

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

Roberto Arlt or the Subversion of Order: Confession, Madness and Modernity in Argentina in the 1920's and 1930's.

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7n56g7n0>

Author

Saslow, Paula Sozzi

Publication Date

2011

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Roberto Arlt or the Subversion of Order: Confession, Madness and Modernity in Argentina in
the 1920's and 1930's.

By

Paula Sozzi Saslow

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor Natalia Brizuela, Chair

Professor Francine Masiello

Professor Robert Kaufman

Fall 2011

Abstract

Roberto Arlt or the Subversion of Order: Confession, Madness and Modernity in Argentina in the 1920's and 1930's.

By

Paula Sozzi Saslow

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Natalia Brizuela, Chair

This dissertation explores the *oeuvre* of Argentine writer Roberto Arlt (1900-1942) in relationship with the bursting modernity of Buenos Aires during the 1920's and 1930's. In the three genres analyzed – novel, drama, and “aguafuertes” or journalistic chronicles of daily life –, I argue that he narrates modernity by moving away from mimetic realism and its illusion of objective representation of the outside world. Subverting pre-established orthodox genres like autobiography, realism or the sketch of manners and exposing the internal workings of the literary text, Arlt inaugurates a new discursive space – self-reflexive and autonomous – that challenges notions of truth and originality. A fragmented first person – often bordering on madness in his novelistic prose and theatrical works, or anguished at the new reality of the professionalized writer in his “aguafuertes” – is another artifice that the author uses to break the logical order of verisimilitude.

Chapter one examines Roberto Arlt's second novel *Los siete locos* (1929) and its sequel *Los lanzallamas* (1931). Using the genre of confession as its “architext” (in Genette's words), both novels are structured as “memoirs” that the dejected protagonist Erdosain recounts for the peculiar narrator, the *Comentador*. The use of the first person narration allows Arlt to inscribe himself in the self-reflexive Renaissance tradition that founds modernity. From that vantage point, he subverts the autobiographical claim to truth and undermines the referential illusion by unmasking the techniques of composition at the heart of the literary process.

In chapter two, a close reading of Arlt's often neglected plays reveals that the ubiquitous topic of madness he had already displayed so frequently in his novels in the second half of the 1920's finds an optimum form of expression on the stage in the 1930's. Unreason, and its inherent quality of “theatricality” both thematically and formally, allow Arlt to disrupt the mimetic Aristotelian representation so in vogue until his day. At the same time, this trope of insanity serves as a springboard to critique positivist scientific theories of madness that renowned criminologists like José Ingenieros had established just a generation before him. Metatheater, the juxtaposition of different planes of reality, imaginary characters, oneiric spaces and modern tools such as psychoanalysis come together to formulate a new alternative reality on the stage which casts aside the transparent association between sign and referent.

Chapter three analyzes the ways in which Arlt's “aguafuertes porteñas”, the “etchings” of Buenos Aires he wrote daily for *El Mundo* newspaper from 1928 to 1933, subvert the genre of

sketch on manners on which they originate. By using fictionalization techniques and metajournalistic commentary, Arlt overthrows the genre's claim to originality and uniqueness showing it to be a fictional construct characterized by repetition, reproduction and plagiarism. Rooted in modern visual culture and mirroring it with their fleeting and subjective language, the "aguafuertes" should be viewed as stemming from the Latin American modernist chronicles, hybrid genre halfway between literature and journalism and thus the perfect medium to relate the contradictions of modernity.

A mi padre, para seguir prestándole mis ojos.

A mi madre, por haber sembrado en mí la semilla de la curiosidad quejándose de que las novelas de Arlt eran “ilegibles.”

“El mejor elogio que puede hacerse de Arlt es decir que en sus mejores momentos es ilegible”

Ricardo Piglia, Respiración artificial

Índice

Introducción	iii
Capítulo 1	1
Capítulo 2	27
Capítulo 3	62
Coda	84
Obras citadas	89

Introducción

Luz. Electricidad. Velocidad. Tecnología. Mientras la urbe se racionaliza, los escritores vanguardistas de los años 20 y 30 en Buenos Aires buscan nuevas formas para traducir esta incipiente modernidad que ya viene surgiendo desde finales de siglo XIX. Si bien el pragmatismo arquitectónico y el impulso científico y tecnológico muestran la cara racional de la experiencia moderna, el campo intelectual se encarga de exhibir lo contrario. La renovación en la superficie del texto literario no se despliega a partir de las coordenadas de la lógica sino que gravita hacia lo irracional. A grandes rasgos, los nuevos intelectuales, escindidos entre los antitéticos bandos de Florida y Boedo, se empeñan en modernizar a través de la ruptura de la lógica, ya sea en la forma o en el fondo.

La literatura reacciona a las turbulentas transformaciones urbanas de dos maneras complementarias. Por un lado, celebrándolas en lo formal como cuando copia la agitación de la metrópolis en pleno desarrollo industrial a través del alejamiento de la mimesis estructuralista. Basta posar la mirada en los caligramas de Gironde o los poemas ultraístas de Guillermo de Torre para sumergirse en el territorio de lo caótico y lo fragmentario, ecos de la ciudad industrial en plena ebullición. Por otro lado, la literatura denuncia los males que trae aparejados la feroz modernidad desplazando el espíritu experimental a una temática marginal donde desfilan las nuevas caras de la urbe: los conventillos, la prostitución, los “gringos” desposeídos.

Aquellos otros autores de gran conciencia social vinculados al grupo de Boedo, si bien exhiben superficialmente un realismo más tradicional en sus obras, herencia del realismo social ruso al que muchos de ellos admiran, no carecen de elementos narrativos que quiebran la ilusión referencial e imponen un nuevo orden discursivo. La temática es innovadora en tanto pone en primer plano al marginal y al desposeído sin artificiosidad ni pintoresquismo. Si bien es cierto que ya había marginales en la literatura anterior a 1920 – basta pensar en Echeverría, la poesía gauchesca, la ficción naturalista de fin de siglo XIX – la irrupción del sainete y el grotesco criollo, el tango y la narrativa proletaria de los boedistas ya dejará atrás para siempre un comentario que a Lugones durante el Centenario todavía le era permitido: “La plebe no es materia poética”¹

El cambio más asombroso lo dará la ciudad, no ya como trasfondo de los relatos sino como protagonista y testigo presencial de las acciones de los personajes. Será **Roberto Arlt** el indiscutido creador de la narrativa urbana. Inclasificable dentro del esquema Florida/Boedo, romperá filas con ambos grupos. Aunque vinculado por amistad y compañerismo a Florida y haciendo uso de técnicas experimentales para el momento – como el *fluir* de la conciencia y otros recursos vanguardistas – dignas de los martinfierristas, exhibe por otro lado una marcada temática proletaria que lo tenderá a situar junto a Boedo.

Dentro de este Buenos Aires moderno, no es difícil imaginar a un Roberto Arlt golpeado por la vida, meditabundo, sombrío, escudriñando transeúntes y esbozando en su mente “tipos porteños” para sus aguafuertes que compondrá hurañamente entre pitada y pitada en la redacción del diario *El Mundo* o sentado en algún bar de Avenida de Mayo, mechón de pelo sobre la frente, pergeñando sus desesperadas criaturas novelescas o fantaseando con algún invento propio que lo hiciera emerger de su deplorada condición de periodista asalariado. Desautorizado por la cultura

¹ Citado en: Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997. (72-73)

elitista de Florida y por su estatuto de inmigrante recién llegado al ámbito cultural, Arlt debe legitimarse a cada paso. “Soy el mejor escritor de mi generación y el más desgraciado. Quizás por eso seré el mejor escritor”² le confía en una carta a su hermana Lila. Ya sea en su novelística, en su dramaturgia o en sus diarias “aguafuertes”, la mayor preocupación del irreverente escritor porteño será la de adaptar la ficción a la nueva modernidad que se despliega ante sus ojos. Argumentaré en mi tesis que Arlt encuentra un medio idóneo para narrar esa modernidad en la ruptura del realismo referencial y su ilusión representacional mimética. Para efectuar esta huida del realismo, Arlt expondrá en los tres géneros analizados (novela, teatro y “aguafuerte”) un permanente quiebre en el fluir narrativo dejando al descubierto los mecanismos internos de la ficción y proponiendo a la literatura como metáfora del fraude, robo y falsificación. Distinguiré en mi hipótesis las dos formas en que el autor que según Juan Carlos Onetti “tradujo a Dostoievski al lunfardo”³ desmonta el ilusionismo realista. Por un lado, abriendo fisuras y subvirtiendo la rigidez de géneros presuntamente ortodoxos como la autobiografía, el realismo o el costumbrismo para inaugurar nuevos espacios narrativos que desafían presupuestos de “verdad” y “originalidad.” Por otro lado, subrayando la inestabilidad de un yo fragmentado, que se debate entre la agencia y la nulidad, recreando así el discordante universo moderno que ya no puede ser transitado por ese orden realista. La escenificación de un ego escindido que intenta ser reconstruido a partir del género confesional en la novela, la puesta en abismo de una omnipresente subjetividad enajenada que halla un paralelo formal en el desdoblamiento metateatral en la dramaturgia y el “yo” en crisis de un escritor profesionalizado, sujeto a las leyes del mercado capitalista en las “aguafuertes porteñas”, confluyen en la obra arltiana para reforzar la perturbación de la verosimilitud y abrir una zona intermedia y gris en la que se altera el orden lógico y racional.

Dentro del género novelístico, analizamos la segunda novela arltiana Los siete locos (1929) y su continuación Los Lanzallamas (1931). Sus ignominiosos personajes, “héroes del fracaso” y alter egos del mismo autor no responden al universo racional de la épica; sujetos escindidos en plena discordancia con un mundo que les es hostil, transitan una literatura moderna impregnándola de subjetividad, secularización, duda y anti-heroísmo. Arlt elige enmarcar su relato mediante el subgénero autobiográfico de la confesión para poner en escena la crisis de la subjetividad fragmentada del protagonista Erdosain quien refiere sus “memorias” en primera persona a un singular narrador – el Comentador o Comentarista – el cual, en el claro rol de psicoanalista, promete reconstruir el yo escindido del torturado personaje. Sin embargo, su falta de fiabilidad, su incapacidad para narrar los estados internos de Erdosain y su ubicua presencia mediadora de la ficción – en su rol de exégeta de memorias haciendo uso de técnicas de composición y edición – lo posicionan en un desdoblamiento especular tanto del lector que lee e interpreta la confesión como del escritor que confecciona el relato. Este artilugio narrativo le permite a Arlt subvertir la aparente transparencia del género autobiográfico en toda su voluntad de veracidad y al mismo tiempo echar un velo de sospecha sobre la “verdad” mimética mediante las continuas referencias del “Comentador” al proceso de fabricación del texto. Asimismo, el contexto psicoanalítico que conforma el escenario de la novela sirve para intensificar el hecho de que la “verdad” sólo puede ser parcial, subjetiva e inverificable, dotada de barreras subconscientes que la distorsionan aún más y tornan problemática la aprehensión literaria de una realidad siempre inasible, escurridiza, en perpetua fuga. La confesión, subgénero de la autobiografía – cuyos orígenes se remontan al gesto autorreflexivo cartesiano del yo pensándose

² Arlt, Roberto. Los siete locos. Los Lanzallamas. Ed. Mario Goloboff. Paris: Colección Archivos, 2000. p723.

³ Onetti, Juan Carlos. Introducción. El juguete rabioso. Roberto Arlt. Barcelona: Bruguera Alfaguara, 1979.

a sí mismo que funda la modernidad en el Renacimiento – es así uno de los vehículos que usa el novelista para narrar la modernidad.

En las obras dramáticas de la década del '30, el omnipresente tropo de la locura es usado magistralmente por Arlt tanto para subvertir el concepto clínico de una psicopatología obsoleta que aún destilaba los vestigios positivistas encarnados por el criminólogo José Ingenieros sólo una generación antes, como para dismantelar con toda su irracionalidad una lógica mimética aristotélica que le daba al horizonte dramático de la época un anquilosado realismo pintoresquista que Arlt aborrecía. Este concepto de enajenación será usado en el teatro como metáfora de teatralidad, entendiendo por ésta el desnudamiento de los artificios dramáticos con miras a despertar al espectador brechtianamente del ensueño ficcional que aspira a copiar miméticamente la vida sobre el tablado. La escisión psíquica tiene así su contrapartida en el desdoblamiento metateatral de la “obra dentro de la obra” que Arlt usa extensamente en su dramaturgia junto al desfile de personajes imaginarios, la creación de ámbitos oníricos y la yuxtaposición de planos reales y ficticios. Arlt explota las posibilidades teatrales que le brinda la locura tematizada e inscripta formalmente en la técnica metateatral en piezas como “Trescientos millones” (1932), “La juerga de los polichinelas” (1934), “El fabricante de fantasmas” (1936) y “Saverio el cruel” (1936). Argumentamos que los conceptos de teatro y locura se hallan fusionados en tanto ambos llevan en su seno la impronta de la representación y la simulación. Ambos pueden ser vistos como signos divorciados de su referente que crean una realidad alternativa posibilitando una vez más el proyecto estético arltiano de huida del aparato mimético tradicional y la fundación de una ficción autónoma y dinámica, en consonancia con los dictados del “Teatro del Pueblo”, un “teatro de arte” dirigido hacia la concientización de las masas y crítico del teatro popular realista como el melodrama. Si en la novela la ilusión referencial se quebraba mediante la figura del Comentador que ponía de relieve el desequilibrio mental del protagonista ofreciéndole una terapia psicoanalítica, aquí la fragmentación psíquica halla ecos en dispositivos metateatrales tendientes a renovar el hecho escénico demoliendo la representación mimética y junto a ella, toda una visión de mundo en la cual reinaba la transparente asociación entre signo y referente.

Las “aguafuertes porteñas” se erigen como dispositivos modernos por excelencia dentro de la obra del escritor porteño. Enraizadas en la cultura visual moderna y portavoces de un arte menor y marginal con resonancias goyescas, son espejo de la modernidad en tanto están creadas con su mismo lenguaje – híbrido, fugaz, breve, subjetivo. Esta prosa visual que Arlt dibuja diariamente en el diario El Mundo de 1928 a 1933, subvierte los orígenes costumbristas que le sirven de sustento dejando al descubierto la impronta de repetición y reproducción en el seno de ese género. A la aspiración realista inherente al costumbrismo que pretende ser documento fidedigno de una realidad captada objetivamente, Arlt opondrá técnicas de ficcionalización y comentarios metaperiodísticos que revelan el proceso creador así como la desazón del escritor profesional a sueldo, desmontando la supuesta transparencia de un género que reclama ser original. El sabotaje al realismo se da aquí, como en la novela y el teatro, por medio del desenmascaramiento del género costumbrista como un constructo ficcional que lejos de ser documento verídico de la realidad exterior, se halla signado por lo opuesto – la repetición, la reproducción y el plagio. Arlt exhibe las fisuras de la mimesis costumbrista desmitificando la idea de una obra objetiva y acabada y desplazándose hacia el género de la crónica. Con su germen en la escritura modernista en donde el malestar del escritor profesional se hace patente, su estatuto de género híbrido a caballo entre la literatura y el periodismo y su capacidad para

apresar lo fugaz y lo transitorio, la crónica es el medio perfecto para relatar la experiencia moderna en todas sus contradicciones.

Agradecimientos

Doy especiales gracias a mi comité de tesis. A Natalia Brizuela por brillar en su papel de directora pero también por trascender su rol y ofrecerme su amistad. A Francine Masiello por su generosa lectura y su estímulo permanente y a Robert Kaufman por aceptar participar en mi proyecto. También agradezco a los profesores Dru Dogherty y Michael Iarocci el estar siempre disponibles para el diálogo.

A Verónica López por solucionar todos mi problemas administrativos y a menudo, también los anímicos.

A familiares y amigos que me ayudaron en diferentes momentos de la escritura emocional e intelectualmente: Martín Sozzi, Aldo Prior, Alejandra Laera, Juan Cristóbal Castro, Natalia Valencia, María Angélica Hernández, Rocco Carbone. Cada palabra de aliento, dato bibliográfico o comentario me sirvió mucho más de lo que ellos se imaginan.

A Ricardo Piglia por aquella conversación telefónica a la que accedió sin conocerme siquiera y que fue para mí tan inspiradora y estimulante. Es él mi crítico favorito y de quien más he aprendido sobre Arlt a través de sus escritos.

Mi infinito agradecimiento a Amalia Benites por haber hecho magistralmente el más difícil de los quehaceres: el de convertirse, día tras día, en segunda madre para mi pequeña Lara.

Scott, Lara y Mila – aún dentro mío – exceden estos agradecimientos por haberme regalado el más especial de los mundos.

Capítulo 1

Confesión, psicoanálisis y el fraude del realismo en *Los siete locos-Los lanzallamas* de Roberto Arlt

Arlt o el heroísmo del fracaso

Pero ¿cómo logrará realizarse un héroe en la ciudad, en la gran ciudad de la mísera existencia cotidiana, en la quieta ciudad, tan extraña a toda batalla, que sólo al deporte concede la posibilidad de pálidos simulacros de victoria? ¿Cómo hará este héroe que para mayor ironía está destinado al espíritu? Será héroe del fracaso, en lugar de serlo del triunfo: será mártir, ya lo sabemos.

H.A.Murena, El pecado original de América

Quizás “héroes del fracaso” constituya una mejor forma de explicar las angustiadas criaturas arltianas que el usado y abusado rótulo de “antihéroes”. Se ha dicho de su literatura que es “antiépica”; nadie mejor que Arlt, con sus novelas pobladas de personajes abyectos, en abierta desarmonía con el mundo, para ilustrar la teoría de Lukács en torno al espíritu de la novela moderna. Seres fragmentados, demoníacos, incómodamente instalados en un mundo despojado de Dios y del orden cósmico que regían la épica, relegados a la fútil búsqueda de una totalidad siempre diferida, inalcanzable. Mientras el héroe épico representaba la vida de la comunidad como un todo integrado con la naturaleza, el personaje novelesco es un ser enajenado que encarna la pura interioridad, en constante lucha por unir los fragmentos dispersos en su conciencia. De ahí que para Lukács las principales marcas de la novela moderna sean su “disonancia” y su “desamparo trascendental”⁴; su tono, la ironía que revela el desacomodo entre el signo y su referente; su forma, la biografía, la cual a pesar de su finitud intenta restituir la nostalgia por una totalidad irremediadamente perdida.

La segunda novela arltiana Los siete locos (1929) y su continuación Los Lanzallamas (1931) hacen honor a estos dictámenes; tanto el Astrólogo como Erdosain buscan desesperadamente a un Dios al que aferrarse. El Astrólogo llevará a cabo su utópica revolución social a través de la “comedia de Dios” destinada al “populacho” manteniendo el apoyo de la mayoría con “milagros apócrifos” y el simulacro de un “mesías grotesco, entre Krishnamurti y Valentino”. La culminación de esta búsqueda religiosa tiene su máximo representante en la figura del farmacéutico Ergueta, exégeta de la Biblia y presa de una locura mística que lo lleva al manicomio donde “entra en el conocimiento de Dios” y obra diversos milagos.

Baste recordar la conversación de Erdosain con la madre de la Bizca para dar un ejemplo de ironía en la novela; sus jocosos intentos por desenmascarar la ideología burguesa de Doña Ignacia triunfan en tanto el diálogo se erige para el lector en estruendosa carcajada al “querer ser”, al falso puritanismo, a la obsesión con la virginidad, al matrimonio como transacción comercial, todos temas que serán escudriñados obsesivamente en su siguiente y última novela El amor brujo (1932), tras la cual Arlt clausurará la escritura novelística para desarrollarse casi

⁴ Lukács, Georg. The Theory of the Novel. Cambridge: The MIT Press, 1971. Traducción mía.

exclusivamente como dramaturgo (aunque también seguirá escribiendo a la par cuentos y aguafuertes).

Finalmente, Arlt hace uso exclusivo del género biográfico y autobiográfico a través de su trayecto novelístico (autobiografía, memoria, diario íntimo). En la única entrevista que ha sobrevivido de Arlt, éste deja en claro que su novela es como una suerte de laboratorio de felicidad, donde el género por antonomasia es el biográfico, que es también por ende, autobiográfico. Comentario, entre otros, que le ha costado numerosas acusaciones de individualismo:

Soy un perfecto egoísta. La felicidad del hombre y de la humanidad no me interesa un pepino. Pero en cambio el problema de mi felicidad me interesa tan enormemente, que siempre que lance una novela, los otros, aunque no quieran, tendrán que interesarse en la forma como resuelven sus problemas mis personajes, que son pedazos de mí mismo.⁵

Dentro de este género intimista, la confesión en particular como elemento estructurador de la novela será discutido en profundidad más adelante.

No decimos nada nuevo aseverando que las novelas de Arlt son novelas del fracaso. Pero existe un heroísmo en ese fracaso. En primer lugar, el heroísmo es literal; los personajes necesitan un modelo heroico para definir su “yo”, para Silvio Astier en *El juguete rabioso* será el temible pero altruista Rocambole; el Astrólogo de *Los siete locos – Los lanzallamas* será asociado en más de una ocasión con Lenin⁶; Remo Erdosain ve al mismo Astrólogo como patrón heroico a emular; Hipólita “la Coja” se lanza a la prostitución leyendo novelas “rosas” de Carolina Invernizio; el modelo de Barsut es siempre el cine. En segundo lugar, hay un heroísmo que le pertenece al mismo Arlt en su insistente tematización del fracaso de los modelos literarios realistas que producen el bovarismo, el escapismo y la pasividad de casi todos los personajes. La huida del realismo será la principal característica tanto del arte escénico arltiano como de su novelística, manifiesto en la constante apertura de fisuras, intersticios, puntos de fuga por los cuales el lector abandona el hermetismo ficcional y huye de lo imaginario. “El realismo no es un género sino una técnica que se limitó a describir lo que se hallaba debajo de sus narices con fidelidad del pantógrafo”, sanciona Arlt en su aguafuerte “Literatura sin héroes”, para a renglón seguido advertir sobre sus desafortunados resultados: “Las consecuencias más graves producidas por estos embelecocos debemos relacionarlas con el estado mental a que predisponen a la juventud. Esta acaba por encontrarse frente a un mundo de ficción desnaturalizado y tan estabilizado en la falsedad y tan fácil de abordar que, como es fácil, termina por admitir que es verdadero.”

Mediante los ya célebres tropos arltianos de la simulación, la comedia, la farsa y la falsificación, el consagrado aguafuertista llama la atención sobre la falsedad de la representación y el fracaso del ilusionismo referencial. La circular del Ministerio de Guerra falsificada para llevar a cabo el secuestro de Barsut, la simulación de locura de Erdosain arriba del árbol, la “mentira metafísica” del Astrólogo, el dinero falso que le devuelve a Barsut después de simular su asesinato, la simulación de ceguera de los hermanos Espila para obtener limosna, son sólo algunas instancias donde la adulteración se halla tematizada. La gran falsificación es para Arlt la ficción misma, que como veremos, está enmarcada por el relato poco fidedigno del Comentarador -narrador. Como observa Octavio Paz en cuanto a la novela moderna, lo que Arlt pone así en

⁵ Entrevista originalmente publicada en “La literatura Argentina” 12 (1929): 25 y reproducida en: Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*. Madrid: Colección Archivos, 2000.

⁶ Por Erdosain con la pregunta que cierra *Los siete locos* “¿Sabe que usted se parece a Lenin?”; por su propio nombre Alberto *Lezin*.

entredicho es “la realidad de la llamada realidad”⁷ que culminará como veremos en su propio teatro pirandelliano donde los planos de fantasía y realidad se entreveran de forma inextricable. Arlt mismo ensaya su propia definición de literatura en el aguafuerte “La inutilidad de los libros” señalando que éstos no son más que una “falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones.” Es Ricardo Piglia el crítico que más ha insistido a partir de las diferentes instancias metaliterarias que se cuelan en El juguete rabioso - robo a la biblioteca, incendio a la librería - en la interpretación de la literatura arltiana como robo y apropiación: “el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana. Se roba como se lee, mejor: robar es como leer”⁸, para luego repetir esta idea en su nouvelle Nombre Falso, donde Kostia, el guardián de un texto inédito de Arlt, le recomienda altaneramente a un ficcionalizado Ricardo Piglia: “Lea *Escritor fracasado*: eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en este país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones.”⁹ Piglia (el escritor) convierte su ficción en un texto que performativiza lo que predica ya que él también “toma prestada” para armar su ficción la famosa aseveración de Onetti sobre Arlt: “Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta.”¹⁰

La denuncia del modelo heroico no es privativa de Arlt. Gran parte de la literatura moderna de los siglos diecinueve y veinte ha tomado una posición antiheroica, como bien señala Víctor Brombert en su libro In Praise of Anti-heroes¹¹:

Nineteenth- and twentieth-century literature is moreover crowded with weak, ineffectual, pale, humiliated, self-doubting, inept, occasionally abject characters – often afflicted with self-conscious and paralysing irony, yet at times capable of unexpected resilience and fortitude. Such characters do not conform to traditional models of heroic figures; they even stand in opposition to them. But there can be great strength in that opposition. Implicitly or explicitly, they cast doubt on values that have been taken for granted, or were assumed to be unshakable.(2)

El anti-héroe moderno o “héroe anti-heroico” para usar el término de Raymond Giraud¹², reacciona contra la sociedad burguesa en la que está inserto y con la cual mantiene un ambiguo vínculo al estar indisolublemente ligado a ella pero a la vez no sentirse perteneciente a la misma. Inadecuado, descentrado, ajeno, este nuevo “héroe” ya no ejecuta hazañas que benefician a todo el orden social sino que actúa individualmente dentro de un universo regido por la duda y la incertidumbre portando un ego escindido siempre al borde de la desintegración. No es fortuito que Arlt use el recurso de la confesión como patrón estructurador de su novela, el cual pone en evidencia los fragmentos de un yo alienado y promete reconstruir una identidad dañada dentro de un mundo que ya no puede ser aprehendido por aquel episteme épico que guiaba al héroe convencional en una sociedad con cuya ideología comulgaba. Arlt es así otro participante activo en la larga tradición de subversión del concepto de heroísmo tradicional redefiniendo y

⁷ Paz, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de cultura económica, 2003.

⁸ Piglia, Ricardo. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” Ficciones argentinas. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

⁹ Piglia, Ricardo. Nombre Falso. Barcelona: Anagrama, 2002.

¹⁰ Onetti, Juan Carlos. “Roberto Arlt”, prólogo a El juguete rabioso. Barcelona: Bruguera Alfaguara, 1979.

¹¹ Brombert, Victor. In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature, 1830-1980. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

¹² Giraud, Raymond, “The Unheroic Hero” The Hero in Literature. Ed. Victor Brombert. New York: Fawcett Premier, 1969, 228-232. Trad. mía.

reformulando esta noción; sus personajes son héroes fracasados dentro del universo trepidante que les ha tocado vivir tras la primera guerra mundial y la anticipación de la segunda; la violencia de la guerra ha quebrado la realidad para siempre. Despojada del objetivismo realista, deshumanizada, la ficción debe experimentar una dosis de violencia análoga. En su aguafuerte “Los siete locos”, Arlt expone la materia de la que están hechos sus criaturas ficcionales: “Estos individuos, canallas y tristes, simultáneamente; viles soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí, por la desesperación. La desesperación en ellos está originada, más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la gran guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas.” Héroes en tanto desenmascaran el fracaso del realismo obsoleto que servía de base a una ideología burguesa en descomposición, estos personajes escindidos, “ex-hombres” perviven aún inmortalizados en un nuevo (des)orden narrativo, fabricado con desechos y silencios, falsificado, en donde, rota toda complicidad y toda lógica racional, el mundo ya no puede copiarse externamente con fidelidad fotográfica sino sólo inscribirse internamente en la “plancha de metal” de sus conciencias “convirtiéndose en espejos perfectos de la putrefacción.”¹³

La revolución estética: robo, falsificación y violencia

Y en ese constante ejercicio del doble plano de lo mimético – lo mimético realista externo y lo mimético realista interno – los paisajes y los seres por momentos se desfiguran ante nuestra vista, dinámicamente, a la manera futurista, o yuxtapuestos en forma de planos geometrizados como el cubismo. Asimismo proliferan las aleaciones humanas y metálicas. Y en ese distanciamiento y en esa geometrización del paisaje aflora la mirada del forastero en una ciudad en cuya estación perdió el tren. Y esa mirada se proyecta sobre el resto de los practicantes de la ascesis de la abyección, de los místicos sin saberlo, y también sobre sí mismo y sus propias sensaciones.

Mirta Arlt, “Los siete locos”

“Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde.”(83)¹⁴ Los siete locos se abre con la exposición del robo de Erdosain, que sería sinónimo de la revelación de la poética arltiana. Este primer enunciado encierra todos los componentes con los que Arlt a través de su ficción saboteará al ilusionismo mimético y creará una ficción enérgica y autónoma. Arlt exhibirá a la literatura como robo y falsificación, contracara intertextual de la ilusión de verdad realista que se creía versión única, mostrando el andamiaje novelístico al tiempo que llamará la atención sobre la mediación que se infiltra invariablemente entre las palabras y las cosas. Si el realismo tradicional quería fingir una narrativa transparente que como un espejo anulara cualquier intercepción entre signo y referente así como la presencia del narrador, Arlt mostrará una realidad siempre mediada, en este caso por vidrios, pero a veces también por agentes deformadores como humo o lluvia, y en especial por las intrusiones de un Comentador-psiquiatra quien constantemente le recuerda al lector su función hermenéutica y por lo tanto el carácter de artefacto literario del texto que compone basado en las memorias de Erdosain. El comienzo

¹³ Tomamos esta imagen de “hombres-espejo” de Oscar Masotta, en “La plancha de metal”, Sexo y traición en Roberto Arlt. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965.

¹⁴ Arlt, Roberto. Los siete locos. Madrid: Cátedra, 1998. Todas las citas son de esta edición.

brusco, en medias res, remite a la concepción arltiana de literatura como agresivo “cross a la mandíbula” que como veremos a continuación es por momentos literal. Abrir la novela con la frase “al abrir la puerta” además de transmitir la simultaneidad inherente a la sintaxis del montaje filmico, remite a otra estrategia arltiana de autorreflexión que permeará toda su novelística: la de desautomatización de lo cotidiano como forma de renovar la percepción y dislocar la lógica. En este sentido Arlt no difiere substancialmente de las teorías de los formalistas rusos de *ostranenie* o extrañamiento para cambiar la percepción de la realidad mediante la violación de la forma artística. La función del arte para Viktor Shklovsky en su escrito fundacional “El arte como artificio” de 1917¹⁵ es el de la “liberación del objeto del automatismo perceptivo”. “La automatización” advierte Shklovski, “devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra [...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento.” El escritor que, según Shklovsky, mejor ejecuta esa desautomatización es Tolstoi mediante un proceso de “singularización” consistente en “no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez”. En otro artículo de 1925 “The Novel as Parody: Sterne’s *Tristram Shandy*”¹⁶ Shklovsky hace de Sterne un parangón de lo que para él debe constituir una novela: “la conciencia de la forma a través de su violación”. Constantes interrupciones que retardan la acción, desplazamientos temporales (el desacomodo entre “fabula” y “sjuzhet” o entre “historia” y “discurso”), descripción de cuerpos contorsionados en extrañas posturas, eufemismos sexuales o malentendidos entre personas que dialogan de cosas distintas, son sólo algunas de las leyes que gobiernan la aparentemente caótica novela británica y que hace concluir a Shklovsky con una declamación que quiebra la percepción del lector y ejemplifica así su propuesta estética: “*Tristram Shandy* es la novela más típica de la literatura mundial.”

Shklovsky explica así la ruptura de Sterne con la tradición novelística anquilosada de su tiempo: “Sterne estaba escribiendo dentro del contexto de la novela de aventuras con sus formas extremadamente rigurosas que demandaban, entre otras cosas, que la novela finalizara con una boda o casamiento.” El universo arltiano –aunque dotado de una carga social inexistente en los formalistas y que a veces la crítica de izquierda ha querido sobreenfatizar¹⁷ – también se erige a contrapelo de una ficción mimética que ha automatizado la percepción y que Arlt se encarga, a cada paso, de desfamiliarizar. Después de señalar la vida interior angustiada de los personajes de su propia novela, Arlt agrega un comentario socarrón que parecería hacerse eco de la poética del crítico ruso: “En definitiva: en esta obra no hay ningún casamiento, ni baile, ni declaración de amor. Al sexo femenino no le puede interesar.”¹⁸ La novela arltiana es un gran tratado sobre el extrañamiento; el lector constantemente se ve obligado a desfamiliarizar lo que la costumbre – y

¹⁵ En: Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1976. 55-70

¹⁶ En: Shklovsky, Viktor. Theory of Prose. Normal: Dalkey Archive Press, 1991. Trad. Mía.

