiva del lenguaje basada en su fuerza, en su poder performativo. Lo anterior se da como correlato, no como efecto ni causa, del ataque que, entre otros campos en el político y el literario, sufre el racionalismo liberal ilustrado a manos de la línea de pensamiento que, arrancando de Nietzsche, influye en importantes sectores de la vanguardia. Bien podemos ver en el Astrólogo arltiano el emblema de líderes como Mussolini o Hitler, encarnaciones políticas de las nuevas relaciones entre saber y poder, cuyo auge no es ajeno al cuestionamiento de las concepciones que hasta entonces fundamentaban el racionalismo político. Cambios en el régimen de verdad afectan el de poder y viceversa, y textos como los de Arlt dramatizan el ascenso de un poder basado no en el saber sino en el convencer, situación en la que rige lo indicado por Austin: “Es fundamental darse cuenta que ‘verdadero’ y ‘falso’, como ‘libre’ y ‘no-libre’, no significan nada simple en absoluto; sino tan sólo la condición general de ser algo adecuado o correcto de decir, opuesta a algo equivocado, en estas circunstancias, para esta audiencia, por estos propósitos y con estas intenciones.”<sup>52</sup>

Desde esta perspectiva el accionar político de la narrativa rioplatense de vanguardia en general, y de los textos de Arlt en particular, gira sobre dos ejes. El primero es su capacidad de representar un nuevo régimen de verdad, representación efectuada mediante estructuras narrativas ostentadoras de una autoridad construida en concordancia con lineamientos epistemológicos nietzscheanos y pragmatistas. En este plano la quiebra vanguardista con los modos realistas de construir la autoridad narrativa responde a cambios filosóficos tanto como literarios, por lo que la ruptura desborda con mucho el nivel

de las renovaciones meramente formales y estilísticas. Aclarar la presencia o no de este tipo de quiebra y la especificidad de sus manifestaciones en el repudio modernista del realismo, así como sus conexiones y disyunciones con el repudio vanguardista, contribuiría a deslindar las diversas manifestaciones y funciones que el esteticismo asume en ambos movimientos. La capacidad heurística de este primer eje analítico a la hora de estudiar y deslindar los diversos movimientos literarios del período, se evidencia en su utilidad para explicar la continuidad de la literatura de Boedo respecto a la tradición realista. Esta continuidad, según vimos, deriva de la similaridad de los supuestos epistemológicos subyacentes a ambas escrituras, similaridad que si bien no anula las diferencias estilísticas e ideológicas con las que la literatura de izquierda de Boedo pretendía separarse de la tradición, sí se sobrepone a ellas. En resumidas cuentas, la literatura de Boedo no llega a ejecutar lo que Peter Bürger<sup>53</sup> denomina “el viraje hacia el subjetivismo estético” que rompe el programa literario naturalista, viraje que en América Latina es preconizado por el modernismo lustros antes de la aparición de Boedo y la vanguardia.

El segundo eje estructurante del accionar político de textos como los de Arlt, radica en la prioridad que la vanguardia concede a las indagaciones y experimentaciones lingüísticas, prioridad que en lo ideológico desvía la atención del discurso sobre el poder —característico tanto de la tradición realista como de la literatura de izquierda que la continúa—, y la traslada a la postulación y exploración del poder del discurso. Anteriormente centrada, aunque nunca exclusivamente, en la toma de posiciones *vis-à-vis* los problemas socio-políticos abordados<sup>54</sup>, la carga ideológica de los textos se desplaza a la exploración y puesta en escena de los presupuestos epistemológicos, estrategias retóricas y posibilidades

performativas del discurso en general y del político en particular. En otras palabras, el accionar ideológico de la literatura pasa de la tradicional descripción, denuncia y análisis de los problemas socio-políticos, a la investigación de las estructuras que rigen los discursos mismos con que tanto dichos problemas como las soluciones propuestas son aprehendidos, estructurados y discutidos. Claramente diferenciables por sus diversos énfasis, estrategias y resultados, obras como las de Arlt y Borges comparten un rasgo importante: más que cuestionar directamente las estructuras socio-políticas en que emergen, ambas interrogan y cuestionan los presupuestos básicos que fundamentan, a menudo de muy velada manera, los regímenes discursivos y de verdad asociados con tales estructuras. Con ello su literatura, como la de un importante sector de la vanguardia, en especial en su variante heterodoxa, alcanza una significación ideológica de signo igualmente distante del que marca a la literatura comprometida o de tesis por un lado, y al esteticismo pretendidamente apolítico del modernismo por el otro, marcas fuertemente impresas, en especial la primera, sobre el grueso de la anterior narrativa hispanoamericana. La producción vanguardista muestra las posibilidades encerradas en una literatura atenta a los signos de su tiempo, pero empeñada en trascender la condición de diagnóstico crítico o heraldo auspicioso del entorno socio-político, y lanza a la narrativa hispanoamericana a una nueva etapa de desarrollo. La producción posterior podrá o no seguir sus modelos, podrá aceptar, modificar o rechazar sus soluciones; lo que no podrá hacer sin arriesgar el anacronismo o la ineficacia es olvidar sus lecciones, renunciar a continuar sus exploraciones.