¹⁷ Ver las primeras páginas 11-19 del señero libro de Oscar Masotta ya mencionado para una discusión de las divergencias entre Arlt y su preocupación por el individuo y la izquierda y su interés más dirigido hacia la conciencia de clase. “Arlt coincide con el hombre de izquierda en que uno y otro tienden hacia algo que se proponen como tarea y que impulsa a la acción: desmasificar, es decir, llevar al hombre hacia el horizonte de sus plenos poderes individuales. Se diferencian en que uno quiere pasar a la clase, puesto que concibe al hombre consciente de su lugar en el circuito de la producción y entregado a la acción que esa conciencia le revela; el otro no se muestra preocupado más que por la absoluta afirmación del individuo. No es que el hombre de Arlt ignore qué es una clase social, sino que intenta liberarse inmediatamente de lo que sabe.” (12)

¹⁸ En el aguafuerte “Los siete locos.”

literalmente el costumbrismo literario – ha hecho carne ante sus ojos. El “héroe del fracaso” arltiano no pertenece al universo descifrable e inalterable de la épica y sólo puede dar cuenta de su divorcio con el mundo al margen del reino estable del realismo. Desde la promiscuidad genérica y léxica pasando por las descripciones expresionistas deformadoras de la urbe y los monólogos interiores que irrumpen para describir las “zonas de angustia” hasta el omnipresente Comentador con sus notas al pie o la violación de la lógica por el Astrólogo (su “ensalada rusa” ideológica), Arlt crea un universo que asalta el “buen gusto” y propone una nueva percepción anclada en la desautomatización de lo habitual que el gran edificio realista, con sus rutinarios paisajes y su lenguaje predecible, había arraigado en el lector. Sobre sus escombros Arlt construye una literatura fundadora y profética, hecha de restos y fragmentos, “gran bricolage”, “estética de la mezcla”¹⁹ que al decir de Piglia “no es otra cosa que la trasposición verbal, estilística, del tema de sus novelas.”²⁰ Forma y fondo coinciden también a la manera del formalismo ruso dentro del cual la forma es componente esencial del contenido.

La desrealización y la despersonalización (el sentirse “otro”) son lugares comunes arltianos destinados también a alienar la percepción. Ya desde la segunda página de Los siete locos, Erdosain resume su desesperación existencial a la vez que anuncia la preocupación literaria arltiana con la ruptura de lo habitual: “Era una cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre.” Es común que los personajes, y en especial el protagonista Erdosain, sientan extrañeza, se sientan “otro”, estén escindidos internamente y reflexionen continuamente sobre “lo ridículo de la comedia humana”. Erdosain se siente a sí mismo como un sujeto descentrado momentos después de idear el plan de secuestro de Barsut: “¿Seré realmente el que soy? ¿o seré otro? ¡La extrañeza! ¡Vivir con extrañeza! A través de su vida ficcional repetirá insistentemente: “no soy el que soy” (LSL 154)²¹, “soy algo así como el no ser”(LSL 154), “pensaba en su vida como si fuera la de otro” (LSL 267), vive “simultáneamente dos existencias” y quiere “recuperar su yo” (LL42), “ya no está en él ni es él”(LL 46), “se acaricia las sienes como si no le pertenecieran”(LL 71). Parece ser ésta esa “extrañeza del mundo” que Camus emparenta con el absurdo, ese “singular estado del alma en el cual el vacío se hace elocuente, en que la cadena de los gestos cotidianos se rompe, en el cual el corazón busca en vano el eslabón que la reanuda”; es ése para Camus en El mito de Sísifo “el primer signo de la absurdidad”. El afán arltiano de quebrar lo habitual es así, además de una estrategia narrativa, una mirada ontológica y una preocupación vital del propio autor. La existencia mundana que todos sus personajes quieren escapar mediante un “suceso extraordinario”, los inventos como una salida rápida hacia el batacazo que transmutará una realidad mediocre en otra excepcional y la seducción del crimen y del mal como justificación del ser son todos eventos que llevan la marca de unicidad arltiana. Arlt a menudo desrealiza la vida sórdida de las clases bajas para desmontar ficcionalmente lo que vendría a ser como una “hiperrealidad” de lo cotidiano. Valgan dos ejemplos del capítulo “El paseo” de Los lanzallamas:

Se imagina casado con la Bizca. La revé en una casa de inquilinato, desventrada y gorda, leyendo entre flato y flato alguna novela que le ha prestado la carbonera de la esquina.

Holgazana como siempre, si antes era abandonada ahora descuida por completo su higiene personal, emporcando con sus menstruaciones sábanas que nunca se resuelve a lavar. Tendrían algún hijo, eso era lo más probable, y a la mesa, mientras que la criatura, con el traserito

¹⁹ Tomo estos términos de B. Sarlo en La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. p 64

²⁰ Piglia, Ricardo. Respiración artificial. Barcelona: Anagrama, 2001.

²¹ Uso las abreviaturas LSL y LL para referirme respectivamente a Los siete locos y Los lanzallamas.

enmerdado, berreaba tremendamente, ella le contaría alguna pelea con una vecina, reproduciendo todas sus frases atroces e injurias imposibles. Y el pueril motivo de la pelea habría sido el robo de un puñadito de sal o la utilización indebida de una cuerda de colgar ropa. (LL 270)

¿Si fuera verdad la posibilidad de escuchar el dolor del mundo? Ríos con cargas de hombres silenciosos. Puestas de sol. Cuerpos cansados. Hombres que desnudan sus órganos genitales en cuartos oscuros y llaman a la mujer que pasa hacia la cocina con una sartén. ¿Por qué eso... eso?...(la palabra “eso” resuena en los oídos de Erdosain como el logaritmo de una cifra terrible, incalculable). El órgano genital se congestiona e inflama, y crece; la mujer deja su sartén en el suelo y se tiende en la cama, con una sonrisa desgarrada, mientras entreabre las crines que le ennegrecen el sexo. El hombre derrama su semen en la oscuridad ceñida y ardiente. Luego cae, desvanecido, y la mujer entra tranquilamente a la cocina para freír en su sartén unas lonjas de hígado. (LL 267-8)

El choque entre ese casi “fotorrealismo” y su disección ficcional provoca una flamante percepción en los ojos del lector no muy distante del efecto de “distanciamiento” brechtiano tendiente a subrayar el artificio teatral. Arlt aquí desmenuza ciertos actos mundanos como los gestos habituales de la vida conyugal o la cópula para despojarlos de su automatismo y dar cuenta de su calidad de sucesos mecánicos ante los ojos habituados del hombre. Lo mismo ocurre con la ficción, la cual debe ser desmantelada para revelar su conciencia de artefacto. De ahí que Arlt deje expuestos los mecanismos de producción de la ficción, es decir el fraude, la impostura que el ilusionismo mimético ponía a resguardo. En ese proceso de dejar al descubierto el engranaje de la confección novelística, quizás la imagen que mejor tematice la falsedad estética sea la famosa “rosa de cobre” en la que trabaja la familia Espila subsidiada con el dinero robado por Erdosain. Símbolo de la pérdida del “aura” en la era de la reproducción mecánica al decir de Walter Benjamin, artefacto que tematiza la falsedad de la copia, es el invento arltiano por excelencia. Metáfora de la literatura como adulteración, y por lo tanto crítica a la mimesis ficcional que cree poder dar un reflejo original y único de la realidad externa, la rosa de cobre lleva en su seno la noción de “kitsch” y por lo tanto la conciencia de su estatuto de reproducción y fraude. Matei Calinescu²² define lo kitsch como una falsedad estética y subraya su carácter comercial:

Kitsch may be conveniently defined as a specifically aesthetic form of lying. As such, it obviously has a lot to do with the modern illusion that beauty may be bought and sold. [...] Once it has lost its elitist claim to uniqueness and once its diffusion is regulated by pecuniary standards (or by political standards in totalitarian countries), “beauty” turns out to be rather easy to fabricate. This fact may account for the ubiquity of spurious beauty in today’s world, in which even nature (as exploited and commercialized by the tourist industry) has ended up resembling cheap art. (229)

Que sea una rosa, metáfora de lo sublime y la literatura alta – romántica y modernista – lo que Arlt transforma en objeto de mal gusto no es arbitrario.²³ Arlt está muy consciente del nuevo

²² En: Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.

²³ Coincidentemente, es ésta la imagen que Arlt elige para reprobar la mediocridad de los escritores realistas en su aguafuerte “Literatura sin héroes”: “¿A qué se debe el predominio de la medianía en la novela? A que sus autores son novelistas mediocres. Es rarísimo el escritor que durante sólo cinco minutos al día llega a sentirse héroe, tirano, asesino, santo o monstruo. En consecuencia, estos profesionales ignoran el interior de los héroes, de los tiranos, de

estatuto del escritor profesionalizado que escribe, como un obrero, para ganarse la vida “con sudor de tinta y rechinar de dientes, frente a la ‘Underwood’, que golpeamos con manos fatigadas hora tras hora, hora tras hora” como escribe en su célebre prólogo a Los Lanzallamas. Meditación sobre la falsedad de la copia – engaña pero al mismo tiempo “hace creer” – y dispositivo que llama la atención a su propia confección (“cada pétalo rojo era casi transparente, y bajo la película metálica se distinguía apenas la forma nervada del pétalo natural, que había ennegrecido la cola”) (LSL 271), la rosa de cobre es sinónimo de la literatura arltiana: autoreflexiva, desfamiliarizante, falaz, y una estruendosa carcajada al refinamiento de la cultura elitista de Florida.

De modo análogo, la vanguardia rusa a la que Arlt siendo “rusófilo”²⁴ seguro conocía muy bien producía por la misma época un filme como el de Dziga Vertov, “El hombre de la cámara” de 1929. Con su autorreflexividad sobre la técnica de realización filmica y su constante mirada sobre el proceso de edición y el rol del espectador, este documental experimental transforma lo habitual – el despertar de una jornada de trabajo en la gran ciudad, la cotidianidad de sus trabajadores, el continuo transitar de autos y tranvías – en un bombardeo de imágenes que el “cine ojo” capta crudamente deshaciéndose de la linealidad convencional del realismo narrativo à la Hollywood. El objetivo de Vertov es registrar el mundo a través de la refrescante mirada del ojo mecánico de la cámara, la cual no debe copiar al ojo humano, débil e imperfecto por naturaleza, sino percibir por sí misma ofreciendo una experiencia visual novel e inédita: “Hasta hoy, nosotros violentábamos la cámara forzándola a copiar el trabajo de nuestro ojo. Cuanto mejor lo habíamos copiado, más contentos estábamos de las tomas. A partir de ahora, liberamos la cámara y la hacemos funcionar en una dirección opuesta, muy alejada ya de la copia. [...] Mi vía conduce a la creación de una nueva percepción del mundo. Por esta razón, yo descifro de una forma nueva un mundo que os es desconocido [...] La representación de las cosas, incluso las más banales, se revestirá con un frescor poco habitual y, por ello mismo, digno de interés.”(16)²⁵ El resultado es una experiencia futurista, mecánica, con una gramática composicional de cortes rápidos y yuxtaposiciones bruscas que fusiona al hombre con la máquina y reordena la realidad devolviéndole al espectador una percepción alterada y por lo tanto renovada. El arte queda así codificado como trabajo productivo y el artista como cualquier otro incansable trabajador. Si bien Vertov tenía un objetivo más propagandístico que Arlt en mente²⁶, el ojo de la cámara como instrumento de cambio revolucionario no difiere tanto de la pluma del escritor porteño que encierra la agresión de su tan citada metáfora boxística.

La ruptura de la percepción se da en Arlt de diversas formas como ya anotamos y siempre – ya sea a través de la traición, el asesinato, el robo, o literalmente el “cross a la mandíbula” – implica un acto de violencia tematizado en diferentes puntos de la narrativa. Nos detenemos en uno de esos nudos de agresión literal que hacen avanzar a la ficción. El primero había sido la gratuita bofetada de Barsut a Erdosain que hace surgir en éste último la “idea” de secuestro y exterminio. El segundo “cross de mandíbula” es el de Bromberg a Barsut con el objeto de

los santos. En cambio, los vemos dedicar páginas y más páginas a describir cómo tiemblan *los pétalos de una rosa de papel* cuando pasa un ángel.” Subrayado mío.

²⁴ Así se autodefine Arlt en la entrevista que concediera en 1929 a la revista “La literatura Argentina”: “Podríamos entonces dividir a los escritores argentinos en tres categorías: españolizantes, afrancesados y rusófilos.” Él se incluye entre estos últimos. En: Roberto Arlt, Los siete locos. Los lanzallamas. Madrid: Colección Archivos, 2000.

²⁵Vertov, Dziga. El cine ojo. Madrid: Fundamentos, 1973.

²⁶ Aunque enmarcado dentro de la ideología marxista y celebratorio de la Revolución bolchevique y el proletariado, la producción de Vertov cayó en desgracia con el régimen estalinista que veía su cine como un dispositivo más estético que ideológico.

reducirlo y secuestrarlo. El tercer significativo “cross de izquierda a la mandíbula” lo descarga el encolerizado Abogado contra el Astrólogo. Este último episodio de violencia merece ser analizado con detenimiento ya que creemos que la radical revolución que emprende el Astrólogo encarna la rebelión literaria del mismo Arlt.

Es el capítulo intitulado “El Abogado y el Astrólogo” en Los lanzallamas. El Abogado “amigo de Haffner” vuelve a reencontrarse con el Astrólogo después de haber sido despedido por éste de la reunión de los “jefes” sin muchos miramientos. Con el resentimiento todavía a flor de piel, el Abogado lanza una pregunta que hará embarcar al Astrólogo en un largo alegato sobre su plan revolucionario y el exterminio del régimen capitalista. “Deseo saber si usted es un comediante, un cínico o un aventurero” sondea el Abogado. La respuesta del Astrólogo es doblemente revolucionaria: porque habla de la violenta revolución social que derrocará al fallido capitalismo pero también porque esa violencia encubre la otra revolución arltiana: la literaria, rematada por el “cross a la mandíbula” hacia el castrado, el “eunuco” que sí “bufa”. Así, este fragmento se erige como espejo interno del prólogo²⁷, subrayando el carácter autónomo, intrarreferencial de la ficción. El discurso del Astrólogo además de siempre promover la mentira y la simulación, avanza como la ficción misma de Arlt, por medio de interrupciones que quiebran el ensueño ficcional. Tensando la lógica hasta sus límites, el Astrólogo revela su embuste a su interlocutor: utilizar a los militares para provocar el “comunismo artificial” en el pueblo por reacción. En el trayecto de su larga diatriba agitadora, se oyen perros ladrar y un estampido de escopeta, además de pasos, el silbato de una locomotora, un trueno y el quejido del viento. Pero la interrupción más persistente es la de la luz eléctrica que oscila permanentemente interceptando el discurso del Astrólogo:

La luz de la lámpara eléctrica oscila violentamente. El Astrólogo se interrumpe y observa el filamento que de incandescente toma rojor de hierro a la calda. Murmura:

- Estos transformadores andan como el diablo.

- ¿Tiene corriente continua? – murmuró abstraído el Abogado.

- No, alternada. ¿Estábamos en la democracia? ¿No es así? Bueno, querido doctor.

¿Usted cree todavía en la democracia? (LL 110)

El Astrólogo continúa con su denuncia de la política antidemocrática y monopolizadora norteamericana en América Latina y su plan para “ayudar a los militares a que opriman al pueblo y le despierten por catálisis la conciencia revolucionaria”. En seguida otro paréntesis atraviesa la conversación:

Nuevamente la corriente eléctrica oscila, estancándose durante algunos segundos en un voltaje tan bajo que el filamento de osmio fosforece levemente en la oscuridad. El Astrólogo no por ello deja de hablar:

-El sistema del régimen capitalista requiere, de parte de los simpatizantes del comunismo, una conducta semejante, aunada a un sistema de vida hipócrita. Esto les permitirá realizar sus actos tendientes a la destrucción del presente régimen, con la más absoluta de las impunidades.

²⁷ “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’” Ésta última es una cita que Arlt toma de las “Palabras liminares” de Rubén Darío a Prosas profanas como explica Laura Juárez en su artículo “Estética del “cross a la mandíbula” y elementos modernista-decadentes en Roberto Arlt.” Orbis Tertius 10(2004).

Bruscamente la luz recobra su intensidad normal. (LL 115)

¿Cuál es el propósito de estas discontinuidades dentro de la parrafada revolucionaria del Astrólogo? Sin duda, la de despertar en el lector una nueva conciencia estética desbaratando el fluir narrativo. Arlt parecería superponer así la revolución social a la literaria. Como si para romper los esquemas sociales hubiera que primero quebrar las estructuras ficcionales que los sustentan, Arlt anuncia ambas al unísono.

Cuando el Astrólogo comienza a leer de su cuadernillo de tapa roja instrucciones para la creación de células revolucionarias, la idea central es la misma que escuchamos siempre de su propia boca: la de la farsa, la simulación que alude a la ficción misma. Los jefes deben “representar una comedia”, aparentar “respetar los regímenes dominantes”, mostrarse “defensores de la burguesía”. Después de montar su revolución sobre el engaño, las alusiones directas a la ficción no se hacen esperar. “El sentimentalismo no nos interesa”; “Usted me dirá...este hombre fantasea al estilo de Julio Verne. Pienso que Julio Verne se quedó corto en cuanto a imaginación” afirma el Astrólogo. Asimismo, su perorata evoca dos veces imágenes fantásticas en la imaginación del Abogado, máxima evidencia de la alquimia verbal de Lezin transfigurándose alegóricamente en la mente de su interlocutor:

Involuntariamente en el Abogado se desenvuelve un sombrío paisaje de usina, gasógenos rojos y grises, tuberías forradas de corcho, hombres titánicos que se mueven en un piso totalmente cubierto de amarillo polvo de azufre, y sonrío pensando en lo imposible de la empresa. (LL 121)

Y el Abogado entrecierra los ojos. En el aire dorado por la luz le parece distinguir hombres envueltos en impermeables empapados de aceite, con embudos frente al rostro. Anillados tubos de goma penetran en carteras suspendidas en las espaldas por triples correajes sobre el pecho, tal cual lo ha visto en las fotografías de posguerra. (LL 124)

Sin embargo, escéptico a la prédica del Astrólogo, unas líneas más tarde el letrado sentencia: “Todo eso es inverosímil a simple vista” y un poco después: “Me parece que usted divaga en exceso”. Son éstas claras referencias a la máquina ficcional que pone en movimiento el líder castrado ya que en su revolución colapsan lo social y lo estético. La revolución del Astrólogo es también la de los signos en constante lucha contra el referente, de ahí que este apartado encierre una muestra en miniatura de la ficción arltiana: antirreferencial, autónoma, revolucionaria. La permanente ruptura de la ilusión realista, que será unos años más tarde la máxima característica de su arte escénico²⁸, se da por medio de las interrupciones, la contaminación entre ficción y embuste y la más notable, la que tiene lugar en la última página: la violencia de un literal “cross a la mandíbula” perpetrado por el Abogado hacia el Astrólogo sin un motivo preciso.

A medida que el Astrólogo hablaba el semblante del Abogado enrojecía. Aquél, sin mirarlo, continuó:

- Se lo juro. Cortaremos cabezas en cada esquina. Cabezas de hombres y mujeres.

Hablando así, el Astrólogo había vuelto las espaldas al Abogado, que se puso de pie. Cuando giró sobre sus talones el Astrólogo encontró a su visitante de pie, observándolo sombríamente.

- ¿Qué le pasa?

Por toda contestación el Abogado descargó en su cara una tremenda bofetada. La boca del castrado se abrió en absorción de aire. Tras este golpe, el visitante desgargó *un cross de*

²⁸ Piénsese en la obra teatral *Trescientos millones* como ejemplo paradigmático.

izquierda a la mandíbula del endemoniado, mas éste rápidamente se cubrió el rostro con el brazo, en un ángulo tan violento, que cuando el golpe llegó el Abogado retrocedió con un terrible gesto de dolor: se había roto la mano.

El Astrólogo lo miró fríamente, ligeramente empalidecido. Sonrió despacio, descubriendo los dientes, y al cruzarse de brazos la piel de su frente se cubrió de estrías.

Durante un instante los dos hombres se midieron silenciosamente. Una increíble sensación de asco descomponía lentamente el semblante del Abogado. (LL 129, subrayado mío)

La motivación, creemos, es puramente estética y hace honor al prólogo de Arlt. La violencia para Arlt genera ficción, de la misma forma que las vanguardias contemporáneas a él - y en especial el futurismo que satura notablemente su obra – fueron impulsadas por la máxima de Bakunin “destruir es crear”. Aquí reside el extremo vanguardismo de Arlt tan a menudo atemperado por la crítica por su proximidad a los boedistas y su prosa de corte social. El texto como campo de batalla y dentro de él, ese terrorismo que ejerce Arlt hacia la tradición oponiendo robo a préstamo, falsificación a originalidad, violencia a pasividad.

La confesión como confección textual

El hombre, en cualquier extremo de la pasión, es un espectáculo extraordinario, si sus confesiones permiten delinear la estructura de la misma.

Roberto Arlt, El amor brujo

Dos veces en el relato, el Comentador revela la posición física asumida por Erdosain al confesarle éste último sus “memorias”, materia prima que este singular narrador moldeará a su gusto para componer la novela. Una es mediando Los siete locos en el apartado “Ingenuidad e idiotismo”; la segunda, en las páginas finales de Los lanzallamas dentro del capítulo “El homicidio”. La descripción es una reproducción casi exacta, palabra por palabra, con muy pocas variantes. Citamos la primera:

Aún hoy, cuando releo las confesiones de Erdosain, pareceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia.

Me acuerdo. Durante aquellos tres días en que estuvo refugiado en mi casa, lo confesó todo.

Nos reuníamos en una pieza enorme y vacía de muebles, adonde llegaba poca luz.

Erdosain quedábase sentado en el borde de una silla, la espalda arqueada, los codos apoyados en las piernas, las mejillas enrejadas por los dedos, la mirada fija en el pavimento.

Hablaba sordamente, sin interrupciones, como si recitara una lección grabada al frío por infinitas atmósferas de presión, en el plano de su conciencia oscura. El tono de su voz, fuesen cuales fueren los acontecimientos, era parejo, isócrono, metódico, como el del engranaje de un reloj.

Si le interrumpía no se irritaba, sino que recomenzaba el relato, agregando los detalles pedidos, siempre con la cabeza inclinada, los ojos fijos en el suelo, los codos apoyados en las rodillas. Narraba con lentitud derivada de un exceso de atención, para no originar confusiones.

Impasiblemente amontonaba iniquidad sobre iniquidad. Sabía que iba a morir, que la justicia de los hombres lo buscaba encarnizadamente, pero él, con su revólver en el bolsillo, los

codos apoyados en las rodillas, el rostro enrejado en los dedos, la mirada fija en el polvo de la enorme habitación vacía, hablaba impasiblemente.

Había enflaquecido extraordinariamente en pocos días. La piel amarilla, pegada a los huesos planos del rostro, le daba la apariencia de un tísico. (LSL177-8)²⁹

Es así como el Comentador-confesor recibe el acto de confesión de un Erdosain ensimismado, acorralado en los límites de su yo, recluso de todo estímulo externo para, a partir de esa posición privilegiada, excavar en su memoria y exhumar el recuento de su existencia. El Comentador deja muy en claro el arquitecto³⁰ de la novela: la confesión, subcategoría del género autobiográfico con el que Arlt ya ha experimentado en su primera novela, *El juguete rabioso* de 1926. Allí Silvio Astier contaba su vida de forma episódica, a la manera picaresca, desde una primera persona que recuerda retrospectivamente su vida juvenil. Y en su cuarta y última narración, *El amor brujo* de 1932, volverá a hacer uso de un narrador anónimo que cuenta el “drama” del protagonista Estanislao Balder a partir de sus “confidencias extraordinarias” y promete “consignar imparcialmente la madeja de su vida interior” al mismo tiempo incluyendo retazos de otro género intimista: el diario íntimo. Asimismo, muchos de los cuentos del volumen “El jorobadito” de 1933 tienen un cariz netamente confesional justificando en varias ocasiones, desde una mirada retrospectiva del yo, una actitud reprochable. A menudo el “yo” se halla también recluso físicamente, hecho que emerge en la ficción de Arlt como requisito para el autoexamen. En “El jorobadito”, el famoso tema arltiano de la huida masculina del compromiso matrimonial es relatada en primera persona por el narrador-protagonista desde la cárcel, donde se halla encerrado por estrangular al jorobado Rigoletto. Esfuerzo por limpiar su “reputación menoscabada” y defensa de sus acciones, el narrador refiere cómo la “prueba de amor” en la que involucra al jorobado degenera en episodio policial. En “Ester Primavera”, el “yo” que narra emprende un viaje mental impregnado de remordimiento desde su confinamiento en un sanatorio para tuberculosos en la sierra. Su relato-confesión del ultraje perpetrado hacia Ester Primavera y el imborrable recuerdo de esa muchacha le proporciona tanta desolación como consuelo: “Nunca creí que el remordimiento adquiriera profundidades tan sabrosas. Y que un pecado se convirtiera en una almohada espantosamente muelle, donde para siempre reposaremos con la angustia que fermentamos” musita el convaleciente narrador. Gustavo Boer, el narrador de “El traje del fantasma” se halla internado en un manicomio desde donde escribe una estrambótica “memoria” para supuestamente aclarar la circunstancia de encontrarse “desnudo en la esquina de la calle Florida y Corrientes a las seis de la tarde, con el correspondiente espanto de jovencitas y señoras que a esa hora paseaban por allí.” Su fantástico relato no es más que una simulación de demencia con el objeto de evitar el castigo legal. Desde su encierro, estos tres narradores proyectan una confesión que tiene como fin la justificación del crimen, la catarsis que proporciona el recuerdo o

²⁹ La segunda descripción que hace el Comentador de Erdosain en actitud confesional es prácticamente idéntica, sólo varían algunos datos del comienzo: “[...] salí de la lechería, dirigiéndome a mi casa. Permaneció allí tres días y dos noches. En ese intermedio me confesó todo. Recuerdo que nos reuníamos en una pieza enorme y vacía de muebles. Mi familia estaba en el campo y yo había quedado solo, al cuidado de la casa. Además, como aquel cuarto era sombrío, mi madre lo había clausurado. Llegaba allí muy poca luz. En realidad, aquello parecía un calabozo gigantesco.” (LL 365)

³⁰ Término que adoptamos de Genette a partir de su *The Architext: An Introduction* de 1979. Allí Genette desafía las tradicionales nociones de “género” literario erróneamente atribuidas a Platón y Aristóteles y acuña su propia interpretación bajo el concepto más amplio de “transtextualidad”: “I put under transtextuality that relationship of inclusion that links each text to the various types of discourse it belongs to. Here we have the genres, with their determinations that we’ve already glimpsed: thematic, modal, formal, and other (?). It stands to reason that we should call this the *architext*, and *architextuality*, or simply *architexture*...”(82)

el embuste ante la ley. Lo autobiográfico en otros cuentos como “Escritor fracasado” y “Las fieras” nace del encierro psicológico más que físico. El primer narrador sumido en la nostalgia y el segundo en un angustiante silencio recuerdan respectivamente la infame carrera literaria o la sórdida vida marginal en comunidad con otros “ex-hombres”.

No sorprende que Arlt con su tendencia individualista y su obsesión ontológica por bucear en el alma humana recurra invariablemente al discurso del yo para componer sus universos ficcionales, sean éstos novela, cuentos, aguafuertes o “autobiografías humorísticas”. Es en uno de esos territorios del yo, el de la confesión, en el que Erdosain se adentra en Los siete locos, amparado por los confines de un enclaustramiento que demarca a rajatabla la frontera que divide lo interno de lo exterior. “El espacio cerrado favorece mejor que ningún otro el ejercicio autobiográfico, al darse en él una serie de circunstancias que facilitan tal misión: aislamiento, soledad, silencio...” anota Antonio Bueno García³¹ al tiempo que invoca los autores que registraron su viaje interior desde el monasterio – los místicos españoles – o desde un asilo o prisión. Pero el texto fundacional no sólo del género autobiográfico sino también del yo moderno – y no es casual que ambos surjan al unísono – es esa especie de autobiografía intelectual que es El discurso del método de René Descartes, donde el yo promete representar su “vida como un cuadro”. Anthony Cascardi esclarece esta alianza entre el yo y la forma que elige para legitimarse: “In the *Discourse*, the burden of proof that there is a mind independent of the world, capable of constituting itself through self-reflection, is carried by the work’s autobiographical form.”³² Es ese el gesto autorreflexivo de descubrirse a sí mismo como sujeto pensante que funda la modernidad y que la forma autobiográfica ayuda a cristalizar. Descartes al igual que Erdosain se encuentra en un espacio hermético, condición que solidifica lo autobiográfico:

El comienzo del invierno me hizo detener en un lugar donde, no encontrando ninguna conversación que me divirtiera y, por otra parte, no teniendo afortunadamente preocupaciones ni pasiones que me turbaran, permanecía todo el día encerrado solo al lado de la estufa, donde tenía todo el ocio para entretenerme con mis pensamientos.³³

Pero si Descartes en su búsqueda de verdad se guía por las incorruptibles ciencias matemáticas y advierte sobre el peligro del bovarismo en la literatura³⁴ llegando a la célebre conclusión del “pienso, luego existo”, Arlt no pierde ocasión de parodiar el cógito cartesiano exponiendo a menudo a las matemáticas como una ciencia inútil y yuxtaponiéndolas con el azar o una lógica *otra*, desprovista de causa y efecto, que dirige la existencia. Ya desde el primer escrito publicado por un Arlt veinteañero, el ensayo “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” de 1920, el escritor se sirve de la primera persona para componer un vertiginoso relato de aprendizaje de un adolescente quien, hechizado por un espíritu baudelaireano y desolado por encontrarse sin hogar, se emplea como vendedor de libros viejos. Conoce entonces a un joven

³¹ En “Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo.” Escritura autobiográfica. Eds. José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page and Rosa Calvet. Madrid: Visor libros, 1992.

³² En The Subject of Modernity. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p 234

³³ Descartes, René. Discurso del método. Buenos Aires: Losada, 2001. p 33

³⁴ “Eso sin decir que las fábulas hacen imaginar como posibles varios acaecimientos que no lo son; y aun las historias más fieles, si no alteran ni aumentan el valor de las cosas para hacerlas más dignas de ser leídas, por lo menos omiten siempre las circunstancias más bajas y menos ilustres; de ahí que el resto no parezca tal como es, y que quienes rigen sus costumbres por los ejemplos que toman de esas historias están expuestos a caer en las extravagancias de los paladines de nuestras novelas y a concebir designios superiores a sus fuerzas.” (Discurso, 29)

“de extraña presencia” que se presenta en su librería en busca de una “Historia de las Matemáticas”, dato que enseguida queda oscurecido literalmente bajo las ideas de ocultismo y teosofía con las que el narrador es sumergido en un universo de alucinaciones que le permite “ver”. En El amor brujo, la tensión entre la lógica racional y el espíritu irracional del azar tiñe todo el relato. Si bien el protagonista Balder encarna lo racional en su calidad de ingeniero, destacado esto ya desde su temprana descripción física (“el nudo de la corbata ocupando matemáticamente el centro del cuello”) y su matematización de la ciudad, su vida está regida por la ilógica fortuna del azar. Desde su fe en el “advenimiento de un suceso maravilloso” hasta sus ensoñaciones y el embrujo al que lo somete Irene, todo en la novela apunta al desbaratamiento de la fusión cartesiana entre yo y razón que ya había sido vapuleada como la ley del “dos más dos son cuatro” en Las memorias del subsuelo del “mentor” arltiano Dostoievski. Pero es en Los siete locos en donde encontramos una verdadera parodia del credo racionalista. “No sé si existo o no” escribe Erdosain en su libreta, lo cual podría tomarse como una mofa al *cogito*; una línea más abajo una alusión inconfundible a un “yo maligno” que evoca ecos del “genio maligno” de la Primera meditación cartesiana: “Un “yo” maligno le dice: - Aun cuando bailaran las más hermosas mujeres de la tierra en torno tuyo, aun cuando todos los hombres se arrodillaran a tus pies, y los bufones y aduladores saltaran, danzando volteretas frente a tí, estarías tan triste como lo estás ahora, pobre carne.” (LL 75) El Rufián melancólico es profesor de matemáticas pero ese supuesto discernimiento lógico no lo defiende de las más arbitrarias ideas de misoginia y violencia. Eustaquio Espila sabe cálculo infinitesimal pero deposita su esperanza para salir de su miseria en el azar del invento de la rosa de cobre. Asimismo, la desesperada búsqueda de Dios de casi todos los personajes y su máxima culminación en la locura mística de Ergueta pone en duda la existencia de Dios que Descartes se había esforzado en probar racionalmente.

Así, el uso de la primera persona le permite a Arlt inscribirse en la tradición moderna a partir del gesto cartesiano fundacional de la subjetividad pero antitéticamente a Descartes, las criaturas arltianas hallan la conciencia de sí no en el pensamiento, sino en el descentramiento de la locura y la angustia y en la irracionalidad del mal y la violencia. “El ‘cogito’ es la proclamación de la soledad humana que se afirma a sí misma” observa María Zambrano³⁵ echando luz sobre ese momento solipsista seminal. No es casual que a la máxima postura autorreferencial que inaugura la modernidad – Descartes inventando su propio yo – se le sume en el mismo siglo XVII, unos años antes, la constitución de la novela moderna enraizada igualmente en lo autorreflexivo. Don Quijote tiene su génesis en la ruptura del *fluir* narrativo y el desenmascaramiento del artificio.³⁶ Arlt, como seguidor de esta tradición, recurrirá para efectuar la principal huída del realismo a la figura del Comentador – esa “instancia mediadora”³⁷ que muestra los dobleces de la ficción – y a la práctica moderna de la técnica confesional.

Si bien serán las Confesiones de San Agustín escritas entre el 397 y el 398 DC la obra aceptada como la primera autobiografía occidental, éstas están completamente impregnadas de un espíritu teológico y dirigidas exclusivamente a Dios. Habrá que esperar a Rousseau (con Montaigne como precursor) para encontrar un yo individual y moderno como lo conocemos en

³⁵ En: La confesión: género literario. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

³⁶ Robert Stam describe a la novela autoreflexiva engendrada desde el Quijote como “novels (that) systematically flaunt their own condition of artifice, showing the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention.” (127) En: Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York: Columbia University Press, 1992.

³⁷ Capdevila, Analía. “Las novelas de Arlt: un realismo para la modernidad.” Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista. Buenos Aires: Emecé, 2002. Aquí Capdevila emprende un estudio de las formas en que la literatura de Arlt converge y se distancia del realismo literario tradicional.

nuestros días. Porque lo realmente individual surge cuando se ha roto el vínculo con Dios y se desarrolla por tanto la conciencia de ser un ser único e inimitable³⁸. Ya dijimos que es Descartes quien inaugura este camino fundador del “yo” moderno. Se podrá argumentar que Descartes trata de probar la existencia de Dios y que por tanto, la atadura religiosa sigue todavía vigente oscureciendo la emancipación del yo. Pero quizás sea la búsqueda de esa explicación lo que posibilita el surgimiento de la sensibilidad moderna en su independización de Dios. Si hay búsqueda es porque hay duda, Dios se ha vuelto incierto para el hombre, vacilación ésta que nunca hubiera cruzado la mente de San Agustín. La existencia ya no se legitima a partir de Él sino a través de la cosa pensante en la cual el ser ha sido transmutado.

Es así en el Renacimiento cuando una nueva idea del “yo” comienza a delinearse. Además de la figura de Descartes, no puede soslayarse el gran sentimiento de individualismo arraigado en la Reforma Protestante y su resultante giro antropocéntrico. Comienzan a surgir en la literatura los géneros que acompañan a este nuevo *zeitgeist* epocal señalado por el lema humanista *Nosce te ipsum* (“conócete a tí mismo”): el diario, la biografía y la autobiografía, la picaresca en España, el desdoblamiento metateatral de Shakespeare con un héroe como Hamlet cuyos soliloquios proyectan una mirada introspectiva, la novela autorreflexiva cervantina cuyos protagonistas son individuos y ya no héroes colectivos como en la épica, los *Ensayos* de Montaigne con su proyecto sin precedentes de buscar el autoconocimiento. En el arte surgen el retrato y el autorretrato, formas impulsadas por los nuevos descubrimientos anatómicos, los cuales intentan captar al ser humano de la manera más realista posible. Paradigmático en este campo es el arte pictórico de Caravaggio, quien junto a otros de sus contemporáneos habitaba una “cultura de la disección” al decir de la crítica³⁹ fomentada por descubrimientos fisiológicos como la circulación sanguínea de William Harvey. La devoción al cuerpo humano también se halla reflejada en el florecimiento a partir del siglo XVII del arte de la autopsia, cuya etimología “ver por uno mismo” condensa el despliegue de individualismo que rige la época renacentista.

Dentro del marco más amplio de lo autobiográfico, la confesión se establece como un género de máxima introspección y autoexamen. Encarnación de la sensibilidad moderna por excelencia, el momento clave de la técnica confesional religiosa tiene lugar en 1215 cuando el Cuarto Consejo de Letrán prohíbe los “ordeals” o suplicios que se ejecutaban de manera pública. La confesión se vuelve a partir de aquí una transacción privada entre la verbalización del pecado del confesante y la absolución o no por parte del confesor. En su evolución de la penitencia pública al acto privado frente a un interlocutor, la práctica confesional enfatiza la introspección y revela el surgimiento del yo moderno. La tradición moderna de la autobiografía confesional de Rousseau en adelante se basará en este modelo. Cabe destacar también que por esta misma época surge el confesionario en las iglesias como espacio topográfico de la confesión. El más íntimo de

³⁸ Peter Brooks señala al respecto: “Here is the accent of something resolutely modern: the utter uniqueness and inimitability of the individual. No one else can have the same form, bear the same imprint: the mould has been destroyed. This claim stands with Rousseau’s insistence that he can be judged only following the reading of his extended narrative of the formation of his individual personality, a self traced and explicated from infancy into adulthood. So that Rousseau – in a gesture unimaginable to Augustine, for instance – says that when the trumpet of the Last Judgement sounds, he will appear before his “sovereign judge” with “this book in my hand.” The book of the individual’s life, the confession of a whole life’s deeds and, especially, its inner conditions, is now the justification of existence.” (110) *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

³⁹ “Caravaggio and his contemporaries inhabited that ‘culture of dissection’ which was celebrated in the ornate theaters of anatomy that were springing up all over Europe.” (35) En: Porter, Roy, ed. *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. New York: Routledge, 1997.

los rituales se torna así acto impersonal que garantiza la privacidad y anonimato del confesante aunque la relación con el confesor es completamente asimétrica; es este último quien desde su posición privilegiada concederá o no la exculpación. Quizás sea éste el comienzo de esa internalización de poder que le hace decir a Foucault unos tres siglos más tarde: “El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión.” Porque para el pensador francés, esa máquina de “producción de la verdad” que es la técnica confesional está inextricablemente fusionada con relaciones invisibles de poder que, bajo promesa de liberación, le arrancan al confesante un testimonio que a primera vista, exonera y purifica pero que acarrea un peligroso mecanismo de extorsión que una vez internalizado crea una verdadera compulsión:

La obligación de confesar nos llega ahora desde tantos puntos diferentes, está ya tan profundamente incorporada a nosotros que no la percibimos más como un efecto de poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, solo “pide” salir a la luz; que si no lo hace es porque una coerción la retiene, porque la violencia de un poder pesa sobre ella, y no podrá articularse al fin sino al precio de una especie de liberación.
(37)⁴⁰

No sorprende que Arlt recurra a esta práctica confesional latente en todo ser humano para cuestionar sus propias “verdades” sociales y estéticas. Tanto la confesión como la memoria son géneros disponibles para Arlt. Por un lado, como gran lector y émulo de Dostoievsky no sorprende que Arlt haya apropiado la forma confesional del escritor ruso. Por otro lado, las prácticas criminológicas con las que Arlt sin duda estaba muy familiarizado habiendo sido cronista policial para el diario *Crítica* en sus comienzos como periodista, utilizaban hacia las décadas de 1920 y 1930 la modalidad de la “biografía científica”. Lila Caimari es quien echa luz sobre este fenómeno y explica que “la introducción de la libertad condicional en el Código Penal de 1922 [...] produjo una demanda inédita de informes individuales capaces de cimentar las decisiones de los magistrados.” Estas reconstrucciones de las vidas de los penados por medio de entrevistas directas entre peritos del sistema penitenciario y potenciales condenados se asemeja a las narrativas confesionales de Arlt. Aunque extraídas por coerción o al menos, presión de un superior, estas entrevistas guardan semejanzas con el género de la confesión o la memoria: “A pesar del poder que tenían en este encuentro, los peritos debían echar mano de recursos extrainstitucionales para vencer el muro de laconismo con el que chocaban sus preguntas, y ensayar corrientes momentáneas de *intimidación*: ofrecer un cigarrillo fuera de reglamento, cuenta un criminólogo avezado, era un pasaporte probable a datos y *confidencias* de quienes estaban acostumbrados al trato más despersonalizado”(141).⁴¹ El relato del robo de Erdosain, el subsiguiente secuestro de Barsut y el trágico suicidio de un Erdosain prófugo de la justicia, contados a través del lente distorsionador del Comentador-cronista con el formato confesional, guarda una profunda relación con las “historias criminológicas” que paralelamente se llevan a cabo en esos mismos años en el campo de la criminología. Finalmente, el psicoanálisis con su impronta de confesión secular es el cimiento sobre el cual se edifica toda la novela. El alcance de las teorías psicoanalíticas que habían ya penetrado en Buenos Aires en forma masiva hacia finales de las décadas del 20 y la del 30 encuentra en Los siete locos/ Los lanzallamas un lugar privilegiado así como también teñirán la obra dramática de Arlt a partir de “Trescientos

⁴⁰ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I*. México DF: Siglo veintiuno editores, 1998.

⁴¹ En: Caimari, Lila. Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004. Itálicas mías.

millones” de 1932⁴². El Comentador ofrece una clara analogía con la figura del psicoanalista que “hace hablar” al personaje de Erdosain por medio de una psicoterapia como veremos en el próximo apartado.

Para un escritor que, como Arlt, subvierte verdades de todo tipo - científicas, estéticas, sociales - no es de extrañar que la confesión como argucia narrativa sea de especial atracción ya que entre otras cosas le permite poner en entredicho lo que llamamos “verdad” al ser el género que más sondea en las profundidades de la autenticidad. El acto confesional evoca una profunda voluntad de veracidad al mismo tiempo que subraya la imposibilidad de articular esa misma verdad. En otra novela que usa el molde de la confesión y que atraviesa como subtexto las narraciones del escritor rioplatense - las “Memorias del subsuelo” de Dostoievsky - el cínico narrador se hace portavoz de una afirmación que bien podría haber sostenido el mismo Arlt:

Me pregunto si es posible ser sincero, por lo menos con uno mismo; si puede uno decirse toda la verdad. Respecto de este asunto, les diré que Heine asegura que no existen autobiografías exactas, porque el hombre miente siempre cuando habla de sí mismo. Según Heine, Rousseau nos mintió en sus *Confesiones*, e incluso deliberadamente, por vanidad. Estoy seguro de que Heine tiene razón.⁴³

Esta imposibilidad de verdad – que el género confesional con su verdad inverificable en tanto alojada exclusivamente dentro del sujeto realza – transita toda la obra arltiana. De qué modo narrar la “verdad” y cómo destrabarla de la atadura del realismo, es una obsesión estrictamente arltiana. Síntoma de esta preocupación son las numerosas ocasiones en que la narración da paso a lo más inenarrable – la angustia, la soledad, el dolor, la desesperación, el tiempo humano, la existencia misma. Ahí donde las palabras resultan insuficientes, cuando por ejemplo la angustia se vuelve tan asfixiante para Erdosain, como un “grito que no puede articular su garganta” (LL288), cuando está sumido en tal perdición que le confiesa a Luciana Espila que ha cometido “el pecado que no se puede nombrar” (LL 252); allí donde el logos no puede articular una equivalencia, Arlt halla una válvula de escape en imágenes metafóricas que corporizan lo intangible con una equiparación antirreferencial, diseñando una verdadera “topografía de la angustia” al decir de Oscar Masotta. Así, las “zonas de angustia” de Erdosain se materializan como “una zona [...] sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, [...] gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están reveladas por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque.” (LSL 85); una “sensación de lámina metálica ciñe sus muñecas” (LL67); su angustia se convierte “en una alfombra” (LSL 97); “cada pensamiento se transforma en un dolor físico” (LL 44); “La angustia se cierne sobre él semejante a las nubaredas de las grandes chimeneas en los cielos de los poblados industriales” (LL 288). Las palabras en Arlt no guardan coincidencia con la realidad: “Erdosain comprende que las palabras humanas son insuficientes para expresar las curvas de tantos nudos de catástrofe” (LL 67) y más tarde: “Quizá la palabra ladrón no estuviera en consonancia con su estado interior. Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro de acero en la masa de su cráneo” (LSL 85). El Astrólogo en su diálogo con Hipólita también llama la atención sobre la falsa homologación entre el signo y su referente poniendo así al descubierto la falacia realista:

⁴² Ver la sección “Arlt y el psicoanálisis: ‘Trescientos millones’ y ‘El fabricante de fantasmas’” en el próximo capítulo para un desarrollo más extenso de este tema.

⁴³ Dostoievsky, Fedor. *Memorias del subsuelo*. La Plata: Terramar, 2007.

Y la verdad, la verdad es el río que corre, la piedra que cae... El postulado de Newton... es la mentira. Aunque fuera verdad; ponga que el postulado de Newton es verdad, el postulado no es la piedra. Esa diferencia entre el objeto y la definición es la que hace inútil para nuestra vida las verdades o las mentiras de la ciencia. (LL 27)

Es paradójicamente a través de la carencia de la “verdad” realista, es decir a través de la no-fidelidad a lo real, como la literatura arltiana cobra una dimensión de realidad. Es a partir de la deformación – de la ciudad convertida en figuras geométricas, de la razón devenida en locura, de las sensaciones transmutadas en figuraciones físicas arbitrarias – que se logra lo “real”. De igual manera, la transcripción de las “memorias” de Erdosain mediante el recurso del autoproclamado Comentador-cronista hacen hincapié en la verdad como saber parcial, incompleto, distorsionado. “La función del Comentador es precisamente, la de acentuar desde un espacio exterior al relato, un aire de sospecha sobre la veracidad de las peripecias contadas” observa Adolfo Prieto en su introducción al díptico Los siete locos/Los lanzallamas.⁴⁴ Recordemos que el Comentador recibe la confesión de Erdosain en los “tres días y dos noches” que el angustiado protagonista pasa en su casa hablando “como frente a un dictáfono” en condiciones bastante precarias: “Yo tomaba notas urgentemente. Mi trabajo era penoso, porque tenía que trabajar en la semioscuridad. Erdosain no podía tolerar la luz. Le era insoportable.”(LL 368) Sobre esas notas, tomadas a la ligera, en un cuarto oscuro, en sólo tres días, de boca de un hombre derrotado como Erdosain lo está a esa altura (“Era en realidad un espectáculo extraño el del asesino yendo y viniendo por la pieza, con pasos lentos”), el Comentador confecciona las supuestamente objetivas transcripciones de las “memorias” que leemos. De más está decir que es imposible que sepa detalles tan minuciosos como los que nos relata en diferentes momentos, sobre todo en los monólogos interiores que ilustran hiperbólicos estados de angustia no sólo de Erdosain sino también del Astrólogo, de Elsa, de Hipólita, a los que sería imposible tener acceso mediante un mero diálogo con ellos o incluso a través de otra fuente más íntima como ser el diario de Erdosain que el Comentador también utiliza junto a las memorias orales para la confección del relato⁴⁵. Por otro lado, las imprecisiones en las que cae, como su referencia a “la historia de los diez días de Erdosain” que dice querer escribir en un futuro (pero que en realidad son quince si se sigue el orden de los acontecimientos narrados) o su promesa irrealizada de mostrar un “extracto de la libreta de Barsut” en la segunda parte, han llevado a la crítica a clasificar a este singular narrador de “no fidedigno”⁴⁶.

Las confesiones que conforman el relato invierten el género autobiográfico por partida doble: sumado a la poca credibilidad de la memoria de Erdosain y la dudosa validez de sus recuerdos en las condiciones en que los cuenta, se halla el filtro defectuoso y poco fiable del narrador. La técnica confesional le permite así a Arlt cuestionar la verdad desmantelando el género que supuestamente más se aproxima a ella. Asesta así una estocada a la autobiografía tradicional que cree poder dar una verdad única e inalterable mediante un relato de vida. Si lo autobiográfico en general y la confesión en particular es el género que produce la mayor ilusión de transparencia – “He aquí el único retrato de hombre pintado exactamente del natural y en toda

⁴⁴ Introducción a: Arlt, Roberto. Los siete locos. Los lanzallamas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

⁴⁵ “En una especie de diario, en el que Erdosain anotaba sus sinsabores (y que el cronista de esta historia utiliza frecuentemente en lo que se refiere a la vida interior del personaje) encontró anotado [...]” (LL39)

⁴⁶ El término pertenece a Wayne Booth, quien describe a este tipo de narrador en The Rhetoric of Fiction: “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not. [...] Unreliable narrators thus differ markedly depending on how far and in what direction they depart from their author’s norms” (158-9)

su verdad que existe y que probablemente existirá nunca” es como Rousseau inicia sus Confesiones⁴⁷– Arlt se encarga de quebrar este artificio desenmascarando al Comentador como “editor” de la narración y desmitificando así el proceso de producción del relato. La tarea interpretativa del narrador, su “corrección” del texto mediante esclarecedores comentarios, sus juicios de valor sobre las conductas y motivaciones de los personajes, sus constantes intromisiones y notas al pie⁴⁸ y su aparición hacia el final de la novela como personaje, lo distancian del papel de cronista objetivo y lo posicionan dentro de una alegoría escritural y de lectura. Doble del lector que lee y reminiscente del autor que escribe, la figura del Comentador con su presencia mediadora y sus constantes referencias a la ficción que compone, le recuerda al lector una y mil veces su complicidad en el pacto ficcional desbaratando la facultad de “hacer creer” de toda ficción. Durante la confesión de Elsa desde el convento, por ejemplo, el narrador en una nota al pie no oculta su trabajo de selección de materiales a narrar: “Dada la extensión del relato de Elsa Erdosain, el comentador de esta historia ha creído conveniente reducirlo a los hechos esenciales, dándole sólo en los episodios de importancia el carácter de diálogo entre los diversos personajes que intervinieron en el drama.”(LL 151) Sólo unas páginas más tarde, en otra nota, justifica su elección de estrategia ficcional para el recuento de su “crónica”: “[...] Tuve oportunidad de conversar con Elsa, por cuyo motivo he adoptado en esta parte de la crónica el diálogo directo, que puede ilustrar mejor al lector, dándole la sensación directa de los acontecimientos, tal cual se desarrollaron.” (LL169) En otros comentarios la referencia a su labor como editor es patente: “[...] A la hora de cerrarse la edición de este libro los diarios franceses traían estas noticias de China [...]” (LL251) además de referirse a su crónica como “novela” y proporcionarle al lector la fecha de desarrollo de la acción: “Obsérvese que esta novela transcurre a mediados del año 1929.” También ilumina el capítulo del asesinato de la Bizca reenviando al lector a otro capítulo: “Véase “El suicida” (capítulo III de *Los siete locos*)”.

Narrativa autorreferencial robustecida por la naturaleza misma de la confesión que, como la delación de la primera novela arltiana, está hecha de palabras que dejan al descubierto los dobleces novelísticos que la rosa de cobre había ejemplarmente metaforizado, ¿no es la confesión, entonces, un ademán similar al uso de gestos exagerados en el teatro brechtiano o el uso de montaje en el cine? Cuerpos en el teatro, imágenes en el cine, palabras en la novela: actitud metamediática eminentemente moderna de un ámbito que se piensa a sí mismo de manera crítica. Metadiscursos del yo sobre el yo, la confesión es así un perfecto recurso para desmontar la transparencia del signo y su referente puesto que la referencia está dentro del sujeto, no fuera; y en este sentido se halla en las antípodas del discurso de verosimilitud realista. Si bien lo autobiográfico parecería acercarse al realismo ilusionista en su artilugio de supresión del narrador y en su supuesta equiparación de los episodios de una vida con su equivalente significado en la realidad exterior, Paul de Man pone en duda esta supuesta capacidad autobiográfica problematizando la noción de referente:

“¿Estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no

⁴⁷ Rousseau, Jean-Jacques. Las confesiones. Madrid: Alianza, 1997.

⁴⁸ Ya hemos mencionado anteriormente las incontables veces en las que su estatuto de narrador se inmiscuye en el relato a través de frases como “me diría más tarde Erdosain”. Las notas al pie, si por un lado aportan verosimilitud también resquebrajan constantemente el fluir narrativo.

podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? [...] ¿es el referente quien determina la figura o al revés?" (113)⁴⁹

La confesión es así un género oportuno para el escritor que quiere abrir resquicios en la representación realista tradicional ya que la relación especular en el género confesional – salvo episodios de índole histórica – se da internamente en el texto y no externamente. El referente de la confesión es la vida misma (sólo verificable por el relator), y más inmediatamente un “yo” que de acuerdo al lingüista Emile Benveniste se constituye por medio del lenguaje y se corresponde con la realidad antirreferencial del discurso: “¿Cuál es, pues, la "realidad" a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una "realidad de discurso", que es cosa muy singular. *Yo* no puede ser definido más que en términos de "locución", no en términos de objetos, como lo es un signo nominal. *Yo* significa "la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*." (173)⁵⁰

El sabotaje al realismo se da entonces mediante un Comentador que deja entrever las costuras literarias con su fuerte presencia (entre ellas, la de narrativizar la existencia mediante técnicas composicionales de selección, omisión, edición) despertando brechtianamente al lector del voyeurismo auditivo en que lo sume el recuento de las “memorias” de Erdosain y mediante el género confesional utilizado como herramienta metalingüística y autorreflexiva en la subversión del ilusionismo realista. Ilusionismo que queda alegóricamente socavado cuando Erdosain, abatido segundos después de asesinar a la Bizca, descuelga el espejo para no ver su cara pero también para despedirse del “espejo” realista: “Entra al cuarto de baño y enciende la luz. Frente al lavatorio hay un espejo. El asesino, cerrando los ojos, lo descuelga del clavo. No quiere verse en ningún espejo. Tiene horror de sí mismo. Se lava cuidadosamente las manos. La palangana enlozada enrojece. Se seca a medias, y rápidamente se pone el cuello y la corbata, a tientas” (LL 364) El adiós a la mimesis referencial queda así codificado mediante esta metáfora especular.

En el diván del Comentador: confesión y locura

Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí “el peso de la existencia”, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare.

María Zambrano, La confesión: género literario.

“Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea de crimen no existiría en él en una forma subconsciente, lo que explicaría su pasividad frente a la agresión de Barsut.” Este comentario no surge de una crítica arltiana reciente con un enfoque clínico freudiano, o de un psicoanalista especializado, sino de la primera nota al pie del propio

⁴⁹ En De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración.” La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. Barcelona: Anthropos, 1991.

⁵⁰ Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general I. México: Siglo XXI, 1997.

narrador de la novela que nos concierne, el Comentador. A esta altura el lector ya sabe que es él el receptor y narrador de la confesión oral que le ofrece un desconsolado Erdosain. Será ésta la primera de una seguidilla de interpretaciones con cariz psicoanalítico que ubican al Comentador en el claro rol de psicoterapeuta.

Que el buceo en lo psicológico constituye un tema de suma atracción para Arlt queda claro en sus primeros escritos. Mostrándose conocedor de teorías freudianas, Arlt pone de manifiesto en una entrevista que concede a la revista *La Literatura Argentina* en agosto de 1929 que su labor literaria tiene mucho de “subconsciente”. Refiriéndose al proceso de composición novelística, el autor le otorga una condición onírica a la creación ficcional: “Lo único que sé es que el personaje se forma en lo subconsciente de uno como el niño en el vientre de la mujer. Que este personaje tiene a veces intereses contrarios a los planes de la novela, que realiza actos tan estrafalarios que uno como hombre se asombra de contener tales fantasmas. En síntesis, este trabajo de componer novelas, soñar y andar a las cavilaciones con monigotes interiores, es muy divertido y seductor”⁵¹. Se podría leer en esa respuesta el gesto de Arlt de echar mano a la frondosa literatura que una incipiente disciplina psicológica y psicoanalítica ponen en circulación en esos años para así poner en cuestionamiento el rol de una Razón que ya no sirve como vehículo para develar la enigmática naturaleza humana. Beatriz Sarlo señala el fárrago de discursos científicos y pseudosaberes que acompañan a nociones psicológicas más legítimas.⁵² Las obsesiones de la época – alimentadas por la “idea de milagro” que inspira la nueva tecnología – giran en torno a la teosofía, parapsicología, espiritismo, hipnotismo, videncia, curanderismo, la comunicación con el más allá, la vida después de la muerte, la búsqueda de eterna juventud, el deseo de curas milagrosas. La maravilla técnica del teléfono, la radio, la telegrafía, los rayos X, aportan una racionalidad negada hasta el momento pero también espolvorean de “magia” la realidad cotidiana. La novedad se funde así con lo arcaico y como bien señala Sarlo, las “nuevas formas de lo nuevo evocan otras formas antiguas: la videncia, la mirada profunda del adivino y el curandero, los milagros...” (Imaginación, 136). No es casual entonces que dentro de este panorama surja un nuevo y renovado interés por el funcionamiento de la psiquis humana. Dentro de un clima en donde los milagros parecen existir, la noción de locura y cordura sufre un profundo trastocamiento. A las rígidas tipologías y clasificaciones de desviaciones y delincuencia formuladas por médicos positivistas y criminólogos lombrosianos como Ramos Mejía y José Ingenieros apenas una generación antes, Arlt opone en su obra ficcional y periodística una fauna psicológicamente inclasificable.

“Estos demonios no son ni locos ni cuerdos” afirma Arlt en su conocido aguafuerte “Los siete locos”, subrayando así la ambigüedad psicológica de sus personajes. Sujetos desequilibrados que desafían y desplazan los dudosos límites entre la locura y la cordura, los personajes de Arlt recogen parte de la tradición del gran edificio psicológico y criminológico positivista (rasgos físicos que determinan una cierta personalidad, el ansia de simulación, la sexualidad “desviada”) pero también imprimen en la ficción una impronta psicoanalítica que había empezado a emerger hacia el final de los años 20 en Argentina (creciente interés en la sexología, interpretación de los sueños, hipnosis⁵³). Como apunta Mariano Plotkin en su estudio

⁵¹ Se puede consultar la entrevista completa en Saítta, Sylvia y Luis Alberto Romero. *Grandes entrevistas de la historia argentina (1879-1998)*, Buenos Aires: Punto de lectura, 1998.

⁵² Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. “Médicos, curanderos y videntes”

⁵³ La hipnosis se convierte en una gran atracción y hasta gana prestigio médico con la visita a la Argentina de James Mapelli y sus demostraciones teatrales en 1925. (Plotkin, 39)

sobre la emergencia y recepción del psicoanálisis en Argentina⁵⁴, éste no se conformó en el área rioplatense como especialidad autónoma y legítima hasta fines de los 40, pero ya a mediados de los 20 y hasta mediados de los 30 se difundía en versiones populares (de donde Arlt sacaba todos esos “saberes del pobre” que luego reciclaba en sus relatos) y era reconocido por la comunidad médica. Si bien todavía no era una técnica médica, sí se había vuelto ya un artefacto de consumo masivo difundido en revistas como *El Hogar*, *Nosotros* o *Claridad*. Muchas veces denigrado y otras defendido, lo importante es destacar como lo hace Plotkin que “el psicoanálisis estaba asociado con la modernidad” (23).

No hay duda de que Roberto Arlt, quien oficiaba de barómetro de la ciudad moderna en sus Aguafuertes retratando las diferentes “psicologías” de los prototípicos porteños, quien por su carácter de cronista policial se topaba a diario con casos de personas psicológicamente inestables, quien emulaba al ruso Dostoievski, verdadero “maestro de la psicología”, acude a diferentes vertientes psicológicas y las infiltra en su obra. Esto es evidente en su dramaturgia como veremos en el próximo capítulo pero ya se palpa ostensiblemente – y desde el título – en su novela *Los siete locos/ Los lanzallamas*. Es Oscar Masotta quien, desde un punto de vista clínico, diagnostica a los “locos” arltianos como “perfectos psicópatas, y/o psicóticos” en base a sus síntomas: “ensimismamiento, imposibilidad de tener relaciones normales con los demás, delirios de destrucción, perseverancia, trastornos en la corriente de pensamiento, complejo de dependencia, enjuiciamiento negativo de sí mismo, etc” (“Sexo y traición”, 74).

Ya dijimos que Arlt usa la técnica del extrañamiento para quebrar la percepción de lo habitual. Esta desfamiliarización se llevará también a cabo a partir del omnipresente tropo arltiano de la locura⁵⁵, el cual está siempre vinculado al resquebrajamiento de la percepción de lo familiar y se erige por lo tanto como el lugar privilegiado de lo literario. Si de quebrantar lo familiar se trata, ¿qué mejor forma que introducir la locura, trastorno que implica la pérdida de percepciones compartidas, el ver gigantes ahí donde todos creen ver molinos de viento? Será oportunamente el Astrólogo, mezcla híbrida de idealismo quijotesco⁵⁶ y nihilismo nietzscheano – loco por excelencia en tanto máquina de componer ficciones que aglutinan a los otros “locos” (él es en sus propias palabras un “manager de locos”) – quien proponga una definición de locura como escape de lo habitual: “Lo que llamamos locura es la desacostumbre del pensamiento de los otros. Vea, si ese changador le confesara las ideas que se le ocurren, usted lo encerraría en un manicomio.” Traducido a términos literarios, desacostumbrar el pensamiento quebrando la percepción de lo automático produce locura, es decir, literatura. No es un hecho fortuito que el Astrólogo ofrezca esta interpretación de locura en el capítulo “El guiño” donde se le revela al lector (pero no a Erdosain) una de las tantas farsas novelescas: la simulación del asesinato de Barsut. Otra vez, Arlt hace coincidir a la ficción con la adulteración, la mentira y la profunda conmoción en la percepción del lector que esperaba la desaparición del secuestrado como se le venía prometiendo hasta entonces. Este efecto de shock es potenciado a partir de la disonancia entre las coordenadas temporales de la historia y el discurso, la cual está especialmente acentuada en esta sección en la que Erdosain duerme por veintiocho horas pero el hecho se

⁵⁴ *Freud in the Pampas: the emergence and development of a psychoanalytic culture in Argentina*. Stanford: Stanford University Press, 2001. Trad. mía.

⁵⁵ Es sugerente el gesto fundacional de la locura desde el título mismo de su novela que Arlt inicialmente iba a llamar “Los monstruos” pero que deviene “Los siete locos” a sugerencia de un amigo.

⁵⁶ La imagen aparece ya en la primera descripción de la quinta del Astrólogo en las afueras de la ciudad: “No lejos de la casa, la rueda del molino giraba su cojera de tres paletas sobre un prisma de hierro oxidado...” (LSL 106)

relata en una sólo línea.⁵⁷

Hipólita, por su parte, en su largo monólogo interior en el capítulo “Hipólita sola” reflexiona sobre la locura en similares términos:

¿Qué hacer? Cierra nuevamente los ojos. El esposo loco. Erdosain, loco. El Astrólogo, castrado. ¿Pero existe la locura? Busca una tangente por donde salir. ¿Existe la locura? ¿O es que se ha establecido una forma convencional de expresar ideas, de modo que éstas puedan ocultar siempre y siempre el otro mundo de adentro, que nadie se atreve a mostrar?
(LL 132)

La locura es definida con los mismos tres elementos con los que la delineaba el Astrólogo: lo no convencional, lo interior, lo encubierto. La locura sí existe, parecería ser la respuesta de Hipólita y se halla escondida en el interior del hombre. Sólo la ruptura de lo convencional, tanto en la vida como en la ficción, puede sacarla a la superficie.