## Notas

1. Para el concepto de 'intelectual específico' véase Gramsci, *La formación de los intelectuales* (México: Grijalbo, 1988); para la nueva posición del escritor como intelectual específico véase Foucault, "Truth and Power", *Power/Knowledge*, edit. Colin Gordon (New York: Pantheon, 1981), pp. 109-33.
2. Tal lectura ya había sido satirizada años atrás por Arlt en "El poeta parroquial", capítulo excluido de *El juguete rabioso*: "pocos poetas hay que me agraden tanto como Evaristo Carriego, esa sencillez, aquella emoción de la costurerita que dió aquel mal paso". *Proa* 10 (1925): 38.
3. Horkheimer y Adorno, por ejemplo, harán en 1944 una crítica política del realismo: "Con el progreso del iluminismo sólo las obras de arte verdaderas han podido sustraerse a la simple imitación de lo que ya existe. . . el arte de la reproducción integral se ha lanzado, hasta en sus técnicas, a la ciencia positivista. Dicho arte se convierte una vez más en mundo, en duplicación ideológica, en reproducción dócil." *Dialéctica del iluminismo*, trad. H. A. Murena, (Buenos Aires, Sudamericana, 1988), p. 32.
4. Rubén Darío, "Historia de mis libros", en *Autobiografías* (Buenos Aires: Marymar, 1976), p. 165.
5. Rubén Darío, loc. cit., p. 162.
6. Cf. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), I parte.
7. Pensemos, por ejemplo, en la producción de Cesar Tiempo, en los poemas ultraístas de Borges dedicados a la revolución rusa, o en los patrióticos de *Fervor de Buenos Aires* (1923). El agotamiento que, en la segunda década del siglo, empezaba a

mostrar la temática modernista en todo el continente, es exacerbado en Argentina por la influencia del nacionalismo centenarista, cuya apropiación de la retórica modernista para la exaltación de su programa político se refleja en el encargo a Darío de una oda patriótica, el “Canto a la Argentina”.

8. Francine Masiello, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia* (Buenos Aires: Hachette, 1986). Véase en especial el capítulo II, “Las pequeñas revistas: las alianzas mediante la escritura”, 51-81.
9. Para una exploración de este tema desde el campo de la historia, véase de Hayden White, además de su ya mencionado “The Historical Text as Literary Artifact”, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality” y “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”, *The Content of the Form* (Baltimore: Johns Hopkins University, 1992, pp. 1-57). Hay traducción española: *El contenido de la forma*.
10. Esta ficcionalización de la política es observada y fustigada por el grupo de la revista *Contorno*, para quienes los martinfierristas fueron “una generación de traviosos muchachos, de gente que no llegó a superar la adolescencia emocional e intelectual, que a pesar de su tono revolucionario eran (parafraseo y hasta agregó) unos señoritos que jugaban a la revolución literaria y a la conmoción estética del ambiente. Por eso, contaminaron de literatura hasta la política.” Emir Rodríguez Monegal, *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires: Deucalión, 1956), p. 27. Esto ayuda a explicar porqué Arlt, único vanguardista rioplatense cuya temática debe tanto como su retórica a la esfera política, es exceptuado de los ataques de *Contorno*.
11. Cf. “La línea del fascismo”, en José Luis Romero, *Las ideas políticas en Argentina* (México: FCE, 1956, pp. 227-256).
12. Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado* (5a edición, Buenos Aires: Futuro, 1986); Diana Guerrero, *Arlt. El habitante solitario*, José

- Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*; Beatriz Pastor, *Arlt o la rebelión alienada*.
13. Noé Jitrik, "Presencia y vigencia de Roberto Arlt", en *La vibración del presente* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987, 106-126), p. 122.
  14. Un ejemplo: "El pueblo vive sumergido en la más absoluta ignorancia. Se asusta de los millones de hombres destrozados por la última guerra, y a nadie se le ocurre hacer el cálculo de los millones de obreros, de mujeres y de niños que año tras año destruyen las fundiciones, los talleres, las minas, las profesiones antihigiénicas, las explotaciones de productos, las enfermedades sociales como el cáncer, la sífilis, la tuberculosis. Si se hiciera una estadística universal de todos los hombres que mueren al servicio del capitalismo, y al capitalismo lo componen un millar de multimillonarios, si se hiciera una estadística, se comprobaría que sin guerra de cañones mueren en los hospitales, cárceles, y en los talleres, tantos hombres como en las trincheras, bajo las granadas y los gases." *LL*, p. 368.
  15. Lugones, portavoz civil del régimen militar, dice en 1932: "Adviértase, desde luego, que la apelación a la fuerza, celebrada con entusiasmo por la opinión nacional, patentiza la incapacidad del sistema para librar al país de la ruina y el deshonor con sus propios medios: fracaso total de políticos e ideólogos." *Política Revolucionaria*, p. 31.
  16. Lugones, *La Grande Argentina*, (2a ed., Buenos Aires: Huemul, 1962), p. 208. De Lugones véase también *La patria fuerte*, publicada en 1930 por el Círculo Militar.
  17. Cf. Foucault *The History of Sexuality*, vol. 1, especialmente el capítulo "Periodization". Para la importancia de esta problemática en Argentina, en especial en lo relacionado con la prostitución, véase Donna Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family and Nation in Argentina* (Lincoln: University of Nebraska, 1991).

18. "Rosas e Irigoyen, los dos más genuinos representantes del pueblo, y los que quisieron darle al pueblo fisonomía y estilo auténticos, armas para su mano y evangelios para su fe, encontraron en el ejército la derrota. Sin duda su despotismo oclocrático era oriundo de la plebe armada; *pero la institución que vela por las instituciones, comprendió en ambos casos que se trataba de una conspiración encubierta contra la dignidad de la profesión, y los desbizo.*" Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (Buenos Aires: Losada, 1985), p. 271, énfasis nuestro.
19. Masiello, 167. Su análisis enfatiza los mecanismos de cimentación de la autoridad del autor; aquí nos interesan los relativos a la autoridad de los narradores, mecanismos relacionables pero no identificables con los primeros.
20. Cf. lo afirmado por Cristopher Leland de *Cuentos de la oficina* de Mariani: "la oficina, un lugar donde sólo encontramos hombres, tiene ese ambiente peculiar de las órdenes monásticas o militares, y está permeada por esa crueldad propia de las estructuras definidas por rígidas relaciones de poder. . . La ideología del lugar de trabajo es la misma que la de la sociedad." Leland, *The Last Happy Men. The Generation of 1922. Fiction and the Argentine Reality* (New York: Syracuse University, 1986), p. 77.
21. cit. en Nino Tripodi, *Il fascismo secondo Mussolini* (Milano: Borghese, 1971), pp. 67-68.
22. Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, p. 49.
23. Larra, op. cit., p. 117.
24. Cf. David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974, 2<sup>a</sup> ed.), pp. 63-65.
25. Cf. Diana Guerrero, p. 182.

26. Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, p. 7.
27. Cf. Beatriz Pastor, "De la rebelión al fascismo: *Los siete locos y Los lanzallamas*", *Hispanamérica* 27 (1980): 19-32.
28. Dice el Buscador de Oro: "Por eso lo admiro a Mussolini. En ese país de mandolinistas estableció el uso del bastón y aquel reinado de opereta se convirtió del día a la noche en el mastín del Mediterráneo." *LSL*, p. 234.
29. Ortega, *Obras Completas* vol. II (Madrid: Revista de Occidente, 4<sup>a</sup> ed. 1957, pp. 497-505), p. 497. El ensayo forma parte de *El Espectador-VI* (1927).
30. Amícola afirma que los primeros intentos de explicación teórica del fascismo, de autores como Arthur Rosenberg y August Thalheimer, se dan en 1930-1935. Cf. Amícola, op. cit, p. 34.
31. Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa*, p. 265.
32. T.W. Adorno, "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda" en *The Essential Frankfurt Reader*, edits. Andrew Arato and Eike Gebhardt (New York: Continuum, 1988), pp. 118-137.
33. Adorno, "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda", p. 137.
34. Le dice el Astrólogo a Erdosain: "Usted más que nadie necesita que la sociedad resulte para desaburrirse. Si usted es mi cómplice, es precisamente por eso... por aburrimiento, por angustia", a lo que Erdosain responde: "Puede ser." *LSL*, p. 220. También Barsut obedece a motivaciones similares: "¿Por qué no ayudarlo a 'ése' [el Astrólogo]? El proyecto que tiene de la colonia es interesante y ahora me explico por qué ese bestia de Erdosain le tiene tanta admiración. Cierto es que me habré quedado en la calle... quizá sí, quizá no... más de una forma o de otra había que terminar." *LSL*, p. 220.