El descabellado capítulo “Arriba del árbol” – además de ser un claro homenaje a “La ciudad de los locos” de Juan José de Soiza Reilly a quien Arlt dedica un aguafuerte⁵⁸ – es claro testimonio de cómo la locura produce una ficción. Sólo unos pocos capítulos han pasado pero Erdosain ya es ese sujeto desquiciado que ha sido denunciado por robo, trompeado por Barsut, abandonado por su esposa Elsa, y ha concertado un asesinato con la complicidad del Astrólogo. Después de hilvanar arbitrariedades que revelan el funcionamiento de la psiquis humana en un proceso de asociación libre, Erdosain anuncia el objetivo de la literatura arltiana: “Quisiera violar algo. Violar el sentido común. Si por allí hubiera una parva le prendería fuego...” y emprende uno de los tantos actos incongruentes que pueblan la novela:

Algo repugnante abotaga su rostro: son las expresiones torvas de la locura, de pronto, mira un árbol, da un salto, alcanza una rama, se aferra a ella y prendiéndose con los pies al tronco, ayudándose con los codos, logra encaramarse hasta la horqueta de la acacia. [...] Está arriba del árbol. Ha violado el sentido común, porque sí, sin objeto, como quien asesina a un transeúnte que se le cruzó al paso, para ver si luego puede descubrirlo la policía. (LSL 170-1)

He aquí el temprano anuncio del acto que será el más incongruente de la novela – el asesinato de la bizca.

Erdosain como máxima subjetividad desquiciada se servirá de la tecnología confesional psicoanalítica encarnada en la figura del Comentador-confesor, quien actuará como su doble especular. En esa confesión secular que enmarca la novela, el autoproclamado Comentador da amplias muestras de conocer teorías psicológicas que poblaban el ambiente por esa época. Sus notas al pie lo revelan conocedor de teorías psicoanalíticas, desentrañando para el lector los traumas y conflictos internos de los personajes, como la idea del asesinato de Barsut, la “comedia” de Erdosain arriba del árbol, el uso de ciertas palabras como síntomas de trastornos psíquicos, los estragos que los conflictos infantiles han hecho en la vida adulta del personaje, entre otras develaciones.

Como ya hemos señalado, el género autobiográfico tiene su génesis en el siglo XVII en el contexto de nuevas narrativas espirituales que comienzan a dibujar los contornos de un yo

⁵⁷ “¡Por fin! Hace veintiocho horas que está durmiendo – más como expresara duda, el Astrólogo le alcanzó los diarios del día, y, ciertamente habían pasado dos días.” (LSL 334)

⁵⁸ “Este es Soiza Reilly” de 1930, un espíritu de agradecimiento atraviesa la crónica hacia esa “primera mano generosa” que le publica su primer cuento en “La Revista Popular” que dirigía.

moderno. Es interesante percatarse del hecho que la locura, definida como un desorden psíquico del yo, impregna estos comienzos de lo autobiográfico. Son tan numerosos los ejemplos de autores que escriben bajo las garras de una perturbación psíquica a sabiendas de ser vistos o tratados como locos que conforman un género en sí mismo. El modelo formal que utilizan es el de la autobiografía espiritual ya que en el siglo XVII una frágil barrera separa a la locura del fervor religioso. Tanto la etiología de la locura como las motivaciones del autobiografismo entrarán en un proceso de secularización a partir del siglo XVIII. Ambas narrativas comparten el relato de la crisis del individuo y su posterior recuperación dando lugar a una reinención del yo. Así lo explica Katharine Hodgkin⁵⁹:

Seventeenth-century narratives of madness, located in this general context of spiritual self-writing, tell stories in which the breakdown of the self and its subsequent recovery is understood through the breakdown and recovery of the relation to God. [...] The stories these writers have to tell are directed towards recovery from affliction, through divine grace. [...] None could be regarded as writing in any unmediated way as the “voice” of madness. [...] The stories they tell are designed to assert their regained lucidity and coherence, not to recapture a lost delirium.” (27)

Parecería entonces que la escritura de memorias, subgénero autobiográfico, requiere del colapso de un yo que será reconstruido en el transcurso del relato. Paradójicamente ese estado de turbulencia interior que produce una incomunicabilidad de la experiencia – unida a la irrepresentabilidad de la locura, la cual según Foucault es un silencio inarticulable por medio del logos – es la condición *sine qua non* para la narración de la existencia. Intensificado este forjamiento de un nuevo yo por el emergente modelo de confesión psicoanalítica que promete un trabajo recíproco entre analista y paciente.

Además de todos los elementos ya mencionados que el género confesional le posibilita a Arlt – el cuestionamiento de la verdad, una autoreferencialidad que desbarata el ilusionismo realista, la subversión misma del género – el patrón confesional psicoanalítico añade nuevas analogías con la ficción arltiana. Forma de hacer visible la locura que embriaga a casi todos sus personajes, la confesión parte de un sujeto en crisis tratando de extraer la alteridad de sí mismo para un escucha que unirá los fragmentos de un yo escindido. Especie de figura metaficticia reminiscente del posterior metateatro arltiano, el Comentador-narrador se desdobra en el lector en tanto ambos ordenan el desvarío y se vuelven exégetas de un relato. Erdosain tiene su doble en el Comentador, el Comentador en el lector y el lector, en un triple movimiento especular, se mira a sí mismo y se contagia del desequilibrio que bien podría ser el suyo mismo: “La confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarla, le obliga a leer dentro de sí mismo, cosa que el lector curioso no quiere por nada, pues él iba a mirar por una puerta entreabierta, para sorprender secretos ajenos, por una falta de precaución, y se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia” advierte María Zambrano en su estudio sobre la confesión como género literario. De forma similar, Dennis A. Foster señala el elemento de contagio que para Arlt yace en el seno mismo de la locura (como veremos especialmente en su dramaturgia): “To become involved with a confession is to experience oneself the alienation motivating the speaker, and thereby to be thrust onto confession’s long detour back to a primal state of innocence.”⁶⁰ Así, la confesión de la locura, en Los siete locos, requiere la presencia del

⁵⁹ En: Hodgkin, Katharine. *Madness in Seventeenth-Century Autobiography*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

⁶⁰ En: *Confession and Complicity in Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Comentador psicoanalista a quien el paciente relata su pasado para ser interpretado, o de acuerdo a Freud, construido: “Yo opino que “construcción es, con mucho, la designación más apropiada. “Interpretación” se refiere a lo que uno emprende con un elemento singular del material: una ocurrencia, una operación fallida, etc. Es “construcción”, en cambio, que al analizado se le presente una pieza de su prehistoria olvidada”⁶¹ Es la tarea del analista la de construir junto al paciente el material reprimido a partir de fragmentos de memoria de similar manera al arqueólogo que desentierra piezas de un antiguo edificio para reconstruirlo. Su gran desafío para llegar a la verdad es el de despejar las resistencias que el paciente erige sin siquiera ser consciente de ello. De ahí que la confesión psicoanalítica sea la más dudosa forma de llegar a la verdad. Sumado a los obstáculos que ya anotamos antes – la falibilidad de la memoria, el filtro del poco confiable Comentador – se halla la traba de lo inconsciente: lo que realmente cuenta para el analista es la confesión involuntaria, es decir, la información que le es inaccesible al mismo paciente. “In Confession the sinner tells what he knows; in analysis the neurotic has to tell more” ha dicho Freud⁶². Para una literatura que desestabiliza el discurso de lo “verdadero”, la escenografía del psicoanálisis que la domina no podría conformar una mejor elección. Ni siquiera el protagonista de su propia vida transita un terreno de certezas, y si bien se supone que el Comentador es el encargado de derribar barreras y construir teorías para facilitar el autoexamen, este narrador no comparte sus pensamientos con el “paciente” Erdosain sino solamente con el lector a través de sus notas al pie. Veamos algunas de los comentarios abiertamente psicoanalíticos que el cronista le lanza al lector:

Más tarde, el comentador de estas vidas supuso que la actitud de Erdosain provenía del deseo inconsciente de vengarse de todo lo que antes había sufrido. (LL 49)

El comentador de estas confesiones cree que la hipótesis de Haffner respecto al inconfesado crimen de Erdosain es exacta. De otra forma es incomprensible su sistemática búsqueda de semejantes estados degradantes. (LL 62)

En este acto del Erdosain niño ¿podemos encontrar un símil con la conducta que observa destruyendo casi sistemáticamente aquello que más ama, cuando ya es mayor? (LL 232)

En estos sucesos podríamos encontrar las raíces subconscientes de ese deseo de Erdosain hombre de contraer matrimonio con una mujer que le impusiera tareas humillantisimas para su dignidad. La sensación de dolor, única “alegría” que recibió el niño, buscaría más 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 234)

El psicoanálisis del Comentador pasa así a ser sinónimo de ficción. El quehacer novelesco mismo es la actividad terapéutica que quiere integrar los fragmentos dispersos. Es Ricardo Piglia quien encuentra una vinculación entre ambas disciplinas como una especie de “desahogo” literal: “En efecto, el psicoanálisis y la literatura tienen mucho que ver con la natación. El psicoanálisis es en cierto sentido un arte de la natación, un arte de mantener a flote en el mar del lenguaje a gente que está siempre tratando de hundirse. Y un artista es aquel que nunca sabe si va a poder

⁶¹ From “Construcciones en el análisis” *Obras Completas*, volumen 23 (1937-1939). Buenos Aires: Ed Amorrortu, 2003. P. 255-270

⁶² Citado en: Brooks, Peter. *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

nadar: ha podido nadar antes, pero no sabe si va a poder nadar la próxima vez que entre en el lenguaje.”⁶³ Lejos de una búsqueda de verdad objetiva, el relato busca una verdad de otro tipo – subjetiva, estética – así como la de la del psicoanálisis es de carácter terapéutico. Este es otro elemento que se contrapone a la agotada tradición de la novela realista que se alzaba como una vía cognoscitiva neutral e infalible.

Como decíamos, el Comentador como psicoanalista no comparte sus interpretaciones con Erdosain sino con el lector y al final, a la hora de despedirse, asombra su indiferencia hacia un Erdosain derrotado y prófugo de la justicia. El intercambio de palabras es nulo y el relato tematiza esa falta de comunicación; el diálogo que debería ser instintivo para quien pretende curar a través de las palabras brilla por su ausencia. Así, el psicoanálisis queda subvertido como herramienta de sanación de Erdosain pero se mantiene dirigido al lector. Y es la ficción la entidad que cobra vida a partir de la constante colaboración entre autor y lector:

No se me ocurría decirle nada. Él miraba con suma fijeza en redor, pero ausente de todo. Abrió los labios como quien va a decir algo; luego los entrecerró, moviendo lentamente la cabeza. En esos momentos tenía la sensación de la inutilidad de toda palabra terrestre.

Estaba sumamente pálido. Adelgazaba por minutos. Para romper ese silencio angustioso le pregunté:

- ¿Sacó boleto?

- Sí... hasta Moreno.

Callamos nuevamente. Las luces bailaban ante mis ojos. De pronto Erdosain dijo:

- Váyase, por favor. Su compañía me es insoportable. Necesito andar solo. Discúlpeme.

Cuando la vea a Elsa, dígame que la quise mucho. Muchas gracias por todas sus bondades. Le apreté fuertemente la mano y me fui. (LL 369)

Este es el silencioso adiós entre Erdosain y el escritor de sus memorias; silencio que sólo será superado por Erdosain al cometer el acto de más mudez concebible, el de su suicidio. Sugestivamente, Albert Camus identifica al suicidio como una forma de confesión: “Matarse, en cierto sentido, y como en el melodrama, es confesar. Es confesar que se ha sido sobrepasado por la vida o que no se comprende ésta.”⁶⁴ Así Erdosain, “héroe del fracaso”, pone punto final a la novela y a su vida cerrando el círculo confesional de sus memorias y abriendo a la vez otra forma de confesión, la más intensa y violenta de todas, despojada de palabras, indescifrable, impenetrable.

⁶³ “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)” En: Piglia, Ricardo. Formas breves. Barcelona: Anagrama, 2000.

⁶⁴ Camus, Albert. El mito de Sísifo. Buenos Aires: Losada, 2006.

Capítulo 2

El teatro de Roberto Arlt : la teatralidad de la locura y la crisis de la representación

“La juerga de los polichinelas” o la locura invisible

The tradition of visually representing madness in the form of various icons, whether physiognomy or body type, gesture or dress, points toward the need of society to identify the mad absolutely. Society, which defines itself as sane, must be able to localize and confine the mad, if only visually, in order to create a separation between the sane and the insane. [...] One does not even have to wait for the insane to speak. The mad are instantly recognizable, and it is our need for instantaneous awareness (which is often based on our construction of images of “madness” rather than the illnesses themselves) which is the rationale for the visual stereotype of the insane.

Sander Gilman, Disease and Representation

“Tiene la manía de creerse marido engañado. Cada vez que se fuga del manicomio hace la misma operación: sigue por la calle a la primera pareja que encuentra interesante; luego visita al hombre y se declara marido de la muchacha...” Esta explicación, en boca de un represivo “polizonte” emisario de la Ley y la Razón, pone fin al martirio de un hombre que se debate entre la sinrazón y la cordura en “La juerga de los polichinelas”, una de las primeras y menos conocidas piezas teatrales de Roberto Arlt originalmente publicada en La Nación en 1934. Pero el torturado personaje del que hablamos no es el delirante marido celoso, *doppelgänger* de Otelo, fugado de los seguros confines del hospicio mental, sino la víctima de su desvarío, el joven “Galancete”, quien en el transcurso de la obra es asolado por la duda más elemental: “Aquí tiene que haber algún equívoco. Esto ya pasa de fantástico”. Sus temores pronto se acrecientan: “No sé si estoy soñando o me he vuelto loco” dice desesperado, para unas líneas después repetir “Una de dos, o estoy loco yo, o lo está usted. No se puede razonar de otro modo” y momentos antes del desenmascaramiento de la farsa musitar: “Mi razón vacila en sus cimientos. ¿No me habré convertido en un personaje de ‘Las mil y una noches’?”

Ya a partir del título mismo y su clasificación como “burlería”, en “La juerga de los polichinelas” escuchamos ecos de la “Comedia dell’arte” nacida a fines del siglo XVI en Italia. Se trataba de un teatro “bajo” o popular, contrapuesto al erudito, basado en la improvisación y la gestualidad de actores profesionales que sólo se guiaban por un *canovaccio* o *scenario* (canevás) con mínimas indicaciones sobre el argumento a escenificar, salpicado de *lazzi* o juegos de escena bufonescos integrados en el texto como forma de conducir el diálogo que a menudo desplegaba enredos amorosos entre los cuales los celos abundaban. El “pulcinella” o polichinela y el “Zanni” o criado cómico eran personajes arquetípicos del drama que generalmente se representaba en escenarios callejeros o plazas públicas y es de notar que el convencional personaje de Pulcinella era retratado como jorobado, lo cual nos remite a la afición de Arlt por la deformidad física y a su

“jorobadito”. Era también representante de la clase trabajadora y de temperamento violento, portando un garrote como arma.⁶⁵

La propensión a la máscara y el disfraz y el privilegio del juego y la teatralidad que este género posibilita es de especial utilidad para narrar la trama de los “polichinelas” de Arlt: Un “Marido” y un anacrónico “Criado” irrumpen fuertemente armados con “guantes de box”, “espadas de combate” y “una caja de violín con pistolas máuser” en la habitación de un desprevenido “Galancete”. Después de un tragicómico preámbulo en el que el Marido “burlado” a semejanza de Don Quijote le promete al Criado ser “embajador ante los turcos”⁶⁶, éste mismo anuncia el motivo de su brutal incursión: “Soy el esposo de la joven a quien usted amorosamente abrazaba en la plaza pública ayer por la tarde”. El desconcierto de Galancete eventualmente se trueca en compasión ante la insólita noticia y hasta llega al extremo de desistir en su relación con la “infiel” amada para que el Marido reconstruya su hogar. La disparatada situación da otro giro inesperado aquí; Arlt disloca la lógica una vez más al hacer reaccionar violentamente al Marido ante esta proposición. Lo que él quiere es que el Galancete se case con su esposa. Ante nosotros se despliega ahora el impredecible y grotesco “mundo al revés” - que permeará también sus subsiguientes obras - cuando el Marido, en contrapunto con el bufonesco Criado, comienza a exaltar las aptitudes culinarias de su esposa: “No continúes, Jenaro, que la boca se me llena de agua. ¡Ah!, esos *capelletti* heroicos y fascistas. Lo hubieran resuscitado a Matteoti” e insiste en regalarle un piano de cola para que ella lo toque desoyendo las quejas del Galancete: “A mí no es que no me guste la música. No sé tocar [...] Además el piano no cabe aquí.” Es sólo al final de la obra cuando Arlt da el *coup de théâtre* sorpresivo y bajan los “cuidadores de un hospicio de dementes”, “dos beneméritos servidores del Estado” cual “*deus ex machina*” para echar luz (literalmente, Razón) sobre la alocada situación. Nosotros los espectadores somos dobles de Galancete en tanto nos enteramos de la verdad simultáneamente a él. Así, el enajenamiento de los personajes – lo que etimológicamente equivaldría a ser *ajenos* a sí mismos – su alteridad, su otredad, se implanta en el espectador y es mantenido hasta el súbito desenlace. La locura se ha extendido al campo “normal” del espectador, quien ha temporariamente tambaleado en su capacidad racional y ha quedado apresado en el artificio de la ficción de un demente. No es sino hasta después de la caída del telón que se logra emerger del estupor ficcional, de la alucinación que nos ha sido contagiada. La locura “invisible” de los personajes, es decir, la incapacidad para discriminar la Razón de la sinrazón que esta obra pone en abismo por primera vez en la fugacidad de un acto, será la plataforma teatral que le permitirá a Arlt junto al metateatro y la confusión de planos de realidad y fantasía no sólo cuestionar el concepto de representación y violentar la ilusión referencial sino también ejercer un potente enjuiciamiento a los parámetros científicos imperantes hasta el momento provenientes de una burguesía cómodamente instalada en determinadas certezas que veían en la locura una enfermedad amenazante a la cual disciplinar. A diferencia de los grandes teorizadores de la locura y su simulación (José Ramos Mejía y su discípulo José Ingenieros) apenas una generación antes, quienes nos enseñaban que la locura podía ser lombrosianamente registrada por el cuerpo, el loco aquí no sólo se confunde en su invisibilidad con el cuerdo sino que puede entreverar de tal forma la realidad que el no-loco se contagie de su locura. Poniendo al descubierto los difusos bordes de una locura que puede tan fácilmente hacer tambalear a una precaria Razón, Arlt lanza una carcajada a la psiquiatría y criminología positivista

⁶⁵ El personaje de “Pulcinella” recibe un detallado análisis en: John Rudlin, *Commedia Dell'arte: An Actor's Handbook*. London: Routledge, 1994.

⁶⁶ Para un análisis de las intertextualidades del Quijote en el teatro arltiano ver: Troiano, James, “Cervantinism in Two Plays by Roberto Arlt,” *American Hispanist* 29 (1978):20-22.

decimonónica y sus resabios, los cuales, creyéndose anclados en una férrea capacidad racional, sistematizaban y catalogaban a la locura para impedir precisamente lo que Arlt hace en su obra: el contagio. Hacia el final de la pieza en una parodia al afán taxonómico positivista el guardián del manicomio regaña al “Criado” fugitivo de esta forma: “¿Cómo me has engañado, Jenaro! Nunca creí que te fugarías. Nunca. Te imaginaba un loco manso y tierno. ¿En qué belenes te has metido, hijo mío, en qué belenes?” La ironía alcanza aquí una dimensión grotesca al recordar el espectador la agresividad caricaturesca desplegada por Jenaro a lo largo de la obra desde que hace su bestial entrada empuñando armas de todo tipo. La ansiedad clasificatoria decimonónica sólo puede mostrar su falibilidad al bregar con un concepto tan resbaladizo e inasible como el de la locura.

La psicopatología del siglo XIX se proponía objetivar a la sinrazón por medio de toda una tradición de verdaderos atlas pictóricos que confinaban al loco dentro de rígidos esquemas fisionómicos de los cuales la frenología y sus imágenes craneales dan amplio testimonio. Otras veces las imágenes tienen ribetes menos científicos y muestran al desequilibrado en sus expresiones convulsionadas o impasibles pero igualmente consagradas a la catalogación y la clasificación. Lo que las representaciones se proponen es discriminar, separar, aislar. Ya no en papel sino en la vida real, hacia mediados y fines del siglo XIX en Buenos Aires, la construcción de los primeros manicomios establece esta misma separación como estrategia; no sólo se aísla al loco del no loco sino que el régimen de exclusión abarca también a la población dentro del asilo. José Ingenieros elogiando el nuevo programa puesto en marcha por el nuevo director del Hospicio de las Mercedes, doctor Lucio Meléndez, en el reconocido establecimiento para dementes varones, comenta: “El doctor Meléndez en 1879, pidió la construcción de pabellones aislados, distribuidos en su proyecto ‘de tal modo que queden separados del antiguo por medio de jardines espaciosos que sirvan de recreo a los insanos, permitiendo a la vez fácil entrada a la luz y al aire de que hoy carecen en alto grado.’ En su plan exigía que se separase a los alienados agudos de los crónicos, a los convalecientes de los agitados, a los dementes, a los paralíticos, epilépticos, semiagitados, crónicos, crónicos tranquilos, desaseados.” (191)⁶⁷

Las ilustraciones dan paso a mediados del siglo XIX a la precisión del lente fotográfico para diagnosticar y tratar los trastornos mentales que la fidelidad de la imagen pareciera poder captar.⁶⁸ Es famoso ya el caso de Charcot y su uso de la fotografía en el asilo de Salpêtrière a partir de 1862 para evidenciar la histeria femenina así como el interés exhibido por Darwin en fotografías que pudieran universalizar las expresiones de los insanos en Expresión de las emociones en los animales y en el hombre publicado en 1872. A partir de Freud y el psicoanálisis y el advenimiento de la pintura abstracta, el presunto objetivismo fotográfico de los síntomas externos de la locura empieza a revelar sus puntos de fuga⁶⁹ y su falibilidad va cediendo terreno a lo auditivo y lo no-referencial para irrumpir nuevamente en el siglo XX con un estatuto no

⁶⁷ Ingenieros, José. Páginas científicas. Buenos Aires: Ed. Pablo Ingenieros y Cía, 1927.

⁶⁸ Sobre la representación visual de la locura ver: Gilman, Sander. Disease and Representation: Images of Illness from Madness to Aids. Ithaca: Cornell University Press, 1988 y Seeing the Insane. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, del mismo autor.

⁶⁹ Sander Gilman señala un dato importante en el que Charcot parece no haber reparado: el de la percepción de sus pacientes frente a las expectativas del médico durante la sesión fotográfica quienes a sabiendas de lo que de ellas se esperaba muchas veces “posaban” para la cámara anulando así la validez de las observaciones que Charcot veía como espontáneas: “As they selected patients for study who were extraordinarily suggestible, many of these patients were able to sense the “correct” manner of responding. This was especially evident in Charcot’s prize patient, Blanche Wittman, who was able to mirror Charcot’s sense of the structured nature not only of the hysterical episode, but also of the stages of hypnotic treatment.” (Seeing the insane, 201-202) Freud, quien asistía a las sesiones de Charcot y estaba familiarizado con su modus operandi siempre rechazó cualquier tipo de imagen gráfica en su práctica psicoanalítica.

clasificador sino artístico en fotografías de alienados como las de Sara Facio y Alicia D'Amico en Argentina (Humanario de 1976) o Paz Errázuriz en Chile (El infarto del alma de 1994) . Lo que estos libros de fotografías se plantean es plasmar el extravío que siglos de historia han relegado al márgen y colocarlo en el centro de la página. A diferencia del perturbado mental de la tradición positivista cuyo cuerpo registra inconfundibles síntomas y debe ser sacado de circulación y catalogado, los insanos retratados ahora transitan libremente por las páginas sin exhibir marcas morfológicas delatorias; su único confinamiento el marco del retrato y el borde de la página. Apenas con un rictus extraviado o una mirada vidriosa, estos individuos no acusan físicamente la amenazadora diferencia generalmente atribuida al insano sino más bien una inquietante semejanza con quien se asoma a sus desoladoras existencias desde el supuesto sitio del Logos razonante. Arlt en su pieza teatral “La juerga de los polichinelas” lleva esta falta de diferencia a su extremo más violento haciendo al espectador participe de la supuesta locura de los protagonistas. El espectador se convierte en el deshumanizado polichinela y experimenta el polo receptor de la insensatez. Con el feliz efecto de que la locura disfruta sobre el escenario – a diferencia del rígido encuadre fotográfico o la irreversibilidad de la letra – de un universo sin marcos ni límites que cercenen sus alas. El incipiente recurso lúdico del “teatro dentro del teatro” intensifica la teatralidad y hace imposible escindir la sala del escenario y la vida “real” de la ficción. ¿Qué mejor recurso que una locura razonable sobre el escenario para rebelarse ante la racional y anquilosada ilusión mimética aristotélica? Lo que Arlt hace visible es la invisibilidad de la locura, disolviendo los bordes de la enajenación de los dos locos que abren la escena en tanto encubre su locura hasta el final de la obra cuando los dos fugitivos son restituidos al mundo del encierro por la fuerza policial. Pero tras de ellos ha quedado una estela de duda en tanto la otredad de la locura ha ingresado al espacio de la Razón y la ha hecho tambalear al fundirla con la no-razón. Lejos de identificar al loco con una marca corporal, el dramaturgo apunta a mostrar la relatividad y ambigüedad de toda enajenación, contagiando a los supuestos cuerdos (Galancete y el espectador) con su delirante neurosis invisible. Troiano en su artículo sobre “Los polichinelas” hace mención a esta vaguedad de la locura al afirmar: “The insane asylum and the living room are indeed intimately united, as the supposedly normal and clearly mad characters have much more in common than any soul would dare admit.”⁷⁰ Lo que nos interesa señalar entonces es que “La juerga de los polichinelas” actúa como germen precursor del posterior teatro de Arlt. Con toques de comicidad “baja” rayano en el *slapstick*, (“Para expresarme con más claridad le diré que vienen a convertirlo en una milanese”) Arlt traza en miniatura la materia que tejerá su posterior urdimbre dramática: la violación de la ilusión referencial lograda a través de la técnica del “teatro en el teatro”, la yuxtaposición de fantasía y realidad y como intensificadora metáfora de la omnipresente teatralidad, la ubicua temática de la locura que mostrará por contigüidad la “sinrazón” del obsoleto teatro realista y su pretendida ilusión especular.

Las posibilidades dramáticas de la locura

“Poca gente conoce el manicomio Melchor Romero.
Es una lástima...Como espectáculo teatral, supera a cualquiera de
Shakespeare.”

Juan José de Soiza Reilly, *La utilidad de la locura*

⁷⁰ Troiano, James. “Love and Madness in Arlt’s ‘La juerga de los polichinelas’.” Confluencia 6:1 (1990): 135-140.

En una conferencia pronunciada en 1899 bajo el título de “La psicopatología en el arte”, José Ingenieros, el reconocido criminólogo y psiquiatra positivista argentino evoca el origen de su interés por la ciencia de esta manera:

De ese modo nació en mí, tempranamente, cierta afición por los estudios de patología mental, mejor definida cuando releí el *Hamlet*, el *Quijote*, el *Enfermo* imaginario, siendo ya estudiante de medicina. Parecióme evidente que en esos dominios de la psicología mórbida, el arte y la ciencia se daban la mano, poniendo el uno más calor y firmeza en el bosquejo sintético de los caracteres, permitiendo la otra más sutiles análisis y precisas determinaciones. (9)

En la locura plasmada en el arte, Ingenieros encuentra su vocación científica. A Roberto Arlt similares representaciones le inspiran una tendencia muy desigual como testimonian sus comentarios en vísperas del estreno de su obra “El fabricante de fantasmas”, cuando tratando de distanciarse de la influencia pirandelliana en su teatro, reacciona así:

Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, el Verdugo, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete locos* y *El jorobadito*, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles. Goya, Durero, Brueghel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy, insisto, nuevamente se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe” [...] ⁷¹

Las figuraciones de la locura le infunden a Arlt una inclinación hacia lo maravilloso que encuentran una válvula de escape privilegiada en el ámbito teatral. A diferencia de Ingenieros para quien el arte es un espacio que la ciencia empleará con vistas a afirmar sus certezas, Arlt usará su arte teatral para subvertir esas mismas convicciones poniendo en evidencia sus fisuras. Si Ingenieros ve en la locura artística un lugar donde perpetuar sus teorías científicas sobre la psicopatología, Arlt obrará la operación contraria; creará con su arte dramático una teorización sobre la locura con miras a reformular este escurridizo concepto y librarlo de las rígidas clasificaciones dentro de las cuales la ideología positivista lo había encorsetado. Arlt, quien ya había ficcionalizado la temática de la locura en su novelística, encuentra en el género dramático el lugar ideal para la escenificación de lo irracional (locura, sueños, instintos) cuya naturaleza es inherentemente teatral. La locura como tema y como mecanismo interno de la obra (mediante la repetición, el metateatro, la yuxtaposición de planos reales e imaginarios) le proporciona a Arlt un poderoso tropo mediante el cual intensificar la ruptura de la ilusión referencial. Para refuncionalizar el concepto de locura, Arlt deberá también desmontar la ilusoria idea de representación mimética en que se funda históricamente la Razón occidental. ¿Qué mejor forma de quebrar el atrofiado concepto de locura que minando desde la raíz el vocabulario que la enuncia? Una de las críticas de Derrida hacia la *Historia de la locura en la época clásica* de Foucault versa sobre el monumental desafío de escribir una *Historia de la Locura* sin usar el lenguaje “policíaco” de la Razón clásica, sin repetir la agresión racionalista del Logos sino dándole la palabra a la locura misma, rehusando usar el lenguaje de la Razón que es el del Orden y el de la psiquiatría. Si bien Foucault asegura hacer la “arqueología de un silencio”, Derrida cuestiona este

⁷¹ Arlt, Roberto. *Teatro completo*. Presentación de Mirta Arlt. Buenos Aires: Schapire, 1968. Todas las citas son de esta edición.

proyecto: “¿No es la arqueología, aunque sea del silencio, una lógica, es decir, un lenguaje organizado, un proyecto, un orden, una frase, una sintaxis, una “obra”?” (53)⁷² De similar manera, Arlt usará la enajenación como metáfora de teatralidad para mostrar las costuras ficcionales del hecho escénico y así cuestionar el concepto de representación. Será mediante esta nueva forma de representación no mimética que erigirá una crítica hacia el concepto de sinrazón alcanzando su punto más álgido en “Saverio el cruel” y su esbozo anticipatorio “Escenas de un grotesco”. Porque la verdadera teatralidad para Arlt no debe responder a una copia de la realidad sino a una transfiguración estética hacia una realidad *otra* que la metáfora de la locura desde su *otredad* – en su desdoblamiento del “yo” que es también desdoblamiento del “teatro en el teatro” – encarna a la perfección. Pavis define la teatralidad como “aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)” (434). Para Barthes, es “el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto dentro de la plenitud de su lenguaje exterior.” (434)⁷³ Nos remitimos a la definición de teatralidad que aparece con el término en sus orígenes dentro del marco de la escena modernista europea a comienzos del siglo XX. Su surgimiento está vinculado a la preconización vanguardista de una “reteatralización del teatro” por críticos como Georg Fuchs quien es el primero en proclamar este lema en 1909 en *Die Revolution des Theaters* como reacción ante el teatro burgués naturalista⁷⁴. Por teatralidad entendemos entonces el desnudamiento de los artificios teatrales como técnica para separar al arte escénico de una realidad no objetivable miméticamente. Josette Feral explica el concepto de esta forma: “La teatralidad insiste sobre lo lúdico allí donde la mimesis tiende más bien a poner el acento sobre su relación con lo real. La teatralidad se acercaría, por lo tanto, a eso que muchos investigadores definen como la mimesis activa. Ella establece una dialéctica con el espectador, se niega a que el actor sea poseído por su rol (o que el espectador sea atrapado por la catarsis). De esta manera la teatralidad revela, muestra, demuele la ilusión escénica, la mimesis.”⁷⁵

El elemento inherentemente teatral que históricamente ha desplegado la locura, y más específicamente la histeria a partir de Charcot, sobre cuya base Freud construirá todo su edificio psicoanalítico, le posibilitará al dramaturgo “fundador del teatro independiente” en Argentina cuestionar la representación teatral explotando la autorreferencialidad y violentando la ilusión mimética. En *Invention of Hysteria*, Georges Didi-Huberman narra cómo las prácticas en torno a la histeria que se llevaron a cabo en la Salpêtrière en época de Charcot (a partir de 1862) estaban enmarcadas dentro de un fuerte dispositivo teatral. A Charcot no le bastaba la mirada clínica que revisa la anatomía del cuerpo enfermo. En sus célebres “lecciones de los martes”, a las cuales acudía también Freud, exponía a la visibilidad fotográfica el cuerpo convulsivo de la histérica para poder “objetivar” el síntoma, y volverlo comprensible a los ojos de los espectadores. A través de maquillaje, almohadas, cortinas, escenario, etc, Charcot creaba una puesta en escena, una ficción o representación donde la enferma se revelaba como actriz y el médico como director en ese espacio teatral de la Salpêtrière, un verdadero “museo vivo de la patología”⁷⁶. Las histéricas de Charcot

⁷² Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

⁷³ En: Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

⁷⁴ En esta misma tendencia también se sitúan Vsevolod Meyerhold, Bertold Brecht y Jacques Copeau entre otros.

⁷⁵ En: Feral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Galerna, 2003.

⁷⁶ Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: MIT, 2003.

parecen atravesar el mismo itinerario que el género dramático en una recta que va desde la total identificación mimética :

Mimesis is the hysterical symptom par excellence. Hysteria is considered to be “a whole art”, the art and manner of “theatricalism,” as is always said in psychiatry, and which no theatricality is strong enough to equal in its swaggers. Hysteria reveals itself in histrionics and a tragic mask turned flesh; and at the same time there is a veil, dissimulation; and at the same time a naive, sincere gift of multiple identification. (164)

hasta su culminación en la ruptura representacional cuando la célebre Augustine ve a su agresor en el auditorio y habiendo sanado, rehúsa continuar el drama de la histeria inventado por Charcot enunciando un rotundo “no”:

This *no* is the crux of the drama. And it is less the acme of the fiction underway, than a moment of the *rupture of the fiction*, the interruption of the spectacle itself. It is the fulfillment of transference, I repeat, which Freud compared to a *theater in flames*: the patient ‘gives up her symptoms or pays no attention to them; indeed she declares that she is well. There is a complete change of scene; it is as though some piece of make-believe had been stopped by the sudden irruption of reality – as when, for instance, a cry of fire is raised during a theatrical performance. No doctor who experiences this for the first time will find it easy to retain his grasp on the analytic situation. (257)

El “impulso iconográfico” que dominaba a Charcot en esa “fábrica de imágenes” que fue Salpêtrière se torna “teatro privado” (Anna O) a fines del siglo XIX con Freud, quien publica Estudios sobre la histeria en 1895 junto a Josef Breuer. Para Freud, se trata de dar salida, por medio de la expresión verbal y el auxilio de la hipnosis, al recuerdo del trauma, que había quedado estancado. La reacción del sujeto al trauma sólo alcanza un efecto «catártico» cuando es adecuado; por ejemplo, a través de la venganza o la palabra, que se convierte en un sustituto del hecho y con cuyo auxilio puede el trauma ser resuelto. Para Breuer y Freud entonces, el hincapié recae en lo auditivo y no lo visual como para Charcot; ellos están más interesados en las palabras expresadas a un único interlocutor que en el espectáculo corporal para múltiples observadores y el efecto no es didáctico sino terapéutico. Hay un movimiento aquí del espacio público al privado pero es importante notar que la neurosis requiere en ambos casos de la representación y el “staging” para ser tratada y curada.

Unos años más tarde, habiendo ya abandonado la técnica de la hipnosis, en un artículo de 1914 intitulado “Recordar, repetir, reelaborar”, Freud, que más de una década antes había pronunciado la famosa frase “*el histérico padece por la mayor parte de reminiscencias*”(33)⁷⁷ ahora reelabora su concepto del psicoanálisis con un vocabulario abiertamente teatral: “El analizado no *recuerda*, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo hace. Por ejemplo, el analizado no refiere acordarse de haber sido desafiante e incrédulo frente a la autoridad de los padres; en cambio, se comporta de esa manera frente al médico.”⁷⁸ *Repetir, actuar*, lograr la *catarsis*. Octave Mannoni en sus indagaciones sobre la estrecha relación entre teatro y locura ya había llamado la atención sobre este sugerente nexo entre el lenguaje que

⁷⁷ Freud, Sigmund. “Estudios sobre la histeria” Obras Completas, volumen 2 (1893-1895). Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

⁷⁸ Freud, Sigmund. “Recordar, repetir, reelaborar.” Obras Completas, volumen 12 (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II, 1914). Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

ambos comparten: “En todo caso, es un hecho, que tiene su significación, que la psicopatología haya necesitado, para sus descripciones, tomar parte de su vocabulario del vocabulario del teatro.” (225-6)⁷⁹

Mediante el despliegue de un potente andamiaje metateatral, la yuxtaposición de planos reales e ilusorios y el empleo de personajes imaginarios (quienes a menudo saben que lo son) y espacios oníricos en una atmósfera de ruptura mimética intensificada por el constante espectro de la sinrazón, Arlt logra la consigna de “reteatralizar el teatro” tan en boga en la escena teatral independiente europea de esos años. En la misma línea de Pirandello, Brecht y Artaud, Arlt enfatiza la teatralidad como antídoto hacia el trillado panorama teatral que se erigía como modelo en los años 30. Raúl Larra en su semblanza de Leónidas Barletta El hombre de la campana lo describe así: “El ámbito teatral nativo se debatía en la decadencia más entristecedora. Salvo el acierto de algunos sainetes y la aparición de un autor original como Armando Discépolo que en 1929 había estrenado *Stéfano*, inaugurando sus *grotescos* que harían perdurable su nombre y ese género, lo demás era chatura [...] Triunfaba *El conventillo de la paloma*, no precisamente lo mejor de Vacarezza, y todo el mundo buscaba emular ese suceso taquillero.”⁸⁰ Al pintoresquismo criollista con sus succulentos réditos comerciales – esa “prostitución artística” de la que habla Barletta en el primer número de “Metrópolis” – se opone el Teatro del Pueblo, un “Teatro de arte” siguiendo los designios de Romain Rolland, quien preconizaba un “teatro del pueblo” abierto a las masas. Se trataba de renovar el hecho escénico alejándolo del realismo naturalista y su énfasis en la ilusión referencial que intentaba fotocopiar la vida sobre el tablado. Por un lado, la locura que Arlt despliega sobre el escenario podría verse metafóricamente socavando la ilusión referencial al dejar al descubierto las costuras ficcionales (la mayor de las cuales sería el artificio metateatral) del mismo modo que la neurosis fragmenta al individuo haciéndolo consciente de su yo. Por otro lado, la locura remitiría metonímicamente a la ilusión realista que hace creer en su ficción. ¿No es esa la verdadera locura? Que en una novela, por ejemplo, la ficción nos haga creer que es verdad y que existe en una realidad fuera del texto es una ilusión de realismo que la “retórica de la locura” de ciertos textos para Shoshana Felman transforma en “locura de la retórica”⁸¹. Es para ella paradójicamente uno de los máximos representantes del realismo decimonónico, Honoré de Balzac, quien en su novela The Illustrious Gaudissart intenta desmontar esta farsa mimética por medio de la locura inscripta dentro de ella: “And isn’t the role of madness precisely to despoil that referential illusion, that novelistic mystification? While the realist pretension tries to occult, to hide the discursive origins of the narrative, madness is there to bring “the story” back to its sole origin in discourse.” (110) De igual manera creemos que la omnipresente locura en las piezas teatrales de Roberto Arlt cumple la función de agente transformador de una ilusión referencial que la realidad escénica complejiza aún más al ser un arte mimético por excelencia, una realidad trasplantada sobre el escenario que crea un “efecto de lo real” al decir de Roland Barthes pero al mismo tiempo se denuncia como puro artificio: lo que caracteriza a toda manifestación teatral es que los referentes son “signos de signos de lo representado: los objetos representan un tiempo y un espacio, la palabra proviene del texto dramático y es ficción, el comediante es personaje. Por ello, todo lo

⁷⁹ Mannoni, Octave. “El teatro y la locura” La otra escena. Claves de lo imaginario. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

⁸⁰ Larra, Raúl. Leónidas Barletta: el hombre de la campana. Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1978.

⁸¹ Felman, Shoshana. Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis). New York: Cornell University Press, 1985.

que está en escena no es considerado como real (a pesar de su materialidad) sino como signo que remite a la realidad.”⁸²(119)

Porque ¿qué otra cosa es la locura sino la incapacidad para discriminar lo real de lo irreal, la verdad de la fantasía, lo objetivo de lo imaginario? Como señalamos anteriormente, al espectador al comienzo de “La juerga de los polichinelas” le está vedada precisamente esa capacidad en un doble movimiento engañoso: por un lado, somos víctima junto a Galancete de la temporaria privación de la razón creyendo las imaginarias acusaciones del Marido y el Criado y por otro, sufrimos la suspensión de la credibilidad provocada por la ficción dramática misma con su “ilusión cómica”; los “locos” nos hacen creer en su falsa historia de la misma forma que la ficción nos tiende una emboscada en la cual entramos una y otra vez sin más cuestionamientos. No es hasta el último acto que se rompe el encanto de ese “subdrama” de los “locos” pero no del drama más amplio que los contiene. El Galancete puede finalmente respirar aliviado: “Pues por un momento, aunque le parezca mentira, me ha quitado la respiración”, a lo que su interlocutor, el Polizonte, sugestivamente responde como frase concluyente de la obra: “¡Oh! No me parece mentira. No” como si ese último “no” se propusiera salvar al espectador de la desemiotización final y enmendar la ilusión teatral que ha sufrido un fuerte embate en el interior de la pieza. Creer una ficción como cierta ha sido siempre señal de locura; baste citar a los célebres Don Quijote, Madame Bovary o La Regenta como algunos de los grandes creyentes en ficciones que han padecido cargos de locura. Pero, parece decirnos Arlt, ¿quién está exento de caer en las redes de la ficción? ¿No es tanto la locura como la ficción el arte del “hacer creer”?

Aunque Arlt quiebre la ilusión de que el teatro copia la vida tal cual es, sin embargo cuando el espectador se sienta a ver este quiebre, el consenso tácito de su creencia en la ficcionalidad de lo que va a observar sigue firmemente presente. El olvidado crítico soviético Evreinov se refiere a esta omnipresencia de la suspensión de la credibilidad que se mantiene a toda costa dado que el ser humano cuenta con un fuerte instinto teatral que hasta el más precario de los vestuarios y los más rudimentarios accesorios convocarán en él: “Dad tan sólo un pretexto, una alusión para el instinto teatral, y él sólo cumplirá el resto: construirá magníficos palacios en cartón, transformará en océano una pieza de tela, hará rey al miserable comediante adornado de una corona de mascarada.”⁸³ Esta creencia en una convención dramática que se sabe ficcional desde el comienzo es posible porque la “ilusión teatral” funciona por medio del proceso psicológico que el psicoanálisis ha dado en llamar “Verneinung”, “Verleugnung” o “denegación”, es decir, la capacidad del ser humano para hacer conscientes ciertos elementos reprimidos que al mismo tiempo son negados. Octave Mannoni define este mecanismo bajo la fórmula “Ya lo sé...pero aún así...” que ilustra ejemplarmente la constitución del fetichismo en el niño según Freud mostrando “cómo una creencia puede ser abandonada y conservada a la vez” (10); la primera creencia – y modelo de todas las demás creencias – que es repudiada y mantenida a la vez es la de la presencia del falo materno: “El niño, cuando toma por vez primera conocimiento de la anatomía femenina, descubre la ausencia de pene en la realidad, pero repudia el desmentido que la realidad le inflige, a fin de conservar su creencia en la existencia del falo materno.” (10)⁸⁴ Esta escisión de un “yo” que se debate entre la realidad y la ficción es similar

⁸² De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987.

⁸³ Evreinov, Nicolás. “El instinto teatral” en línea en: <http://sobreteatro-totopo.blogspot.com/2009/09/el-instinto-teatral.html>

⁸⁴ Mannoni, Octave. “Ya lo sé, pero aun así...” *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

entonces al mecanismo que utiliza el arte dramático para mantener la atención del espectador y no difiere tanto del histrionismo de ciertos tipos de conductas histéricas que creen encarnar un papel dentro de un verdadero “teatro de la neurosis” (al decir de Mannoni). Si bien Mannoni separa el histrionismo neurótico – propuesto como realidad por el sujeto – de la “ilusión cómica” que no pretende engañar al espectador o al menos lo hace con su consentimiento, se siente tentado de admitir que “bien podría interpretarse todo un aspecto de las concepciones y la obra teatral de Pirandello como una tentativa de explotar las semejanzas del juego del actor con el histrionismo, a partir del sofisma de que si los autores interpretan papeles, las “personas reales”, en la vida, hacen otro tanto...” (226-227) Lo mismo se podría decir del teatro de Roberto Arlt de quien la crítica se ha cansado de señalar sus semejanzas con el dramaturgo contemporáneo italiano cuya más conocida pieza “Seis personajes en busca de un autor” se presentara en 1923 en Buenos Aires inspirando numerosas imitaciones merced a su gran éxito. También Foucault capta el vínculo entre ilusión y locura en el teatro barroco francés de Georges de Scudery: “Scudéry [...] al desear hacer, en su *Comédie des Comédiens*, el teatro del teatro, sitúa a su pieza, desde el principio, en el juego de las ilusiones de la locura. Una parte de los cómicos debe representar el papel de espectadores, y los otros el de los actores. Es preciso pues, por una parte, tomar el decorado por realidad, la representación por la vida, mientras que realmente se está representando en un decorado real; por otra parte, es necesario fingir que se imita y se representa al actor, cuando se es en la realidad, sencillamente, un actor que está representando. Es un juego doble en el cual cada elemento está desdoblado a su vez, formando así ese intercambio renovado entre lo real y lo ilusorio que constituye, en sí, el sentido dramático de la locura. [...] el teatro desarrolla su verdad, que es la de ser ilusión. Esto es, en estricto sentido, la locura.” (70-71)⁸⁵

Ya dijimos que Arlt, en su afán por desmontar la mimesis referencial que había anquilosado el horizonte dramático de comienzos de siglo XX, insufla sus obras con una gran dosis de teatralidad que se ve intensificada por la temática de la locura y sus posibilidades estructurales, específicamente el desdoblamiento metateatral. Esta especie de microcosmos que conforma “La juerga de los polichinelas” dentro del universo dramático arltiano ya anuncia microscópicamente el germen que pronto se tornará el sello personal del novelista devenido dramaturgo, el resbaladizo concepto de sinrazón que acompañado por el artificio pirandelliano del “teatro en el teatro”, el desdoblamiento de los personajes en actores y la obnubilante mezcla de ficción y realidad, todos dispositivos hiperteatrales, volverá a aparecer con más fuerza en “Escenas de un grotesco” y “Saverio el cruel” y con una carga más psicoanalítica en “Trescientos millones” y “El fabricante de fantasmas”. La locura se encuentra en estas obras no sólo tematizada sino que, cual personaje, representa su propio papel quedando plasmada en las técnicas formales. En “La juerga de los polichinelas” el “neurótico” motif del “teatro en el teatro” se da por partida doble: por un lado la farsa, el engaño que los polichinelas urden contra Galancete y el espectador (quien a diferencia de la farsa convencional no está enterado de la tomadura de pelo) es de naturaleza teatral ya que los bromistas representan un papel para burlar a la víctima, pero la chanza se ve acrecentada cuando nos enteramos de que los “actores” son pacientes mentales. Al final de la obra el Galancete para identificar al “loco” dice “Sí, el que hacía el papel de marido”. El histrionismo de la neurosis de los polichinelas agrega un manto de teatralidad más a la fórmula del “teatro en el teatro” tornándolo en “metaficción de la metaficción” es decir que ya no es el teatro el que reflexiona sobre sí mismo sino que la reflexión del teatro reflexiona sobre su reflexión, instaurando lo que podríamos llamar un “doble metateatro” o “metametateatro” haciendo uso de no sólo el “instinto teatral” que de acuerdo a Evreinov se encuentra en todo individuo, sino también aprovechando la

⁸⁵ Foucault, Michel. Historia de la locura en la época clásica. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2004.

teatralidad de la locura que magnifica los efectos: escinde a los sujetos (ya escindidos puesto que son “actores” que “representan un papel”) y confunde ficción y realidad (que ya estaba confundida puesto que el teatro es una “realidad” artificial). Octave Mannoni en su artículo ya citado “El teatro y la locura” discurre sobre este vínculo:

La locura crea por sí misma situaciones que evocan el drama y la comedia, y cabe preguntarse si el teatro ‘instituido’ tendrá alguna deuda con lo teatral espontáneo. Por otra parte, la escena misma utiliza ese elemento teatral espontáneo, y nos muestra, más allá de la pasión, verdaderos enfermos, sonámbulos como Lady Macbeth, delirantes como Lear, etc [...] Las relaciones que puede haber entre el juego teatral y la locura o la neurosis evocan ante todo una vieja cuestión, la de las analogías de la actividad artística con ciertos estados patológicos. (225)

Otro efecto teatral obtenido por la locura es la repetición en el lenguaje que establece un paralelo con la reproducción escénica cuya esencia es repetitiva. El teatro como máquina reproductiva funciona a partir de la re-presentación, es decir, un volver a presentar en una constante iteración de signos que duplican otros signos dentro de un eterno presente. A su vez, la naturaleza repetitiva del teatro tiene que ver muchas veces, aunque no siempre, con la reproducción de un texto dramático. Al principio de la obra son los “locos” los que repiten mecánicamente las mismas frases dislocando los códigos discursivos. Antes de irrumpir violentamente en el modesto cuarto del Galancete, el Marido y el Criado desde el rellano de la escalera mantienen un verdadero “diálogo de locos” que sólo al final de la obra, cuando el espectador se entera de la demencia de estos personajes, adquiere un sentido en su sinsentido. El Criado, obsesionado con el más efectivo método para ingresar violentamente al dormitorio de la víctima, sin seguir el hilo conversacional de su compañero, repite como en un monólogo en sucesivos intercambios:

Marido: Aquí vive ese excelente joven, ¿no es verdad, Jenaro?

Criado: *¿Llamo con los pies o con las manos?*

Marido: Como te contaba, le vi una sola vez y me conturbó su recatado aspecto, la inocencia que traía pintada en los ojos y la manifiesta ingenuidad de sus crueles bigotitos.

Criado: *¿Rompo los cristales de la banderola?...*

Marido: (con pensativo deleite): ¿Te das cuenta, Jenaro? Aquí vive ese excelente joven y el mundo lo ignora. Las multitudes pasan silenciosas...

Criado: *Un procedimiento nuevo sería incendiar la puerta.*

Marido: ¿Pero por qué tanta prisa, Jenaro? Nuestro hombre debe reposar aún de sus fatigas. ¿Crees que convendrá interrumpir su noble descanso? ¿No será aún temprano? No tenemos con él ni conocimiento, ni intimidad, como para incomodarle tan a deshora.

Criado: *Ganas me dan de descerrajar la puerta.*

Luego el Marido menciona en tres diferentes oportunidades (dando como ya señalamos un guiño a la influencia cervantina) que hará a su Criado embajador ante los turcos mientras el Criado llama incesantemente la atención sobre sus poderosas municiones bélicas. Como telón de fondo, el drama del paranoico marido celoso se desarrolla ante el atónito Galancete. A poco será este último (y el espectador) como ya mencionamos quien se contagie de la delirante fabulación de los invasores repitiendo varias veces que cree estar por volverse loco. La citada repetición de la violencia parecería también tener su despertar en esta primera obra seminal de Arlt. Isidro Salzman nos recuerda la “estrecha relación que existe entre la dramática de Arlt y el contexto

sociopolítico de la década del 30⁸⁶ que tendrá su culminación en una politización de la escritura en “Saverio el cruel” y “La fiesta del hierro”, ejemplos paradigmáticos de crítica militarista y antibelicismo. Es efectivamente imposible soslayar el convulsivo cambio político que se da en Argentina con el primer golpe de estado de su historia efectuado por el general José Félix Uriburu el 6 de septiembre de 1930. También durante esta “década infame” que domina el horizonte del poder local, el mundo asiste a la eclosión del fascismo en Europa, el estallido de la guerra civil española y la segunda guerra mundial, hitos históricos muy presentes en las diarias “aguafuertes” de nuestro autor como periodista. Es lícito preguntarse, como lo hace Salzman, si el vuelco de Arlt al teatro durante esta misma década tendrá un correlato con este nuevo entorno socio-político e investigar cuáles son las huellas que estos traumáticos eventos dejan en la escritura dramática del Arlt. Además de la violencia palpable que remite al conmocionado panorama represivo estatal, la repetición quiebra, paradójicamente, esa otra repetición que implica la representación teatral que copia o imita a la vida. La repetición que causa la neurosis es otro de los dispositivos hiperteatrales que llaman la atención al artificio del teatro. Además de ver en actos repetitivos y en la locura un cierto aliento de lo siniestro⁸⁷, Freud hace mención a un “impulso de repetición” detectable tanto en el niño como en pacientes neuróticos:

Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. Todas nuestras consideraciones precedentes nos disponen para aceptar que se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior.⁸⁸

Freud observa que el niño mediante el juego del “fort-da” hace desaparecer y aparecer una y mil veces el mismo juguete y aunque esta actividad lúdica trata de suplir repetidamente un evento traumático, el de la ausencia materna, el principio de placer se halla en funcionamiento, sólo que está diferido y es el resultado de la transformación de la pasividad e impotencia del niño en agencia activa al volverse éste amo de la situación. En “Más allá del principio de placer”, Freud convoca la analogía teatral una vez más: “El juego y la imitación artísticos practicados por los adultos, que a diferencia de la conducta del niño apuntan a la persona del espectador, no ahorran a este último las impresiones más dolorosas (en la tragedia, por ejemplo), no obstante lo cual puede sentir las como un elevado goce.”⁸⁹ Aquí Freud se refiere al poder curativo de la catarsis.

⁸⁶ Salzman, Isidro. “Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30” en Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente. Ed. Osvaldo Pelettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000, 69-83.

⁸⁷ En “Lo siniestro”. Con respecto a la repetición: “El factor de la repetición de lo semejante quizá no sea aceptado por todos como fuente del sentimiento en cuestión. Según mis observaciones, en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que por otra parte nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos.”

Con respecto a la locura: “El carácter siniestro de la epilepsia y de la demencia tiene idéntico origen. El profano ve en ellas la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo, pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad.”

⁸⁸ Freud, Sigmund. “Lo siniestro” Obras Completas, volumen 17. Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

⁸⁹ Freud, Sigmund. “Más allá del principio de placer” Obras Completas, volumen 14. Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

Así como la repetición del trauma, su narrativización, en el “teatro privado” del psicoanalista se propone también la cura, lo mismo se proponía la teatralidad histórica de Charcot en Salpêtrière: “Hypnotic theater [...] is a theatricality that searches for a kind of crystallization of the aspect in *theory* and, by a restaging, also something like a refabrication of its *evidence*. This particular theater is also the theater of the classification of subjects; it is the theater of the power of *fabricating taxonomies of suffering bodies*. It tends, in fact, to exorcise the symptom with the experimental, hypnotic repetition of the symptom.” (Didi-Huberman, 244). La repetición tanto en la ficción como en el psicoanálisis parecería tener como fin la cura. Pero volviendo a nuestro punto de inicio, ¿cuál es la función de la repetición en “La juerga de los polichinelas?” Lejos de fabricar taxonomías, parecería proponerse en clave psicoanalítica curar al teatro de la enfermedad mimética y poner de manifiesto su neurosis, situándola en el lugar de la verdad.

La verdad de la locura: “La loca” de Piglia y “Los polichinelas” de Arlt

“Si el loco persistiera en su locura, se volvería sabio.”
William Blake

Ya hemos señalado como Arlt parece cumplir con el cometido que todo drama-turgo, según Freud, debe llevar a cabo cuando despliega en escena un drama “psicopatológico” con personajes neuróticos: el de producir neurosis en el espectador. “[...] El drama psicológico se vuelve psicopatológico, cuando la fuente del sufrimiento en que debemos participar y del que extraeríamos placer no es ya el conflicto entre dos mociones dotadas de un grado de conciencia aproximadamente igual, sino entre una moción conciente y una reprimida. Condición del goce es, aquí, que el espectador sea también un neurótico. Sólo a él, en efecto, puede depararle placer y no mera repugnancia la revelación, la admisión en cierto modo conciente de la moción reprimida [...] La tarea del autor sería ponernos en el lugar de la enfermedad misma, y el mejor modo de conseguirlo es que sigamos su curso junto con el que enferma.”⁹⁰ La locura de los personajes en “La juerga de los polichinelas” se contagia tanto a Galancete y al espectador como a la obra dramática misma, la cual a partir de variados mecanismos internos como el metateatro, la mezcla de ficción y realidad y la repetición discursiva formula metafóricamente una teorización sobre el teatro al cual Arlt adhiere estéticamente: el que violenta la ilusión referencial. He aquí la locura enunciando una verdad de tipo estético. En ese itinerario la locura enuncia también otra verdad, la suya propia, la de una ambigüedad que desafía el cientificismo positivista y el encasillamiento en rígidas fórmulas clasificatorias. Cuarenta años más tarde, en un relato de Ricardo Piglia de 1975, “La loca y el relato del crimen”, la locura con su fuga de los encasillamientos disciplinadores modernos, su posicionamiento en el lugar de la verdad y su hálito creador nos devuelve ecos de “Los polichinelas” arltianos. El primer guiño al escritor que Piglia señalara como “el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX” lo encontramos en el recurrente protagonista y alter ego del mismo Piglia, Emilio Renzi. En este cuento, al igual que Arlt, es escritor y cronista del diario El Mundo para el que escribe reseñas bibliográficas aunque deviene cronista policial (otra vez, al igual que Arlt) a la hora de solucionar el crimen no resuelto en el seno del relato. Por si quedaran dudas sobre su linaje, la descripción de su carácter las despeja rápidamente: “Haber pasado cinco años en la facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoj y terminar escribiendo reseñas de

⁹⁰ Freud, Sigmund. “Personajes psicopáticos en el escenario.” Obras Completas, volumen 7. Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de *su melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt.*”(92)⁹¹ Será Renzi, improvisado notero de la sección policial del diario, quien usando ciertas categorías lingüísticas, analice el discurso psicótico de “la loca” Angélica Echevarne, única testigo del crimen de la prostituta Larry. Aunque la policía ya ha señalado al concubino de Larry, Juan Antúnez, como principal sospechoso, Renzi se interesa por el repetitivo monólogo de “la loca” pese al descrédito de sus colegas: “Parece una parodia de Macbeth – susurró, erudito, Rinaldi – Se acuerda, ¿no? El cuento contado por un loco que nada significa.” En una perfecta metáfora foucauldiana de disciplinamiento de la locura moderna, Renzi aplica rígidas fórmulas al delirio discursivo de la loca, y encuentra que repite “ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde que va llenando con palabras. [...] Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta de que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva.” En efecto, Renzi encuentra la verdad del asesinato en ese “desperdicio” que denuncia la sinrazón de Echevarne; el verdadero asesino no es Antúnez sino el gordo Almada. Pero esta certeza se topa con la incredulidad de su jefe y el freno de la institución policial que jamás admitiría semejante evidencia: “No hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que lo mató la Virgen María, vos escribís que lo mató la Virgen María.” Habiéndose rechazado su publicación en el diario, el único lugar donde el discurso psicótico del loco puede encontrar acogida es en el corazón de la ficción misma. Frustrado en su intento de justicia y contagiado de la locura de la loca Echevarne, Renzi escribe el mismo cuento que acabamos de leer. Otra vez la repetición de la locura imprimirá su indelible marca en la ficción, esta vez, a través de la circularidad del relato, que, cual cinta de Moebius, empieza como termina *ad infinitum*. En oposición a la verdad que denuncia la locura de Echevarne en “La loca y el relato del crimen”, la enajenación de los fugados del manicomio en “La juerga de los polichinelas” engaña y confunde pero es en ese falseamiento que articula su propia verdad. El desdoblamiento de la locura ayuda a desbaratar la representación realista y la obra se torna un conglomerado híbrido de ficción y realidad, locura y razón que performativiza el tipo de arte dramático con el que comulga Arlt. Por otro lado, la obra propone una verdad ontológica de la Locura, emancipada del cientificismo positivista decimonónico. En ambas obras la Locura es transmutada en impulso creador generando una ficción a la que la censura estatal desde el lugar de la Razón (la policía en Piglia, el manicomio en Arlt) pone fin. La locura, en ambos casos, crea la obra; tanto la fabulación de los “polichinelas” sobre el escenario como el “desperdicio” que se desprende del discurso paranoico de la loca, generan un relato *de la locura sobre la locura*. Pero es un relato encubierto: tanto la verdad oculta en el entramado de sinsentido de la loca como la locura sin signos exteriores, invisible a los ojos, de los polichinelas, se traducen en una lúcida ficción que puede ser vista como una compensación literaria en la lucha contra las amarras institucionales que se proponen silenciarla. La locura propone así una realidad *otra*, que no es la objetiva representada por las ficciones realistas o naturalistas sino autorreferencial y autónoma, compuesta de signos flotantes, ajena a significados o referentes, y por eso perfecta metáfora de la ficción y el teatro.

⁹¹ Itálicas mías.

y el psicoanálisis: “Trescientos millones” y “El fabricante de fantasmas”

“El psicoanálisis nos convoca a todos como sujetos trágicos; nos dice que hay un lugar en el que somos sujetos extraordinarios, tenemos deseos extraordinarios, luchamos contra tensiones y dramas profundísimos, y esto es muy atractivo. De modo que el psicoanálisis, como bien dice Freud, genera resistencia y es un arte de la resistencia y la negociación, pero también es un arte de la guerra y de la representación teatral, intensa y única.”

Ricardo Piglia, “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”.