35. *Language e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, p. 220.
36. Austin define las performativas como actos ilocucionarios, centrados más en sus efectos que en su sentido: “Explicqué la ejecución de un acto, en este nuevo y segundo sentido, como la ejecución de un acto ‘ilocucionario’, ello es, la ejecución de un acto *al* decir algo, en oposición a la ejecución del acto *de* decir algo; llamo al acto efectuado una ‘ilocución’. . . Decididamente, también podemos usar el término ‘significado’ en referencia a la fuerza ilocucionaria —‘Le dio el significado de una orden’, etc. Pero me interesa distinguir la *fuerza* del significado en el tanto en que significado es equivalente a sentido y a referencia.” *How to do Things with Words*, pp. 99-100.
37. “Relativismo e Fascismo”, *Popolo d’Italia*, 22 de noviembre, 1921, cit. en Tripodi, pp. 65-66.
38. Alan Pauls, “Arlt: la máquina literaria”, en *Irigoyen entre Borges y Arlt*, edit. Graciela Montaldo, p. 311.
39. “Arlt: la máquina literaria”, p. 319. Dice el Astrólogo: “una sociedad secreta es como una enorme caldera. El vapor que produce puede mover una grúa como un ventilador.” *LSL* 216.
40. cit. en Tripodi, op. cit, pp. 66-7.
41. “Dottrina del fascismo”, reproducida en Tripodi, op. cit. (pp. 165-189), p. 170.
42. “Dottrina del fascismo”, en Tripodi, op. cit., p. 185.
43. “Homenaje a Marinetti”, sin firma, *Martín Fierro*, 29-30 (junio 1926): 3.

44. La actitud martinfierrista ante Marinetti, mezcla de respeto por su proselitismo vanguardista, de afirmación de su caducidad, y de sorna por quienes hablan de ésta última desde posiciones tradicionalistas, es ejemplificada en "Martín Fierro y Marinetti", *Martín Fierro* 30-31 (1928), y en el satírico "Soneto de bienvenida": "Se ha descolgado el vate Marinetti / Del affiche fascista-futurista: / Despilfarremos flores y confetti / Sobre la monda testa del turista. // Coronémoslo de áureos spaghetti, / Démosle un chucu-chucu maquinista / Y otros raros y díscolos ojeti / Para que estalle el bodrio pasatista. // Mas si al dar a Lugones el mensaje / Que Mussolini envía, no lograras / Hacer que mude nuevamente el traje // Y se pliegue a tu estética novísima, / Haremos que te corten las preclaras / Mandándote de yapa a la mismísima." *Martín Fierro* 29-30 (1928).
45. El fenómeno no es exclusivo de la literatura argentina. En 1925 se desarrolla en México, en las páginas de *El Universal Ilustrado*, una fuerte polémica entre los renovadores y los tradicionalistas, centrada en la existencia o no de una literatura viril contemporánea en México. Luis Mario Schneider resume la polémica en el capítulo V de *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).
46. Nietzsche, *Genealogía de la moral*, III, 26.
47. Cf. Enzensberger, para quien el criminal "se pone a sí mismo en la misma posición, y consecuentemente contra el estado, convirtiéndose en su competidor y cuestionando el monopolio estatal de la violencia. . . Tan pronto como los criminales se organizan a sí mismos tienden a formar un estado, y la estructura de tales organizaciones criminales proporciona una reflexión adecuadamente fiel de las reglas de gobierno empleadas por sus rivales y competidores." Hans Magnus Enzensberger, *Politics and Crime*, trad. y edit. Michael Roloff (New York: The Seabury Press, 1974), pp. 38-9.