Desde el comienzo de los tiempos, el escurridizo concepto de Locura ha ejercido una poderosa fascinación sobre la humanidad, como atestiguan las diferentes manifestaciones que hacen de ella su centro como la pintura del siglo XV (Bosco, Brueghel, Durero), la tradición humanista de Erasmo y Brant que la pone de relieve en sus discursos críticos, o su representación literaria dentro del teatro de Shakespeare o la novela de Cervantes. Para el gran arqueólogo de la locura, Michel Foucault, lo que define a la sinrazón en la época clásica es un gran silencio inaugurado por Descartes a partir de la expulsión de ésta del reino del *cogito* ya que para el sujeto pensante, estar loco es una imposibilidad. El “pienso, luego existo” cartesiano podría reformularse como “pienso, luego no puedo estar loco” ya que toda locura equivaldría a la imposibilidad de pensamiento. Gesto que no casualmente coincide cronológicamente (mediados de siglo XVII) con la creación de los grandes internados destinados al encierro de los locos quienes en la Edad Media circulaban libremente. Segregación, represión y silenciamiento de una otredad amenazante frente a una racionalidad fundacional del gran aparato social occidental moderno. Según Foucault, esta locura sólo se humanizará a partir de Pinel y obtendrá su estatuto de enfermedad mental con el positivismo decimonónico, pero no se la escuchará hasta el advenimiento de Freud, quien “volvía a tomar a la locura al nivel de su *lenguaje*, y reconstruía uno de los elementos esenciales de una experiencia acallada por el positivismo; [...] restituía al pensamiento médico la posibilidad de un diálogo con la sinrazón.” (Foucault, 529) En momentos en que los escritos de Freud se empiezan a difundir masivamente en Argentina gracias a versiones populares del psicoanálisis como ser la columna de interpretación de sueños de lectores “Freudiano” que promueve desde sus páginas el diario Jornada en 1931 o la versión popular de las teorías freudianas en la serie *Freud al alcance de todos* que saca a la venta la editorial Tor en 1935, Roberto Arlt está abandonando la novelística y transicionando hacia el teatro. Versiones populares del psicoanálisis mezcladas con residuos de una psicopatología positivista en desprestigio, marcada por la influencia del darwinismo social y unida indisolublemente a la criminología, ya habían aparecido en la superficie de sus novelas. El tópico de la simulación de la locura, el Comentador como narrador-psicoanalista, la hipocresía de normas morales burguesas vinculadas a la represión de los instintos y la sexología, el despliegue del mundo interior de los personajes, aparecen en la novelística de Arlt de modo paralelo a los comienzos de la difusión del psicoanálisis. Mariano Plotkin menciona a Roberto Arlt⁹² como uno de los pocos escritores argentinos (junto a Ezequiel Martínez Estrada, y su *Radiografía de la Pampa* de 1933) que se hacen eco de teorías psicoanalíticas en su ficción, a

⁹² En: “Tell Me Your Dreams: Psychoanalysis and Popular Culture in Buenos Aires, 1930-1950.” *The Americas* 55:4 (1999) 601-629 y en “Freud, Politics, and the Porteños: The Reception of Psychoanalysis in Buenos Aires, 1910-1943.” *Hispanic American Historical Review* 77:1 (1997) 45-74.

diferencia de los escritores vanguardistas en otros países como Brasil quienes más influenciados por las corrientes surrealistas y dadaístas recortan en sus proyectos estéticos un espacio privilegiado para desplegar el emergente freudianismo que se torna su tema y su vocabulario predilecto. Es de esperar que la máquina arltiana de apropiación de discursos se sirva de estas incipientes teorías psicoanalíticas para socavar la pretendida objetividad del positivismo y poner de relieve uno de los grandes temas de su obra, el de una precaria Razón fácilmente conquistable por una locura siempre al acecho.

Es válido preguntarse entonces si la ya mencionada atmósfera psicoanalítica que poblaba el ambiente en los años 30 alimentó el cambio de Arlt hacia una dramaturgia empapada de escenas oníricas perpetradas por “personajes de humo”, de locura real y simulada, de planos duales donde el espectador no puede discernir qué es real y qué fantasía. Arlt mismo ensaya su propia respuesta en las declaraciones que publica en El Mundo en la víspera del estreno de “la más dostoiévskiana de sus obras”⁹³, “El fabricante de fantasmas”: “Si alguien me preguntara por qué le he dado una representación física tan espantable a los remordimientos de un criminal, debo contestar que es porque el remordimiento fue conceptualizado, antaño, por los teólogos y hoy por los psicoanalistas, como uno de los más enérgicos elementos que provocan la descomposición psíquica del sujeto arrastrándolo a la locura y el suicidio.” No es casual que el escritor que dice escribir teatro para “plantearle problemas a la humanidad” haya absorbido las nuevas corrientes psicoanalíticas cuyos efluvios se empezaban a internalizar a través de la cultura popular como ya hemos anotado pero también en otros escritores y dramaturgos cuyo teatro “no comercial” subyugaba a Arlt como Lenormand, Pirandello, O’Neill. Si bien en el transcurso de los años 1910 y 1920 el psicoanálisis – aunque en muchas ocasiones en versiones tergiversadas – se mencionaba casi exclusivamente en círculos médicos y revistas especializadas y casi siempre para impugnarlo y defender el aún vigente positivismo, hacia finales de los años 20 y hasta mediados de los 30, el psicoanálisis era ampliamente reconocido y respetado aunque todavía fuera a menudo detractado por la medicina tradicional. Su ámbito de alcance en esta década se incrementa hasta abarcar, además de la élite médica e intelectual, amplias franjas de cultura popular. Este lapso temporal (finales de los 20 hasta mitad de los 30) es el que Plotkin denomina como el de “internalización de la disciplina”. Es coincidentemente el período en el que Arlt publica las dos obras con más huellas psicoanalíticas de toda su producción teatral: “Trescientos millones” de 1932 y “El fabricante de fantasmas” de 1936. La seducción de la sexología, los sueños, y algunas pseudociencias consideradas aleatorias como el espiritismo, el ocultismo o la teosofía, la hipnosis o la parapsicología llegaban a multitud de lectores diarios desde diferentes publicaciones cotidianas. Una que ya hemos nombrado y sobresale entre ellas es la popular columna del diario Jornada en 1931 que instaba a los lectores a enviar descripciones de sus sueños para que un firmante desconocido bajo el pseudónimo de “Freudiano” las transmutese en interpretación psicoanalítica, aunque a menudo se tratase de consejos de entrecasa mezclados con estereotipadas curas. Hacia la década de 1930 la incipiente psiquiatría convivía todavía con vestigios de la teoría de la degeneración de Morel que dirigía su violencia hacia los inmigrantes que “degradaban” la raza o el somatismo que había animado las teorías psicológicas y criminológicas de Ingenieros de las cuales Arlt se había hecho eco en sus novelas en son de burla. Es importante notar que Arlt no siempre se opone a las teorías de Ingenieros, las cuales no conforman un conjunto ideológico monolítico sino más bien un amalgama de ideas contrastantes. Si bien Arlt se aleja del Ingenieros psicólogo y criminólogo por su sesgo fisiológico y su nosología lombrosiana a la hora de describir patologías mentales, se

⁹³ Arlt, Mirta. Prólogos a la obra de mi padre. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1985.

acerca al tardío Ingenieros que en el Tratado del Amor “rompe los moldes del estrecho positivismo que suele adjudicarse(le), y emerge más bien una identidad compuesta inestablemente [...] una mezcla extraña de Charcot y D’Annunzio con Lombroso y Nietzsche.”(55)⁹⁴ Este es el perfil modernista, antiburgués y anarquista de un Ingenieros que como Arlt en El amor brujo, critica la monogamia y reniega de las tradicionales convenciones matrimoniales y la tediosa vida conyugal que nada tienen que ver con el amor o la pasión.

Es hacia mediados de los años 30 y a través de los 40 que el psicoanálisis deja de ocupar una zona extranjera para volverse una especialidad autónoma.⁹⁵ Es en el mismo momento cuando Roberto Arlt escribe la piedra angular y punto más álgido de su dramaturgia – “Saverio el cruel” – cuya temática gira en torno de la locura y su simulación incluso mencionando en la obra el nombre del ya mencionado autor de El hombre mediocre que en esa época debía sonar un tanto anacrónico: José Ingenieros. Porque si la novelística de Roberto Arlt ponía en jaque a una ciencia positivista obsoleta incapaz de definir los dudosos límites entre locura y cordura, su dramaturgia, como ya hemos ilustrado, enunciará una teorización sobre las coordenadas razón-sinrazón valiéndose de la flexibilidad del género dramático mismo y, en algunas piezas, del imaginario del psicoanálisis que permea la época.

En “Trescientos millones”, la estrategia dramática de crear un mundo onírico paralelo, desdoblado la escenificación en dos planos simultáneos no podría ser más oportuna en un Buenos Aires donde los sueños y su interpretación se han vuelto una obsesión en diarios y revistas de difusión masiva. Arlt crea su propio laboratorio de análisis de los sueños sobre el tablado para que el espectador los descifre. Esta primera obra teatral estrenada en junio de 1932 comparte con su último relato novelístico – El amor brujo también de 1932 - el elemento folletinesco y los altibajos melodramáticos de la trama así como también el motivo del “soñar despierto” que permea toda su obra, ofreciendo a los personajes un escape transitorio a sus mediocres existencias. Mirta Arlt señala la función autoral de los personajes en las primeras obras dramáticas de su padre como un vestigio del narrador novelístico que sostiene el drama⁹⁶: Sofía en “Trescientos millones”, Susana en “Saverio el cruel”, Pedro en “El fabricante de fantasmas” son personajes que cumplen la función de autores teatrales dentro de las piezas (Pedro es literalmente un dramaturgo). En sus piezas más tardías como “La isla desierta” y “África” ambas de 1938, esta función queda reducida a un mínimo mediante el instigador Cipriano que organiza la revuelta y la figura tradicional del “story-teller” respectivamente para deshacerse finalmente de ese sostén narrativo también atribuido a la influencia de Pirandello por la crítica (el “teatro dentro del teatro”) en “La fiesta del hierro” de 1940.

Si es verdad, como le hace decir Cortázar a su protagonista en Rayuela que “toda locura es un sueño que se fija”, la Sirvienta de Arlt con sus ensoñaciones rocambolescas está irremediablemente loca. De hecho, son los “personajes de humo” creados por su imaginación pero poseedores de una vida autónoma, los que la tildan de “loca” cada vez que el timbre de servicio penetra el ámbito onírico (“Juro por mi honor que esta mujer está más loca que una cabra”) e

⁹⁴ Vezzetti, Hugo. Aventuras de Freud en el país de los argentinos: De José Ingenieros a Enrique Pichon-Rivière. Buenos Aires: Paidós, 1996.

⁹⁵ Para una minuciosa discusión de la recepción del psicoanálisis en Buenos Aires, ver: Plotkin, Mariano. “Freud, Politics, and the Porteños: The Reception of Psychoanalysis in Buenos Aires, 1910-1943.” Hispanic American Historical Review 77:1 (1997) 45-74.

⁹⁶ En Art, Mirta. “La locura de la realidad en la ficción de Arlt” Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000, 13-24.

inmediatamente después de su suicidio real (“por fin estamos libres de esta loca”). Por otro lado, Freud nos dice que el acto de soñar despierto es natural y gobernado por un deseo anclado en la niñez y proyectado hacia el futuro. El “soñar despierto” tiene su raíz en el juego del niño y no difiere sustancialmente del impulso creativo del escritor: “El poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva. Y el lenguaje ha recogido este parentesco entre juego infantil y creación poética llamando «juegos» {«Spiel»} a las escenificaciones del poeta que necesitan apuntalarse en objetos palpables y son susceptibles de figuración, a saber; «Lusspiel» {«comedia»; literalmente, «juego de placer»}, «Trauerspiel» {«tragedia»; «juego de duelo»}, y designando «Schauspieler» {«actor dramático»; «el que juega al espectáculo»} a quien las figura.”⁹⁷ Habría también entonces una continuidad entre el soñar despierto de la desdichada criada y la creación de ese mundo fantástico por parte de Arlt; el sueño de la sirvienta vendría a ser otro desdoblamiento típico de su arte dramático, un sueño encerrado en la caja china de un sueño más vasto por parte del autor, algo así como un metasueño. Si bien para la sirvienta la ficción funciona como un temporario refugio de la opresiva realidad social en la que está sumida, un bálsamo dentro de ese atroz universo de estrictos mandatos de su patrona y requerimientos sexuales de su patrón, Arlt no deja de señalar el fracaso de esa misma ficción: aunque vehículo de resistencia frente a la opresión, no es lo suficientemente fuerte para tolerar sus embates, así tanto la sirvienta como Pedro, el “fabricante de fantasmas”, mueren, víctimas de sus propias fantasmagorías.

Si la locura con sus fabulaciones imaginarias era en “La juerga de los polichinelas” la potencia que fisuraba la representación contagiando su desequilibrio mediante el uso, entre otros elementos, del metateatro, aquí es la alucinación que provoca el quimérico ensueño de la sirvienta lo que desequilibra la obra segmentándola en dos planos interactuantes de ficción y realidad y recurriendo otra vez al sello arltiano del metateatro mediante actores-fantasmas que ponen en escena una obra dentro de la obra principal. Con la diferencia de que en “La juerga”, los fugitivos hacen lo opuesto del bovarismo de la sirvienta: no ponen en escena una ficción que han leído sino que hacen de su vida una ficción que se lee sobre el escenario. Otra vez la locura subrayando la ilusoriedad de la realidad y acompañando el mecanismo metateatral cuya genealogía se remonta a Shakespeare y Calderón de la Barca. Para Lionel Abel⁹⁸, el metateatro descansa sobre dos postulados representativos de las obras de estos dos autores: el mundo como escenario y la vida como sueño. Para Abel, el metateatro como género desarrollado por Shakespeare y Calderón y luego retomado por Pirandello, Genet, Beckett, Brecht e Ibsen, entre otros, se define por esa característica de la cual carece la tragedia griega, la de ser conciente de sí misma:

I wish to designate a whole range of plays, some of which do not employ the play-within-a-play, even as a device. Yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them. (60)

⁹⁷ Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo.” *Obras Completas*, volumen 9 (1906-1908). Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

⁹⁸ En: Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.

Lack of self-consciousness is as characteristic of Antigone, Oedipus, and Orestes, as self-consciousness is characteristic of Hamlet, that towering figure of Western metatheatre. (77)

En “Trescientos millones”, Arlt sume al espectador en el mundo quimérico de los sueños pero apenas éste comienza a saborearlo lo quiebra poniendo al descubierto - como ya hemos analizado en “Los polichinelas” - la teatralidad del teatro. El ensueño de la sirvienta y su paralelo estético – el teatro – sufren bruscos cortes repetidamente (el mayor de ellos es el ubicuo dispositivo metateatral) que no hacen más que llamar la atención sobre los artilugios escénicos. El más frecuente es la irrupción de la realidad “objetiva” dentro del mundo imaginario. Lo real y lo ficticio se complejizan desde un principio con el inicial comentario aclaratorio “A modo de explicación” firmado por el mismo Roberto Arlt, donde comenta la génesis del drama. Es éste el primer asalto de “lo real” en una larga serie de invasiones:

Siendo reportero policial del diario *Crítica*, en el año 1927, una mañana del mes de septiembre tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada. [...] Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste que, sentada a la orilla de un baúl, en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías. De esa obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra. (51-52)

Así, se señala desde un principio el fundamento concreto de la anécdota que Arlt transmutará en ficción de la misma forma que el sueño de Sofía tiene por cimiento sus lecturas folletinescas. Para enredar los planos de ficción y realidad aún más Arlt no sólo hace que lo onírico irrumpa como plano principal en la realidad del espectador sino que la realidad entra constantemente al sueño de la sirvienta en la forma de repiques del timbre de servicio al igual que en el “Prólogo” inicial los “personajes de humo” responden a los llamados de sus “patrones” de quienes son “hijos de su fantasía”. Al final de la obra el timbre de servicio se trueca en gritos del hijo de la patrona, quien, ebrio, le exige su entrega sexual. El espacio de la imaginación se agrieta una vez más para dar cabida a la más cruda de las realidades: el suicidio de la desamparada inmigrante española. Así la obra empieza como termina con la realidad invadiendo el plano ficcional. Como el Augusto Pérez de Unamuno en *Niebla* o los seis personajes pirandellianos, los fantasmas son conscientes de su estatuto de entes de ficción. En la primera “escena única” los “fantasmas” de la “zona astral” revelan que son productos de la imaginación de los hombres. El legendario Rocambole se jacta de haberle hecho ganar “millares y millares de francos” a su patrón Ponson du Terrail y se toma tan en serio su papel que le “gusta sufrir y soñar como si fuera hombre de carne y hueso en vez de fantasma.” Más adelante, el Galán amenazará con abandonar su trabajo: “¡Al diablo con el oficio de personaje!” Los espectros hablan de sus “personajes” en términos prosaicos, como si fueran trabajos comunes y corrientes, no muy distantes del oficinista o la modista. Este es otro de los dispositivos de ruptura del ensueño, que como ya hemos indicado, implica el distanciamiento del teatro mimético que atonta a sus espectadores con un ilusionismo barato.

Otra vez, Arlt moldea la textura de sus obras con una enmarañada mezcla de realidad y ficción, difuminando los límites entre ambos ya que la imaginación, el bovarismo de los personajes, crea mundos verdaderos y la supuesta “realidad” se ficcionaliza. Para empezar, la sirvienta de carne y hueso es tan ficcional como la galería de apariciones que ella misma engendra; su “guardapolvo de menestrala” usado en todo momento por instrucción del mismo Arlt es un tenue recordatorio para el espectador que se atreva a hundirse demasiado en el ensueño. Los

“personajes de humo” por otro lado, si bien son producto de la exaltada imaginación folletinesca de Sofía, poseen una cualidad humana muy fuerte observable en la vulgaridad de su discurso y la banalidad de sus acciones. Por ejemplo, en el momento clave de la obra en que Rocambole le anuncia a la sirvienta que ha obtenido una herencia de trescientos millones no lo hace bajo el halo seductor del melodrama sino dentro de una materialidad mercantil disonante con el folletín y más acorde a la realidad socio-económica de la época sumida todavía en la recesión mundial de 1929:

Rocambole: Esta es una operación comercial. Yo le entrego a usted trescientos millones y usted me firma recibo. No salgamos después con que yo no le he entregado...

Sirvienta: Pero, señor...

Rocambole (dogmático): Hay que respetar los principios, señorita. Firme...

De igual manera, Sofía critica la representación melodramática del “Galán” y desfamiliariza su discurso sentimentaloides señalando su cursilería y sus trillados mecanismos actorales:

Galán (malhumorado): ¿Puede decirme qué papel hago yo aquí? ¿Soy yo o es usted la que se tiene que declarar?

Sirvienta: ¡No se enoje hombre!...Pero, usted es bastante estúpido como galán. ¿A quién se le ocurre decirle a una mujer: ¡Te amo!? Eso se dice en el teatro; en la realidad se procede de otra manera. En la realidad, cuando un hombre desea a una mujer, trata de engañarla. Lo creía más inteligente. A nosotras las mujeres nos gustan los desfachatados...

La sirvienta rompe así la ilusión cómica lanzando una carcajada a un burdo romanticismo

que copia el comportamiento de los enamorados de una forma supuestamente realista. La constante oscilación entre lo fantástico y lo real tiene su momento más álgido en el verdadero suicidio de la sirvienta, el cual hace añicos el mundo fantástico con su desgarrador efecto. El ficcional Rocambole aparece en escena una vez más aunque la palabra final proviene de la más despiadada realidad encarnada en el hijo de la patrona, emisario del mundo “real” del cual la criada logra fugarse una vez más, esta vez a través de su desaparición física.

Rocambole (Juntando las manos en el pecho): Señor, el empedernido criminal te pide piedad para esta pobrecita criatura, que tanto ha padecido sobre la tierra. (Se levanta, recoge sus utensilios y váse)

Hijo (aún pegado en los vidrios, con voz ronca): Abrí, Sofía. Abrí..., no hagás chistes.

En la presentación de “El fabricante de fantasmas” para las obras completas de Roberto Arlt, Mirta Arlt la califica como “la más dostoiévskiana de sus obras” y agrega como antecedente de esta pieza - además de Nietzsche, Poe, Gide y Lenormand – “la influencia que tuvo en toda la primera mitad del siglo XX la eclosión del psicoanálisis freudiano.” Efectivamente, esta obra es quizás la que con más meticulosidad se hunde en el abismal proceso psíquico de un criminal, mostrando su desmoronamiento moral a manos de los fantasmas proyectados por su remordimiento. Vale la pena recordar la previamente mencionada declaración de Arlt en la víspera del estreno de esta obra en octubre de 1936 donde revela al espectador el cimiento psicoanalítico sobre el que descansa su creación dramática: “ Si alguien me preguntara el por qué le he dado una representación física tan espantable a los remordimientos de un criminal, debo contestar que es porque el remordimiento fue conceptualizado, antaño, por los teólogos y hoy por los psicoanalistas, como uno de los más enérgicos elementos que provocan la descomposición

psíquica del sujeto arrastrándolo a la locura y el suicidio.”⁹⁹ La clara mención a Freud en boca del juez que visita a Pedro después de ver su obra no deja lugar a dudas en cuanto a la filiación psicoanalítica del drama (“De acuerdo con la tesis de Freud, se olvida todo aquello que es desagradable. ¿No es así?”). Es el mismo juez que ha absuelto a Pedro, el dramaturgo que ha matado a su esposa Eloísa arrojándola por una ventana al vacío, de todo cargo frente a la justicia. Pero Pedro no ha podido absolverse a sí mismo; ahora en su nueva vida junto a su amante Martina se dedica a escribir teatro, a viajar, a aturdirse con alcohol y coquetear con una desconocida en un carnaval europeo sin poder deshacerse de las garras de su remordimiento. Tanto en esta obra como en “Trescientos millones” el fuerte componente onírico y los personajes proyectados por el subconsciente remiten a Freud, como ya mencionamos, pero también al movimiento artístico originado en parte en las teorías del fundador del psicoanálisis. El surrealismo, aunque Arlt nunca haya mencionado este movimiento como antecedente, es difícil de rehuir en una dramaturgia tan poblada de “vasos comunicantes” (como diría Breton) que unen los mundos de la vigilia y el sueño. Alberto Gutiérrez de la Solana en un artículo donde rastrea las posibles influencias de este “ismo” en el teatro arltiano señala: “El teatro de Arlt muestra una concepción desilusionada y discordante del mundo de entreguerras, pero, al igual que los surrealistas, busca un escape, una salida por la imaginación. En su dramaturgia existe un deseo de rebasar los límites que lo real impone a lo humano. [...] revela otras perspectivas de la realidad que señalan la falsedad de las apariencias. Arlt percibe una realidad múltiple y compleja en la actividad de la imaginación, los instintos, lo inconsciente y lo subconsciente.”¹⁰⁰

Pedro en “El fabricante de fantasmas” es autor de teatro y autor de un asesinato; como la sirvienta de “Trescientos millones” da vida a través de su imaginación y muere en la vida real. Pero si en “Trescientos millones” los volátiles espectros le proporcionaban a la protagonista una distracción frente a la adversidad, un desvío que difería su suicidio, aquí las grotescas criaturas que asedian al apesadumbrado Pedro harán lo opuesto, acelerando su descenso hacia la misma muerte que él ejecutó por mano propia. La sirvienta materializa su fantasía interna para escapar de una realidad externa aterradora; Pedro ficcionaliza su verdad exteriorizándola para escapar de su desolado mundo interior. El eficaz artilugio del metateatro se despliega en todo su esplendor en esta obra al igual que en “Saverio el cruel” con la aparición en escena de una obra de teatro simultánea a la principal. Este elemento metateatral autorreflexivo cumple al menos tres funciones: **1)** la de subrayar el componente psicoanalítico de la obra con el recurso del teatro, si recordamos el potencial catártico que éste provee. Beatriz Trastoy apunta¹⁰¹ que “las obras de Pedro funcionan como sesiones psicoanalíticas en las que el personaje busca solucionar sus problemas.” Es, de hecho, Pedro quien en una declaración casi idéntica a la que alguna vez hiciera el mismo Arlt le dice a su amante Martina:

Pedro: Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas personales a la humanidad...En este caso, mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara sea invisible en la oscuridad: “Me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia?” [...]

⁹⁹ Arlt, Roberto. *Teatro completo*. Presentación de Mirta Arlt. Buenos Aires: Schapire, 1968

¹⁰⁰ Gutiérrez de la Solana, Alberto. “Huellas surrealistas en el teatro de Roberto Arlt.” En: *Surrealismo/ Surrealismos: Latinoamérica y España*. Eds. Peter G. Earle y Germán Gullón. Philadelphia: Department of Romance Languages, 1977.

¹⁰¹ En: Trastoy, Beatriz. “El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand” en: *De Sarah Bernhardt a Lavelli: Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1993.

A lo que Martina responde:

Martina: ¿Usted necesita hacer una especie de pública confesión?

Pedro: Sí,..., algo por el estilo...

Y será de hecho esa “confesión” la que escenifica en su obra “Los jueces ciegos”, buscando conjurar su culpa y dejando mal parada a una justicia burocratizada y deshumanizada, la cual puede ser fácilmente eludida por un perspicaz asesino como él. En el contrapunto que Pedro mantiene con el fantasma de su conciencia en el calabozo, mientras espera el veredicto de la justicia, el abatido criminal se refiere al teatro como el espacio donde tanto él como el público aliviarán sus “oscuras pasiones”:

Pedro: Yo llevaré las oscuras pasiones del hombre al teatro. Todos mis hombres matarán, pero no en la guerra. El hombre únicamente mata en la guerra; pero dime, bufón: ¿la vida no sería infinitamente más divertida y emocionante si pudiéramos deshacernos de nuestros enemigos? ¿No viviríamos con más inteligencia y astucia si supiéramos que alguien, oculto, nos acecha para matarnos? Éste es un tema digno de ser llevado al teatro. ¿Por qué ciertos partidos políticos atraen a ciertos sectores de masa? Porque sostienen la tesis de la violencia, es decir, la posibilidad de dar salida a una serie de instintos criminales, que, por estar cobijados bajo una bandera política, son disculpados... Y cuando el público aplauda a mis personajes ignorará que aplaude los pensamientos de un asesino auténtico que se escapó de las redes de la ley.

La puesta en escena de su propia experiencia criminal, cual sesión psicoanalítica, esconde la promesa freudiana de desenterrar el trauma, revivirlo, y desasirse del sentimiento de culpa. Lo mismo le sucederá al público con excepción de que sus instintos criminales son proyecciones subconscientes, instintos reprimidos quizás, que causarán catarsis a través de verlos reflejados en la otredad. Difícil de soslayar el metateatro shakespeariano que viene a la mente, específicamente en “Hamlet”. El príncipe de Dinamarca recibe también la visita de un fantasma, el de su padre muerto. Este fantasma, en contraste con los que acosan a Pedro, no ejecuta él mismo un acto vengativo sino que exige venganza a su hijo por su asesinato a manos de su hermano Claudio, quien no sólo ha usurpado su trono sino que también se ha casado con su viuda. Hamlet responde a este pedido de represalia haciendo representar ante el rey un drama que reproduce las circunstancias del delito. Pero si en Hamlet el metateatro es usado para apesadumbrar una conciencia, la del rey asesino, en la obra-dentro-de-la-obra “Los jueces ciegos” es Pedro, el asesino mismo, quien crea la ficción para hacer exactamente lo opuesto: aliviar su conciencia. Irónicamente, será en parte esta representación la que traerá aparejada su propia ruina a partir del momento de más teatralidad de la obra principal, cuando el juez que ha asistido a la función “plagiando el procedimiento del juez de *Crimen y castigo*” se presenta en su casa y repite lo que Pedro le hizo decir al asesino sobre el tablado:

Juez: [...] ¡Qué magistral es el análisis que usted hace de la mentalidad de un juez viejo, mecanizado por los eternos trámites legales! Cuando usted le hace decir a su asesino (violento, acusador, grandioso:) “¿Qué sería de nosotros los asesinos si inesperadamente, después de absolvemos, el juez idiota se presentara inesperadamente en nuestras casas? ¿En qué pararían nuestras estudiadas mentiras si el juez volviera sorpresivamente para interrogarnos respecto al crimen olvidado?” Cuando yo oí expresarse así a un criminal..., créame, mi joven amigo

(paternal e irónico), bendije su talento y resolví venir... (pausa de silencio) para interrogarlo... Quiero decir para felicitarlo.

Es éste el momento teatral por excelencia, el más álgido del drama, ya que es en este instante en el cual las dos obras confluyen, tanto la de Arlt como la que ésta misma alberga en su interior, la de Pedro. Accedemos así otra vez al característico entrevero arltiano de planos reales e imaginarios en tanto vemos los efectos reales producidos por la ficción, la cual ha motivado la visita del juez en el plano “real” de la obra primaria. El juez que se presenta en su casa para sarcásticamente felicitarlo por el éxito de su obra sólo atina a hacer un segundo simulacro de interrogatorio, seguro de que será Pedro mismo quien “sin necesidad de que un juez lo condenara, llegaría a castigarse.”

2) la de reflexionar sobre el teatro mismo y ejercer una crítica hacia el teatro comercial. Pedro, al igual que la sirvienta Sofía de “Trescientos millones” les da indicaciones a los personajes creados por su imaginación, pero a diferencia de Sofía, quien desenmascaraba al Galán con sus frases remanidas de drama sensiblero (“¿A quién se le ocurre decirle a una mujer: ¡Te amo!? Eso se dice en el teatro”), Pedro es el autor de teatro comercial por excelencia que incita a sus personajes a arrancar del público la emoción fácil y el burdo sentimentalismo convirtiéndose en un paradigma antitético al “teatro de arte” con el cual Arlt se había comprometido. Es ésta paradójicamente la única obra teatral que Arlt estrenó fuera del ámbito del teatro independiente, apostando al teatro comercial y experimentando un rotundo fracaso. Para Pedro el teatro tiene su origen en una carencia del ser humano y su concepción dramática es la de un espectáculo que llena ese vacío sin gran sofisticación artística:

Pedro: Fantasmas modelados por mi mente, escúchenme: Necesito que expresen un amor ardiente e inverosímil, con palabras que jamás seres humanos utilizan en la comunicación de sus deseos. Yo no creo en la eficacia de esos ramilletes de doradas mentiras, pero la gente que acude a los teatros va en busca de lo que no existe en sus vidas.

David Russi señala el reproche de Arlt frente a dramaturgos como Pedro que simbolizan la más olvidable forma de ejercer el oficio teatral: “Pedro is for Arlt precisely the paradigm that shows us how *not* to make theatre, because he does not respect his public: rather than challenging it by presenting new forms in his theatre, he is willing to feed it the same used-up conventions of the past which entertain it but which in fact are causing a stagnation which is ultimately damaging to the art form.”¹⁰² Ese afán por mostrar lo que el teatro no debe ser se trueca a través del mecanismo metateatral en una exhibición de lo que sí le es permitido hacer: la reflexión, el distanciamiento, la confusión de planos que se alejan del costumbrismo tradicional, el desequilibrio mental que robustece el desdoblamiento teatral y viceversa. Dentro de ese metateatro que se piensa a sí mismo, Beatriz Trastoy menciona como una de las similitudes entre “El fabricante de fantasmas” de Arlt y “El hombre y sus fantasmas” (1924) de Lenormand las “metáforas altamente significativas” del teatro y el viaje: “Si el viaje, entendido como separación física, crea la ilusión de poder distinguir a la distancia semejanzas y diferencias, el teatro modifica la percepción de los hechos que re-presenta, a partir de la distancia que media entre realidad y ficción.” En efecto, Pedro usa tanto el desplazamiento físico como la “terapia” de

¹⁰² Russi, David P. “Metatheatre: Roberto Arlt’s Vehicle toward the Public’s Awareness of an Art Form.” *Latin American Theatre Review* 24:1 (1990): 65-75.

escribir teatro para exorcisar los fantasmas de su remordimiento pero pronto se dará cuenta de que el infierno es inescapable ya que está dentro suyo. El teatro es, como el viaje, otra traslación que permite desfamiliarizar la realidad, al estilo del efecto de alienación brechtiana. Arlt nos ofrece como un palimpsesto teatral en la forma de una obra incrustada dentro de otra y la principal como negativo de la secundaria ofrece las claves arltianas del éxito. Es irónicamente la de Pedro y no la de Arlt la que seduce al público y se apodera de los aplausos, efecto inesperado que desborda las intenciones del autor y brinda a la obra una moraleja insospechada .

3) la de reforzar la escisión que sufre en su conciencia el protagonista y viceversa. La interacción de planos reales y ficticios está presente una vez más – como en “Trescientos millones” – en la forma de personajes imaginarios nacidos de la imaginación (aquí son literalmente creaciones de un dramaturgo) que asedian al ser humano de carne y hueso y producen efectos tangibles en la realidad objetiva: su locura y posterior suicidio. El asesinato en la vida real se vuelve la materia ficcional al ser representado en el escenario, re-representado por el juez que viene a interrogar a Pedro a su casa y reconstruido finalmente en la última escena del suicidio del asesino, réplica exacta del asesinato que él cometió. Y es la obra de teatro – un artefacto ficcional – la que lo delata ante el juez y desencadena todas sus alucinaciones y eventual suicidio. Otra vez, en el universo arltiano, los mundos ficticios arrojan resultados tangibles mientras que el mundo “real” se ficcionaliza. Como ya señalamos anteriormente, la escisión psíquica del personaje halla ecos en el descentramiento metateatral fomentando la ruptura mimética e imponiendo una renovación estética inmortalizada por los inolvidables fantasmas arltianos.