48. Cf. Peter Stallybrass y Allon White, *op. cit.*
49. Roberto Arlt, "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" (*Obra Completa*, vol. I, pp. 527-553), pp. 531-532. Citaremos parentéticamente de esta edición, utilizando la abreviatura *CO*.
50. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, p. 17.
51. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, p. 147.
52. *How to Do Things*, p. 145.
53. "Naturalism, Aestheticism and Subjectivity", en *The Decline of Modernism* (Cambridge: Polity, 1992), pp. 95-126.
54. Basta pensar, en el caso de la narrativa argentina, en la tradición que arranca del *Facundo* y "El matadero", pasa por *Amalia* y *La Bolsa*, y se prolonga en obras como las de Payró y Gálvez.

## Obras Citadas

Adorno, Theodor. "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda." (1951). *The Essential Frankfurt Reader*. Edits. Andrew Arato and Eike Gebhardt. New York: Continuum, 1988. 118-137.

Amícola, José. *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. Buenos Aires: Weimar, 1984.

Anzoátegui, Ignacio. *Vidas de payasos ilustres*. 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Theoria, 1977.

——— *Vidas de muertos*. 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Buenos Aires, 1940.

Arlt, Roberto. *Obra Completa*. 3 vols. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohlé, 1991.

——— "La mula de lo gauchesco". *El Mundo* [Buenos Aires] 24-11-1932. Reproducido en *Clarín* [Buenos Aires] 30-7-1992.

———. "El poeta parroquial". *Proa* 10 (1925): 34-39. Reproducido en Gerardo Goloboff. *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba, 1989. 139-144.

- . *Estoy cargada de muerte y otros borradores*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.
- . *El jorobadito*. Buenos Aires: Anaconda, 1933.
- Austin, J. L. *How to do Things with Words*. 2<sup>nd</sup> ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogical Imagination*. Edit. and trans. Michael Holquist. Slavic Series 1. Austin: University of Texas, 1987.
- . *Problems of Dostoievsky's Poetics*. Edit. and Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota, 1987.
- Barletta, Leónidas. Reseña de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt. *Nosotros* 20.211 (1926): 553-554.
- Barreda, Ernesto Mario. Reseña de *Zogoibi*, de Enrique Larreta. *Nosotros* 20.210 (1926): 368-76.
- Bianco, José. "En torno a Roberto Arlt." *Casa de las Américas* 1.5 (1961): 45-57.
- . Reseña de *Aquelarre*, de Eduardo González Lanuza. *Síntesis* 10 (1928): 98-99.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1981
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Proa, 1925.
- . *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.
- . *Discusión*. 1<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Gleizer, 1932.

- . “Leyenda policial”. *Martín Fierro* 38 (1927): 4.
- . “Después de las imágenes”, *Proa* [Buenos Aires] 1.5 (diciembre 1924)
- . *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer, 1928.
- . “Ultraísmo”. *Nosotros* [Buenos Aires] 151 (1921). Reproducido en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Edit. Jorge Schwartz. 103-108.
- . Reseña de *Aquelarre*, de Eduardo González Lanuza. *Nosotros* 225-226 (1928): 296.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Ed. and Trans. John Willet. New York: Hill and Wang, 1988.
- Bürger, Peter. *The Decline of Modernism*. trans. Nicholas Walker, Cambridge: Polity, 1992.
- Castelnuovo, Elías. *Larvas*. Buenos Aires: Lisandro de la Torre, 1959.
- Cawelti, John. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago, 1976.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University, 1989.
- Darío, Rubén. *Autobiografías*. Buenos Aires: Marymar, 1976.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson. New York: Columbia University, 1983.

- Enzensberger, Hans Magnus. *Politics and Crime*. Trans. and Edit. Michael Roloff. New York: The Seabury Press, 1974.
- Etchenique, Nira. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1962.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. 1967. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- . “Doctrina estética de la novela”. *Revista de Indias* 2<sup>a</sup> época. 19 (1940): 412-417.
- Foucault, Michael. *The History of Sexuality. Vol. 1. An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage, 1990.
- . *La verdad y las formas jurídicas*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1980.
- . “Nietzsche, Genealogy and History”. *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984. 76-100.
- . *Power/Knowledge*. Edit. Colin Gordon. New York: Pantheon, 1981.
- Giusti, Roberto. “Dos novelas del campo argentino: ‘Don Segundo Sombra’, ‘Zogoibi.’” *Nosotros* 20.208 (1926): 125-133.
- Gnutzman, Rita. Introducción. *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Madrid: Cátedra, 1985. 9-83.
- . *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984.