Las paradojas de la cordura: “Saverio el cruel”

“Nada tengo que ver yo con la ciencia; pero si tantos hombres, que suponíamos en su sano juicio, están recluidos por dementes, ¿quién nos asegura que el alienado no es el alienista?” J.M.Machado de Assis, El alienista

El loco con disfraz de cuerdo que ya había hecho su aparición en una de las primeras piezas de Arlt comentada anteriormente – “La juerga de los polichinelas” – volverá a aparecer con más fuerza en el personaje de Susana en “Saverio el cruel” de 1936 y su esbozo anticipatorio “Escenas de un grotesco” de 1934. Pero “Saverio” registra un nuevo giro en la invisibilidad de la locura. Si aquella locura de los polichinelas fugados del manicomio se expandía sin ser advertida e infectaba al espectador desafiando con su imperceptible contagio los mecanismos estatales higienizantes, aquí la locura (o su supuesta simulación) está aparentemente contenida y regulada por el grupo social dominante: la burguesía. Lo que en aquella temprana “burlería” era burla inocua sin que mediaran prejuicios de clase, aquí se trueca en el género de la “farsa trágica” al decir de Mirta Arlt¹⁰³ destinada a un humilde mantequero de clase trabajadora. Así, cuando lo que se creía refrenado estalla tensando los límites entre realidad y representación, vida y ficción, ser y parecer, cordura e insensatez, Arlt habrá denunciado en esta obra cumbre de la teatralidad un positivismo cientificista obsoleto cómplice de las clases altas. Arlt así afina en esta nueva y contundente denuncia una conciencia más aguda de clase y lleva a la perfección el compacto entramado de locura y metateatro que venimos analizando, añadiendo a la teatralidad de la sinrazón la espectacularización de la política. Otra vez, el solipsismo de la locura y la escisión de la

¹⁰³ Teatro completo, 31.

conciencia, sumados aquí al extravío que conlleva el poder totalitario, hallan un paralelo en la autorreflexión del teatro arltiano y la resultante creación de una innovadora poética dramática.

Recordemos que a diferencia de “Los polichinelas” donde nadie sabe que es objeto de una burla, en “Saverio el cruel” sabemos desde un comienzo que un grupo de jóvenes burgueses urden, desde su acomodada situación, una farsa como antídoto a su aburrimiento. Situados en el estrado del polo “cordura” traman una “farsa mal intencionada” hacia el mantequero Saverio anunciándole durante su habitual corretaje de manteca la “terrible desgracia de familia”: Susana ha enloquecido. El aparato metateatral no se hace esperar; Susana aparece en escena simulando haber perdido el juicio en el papel de la “Reina Bragatiana”, reina destronada fugitiva del coronel de quien ahora busca vengarse decapitándolo. Juan, primo de Susana, finge seguir la “broma canallesca” puesta en movimiento por Susana en el rol del pastor que cometerá el “coronelicidio”. De vuelta en el plano de la conspiración farsesca, los jóvenes se muestran asombrados ante Saverio por la súbita pérdida de la Razón de Susana. Pedro, en el papel de médico apócrifo, expone su proyecto de curación de Susana ante un dubitativo Saverio. Se trata de seguirle la corriente en su desvarío, sumergirse en su universo ficcional y escenificar la obsesión de su locura, es decir, la decapitación del coronel que ella cree la ha despojado de su reino, ya que “la impresión que a la enferma le producirá ese suceso terrorífico, la curará de su delirio.” Una vez preparado el terreno para el engaño, Pedro y Juan se ocupan de convencer al mantequero para encarnar al “coronel de comedia” y desempeñar la “escena de la degollación”. Saverio, después de exaltar los beneficios que la manteca le reportaría a la enferma, trata de eludir su participación en la farsa aduciendo su antipatía frente a los coroneles y su falta de virtudes histriónicas. Ambas aseveraciones se volverán irónicas en el segundo acto cuando el falso coronel se posea patológicamente de su papel dramático bajo el efluvio ideológico de Hitler y Mussolini. En el último acto, el espectador asiste al momento de culminación metateatral por excelencia en la obra arltiana. La “obra dentro de la obra” se pone en marcha frente a los invitados pero la ilusión teatral no tarda en quebrarse cuando Saverio desenmascara el engaño del que fue objeto gracias a la hermana de Susana, Julia, quien objetando desde un principio la “burla brutal” le ha dicho la verdad: Susana sólo estaba simulando ser loca. Después de hacer de portavoz arltiano exponiendo el peligro de los sueños que – como los de la sirvienta en “Trescientos millones” – si bien proveen al ser humano de un consolador escapismo también exacerban la miserable realidad (“ Mi drama es haber comprendido que no sirvo ni para coronel de una farsa”), Saverio se asombra de que Susana intente seguir con la farsa profesándole su amor por él. Ante el rechazo de Saverio, Susana lo mata de un disparo confirmando que su locura era real y no simulada. En un típico viraje arltiano, los planos de la “verdad” y la “mentira” se han invertido. Paradójicamente, el único que sabía la verdad desde un principio era Saverio ya que la locura de Susana que los farsantes creían falsa era verdadera tal como se lo habían hecho creer a Saverio. En un abrupto giro casi con prefiguraciones borgeanas, los burladores son burlados, receptores de su propia farsa. Y SAVERIO se instala en el lugar del SABER aunque ese conocimiento le cueste su propia vida.

Otra vez, la dificultad de discernir el loco del cuerdo pasa a primer plano. Ya hemos visto que Arlt no elige la omnipresente temática de la locura al azar sino que la usa como dispositivo teatral transmutando la fragmentación del yo que ella provoca en un teatro donde el desacomodo entre la ficción y la realidad renuevan el hecho escénico. La innovación dramática arltiana consiste en liberar al teatro de los rígidos parámetros de un empobrecido realismo incapaz de registrar el efecto de lo real. Así, a su falta de perspectiva y su chatura, Arlt contrapone la profundidad metateatral y la mezcla de planos de ficción y realidad. Es decir, a su lógica y delimitación, Arlt replica con la irracionalidad y el contagio. A la falta de cuestionamiento de una

realidad que el realismo cree poder captar como un calco, Arlt opone una constante autorreflexión que desnuda los artificios y fisura lo real para problematizarlo a cada paso. Es de esperar que la denuncia del agotado realismo coincida con la incriminación de todo el sistema ideológico positivista que lo respalda y que había estado vinculado desde sus comienzos a José Ingenieros y al deslinde entre la locura y la cordura, lo patológico y lo normal, lo delictivo y lo ejemplar.

El positivismo que había sido la ideología oficial del Estado argentino a partir de 1880 comienza a perder su poderío en los años 1910 y 1920. No sólo empieza a sufrir los embates de la filosofía idealista europea sino que también merma su dominio al asumir su mando en 1916 el primer presidente de raigambre popular de la historia argentina: Hipólito Yrigoyen. Entre otras causas de la gradual descomposición de esta ideología evolucionista y determinista elaborada inicialmente por Augusto Comte, Oscar Terán menciona: la primera guerra, la crisis del liberalismo, la Reforma Universitaria, la revolución rusa, el ascenso del fascismo y la visita de Ortega y Gasset a la Argentina portador del lema “el positivismo ha muerto” y “asombrado de que aún en la Facultad de Filosofía y Letras se dedicaran cursos a ‘la momia de Spencer’”¹⁰⁴

Pero para la época en que Arlt escribe, la década de 1930, los vestigios del positivismo cuyo mayor adalid había sido José Ingenieros, son todavía fuertes. La inmigración, la modernización y la urbanización requieren un sistema de detección de moralidad que no empañe la visión del buen ciudadano. La violencia de la exclusión viene de la mano de un positivismo que usa la clasificación como sistema tendiente a defender el cuerpo social de elementos foráneos peligrosos como el inmigrante, tan propenso a la locura:

As early as the 1870's medical and lay writers began to identify the problem of mental disturbance among recent arrivals. The directors of the capital's two asylums were the first to call attention to the problem of the *loco inmigrante*, the insane immigrant. In large part, this was because both hospitals, well into the 1930's, housed a greater number of foreign-born than native patients. Most were from Italy and Spain. [...] In 1906, for example, future director of the Hospicio, José T. Borda, complained that recent arrivals from Europe tended to fill mental asylums rather than the countryside. [...] Doctors offered a host of explanations for immigrants' predisposition to insanity. A common theme was their excessive desire for wealth, combined with love of drink, social dislocation, and the disappointment when immigrants' dreams of a new and better life went unfulfilled. For many writers, immigration was tightly woven into the wider problem of modernity which, they argued, destabilized people's mental health.¹⁰⁵

El estudio de la locura surge indisociablemente ligado a la medicina legal y la criminología, dispositivos encargados de disciplinar el heterogéneo grupo social acarreado por un país enraizado en la inmigración europea. Vinculado inicialmente a las teorías antropométricas de Lombroso y sus formulaciones somáticas sobre el “criminal nato”, la criminología eventualmente con Ingenieros se renueva para incluir las funciones psicológicas del individuo: “The role attributed to psychological factors in the analysis of the criminal was so critical that

¹⁰⁴ En: Terán, Oscar. “José Ingenieros: culminación y declinación de la cultura científica.” Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): Derivas de la “cultura científica.” Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.

¹⁰⁵ Ablard, Jonathan D, “The Limits of Psychiatric Reform in Argentina: 1890-1946.” The Confinement of the Insane: International Perspectives, 1800-1965. Ed. Roy Porter and David Wright. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 226-247.

Ingenieros referred to the birth of a new separate tradition of criminological interpretation as the “psychopathological school.”¹⁰⁶ El objetivo es separar al loco del criminal. De ahí que el tema de la simulación de la locura, que tanto preocupaba a Ingenieros como lo manifiesta en su tesis doctoral La simulación de la locura de 1903, pase a un primer plano. Ingenieros nos da en este libro y en su volumen introductorio, La simulación en la lucha por la vida, una verdadera galería de tipos clínicos que encontramos presentes en la obra de Arlt. La simulación de la locura en Susana sería en realidad una disimulación de su estado de alienación, una “simulación de salud” o “simulación de la locura por alienados verdaderos”, es decir, una “sobresimulación”. En palabras de Ingenieros: “El alienado, algunas veces, disimula su delirio para vencer más fácilmente los obstáculos opuestos a la realización de su objetivo delirante. Son éstos, sin duda, los disimuladores más temibles; en ellos el delirio puede conducir al crimen, que se había evitado si el enfermo no hubiera disimulado hábilmente.”¹⁰⁷ Excepcionalmente, Ingenieros nos advierte, se observa el enloquecimiento de los simuladores ya que se pueden producir “‘ilusiones de repetición’ en las cuales un sujeto que repite conscientemente la interpretación falsa de un hecho, acaba por hacerlo automáticamente, perdiendo la conciencia del hecho real” (187). Saverio según las taxonomías de Ingenieros podría verse como una anomalía del “simulador profesional”, es decir un “artista dramático” con “autosugestión del personaje”: “La mímica determina el estado psicológico correspondiente. Más expresivo es el ejemplo de los artistas que en las tablas acaban por tomar a lo serio su papel; muchos artistas, y no de los menos ilustres, intentaron dar muerte de veras a otro personaje, y, lo que es peor, algunos lo ejecutaron.” (189)

La temática de la simulación de la locura en “Saverio el cruel” sumada a la mención de José Ingenieros no es casual. En una época en la cual, según había dejado testimoniado José Ingenieros, el terror no sólo lo conforma la locura sino la simulación de la locura, Arlt hace de su ficción un laboratorio de la sinrazón y la farsa. En su ensayo “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt”, Horacio González reflexiona sobre el uso de Arlt de la palabra “filogenia” en *El juguete rabioso* y a propósito de “Saverio el cruel” confirma nuestra sospecha: “Arlt tiene bien en cuenta la idea capital de la psicopatología que ha leído en Ingenieros y en los otros médicos de la locura que han diseminado por doquier la idea de “simulación en la lucha por la vida”¹⁰⁸. Basándose en la teoría darwiniana de la “supervivencia del más apto” el gran teórico de la simulación, José Ingenieros, no cesa de afirmar¹⁰⁹ que “donde hay vida hay lucha por la vida”. Uno de los “medios fraudulentos” de adaptación al medio es la simulación. Como el mimetismo en las especies animales, la simulación le permite al ser humano hacerse de un disfraz mayormente con fines utilitarios. A la hora de definir el concepto y distinguirlo de la imitación, el conocido psiquiatra hace uso oportuno de una analogía dramática. En sus palabras: “El actor dramático que desempeña en la escena un papel homicida – Otelo, pongamos por caso – no imita a Otelo, pues ello significaría dar muerte a la actriz que hace de Desdémona; el actor *simula* matar. Sólo si matara de verdad, sería *imitador* del personaje que representa; el que imita una acción ajena, buena o mala, no simula, no aparenta hacerla: la hace en realidad.” (25) Arlt sin embargo problematiza esta simple definición de mimesis o *imitatio* mostrando que representar equivale a “ser” así como también el “ser” es un eterno “representar”. Simular locura lleva a la locura en Susana y

¹⁰⁶ Caimari, Lila. "Psychiatrists, Criminals, and Bureaucrats: The Production of Scientific Biographies in the Argentine Penitentiary System (1907-1945)." *Argentina on the Couch: Psychiatry, State, and Society, 1880 to the Present*. Ed. Mariano Plotkin. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003, 113-138.

¹⁰⁷ Ingenieros, José. La simulación de la locura. Buenos Aires: Losada, 2008. p. 57-58

¹⁰⁸ González, Horacio. “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Art.” Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000, 25-33.

¹⁰⁹ En La simulación en la lucha por la vida de 1900, introducción a su tesis doctoral La simulación de la locura.

momentáneamente sumerge a Saverio en delirios de grandeza. Pero si la simulación tiene motivos muy concretos para Ingenieros – cita como medio de adaptación a la lucha por la vida la explotación de la beneficencia, eludir el servicio militar y obtener la irresponsabilidad penal – la simulación de la locura en Susana no parece responder a otro motivo que no sea la pura farsa.

Así, Arlt dirige una crítica al caduco positivismo y su afán encasillador subvirtiendo los estereotipos de la locura y levantando un dedo acusador hacia una burguesía cómplice encarnada por el grupo de farsantes. No es el inmigrante de clase humilde Saverio quien termina enloquecido como lo hubiera pronosticado Ingenieros sino una representante de la alta burguesía de la que nadie hubiera sospechado un desequilibrio mental. La “locura fascista” de Saverio que resonaría por aquel tiempo en todos los medios masivos¹¹⁰ es momentaria y se cura sin tratamiento; la de Susana en cambio adopta el tratamiento de una psiquiatría positivista anclada en la Razón, recreando paródicamente todos sus lugares comunes: la técnica de seguirle la corriente al enfermo, el uso de la palabra “antihigiénico” en referencia a la obtención de una cabeza cortada para escenificar el objeto de su delirio, el “exceso de lecturas” y la referencia a la “menstruación” como motivo de la presunta locura. El asesinato de Saverio, además de la fácil lectura alegórica del aniquilamiento de la clase media a manos de la alta burguesía durante la “década infame”¹¹¹, constituye el violento resultado de los ansiosos esfuerzos de racionalización por parte de la burguesía. La farsa que urden los burgueses implica la ostentación del poder para determinar los límites entre cordura y locura; ellos son, junto a la maquinaria positivista todavía imperante, quienes deben evitar el contagio de la locura simulada mediante un “juego terapéutico”¹¹² al que hacen entrar al pobre mantequero como “coronel de comedia”. Pero Arlt se encargará de enturbiar la claridad de esos planes. Si bien en el primer acto la locura aparece como una farsa de la que los autores están en pleno control, en el segundo acto se contagia a Saverio, y en el tercero lo inunda todo. Lo que Arlt pone en escena es el fracaso del disciplinamiento positivista y a su vez, el descalabro de toda una visión de mundo en el cual reinaba la transparencia del realismo. Porque lo que mata a Saverio no es la locura de Susana sino los intentos de manipulación de esa locura esquiva por parte de un simulacro científico. Al final del primer acto, no es difícil para un lector medianamente avezado encontrar las primeras fisuras en la simulación de Susana cuando el grupo alaba su actuación con elogios como: “Pasás de lo humorístico a lo trágico con una facilidad que admira” y “Susana..., sos una gran actriz. Por momentos le ponés frío en el corazón a uno.” Luego, en el segundo acto el espectador asiste a un Saverio quien, a pesar de ser él mismo el instrumento racional usado para encauzar a Susana en la senda de la sensatez, cae presa de una megalomanía cesárea posesionándose de su personaje de coronel con una intensidad lindante en la locura:

¹¹⁰ La revista *Claridad* de agosto de 1935 (N°292) se abre con un artículo de Antonio Zamora intitulado precisamente “La locura fascista”.

¹¹¹ Así lo observa Ma. Teresa Sanhueza: “Con la muerte de Saverio [...] El mensaje social es claro. Hitler en Alemania, representante de la pequeña burguesía, obliga a la gran burguesía a que le entregue el poder, y ésta no tiene más remedio que hacerlo. En Argentina con el golpe militar de Uriburu se entroniza la oligarquía agro-exportadora, dejando atrás la estela radicalista que favoreció a la pequeña burguesía urbana en períodos anteriores. El acto criminal de Susana se puede leer como una alegoría de las decisiones excluyentes de poder que la oligarquía le ha destinado a la clase media argentina. [...] El corolario de la obra demostraría que el sueño del pequeño burgués de escalar socialmente no se puede realizar, porque cuando tiene la posibilidad de demostrarse como realmente es, la alta burguesía se percató de que constituye un peligro y, de algún modo, le trunca sus anhelos de poder, quedando la ambivalencia planteada en la figura de Susana-reina Bragatiana. (41) En: Sanhueza, Ma. Teresa. “Entre el ser y el parecer: La dualidad de los personajes dramáticos en Saverio el cruel.” *Latin American Theatre Review* 35:1 (2001): 27-45.

¹¹² La expresión es de Raúl Castagnino en Castagnino, Raúl. *El teatro de Roberto Art*. Buenos Aires: Nova, 1970. p. 60

Saverio: Vamos a necesitar algunas baterías de cañones antiaéreos.

Pedro (estupefacto): ¡Cañones antiaéreos!

Saverio: Además varias piezas de tiro rápido, ametralladoras y por lo menos un equipo de gases y lanzallamas.

Luisa: ¿Pero para qué todo eso, Saverio?

Saverio: Señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro o no lo es?

Pedro (conciliador): Lo es, Saverio, pero de farsa.

Saverio: Entendámonos...de farsa para los otros...pero real para nosotros...

Luisa: Usted me desconcierta, Saverio.

A la teatralidad constitutiva de la locura, se suma así la espectacularización de la política.

Los delirios de grandeza de Saverio se personifican al mejor estilo arltiano en el vendedor de armamentos Irving Essel, quien con su recomendación de un nuevo gas químico, el “Gas Cruz Violeta”, nos remite a Erdosain y su fábrica de gases. Así como Saverio con la adquisición de una guillotina, el uso de uniforme, una gestualidad exacerbada y profiriendo exabruptos como : “Y cómo quieren gobernar sin cortar cabezas!” y “Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos” nos recuerda la violenta “revolución social” pergeñada por el Astrólogo de *Los siete locos*. La breve escena en la que Saverio escucha una voz en off proveniente de un altoparlante resuena como titulares de periódico que lo enaltecen como déspota con un lenguaje político trillado: “Comunicados de última hora. La actitud del dictador Saverio paraliza toda negociación internacional. Desconcierto general en las cancillerías. ¿Saverio provocará la guerra?” Al mismo tiempo, evoca el uso brechtiano no convencional de la música con el propósito de perturbar el desarrollo normal de la acción y lograr el ansiado efecto de distanciamiento. Arlt deja también al descubierto una estetización del poder mediante efectos teatrales como los usados por el régimen Nazi a través de su poderosa maquinaria propagandística, cuyo principal medio de difusión era la radio, la cual a menudo era escuchada en forma comunitaria mediante la presencia de moderadores o guardianes: “When a speech by a Nazi leader or an important announcement was to be made, this network of radio wardens established loudspeakers in public squares, factories, offices, schools, even restaurants. Sirens would howl and professional life throughout the nation would stop for the duration of the ‘community reception’ in an effort to persuade the individual citizen to identify with the nation.”¹¹³

Es importante destacar que “Saverio el cruel” se estrena sólo unos meses después del regreso de Arlt de una gira por Europa y África que dura un año. El destino principal es España a donde es enviado como corresponsal del diario *El Mundo*. Desde allí respirará las convulsiones previas a la Guerra Civil Española, el ascenso de Hitler, la inminencia de la Segunda Guerra Mundial y emergerá como un escritor más comprometido socialmente. La politización en su escritura se manifestará tanto en el cambio de costumbrismo a militancia en sus aguafuertes como en su postura antimilitarista dentro de su producción teatral a partir de “Saverio el cruel” y más intensamente en “La fiesta del hierro” de 1940. Sylvia Saítta señala este cambio en la escritura periodística de Arlt:

Después de su breve y frustrada incursión en la página dedicada al cine del diario *El Mundo* en agosto de 1936, Arlt vuelve finalmente a la página seis. Sin embargo, el año vivido afuera del país, el contacto con otra cultura y otra realidad social, repercuten en su labor cotidiana. La Guerra Civil Española que estalla unos meses después de su partida, el avance de Hitler, la cercanía de una nueva

¹¹³ Welch, David. *The Third Reich: Politics and Propaganda*. New York: Routledge, 1995. p.42

guerra mundial, las reuniones internacionales... Todo pareciera suceder en otro lado y el anhelo de ser testigo, ya no de su ciudad, sino de un mundo que parece derrumbarse irremediablemente, lo llevan a titular sus notas con un militante “Tiempos Presentes” (marzo a octubre de 1937) que dejará luego su lugar a un resignado “Al margen del cable”¹¹⁴

Por su parte, Isidro Salzman argumenta que el viraje de Arlt de la novela al teatro tiene su raíz en “su producción periodística y en el contexto socio-político de la década del 30.” El autor afirma que Arlt transmuta los cambios en la fisonomía del poder local con el golpe militar de Uriburu y en el escenario mundial con el ascenso del fascismo en sustancia dramática y mantiene que “los Aguafuertes pueden considerarse en muchos casos como borradores de la producción dramática de Arlt.”(Salzman, 78)¹¹⁵ Creemos sin embargo que en esta obra lo político está emparentado con la misma desestabilización que ocasiona la locura. Lo teatral inherente en la política es así otra instancia de enajenación que provoca tanto la fragmentación del yo en Saverio como una fisura en la realización dramática evidenciada en el ensayo metateatral del mantequero en su nuevo rol de dictador.

En el tercer acto, la teatralidad alcanzará su punto más alto. Juan es el encargado de presentar ante los invitados “la más descomunal tomadura de pelo que se tiene conocimiento en Buenos Aires.” Es dentro de este preámbulo a la farsa que menciona el nombre de José Ingenieros en referencia a la “cachada”, advirtiéndole que la farsa por ellos organizada supera a las del conocido cenáculo literario “La Syringa” del que participaba Ingenieros junto a Rubén Darío y que contaba con un órgano de difusión propio, *El Mercurio de América*: “Nosotros los porteños nos hemos especializado en lo que técnicamente denominamos cachada. La cachada involucra un concepto travieso de la vida. Si mal no recuerdo, el difunto literato José Ingenieros organizó, con otros animales de su especie, una peña de cachadas, pero todas palidecen comparadas con ésta, cuya autora es la pulcra jovencita que con ojos apasionados contemplamos todos. Servidos, señores.” Ingenieros, como los farsantes, será también burlado en sus teorías sobre la locura ya que la “cachada” última es la de la simuladora Susana, quien al verse desenmascarada en sus tramposas intenciones sigue la farsa mostrándose enamorada del coronel e invierte la realidad después de disparar contra Saverio: “Ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca.” Susana desborda las taxonomías del reconocido psiquiatra. ¿Quién se espera ese final macabro en el que la supuesta loca farsante mata de verdad al mantequero? ¿No era todo una farsa? ¿No era la locura, y su simulación, algo que el rigor científico del positivismo estaba entrenado para detectar, disciplinar, controlar, incluso recurriendo a una sintomatología física que la denunciaba? Arlt se permite así dar una estruendosa carcajada a un cientificismo ya en decadencia no apto para desenmascarar sagazmente un elusivo concepto de locura a la misma vez que formula su propia definición de sinrazón. La astucia de los alienistas e incipientes psiquiatras positivistas se hallaba en el desarmado del engaño, cuando el loco pretendía hacerle creer que era cuerdo o el cuerdo que era loco. Arlt muestra qué difícil es ese desentrañamiento en una locura que, al igual que la ilusión teatral, sigue traduciéndose en un “hacer creer”: Susana nos ha hecho creer a los espectadores que era cuerda para luego hacernos creer que estaba loca. Arlt ha escenificado un cambio en la percepción de la insensatez. La locura parece ser algo más resbaladizo y evanescente que lo que la epistemología científica creía verificar irrefutablemente.

¹¹⁴ Saitta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008. p. 246

¹¹⁵ “Una lectura ...”

La fragmentación de la subjetividad de los personajes se traduce en los mecanismos internos de la obra en una hiperteatralidad que sigue la misma trayectoria que la locura, intensificando los artificios metateatrales y las rupturas del realismo en las subfarsas o ensayos incrustados dentro de la obra principal. De la representación de Susana como reina destronada pasamos a los ensueños dictatoriales de Saverio quebrantados incesantemente por la criada Simona quien, del mismo modo que la campana de servicio en el soñar despierto de la sirvienta de “Trescientos millones”, inyecta una burda realidad sin rodeos: “¡Cómo se conoce que usted no tiene que deslomarse en la pileta fregando trapos! (Espantada) ¡Y ha clavado la espada en la mesa! Si lo ve la señora, lo mata. ¿Usted está loco?”

En este tercer acto la fusión de locura y ficción teatral se vuelve evidente. La confusión de ficción y realidad que en obras como “Trescientos millones” y “El fabricante de fantasmas” estaba confeccionada a partir de la superposición de planos de vigilia y planos oníricos, aquí se trueca en un constante juego de verdad y mentira para dar cuenta de una realidad que nunca es transparente, que es ella misma una simulación en tanto nunca es lo que parece ser. La primera clave que nos da la obra en cuanto a la mezcla de locura y ficción es la explicación del delirio de Susana a partir de un “exceso de lecturas”. Más adelante en el momento más álgido de la representación de la farsa cuando Susana-Reina Bragatiana se dirige a Saverio-Coronel, éste lanza una pregunta un tanto fuera de contexto: “¿Está haciendo literatura, Majestad?” situando a la literatura y al engaño-locura en un pie de igualdad. La literatura vendría a ser la simulación por excelencia, la creación de un mundo paralelo con ánimo de “hacer creer” al lector. Por otro lado, el “ser otro”, el “parecer”, el “cambiar de identidad”, el “representar un papel”, se halla en el corazón del arte dramático y es la esencia misma de la locura (y la simulación). Al final de la obra la fractura máxima de la ilusión cómica en la forma del quiebre de la farsa teatral tiene lugar al mismo tiempo que el estallido de la locura de Susana. El desenlace de la obra escenifica la batalla entre una representación mimética agonizante a la que Saverio con la enunciación de la “verdad” ha herido de muerte y la continuación de la ilusión encarnada por la simulación de Susana. Saverio se ha ganado el odio de la reina con su quiebre de la ilusión, su desnudamiento de la burla (que es también revelación del artificio teatral). Susana quiere seguir con la farsa. En ese contrapunto sale victoriosa la ficción de Susana (que equivale a la locura y al teatro). Lo que el espectador creía que para Susana era mera representación se convierte en realidad violentamente al final con el asesinato de Saverio; las últimas palabras de Juan son también las del público: “Nos ha engañado a todos, Saverio.” Teatro y locura se fusionan inextricablemente ya que ambas son representación, simulación. Saverio pasa de la realidad a la ficción para finalmente quitarse la máscara; Susana se desplaza de la ficción a la realidad para finalmente revelar que nunca se la había puesto o que no había máscara sino rostro.

Para Josefina Ludmer “la simulación [...] puede ser tomada como un delito de verdad porque pone en movimiento el problema de las creencias y porque se liga con la falsificación y el fraude.”¹¹⁶ En toda simulación hay un afán teatral, y si la simulación es de la locura, la teatralidad entonces se redobla. La “sobresimulación” de Susana se acerca a la poética dramática metateatral arltiana. Es además “el lugar donde hay una disputa sobre la representación, y también un debate político.”(Ludmer,123) De ahí que el realismo sea el peor vehículo para traducir su complejidad y que Arlt recurra al género de la farsa para quebrar la lógica verosímil y crear esa “fábrica de mentiras” de la que hablan los farsantes, la cual no es otra cosa que el arte teatral mismo. La elección de “farsa” como género electo no debe pasar desapercibida en una obra que busca subvertir discursos oficiales trastocando las delgadas paredes que separan la locura de la Razón. En

¹¹⁶ En: Ludmer, Josefina. El cuerpo del delito: un manual. Buenos Aires: Perfil, 1999.

Farce, Jessica Milner Davis pone de relieve el potencial subversivo del género y su adaptabilidad hacia el sinsentido subrayando “farce’s wild rejection of the laws of rationality and seriousness”: “Farce enshrines the element of unreason, an admittedly important part of human nature. From the Feast of Fools to the Marx Brothers, farce permits an indulgent regression to the joys and terrors of nonsense. Like all comedy, farce is both aggressive and festive. At its heart is the eternal comic conflict between the forces of conventional authority and the forces of rebellion.”¹¹⁷

Es importante señalar también que la locura en la década del 30 era una temática preocupante otra vez como lo había sido para aquella primera camada de psiquiatras positivistas liderados por Ingenieros. El temor en este momento además de la persistente inhabilidad para discernir al loco del no-loco lo conforma la sobrepoblación de alienados en los diferentes asilos, la falta de regulaciones legales para la admisión y el alta de los pacientes y el gran número de enfermos que circulaban libremente fuera de las instituciones mentales:

While few doctors denied that legal reform was needed to make confinement legally transparent, many also argued that the essential problem was that the loose legal regimen allowed far too many mentally ill, and especially those who seemed “normal” in the eyes of lay people, to evade hospitalization and treatment. [...] Argentina’s very low rates of institutionalization for the mentally ill and mentally retarded, compared with those of North America and northern Europe, provided additional ammunition for those who advocated confining more of the nation’s infirm. [...] The technical problems of the civil code were aggravated by the material condition of hospitals. Overcrowding made it difficult for public hospitals to keep up with the paperwork necessary to follow the letter of the law. [...] By the 1930’s, it was not uncommon for the urban hospitals to have only one doctor for every three hundred patients, and in rural institutions, there were often five hundred patients for a single doctor. [...] By the 1930’s doctors had started to express pronounced anxiety about the dangers of Argentina’s large population of non-institutionalized insane. [...] Argentina’s large number of alienados libres (non-institutionalized insane), made it urgent to build more hospitals as a means of social policing.¹¹⁸

Coincidentemente, en la popular revista *Caras y Caretas* de Junio de 1934, el escritor uruguayo-argentino Juan José de Soiza Reilly, otro aficionado a las temáticas de la locura, lo criminal, los bajos fondos y por eso antecesor de Arlt, sobre todo con su novela “La ciudad de los locos” de 1914, firma un artículo bajo el título de “Cuarenta mil locos en libertad: una visita al Hospicio de las Mercedes.” En esta crónica y entrevista al doctor Gonzalo Bosch, director del Hospicio de las Mercedes, el fundador de *Locópolis* hace referencia entre otras cosas al “problema pavoroso” presentado por la sobrepoblación y clausura de manicomios y el aumento en el número de locos hacia 1930 acarreado por la modernización: “Cuarenta mil locos sin hospitalización; cuarenta mil locos sueltos que andan en el país sin asistencia y sin encierro, son cuarenta mil bombas de dinamita en manos de otros tantos niños inocentes.”

Esta ansiedad de la época que seguramente no pasaría desapercibida por el mediático Arlt le aporta una singular actualidad a su obra, especialmente notable en la pequeña pieza “Escenas de un grotesco”, la cual, publicada en la *Gaceta de Buenos Aires* en agosto de 1934¹¹⁹, sirvió de germen a “Saverio el cruel.” La obra se abre con un ensayo teatral (ya de entrada tropezamos con

¹¹⁷ Milner Davis, Jessica. *Farce*. The Critical Idiom 39. London: Methuen & Co Ltd, 1978.

¹¹⁸ En: Ablard, Jonathan D. *Madness in Buenos Aires: Patients, Psychiatrists and the Argentine State, 1880-1983*. Calgary: University of Calgary Press, 2008.