- Goloboff, Gerardo. "La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura." *Seminario sobre Roberto Arlt*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1980. 1-28.
- González, Juan. "Un libro significativo: 'Don Segundo Sombra'." *Nosotros* 20.211 (1926): 377-385.
- González Lanuza, Eduardo. *Aquelarre*. Buenos Aires: Samet, s. f. [1927].
- González Trillo, Enrique. "'Zogoibi, novela humorística' por Luis Emilio Soto" *Martín Fierro* 4.42 (1927): 10.
- González Tuñón, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires: Gleizer, 1926.
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo, 1988.
- Guerrero, Diana. *El habitante solitario*. 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Granica, 1986.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edit. Sara Parkinson de Saz. 4<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra, 1985.
- Guy, Donna. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family and Nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska, 1991.
- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Trans. Frederick Lawrence. Cambridge, MA: MIT, 1990.
- Hammett, Dashiell. *The Maltese Falcon*. Vintage Crime. New York: Vintage, 1989.

- Hayes, Aden. *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. London: Tamesis, 1981.
- Hernández, Felisberto. *Obras Completas*. Vol. 1. México: Siglo XXI, 1983.
- “Homenaje a Marinetti”. *Martín Fierro* 29-30 (junio 1926): 3.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica del iluminismo*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Huidobro, Vicente. “La creación pura. (Ensayo de estética)”, *L'Esprit Nouveau* 7 (1921). Reproducido en *Las vanguardias latinoamericanas*. Edit. Jorge Schwartz. 79-84.
- “Inicial”. *INICIAL. Revista de la Nueva Generación* 1.1 (1923): 3-6.
- Jakobson, Roman. *Language and Literature*. Eds. Krystina Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge: Belknap, 1987.
- James, Henry. “Anthony Trollope”. *The Art of Fiction and Other Essays*. New York: Oxford University, 1948. 48-69.
- James, William. *Pragmatism*. Cambridge, MA: Harvard University, 1978.
- Jarkowski, Aníbal. “*El amor brujo*: la ‘novela mala’ de Roberto Arlt”. *Irigoyen entre Borges y Arlt*. Ed. Graciela Montaldo. 109-27.
- Jitrik, Noé. “Entre el dinero y el ser. Lectura de **El juguete rabioso** de Roberto Arlt”. *La memoria compartida*. México: Universidad Veracruzana, 1982. 79-122.

- . “Bipolaridad en la literatura argentina”, “Horacio Quiroga, autor de folletines”. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970. 222-49 y 81-100.
- . “1926, año decisivo para la narrativa argentina”. *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*. Buenos Aires: Candil, 1967. 83-87.
- . “Presencia y vigencia de Roberto Arlt”. *La vibración del presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 106-126.
- Lafleur, Héctor René y Sergio Provenzano (eds). *Las revistas literarias. Selección*. Capítulo. Buenos Aires: CEDAL, 1980.
- Larra, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. 5<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Futuro, 1986.
- Larreta, Enrique. *Zogotbi*. 7<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- Leland, Christopher. *The Last Happy Men. The Generation of 1922. Fiction and the Argentine Reality*. New York: Syracuse University, 1986.
- Lindstrom, Naomi. *Literary Expressionism in Argentina: The Presentation of Incoherence*. Tempe: Arizona State University, 1977.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Lugones, Leopoldo. *El Payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- . *El ángel de la sombra*. Buenos Aires: Gleizer, 1926.

- . “El puñal”. *La Nación* [Buenos Aires] 13/4/1924.
- . *La Patria Fuerte*. Buenos Aires: Círculo Militar, 1930.
- . *Política Revolucionaria*. Buenos Aires: Anaconda, 1931.
- . *La Grande Argentina*. 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Huemul, 1962.
- Lukács, Georg. *Writer and Critic and Other Essays*. Edit. and Trans. Arthur Kahn. London: Merlin, 1970.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Losada, 1985.
- Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Miller, J. Hillis. “Narrative and History”. *ELH* 41 (1974): 455-73.
- Molho, Maurice. *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca: Anaya, 1972.
- Montaldo, Graciela, edit. *Irigoyen: entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. Vol. 7 de *Historia social de la literatura argentina*. Director David Viñas.
- . “Borges: una vanguardia criolla”. *Irigoyen entre Borges y Arlt*. Edit. Graciela Montaldo. 213-230.
- Nalé Roxlo, Conrado. *Borrador de memorias*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1978.
- Nehamas, Alexander. *Nietzsche. Life as Literature*. Cambridge, MA: Harvard University, 1985.

- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. El Libro de Bolsillo 356. Madrid: Alianza, 1975.
- . *The Will to Power*. Edit. and Trans. Walter Kaufmann et al. New York: Vintage, 1968.
- Núñez, Angel. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Nova, 1968.
- Ortega y Gasset, José. "Sobre el fascismo". *Obras Completas*. Vol. II. 4ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1957. 497-505.
- Pastor, Beatriz. *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg: Hispamérica, 1980.
- . "De la rebelión al fascismo: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*". *Hispamérica* 27 (1980): 19-32.
- Pauls, Alan. "Arlt: la máquina literaria". *Irigoyen: entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Ed. Graciela Montaldo. 307-320.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. 2ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- . "Roberto Arlt: la ficción del dinero". *Hispamérica* 3.7 (1974): 25-28.
- Quiroga, Horacio. *Los desterrados*. Ed. Jorge Lafforgue. Clásicos Castalia. Madrid: Castalia, 1990.
- . *Novelas cortas*. Ed. y pról. de Noé Jitrik. Montevideo: Arca, 1967.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires: Deucalión, 1956.

Romero, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Rorty, Richard. "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism". *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota, 1982. 139-59.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.

———. "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo". *La crítica literaria contemporánea*. Ana María Barrenechea et al. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 73-86.

———. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Schneider, Luis Mario. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

Stallybrass, Peter y Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell University, 1986.

Tripodi, Nino. *Il fascismo secondo Mussolini*. Milano: Borghese, 1971.

Viñas, David. "El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo". *De Sarmiento a Cortázar*. 2<sup>a</sup>. ed. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974. 63-69.

Warshow, Robert. "The Gangster as Tragic Hero". *The Immediate Experience*. New York: Atheneum, 1975. 127-133.

White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact". *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1978.

———. *The Content of the Form*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1992.

Yunque, Alvaro. *La literatura social en Argentina*. Buenos Aires: Claridad, 1941.

Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.

# Acerca del autor

**Bernal Herrera** estudió filosofía en la Universidad de Costa Rica y literatura hispanoamericana en Harvard University. Profesor en la Universidad de Costa Rica, sus variados intereses lo han hecho impartir cursos de nivel básico, maestría y doctorado sobre temas muy diversos. Ha sido conferencista, profesor invitado e investigador en diversas universidades extranjeras, comentarista en medios de prensa y asesor literario de montajes teatrales y coreografías. Su podcast, *Miscelánea*, se encuentra en Spotify y otras plataformas.

Corrección filológica y revisión de pruebas: *Bernal Herrera*  
Diseño de portada y control de calidad de la versión impresa: *Raquel Fernández C.*  
Diagramación electrónica: *Sundra Flansburg*  
Montaje edición facsimilar: *Mauricio Bolaños B.*  
Realización del libro digital: *Alonso Prendas V.*  
Control de calidad de la versión digital: *Hazel Aguilar B.*

Esta es una edición facsimilar, por lo tanto se respeta la ortografía de la época

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA),  
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: febrero, 2025.

La licencia de este libro se ha otorgado a su comprador legal.

Valoramos su opinión.  
Por favor [comente esta obra](#).



Adquiera más de nuestros  
libros digitales en la  
[Librería UCR Virtual](#).

LIBRERÍA  
UCR  
  
VIRTUAL

A partir de una visión de las vanguardias latinoamericanas que enfatiza el rol de las tendencias literarias locales, no de los modelos europeos, la audaz narrativa de Roberto Arlt (1900-1942), muy leída y estudiada en Argentina, pero poco conocida afuera, es ubicada dentro del vanguardismo literario de la época. En un entorno sociopolítico que incluye el primer golpe de Estado en Argentina y el surgimiento del discurso fascista, se analiza el variado espacio literario constituido por la narrativa de Arlt, Jorge Luis Borges y otros autores rioplatenses coetáneos, vanguardistas o no, como Ricardo Güiraldes y Felisberto Hernández.