¹¹⁹ Y reeditada en: *Proa*.30 (1997): 41-49

la marca pirandelliana) en un Instituto de Enfermos Mentales. La yuxtaposición de teatro y locura, otra vez, no podría ser más obvia. El Director del Instituto está dando una conferencia de prensa para un grupo de periodistas, interiorizándolos sobre las actividades del “instituto frenopático.” El nombre de un ficcionalizado “Doctor Bosch”, director del Hospicio de las Mercedes de 1931 a 1947, es mencionado para poner en evidencia las actividades terapéuticas que él despliega así como las preocupaciones que presenta la locura en esos años: el Director se queja del “alto porcentaje de locos que arrojan las estadísticas nacionales” y muestra perturbación ante los “diez mil locos sueltos frecuentando los parajes públicos, sentándose a nuestro lado en el tranvía, en el teatro, pensando quizás asesinarnos en el mismo momento que nos deleitamos contemplando un espectáculo.” Utilizando un vocabulario paródico de la psiquiatría del momento, el Director aclara que “en general los profanos ignoran que los dementes precoces, los paranoicos, muchas variedades de locos, desarrollan actividades mentales, susceptibles de plasmar en trabajos intelectuales, muchas veces complicados” y se jacta de estar “anunciando la representación de una tragedia escrita por un demente” con actores “seleccionados entre los más conspicuos enfermos mentales que alberga el Instituto.”

Es importante notar el fuerte discurso terapéutico usado en relación a la locura por el positivismo. El régimen de trabajo, además de tener como objetivo la regeneración moral del desviado, explotaba también los beneficios de una mano de obra accesible e irremunerada. Jonathan Ablard dice al respecto:

Ambivalence about immigrants, and fear of creating a welfare state, influenced the material and therapeutic life of the hospitals. Since their creation, both hospitals engaged in a moral therapeutic regimen that was heavily weighted towards productive and lucrative work. Argentine alienists began to implement these regimens in their asylums by the 1870's. Like their counterparts elsewhere, doctors understood moral therapy to include the fostering of safe and home-like environments, isolation of patients from harmful influences, and the development of activities that would redirect patients back to mental health. [...] Work therapy broadly understood to include a variety of tasks, was successfully employed at the hospitals. Male patients essentially built the Casa de Dementes, and the asylum's first director created a number of patient workshops that continued to earn revenue for the hospital at least through the 1940's. Female patients sewed uniforms for the military, and were actively engaged in a range of domestic tasks that allowed the hospital to continue running. In addition to work that fulfilled putative therapeutic ends, the hospitals also utilized patients as unpaid orderlies. (Ablard, “The limits...” 232-233)¹²⁰

Arlt documenta este régimen de trabajo al que eran sometidos los asilados cuando el Director se refiere a “las actividades que mi eminente colega ha desplegado entre los enfermos a su cargo en el Hospicio de las Mercedes”: “Encontramos allí diversos tipos de locos, trabajando en los talleres de zapatería, cajones fúnebres, sastrería, imprenta, etc.” A la vez, registra el abuso de las ocupaciones asignadas a los internos en el sarcástico retruque del loco a las palabras del Director: “No tiene ni tanto así de sentido común. No hay ocupación para los cuerdos y quieren hacer trabajar a los locos.” Así, el aspecto más revelador de esta embrionaria pieza es el de mostrar que el interés de Arlt se hallaba más que nada en la locura, en su fácil y peligrosa definición por la comunidad científica, en los problemas acarreados por la falta de dinero en los asilos, en la ansiedad que acarrearaban los “locos sueltos”. La inclinación por lo social y la conciencia de clase en la obra posterior es algo que Arlt agrega más tarde por requerimiento de Barletta y el Teatro del Pueblo. Mirta Arlt lo explica de esta forma: “En efecto, la acción transcurría inicialmente en un

¹²⁰ Ablard, Jonathan D. “The limits of psychiatric reform in Argentina”

manicomio. [...] Pero accediendo a la orientación de crítica social del Teatro del Pueblo, modificó el planteo reemplazando a los dementes por “niños bien”, cuyo poder adquisitivo y falta de escrúpulos los decide a hacer víctima de una mala pasada al mantequero Saverio, sin medir las consecuencias.” (88)¹²¹

Con respecto a su filiación, “Saverio el cruel” se inscribe en la tradición del grotesco criollo como se desprende de este esbozo anticipatorio no arbitrariamente titulado “Escenas de un grotesco”. Eva Golluscio señala esta procedencia: “(Saverio el cruel) reenvía al inmigrante del sainete y del grotesco criollos y, aunque su autor no especifica que se trata de un italiano, tiene detrás de sí a decenas de italianos de teatro, pobres, cómicos, torpes, feos, ridículos y finalmente adorables, en quienes las distintas generaciones de autores concentraron la comicidad y la verdad.”¹²² Específicamente *Saverio* nos remite al grotesco ‘El organito’ de los hermanos Enrique y Armando Discépolo estrenado en 1925 en el Teatro Nacional. Así este *Saverio* arltiano no emerge de un vacío sino que evoca en el imaginario de esos años 30 un tipo reconocible anclado en “un referente teatral rioplatense muy claro” bajo un “fondo cultural compartido.”¹²³ Si bien Arlt hace uso del grotesco que veía como un género realista desgastado, lo asimila y lo adecúa a su propio proyecto estético. Esta misma apropiación de materiales heterogéneos y su transformación en un producto nuevo tanto temática como estructuralmente ya había modelado su singular forma de expresión novelística. El público de la época (así como el cronista policial en Roberto Arlt) tampoco podría estar ajeno al resonado caso de Saverio Tallarico en 1902 sobre el cual Ingenieros también había escrito. Aunque separado del *Saverio* arltiano por un margen de más de treinta años, el caso había provocado gran estruendo en la prensa de la época y posiblemente sus ecos todavía repercutieran sobre el escenario del Teatro del Pueblo. Se trataba del caso de un inmigrante de profesión sastre, quien, arrestado por una infracción policial, enloquece y es llevado al Hospicio de las Mercedes donde los guardianes le rompen nueve costillas y le producen lesiones mortales. El Hospicio trata de encubrir el caso pero por las investigaciones y los diferentes pedidos de autopsia de los jueces actuantes se sabe la verdad. Se convierte así en gran escándalo público, tiene lugar una interpelación en el congreso y el cadáver de Tallarico no puede ser hallado. Rumores circulan de que el cadáver ha sido “desmenuzado por los estudiantes de la Facultad de Medicina en la clase de disección”¹²⁴. La popular revista *Caras y Caretas* del 13 de diciembre de 1902 presenta en su cubierta la ilustración de un distinguido caballero vestido de levita y sombrero interrogando a un grupo de calaveras en un cementerio. Al pie del dibujo, la sentencia: “El juez Constanzó: -¿ Quién de ustedes tiene nueve costillas rotas?” El desarrollo de la nota en el interior de la publicación muestra fotos de los médicos abriendo diferentes ataúdes en la Chacarita para buscar los restos de Tallarico. Así, más de treinta años antes del mantequero Saverio y más de veinte años antes del Saverio discepoliano, había existido otro, también inmigrante, también rondando la locura, también abusado por un grupo de poderosos y finalmente asesinado absurdamente.

Simulación, falsificación, máscara, disfraz. ¿Qué mejor género que el dramático para mostrar la incesante actuación del ser humano? La “revolución” de Saverio reside en el

¹²¹ En: Arlt, Mirta y Omar Borré. Para leer a Roberto Arlt. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984.

¹²² Golluscio, Eva. “Los personajes-memoria: dos Saverios para un organito.” Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000, 137-145.

¹²³ Para un análisis de las convergencias entre el *Saverio* arltiano y el grotesco discepoliano ver: Golluscio de Montoya, Eva. “Procedimientos citacionales en una farsa argentina de los años 30 (*Saverio el cruel* de Roberto Arlt)” El teatro y su crítica. Buenos Aires: Galerna, 1998 y “Los personajes-memoria: dos Saverios para un organito.” de la misma autora mencionado anteriormente.

¹²⁴ *Caras y Caretas*, 13 de diciembre de 1902. “En busca de los restos de Tallarico.”

cuestionamiento de la lógica imperante y el desafío a la cohesión dentro de la obra dramática. Su guillotina le corta la cabeza a la caduca tradición realista y comercial para dar paso a un innovador teatro de arte vanguardista. La afirmación expuesta por Susana momentos antes del desenlace sangriento de la farsa: “y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos” nos da la clave principal de la dramaturgia arltiana: la teatralidad de la locura como motor de la ficción.

Capítulo 3

Roberto Arlt periodista: Las “aguafuertes porteñas” o la construcción de lo cotidiano

Roberto Arlt , “pintor de la vida moderna”

Ha buscado en todo la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de aquello que el lector nos ha permitido llamar la *modernidad*.

Charles Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”

“Pinceladas”, “cuadros”, “estampas”, “frescos” o “retratos” son sólo algunos de los términos pictóricos con los que los críticos suelen referirse a las crónicas diarias de neto sabor costumbrista con las que Roberto Arlt inaugura su tarea de periodista en el diario El Mundo. Escritas entre 1928 y 1933, firmadas al comienzo con iniciales y luego con el nombre completo del autor (nunca usó el obligado pseudónimo) y acompañadas por caricaturas del dibujante Bello, la estrecha vinculación de esas “aguafuertes porteñas”¹²⁵ con las artes visuales es innegable. Más aún, la elección del vocablo “aguafuerte” proveniente de la tradición plástica para definir estas notas periodísticas no es casual. El grabado al aguafuerte es “un dibujo fijado sobre el metal por la acción corrosiva del ácido y consiste en dibujar con una punta sobre una plancha de cobre perfectamente pulida y cubierta con una capa de barniz negro o ennegrecido con humo y, una vez terminado el dibujo, se sumerge la lámina al efecto del ácido nítrico o aguafuerte. Así, en este trabajo directo que se establece entre la punta que *dibuja* y los mordidos del ácido que *colorean* se fundamenta el grabado al aguafuerte del siglo XIX”¹²⁶. La corrosiva ironía que Arlt despliega en sus retratos urbanos podría asemejarse al color en el aguafuerte. Él mismo lo describe así en “El derecho de alacranear”¹²⁷ donde responde a la pregunta de un supuesto lector que se interesa en saber si sus crónicas son o no “aguafuertes”: “Sé que a veces, a cierta gente, mis notas le pican como ácido nítrico. Y con este ácido es con el que se graba en metal el diseño de esa clasificación: aguafuertes.”

Arlt registra en sus notas el día a día de un Buenos Aires en ebullición, los idiosincráticos tipos porteños, los usos y costumbres locales, el pequeño acontecimiento, las historias mínimas que su pluma eleva a estatuto trascendental, sin soslayar la crítica social y política o la cáustica reprobación a una modernidad desapareja, a un progreso esquivo o amenazante. En sus vagabundeos callejeros de flâneur Arlt aprehende lo fugaz y lo perecedero, es decir, la vida moderna tal como la describe Charles Baudelaire en su fundacional definición de “modernidad”

¹²⁵ Usaré para el análisis de las “Aguafuertes porteñas” los volúmenes antológicos: “Aguafuertes porteñas”, “Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana”, “Aguafuertes porteñas: cultura y política” y “Nuevas aguafuertes” reunidas en Arlt, Roberto. Obras II. Estudio preliminar de David Viñas. Buenos Aires: Losada, 1998 y las publicadas en Scroggins, Daniel C. Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

¹²⁶ Definición en: “El aguafuerte. Técnica y carácter de un nuevo arte”. Summa Artis. Historia general del arte. Vol 32. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. p. 209

¹²⁷ Todas las citas de aguafuertes, a no ser que se especifique expresamente, están tomadas de Arlt, Roberto. Obras II. Estudio preliminar de David Viñas. Buenos Aires: Losada, 1998

de su ensayo “El pintor de la vida moderna” de 1863: “La modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.”¹²⁸ Quien encarna el modelo de esa modernidad en este célebre escrito del poeta francés – a quien Arlt en unos de sus primeros escritos, el ensayo “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” de 1920, llamara “mi padre espiritual” – es un dibujante menor, un caricaturista de periódicos llamado Constantin Guys. Modernidad y visualidad quedan así fusionados en la persona de ese pintor-flâneur que obtiene su condición moderna a partir de su curiosa y desjerarquizadora mirada de niño desde la multitud en la que se siente en su gloria y en la que deviene “un espejo tan inmenso como esa muchedumbre”, “un caleidoscopio dotado de conciencia” (29).

Arlt, mirón, observador y antropólogo de la fauna urbana porteña, reflexiona sobre su oficio de flâneur, dejando bien en claro “la utilidad de darse unos baños de multitud y de callejeo” en su aguafuerte “El placer de vagabundear”: “El vagabundo se regocija [...] ante la diversidad de tipos humanos. Sobre cada uno se puede construir un mundo.” Sus aguafuertes transmutan lo cotidiano en materia representable y traducen la cultura visual sobre la que reposa la modernidad; el acelerado ritmo moderno se halla incrustado en las estrategias discursivas de su columna diaria: velocidad, hibridez, fugacidad, desacralización, alto grado de subjetividad. Cabe notar que la noción de rapidez no es sólo aplicable al agitado ritmo que impone el día a día de la prensa masiva sino que responde también a la celeridad con la que se desarrolla la vida misma en la urbe moderna y que el cronista debe depositar en las abigarradas páginas del periódico a partir de las huellas que su privilegiada percepción ha dejado en su memoria. Arlt en cada nota debe registrar entre los caracteres que imprime su Underwood la anécdota que lo acaba de dejar embriagado de sensaciones, porque en su próxima andanza la calle será otra, en tanto inserta en un proteico presente en perpetua evasión. Así describe también Baudelaire el método de dibujo de M. Guys, el cual siendo un “arte mnemónico” depende para su correcta realización de la habilidad del artista para traducir velozmente “la imagen escrita en su cerebro”: “En la ejecución de M.G. se muestran dos cosas: la primera, una contención de memoria resurrectiva, evocadora, una memoria que le dice a cada cosa: ‘¡Lázaro, levántate!’; la otra, un fuego, una embriaguez de lápiz, de pincel, casi semejando un furor. Es el miedo de no ir lo bastante rápido, de dejar escapar el fantasma antes de que la síntesis sea extraída y retenida” (41) La rapidez de la vida moderna es así reproducida en la hoja del escritor o el lienzo del dibujante.

Asimismo, el método de trabajo arltiano es totalmente empírico, la percepción de la realidad es exclusivamente personal: “Lo he visto yo, con mis propios ojos” advierte en uno de sus tantos artículos. “He sido testigo de una escena que me parece digna de relatarse” sanciona en otro. Así, el cronista presta sus ojos al ciudadano incrédulo como un lazarillo a un ciego en esa mezcla irregular de información objetiva y *doxa* personal que permea su literaturización de lo cotidiano. Su poder de convicción deriva de su propia experiencia; la vivencia personal tiñe sus descripciones que tan a menudo tienen por escenario el ómnibus o el tranvía, la calle o el café. De ahí, que Walter Benjamin, en sus ensayos sobre Baudelaire, proponga, citando a Georg Simmel, lo visual como lo quintaesencialmente moderno: “Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas

¹²⁸ Baudelaire, Charles. “El pintor de la vida moderna”. El pintor de la vida moderna. Trad. Julio Azcoaga. Córdoba: Alción Editora, 2005.

incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros.”(52)¹²⁹ Si bien Benjamin encuentra un reservorio de lo visual en el nuevo espacio social del transporte, para Arlt el espacio público moderno por antonomasia lo conformará el barrio, la calle, el centro, los parques, los cafés. No es fortuito que estos espacios tengan una presencia protagónica en sus aguafuertes puesto que Arlt no hace más que duplicar en sus textos las transformaciones urbanísticas que están por ese entonces cambiando la materialidad de la ciudad. La emergencia de un espacio público metropolitano en Buenos Aires comienza, según Adrián Gorelik¹³⁰, en 1887 como derivación de la federalización de esa ciudad cuando el gobierno de la provincia le cede al gobierno nacional un extenso territorio recortado sobre la pampa para ampliar la capital. Dos figuras cubrirán esa región; por un lado, “una grilla de pretensiones homogeneizadoras” y por otro “una serie de parques que buscan formar una cintura verde y [...] limitar la expansión urbana.” (Gorelik 27) Este fenómeno urbano tiene lugar durante las primeras tres décadas del siglo veinte, es decir que forma parte del aire que respira Arlt durante sus años de formación y desarrollo como escritor. El barrio suburbano moderno, ese dispositivo cultural que toma vida en las crónicas arltianas tanto como lugar físico y escenario de los diferentes acontecimientos como construcción imaginaria y producto cultural, se forma hacia finales de la década de 1910. Arlt no hace más que plasmar en su prosa lo que latía en la cultura popular y en la realidad social externa de la época.

El público lector emprende junto a nuestro aguafuertista un viaje visual que invita a descubrir el mapa que traza como transeúnte solitario desde la ciudad como lugar de paseo y desde el periódico como lugar de enunciación, una verdadera “epopeya del ojo” al decir de Michel De Certeau: “[...] nuestra sociedad vuelve cancerosa la vista, mide toda realidad en su capacidad de mostrar o de mostrarse y transforma las comunicaciones en viajes del ojo. Es una epopeya del ojo y del impulso de leer.” (LII)¹³¹ Arlt se erige así como cartógrafo de los espacios públicos desde donde capta el aturdido fluir de la vida moderna y en su recorrido y traducción de la ciudad el deambular barrial y el trabajo literario se entremezclan y se confunden en un entramado de desplazamientos físicos y alegóricos.

La modalidad de grabado al aguafuerte encuadra a la perfección con el proyecto de Arlt por su histórico carácter popular con estrecha vinculación a la crítica política y social, su estatuto de arte “menor” y marginal, su inherente capacidad para la rápida difusión (una lámina puede reproducir la estampa *ad infinitum*) y por lo tanto democratización de la imagen y por su facilidad en recoger la subjetividad del artista. Durero, Rembrandt y Goya son algunos de los célebres artistas que practicaron el arte del aguafuerte con mayor maestría. La resonancia goyesca en la elección del término “aguafuerte” por Arlt no puede pasar desapercibida. Es un claro tributo a quien anticipaba ya desde el siglo XVIII mediante sus aguafuertes un arte claramente moderno librándose de las ataduras neoclásicas y subvirtiendo la lógica de la representación. Desde sus comienzos costumbristas retratando repertorios de tipos en sus cartones para tapiz, pasando por el mundo grotesco de Los disparates o su tematización de la ruptura de la forma y técnica clásica en los desgarradores documentos gráficos que son sus Desastres de la guerra, Arlt le rinde homenaje en sus propias aguafuertes a este grabador y a su estética subversiva. “Vuelvo, robusto, descansado e ilustrado, a continuar la serie goyesca de mis

¹²⁹ Benjamin, Walter. “El París del Segundo Imperio en Baudelaire.” Illuminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.

¹³⁰ Gorelik, Adrián. La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

¹³¹ De Certeau, Michel. La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer. Trad. Alejandro Pescador. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.

aguafuertes, que abarcarán la humanidad indescriptible que se mueve en las calles de esta ciudad” proclama Arlt en “Vuelta al pago” como excusa de un breve paréntesis en su actividad o de haberse “tirado a muerto” o “atorranteado” por dos meses. Asimismo, en “El placer de vagabundear” el narrador- flâneur de pronto percibe la calle como “un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal” para luego preguntarse “¿Qué fue Goya, sino un pintor de las calles de España? [...] Todo [...] lo vio vagabundeando por las calles.”

No hay duda de que Goya es uno de los referentes de Arlt; el otro, más contemporáneo y local es el aguafuertista Facio Hebequer a quien Arlt dedica una de sus crónicas¹³² elogiando a este “pintor de los atorrantes” que ronda en las proximidades de los “asilos de vagabundos” buscando modelos que hospeda en su propia casa. Hebequer fue líder de “Los artistas del pueblo” y dueño del estudio en Buenos Aires donde la agrupación que también incluía a José Arato, Adolfo Bellocq, Agustín Riganelli y Abraham Vigo desarrolló su actividad entre 1917 y 1935¹³³. Este grupo de artistas provenientes de las clases trabajadoras y con simpatías anarquistas tenía estrecha vinculación con los escritores de Boedo – con quienes Arlt por lo general se alineaba – y colaboraban con ellos a menudo ilustrando su ficción. Anti-academicistas, con inclinación a técnicas más populares y artesanales como el grabado, abogaban por un arte social y militante orientado a concientizar al pueblo. Humanizan en su arte con realismo y compasión a sujetos marginales y a las clases bajas del arrabal, y plasman los aspectos más sórdidos engendrados por la modernización como los conventillos, la prostitución, los basurales. Manifiestan su ruptura con los estándares académicos burgueses exhibiendo su trabajo artístico en lugares frecuentados por las clases trabajadoras como centros comunitarios, sindicatos gremiales o bibliotecas socialistas. Baste la anecdótica actuación pública del grupo para evidenciar el espíritu subversivo que los anima. Cuando el Salón Nacional de Bellas Artes de 1914 rechaza las obras de numerosos artistas entre los cuales se hallaban Arato, Hebequer, Vigo y Quinquela Martín, la temprana Escuela de Barracas (que más tarde devendría “Los artistas del pueblo”) organiza un paralelo y alternativo “salón de rechazados” para impugnar la autoridad y los jurados “oficiales”. El mismo Facio Hebequer recuerda este gesto de protesta en una entrevista de 1935: “Como siempre, el Salón estaba en manos de una camarilla, que cometía las injusticias más irritantes [...] A nuestro grupo [...] se le negaba la entrada al Salón con el pretexto de los “asuntos”. Nuestros motivos eran de carácter popular. El arrabal y su gente, vistos con un sentido socialmente revolucionario, cosa que desentonaba terriblemente con la pintura “oficial” pacata, relamida y circunspecta.”¹³⁴

Tanto Arlt como periodista y Hebequer como pintor coinciden en la elección de un arte “menor” y artesanal como el aguafuerte como vehículo para señalar vicios sociales y contradicciones modernas. Si bien el grabado de Hebequer parece a primera vista poseer un contenido más revolucionario, el aguafuertista Arlt a menudo interrumpe el aparente cariz pintoresco de su columna diaria para posar una mirada incisiva frente a la crisis económica y el golpe de estado de 1930, o para denunciar el caos en el que están sumidos los hospitales municipales o erigirse en defensa de los trabajadores o inmigrantes. Tanto el medio del grabado

¹³² “Los atorrantes de Facio Hebequer” en Scroggins, Daniel, 263-266.

¹³³ Se denominaron también “Escuela de Barracas” y “Grupo de los cinco” hasta 1920 cuando adoptaron el mote de “Artistas del pueblo”.

¹³⁴ Citado en Muñoz, Miguel Ángel, Los artistas del pueblo, 1920-1930, catálogo exposición Fundación OSDE, 2008, p. 13.

como la prosa visual que Arlt dibuja para la prensa periódica poseen un potencial de veloz propagación y democratización que alcanzan a las nuevas capas medias y populares que emergen como nuevos espectadores y lectores. Facio Hebequer en uno de sus tantos escritos sobre arte en la revista *Vanguardia* de 1936 hace hincapié en la subjetividad que al artista le es permitido expresar en el grabado, lo que trae aparejado su gran arraigo popular y la fácil reproducción de esta técnica: “Printmaking has means of expression that work around the dominance of painting. The spontaneous drawing and speed of print production let the graphic artist express ideas, intentions, and thoughts with a freedom not permitted to painting. This perhaps explains printmaking’s popularity with real people, its unmistakably popular character and fitness for diffusion and propaganda, an essentially social art which surpasses the possibilities of all the other avenues of artistic and even literary creation.” (278)¹³⁵ Por su parte, las aguafuertes arltianas también se difunden rápidamente. El ingreso de hijos de inmigrantes a las universidades y al campo cultural, el crecimiento de la educación secundaria y una audiencia femenina con más tiempo libre se traduce en un gran crecimiento del público lector de clase media y baja. Sumado a esto, el formato tabloid de *El Mundo*, la variedad de secciones orientadas a la familia y un periodismo dirigido por periodistas profesionales y no por políticos son responsables por la democratización de la cultura.¹³⁶ La triplicación del tiraje diario de este matutino en su primer año de vida lo dice todo: pasa de 40.000 ejemplares en octubre de 1928 a 127.000 ejemplares en octubre de 1929.¹³⁷ En cuanto a la impronta personal que el grabador deja plasmada en la stampa, es éste un hecho que también recalca Baudelaire quien coincidentemente participara activamente en el resurgimiento de este arte en Francia a partir de 1860 con el grabador Cadart a la cabeza de la “Société des Aqua-fortistes”. “El aguafuerte no solamente sirve para glorificar la individualidad del artista, sino que al artista le resultaría incluso difícil no trazar sobre la plancha su personalidad más íntima.”(315)¹³⁸ La misma marca subjetiva encontramos en las aguafuertes de *El Mundo*, en donde un fuerte *yo* atraviesa muchas de las notas haciendo dificultosa la diferenciación entre autor implícito, narrador y autor real. Por otro lado, Arlt y Hebequer, artistas rechazados ambos que practican su arte a contrapelo de la cultura “oficial”, comparten una especial atracción por los márgenes de la sociedad, por rastrear con su pincel y su pluma a los expulsados y desposeídos – los verdaderos “héroes modernos” al decir de Baudelaire – y ponerlos en el centro de su creación. “El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad – criminales y entretenidas –, la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur* nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo.”(187)¹³⁹ Así, Arlt y Hebequer dan protagonismo a estos héroes modernos que habían permanecido invisibles hasta ese momento. El concepto de lo heroico ha sufrido una profunda transformación en la ciudad moderna y en la nueva estética que dicta la modernidad. “Y es que un turro” dice Arlt en su aguafuerte “El asaltante solitario”, “en determinadas circunstancias, puede alcanzar la altura de un héroe.”

¹³⁵ Citado en: Frank, Patrick. *Los Artistas del Pueblo: Prints and Workers’ Culture in Buenos Aires, 1917-1935*. Albuquerque: New Mexico Press, 2006.

¹³⁶ Ver al respecto: Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

¹³⁷ Estadísticas compiladas por Sylvia Sáitta en *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

¹³⁸ Baudelaire, Charles. “Pintores y aguafuertistas” *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Machado Libros, 2005.

¹³⁹ Baudelaire, Charles. “Salón de 1846”, *Salones*.

Uno de esos héroes modernos de los que habla Baudelaire está encarnado por la figura del “chiffonnier” o trapero, especie de pordiosero que deambula por la ciudad recogiendo los residuos inservibles. En “El vino y el hachís” de 1851 Baudelaire describía a la singular figura, la cual vuelve a hacer su aparición en el poema “El vino de los traperos” de Las flores del mal:

Observad al que se dedica a recoger diariamente lo que tira la ciudad. Todo lo que la gran ciudad ha tirado, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desechado, todo lo que ha roto, él lo cataloga y colecciona. Examina las basuras de una fiesta, los desperdicios de un banquete. Y los clasifica de modo inteligente: recoge, como el avaro su tesoro, las basuras que, trituradas por el dios de la industria, se convertirán en objetos de utilidad o de placer. [...] Lleva a la espalda un cesto de mimbre con el número siete. Va con la cabeza agachada y tropezando en el empedrado, como esos poetas jóvenes que se pasan la vida vagando por las calles en busca de rimas. (489-490)¹⁴⁰

A menudo, a la luz roja de un farolito
Al que el viento azota la llama y golpea el cristal,
En el corazón de un viejo arrabal, laberinto de fango
Donde la humanidad hierve en tormentosos fermentos,

Se ve venir a un trapero, con la cabeza agachada,
Tropezando y chocando con las paredes, como un poeta,
Y sin tener en cuenta los soplonos, que son súbditos suyos,
Ensancha el corazón con gloriosos proyectos. (165)¹⁴¹

La analogía entre el poeta y el recolector de residuos no pasa desapercibida para Walter Benjamin quien señala: “Esta descripción es una única, prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el sentir de Baudelaire. Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño; incluso el gesto es en los dos el mismo.” (98)¹⁴² Tanto el poeta como el mendigo – ambos sujetos “otros” en los límites de la modernidad – recogen desechos descartados por la ciudad industrializada para transformarlos en un producto diferente. Es de notar que la figura del trapero ya se había manifestado en el costumbrismo francés a finales de siglo XVIII en el *Tableau de Paris* de Louis-Sebastian Mercier de 1781. El costumbrismo español y en particular Mariano José de Larra recupera esta figura en la persona de la traperera: “La traperera, por tanto, con otra educación sería una excelente periodista y un buen traductor de *Scribe*; su clase de talento es la misma: buscar, husmear, hacer propio lo hallado; solamente mal aplicado: he ahí la diferencia”¹⁴³ La equiparación es ahora entre el oficio de traperera y el de periodista, es decir el del mismo Larra: en tanto ambos urden sus creaciones con retazos descartables, inservibles a primera vista pero que pueden ser transformados por la alquimia del recolector/escritor en tesoros maravillosos.

A la luz de estas observaciones, es sugestivo que Arlt en sus aguafuertes haga reiteradas menciones a los omnipresentes “residuos” que va encontrando como paseante de los barrios periféricos de la ciudad. Quizás el equivalente del trapero baudelairiano esté representado en Arlt por la figura del inventor que ya es parte del imaginario del autor y sinécdoque de su escritura

¹⁴⁰ Baudelaire, Charles. Obras selectas. Trans. Enrique López Castellón. Madrid: Edimat, 2000.

¹⁴¹ Baudelaire, Charles. Obras selectas.

¹⁴² “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”

¹⁴³ Citado en: Cuvardic García, Dorde. “El traperero: El otro marginal en la historia de la literatura y de la cultura popular.” *Kañina* 31:1 (2007): 217-227.

toda. En “El paraíso de los inventores” la aguda mirada del aguafuertista se posa en los depósitos de motores de la calle Rivadavia a donde va a parar “el desperdicio de cuanto coche atorrante incendia su dueño en la vía pública para cobrar el seguro” y a donde “señores que oscilan entre reducidos, mecánicos y automovileros, clasifican las mil y una piezas de que se compone un mecanismo reducido a su más mínima expresión de inutilidad.” Así, los residuos que descarta la modernidad generan la fauna del inventor, quien transforma lo viejo y mediante su magia lo recupera para hacerlo nuevo otra vez. La alegoría no difiere sustancialmente del oficio de Arlt como periodista quien cataloga y selecciona desperdicios tomados de la vida cotidiana, imágenes, observaciones, anécdotas frente a las cuales la mayoría es indiferente pero que el talentoso observador desfamiliariza y transforma en historias dignas de ser contadas. “Todo pierde su valor. Todo se transforma” decreta el autor en “Corrientes, por la noche” aludiendo a la mezcla que exuda la calle moderna por excelencia, Corrientes, la cual “más que calle parece una cosa viva, una creación que rezuma cordialidad por todos sus poros.” Arlt, tan afecto a los comentarios metaficcionales, nos hace pensar en la confección de sus propias notas periodísticas las cuales truecan lo circunstancial e insignificante en materia imperecedera y transcendental. Elaboradas a partir de la percepción de restos premodernos, sobras salpicadas de escaso progreso, denuncian a menudo una Buenos Aires que se cree moderna. A su vez, el uso de técnicas discursivas de enumeración y repetición resuenan con ecos de la propia modernidad y sus omnipresentes objetos de consumo así como también reflejan la producción masiva de la prensa periódica. En “Calles terribles” Arlt literalmente desarticula los rincones más recónditos de Buenos Aires para poner de relieve el reverso del tan proclamado progreso a la vez que escribe con el mismo lenguaje de la efervescencia moderna, el de lo fugaz, lo breve, lo híbrido, lo empírico, lo popular, lo presente: “Chicos, sucios como perros o cerdos, se revuelcan en misérrimos patiecitos entre pollos, gatos, canes y patos. Un hedor de podredumbre lo impregna todo. Un vago, tieso como poste de farol, tieso como si todo el orgullo y toda su importancia consistiera en estar derecho, con una mecha de pelo desrizado en el medio de la frente y las manos embutidas en el pantalón mira en la esquina al único transeúnte que pasa.” (278) En “El cementerio de las naves” la enumeración de personificados residuos de naves abandonadas (“vientre desgarrado”, “ventrículos de un corazón”, “brazos de desesperados”) adquiere una cadencia más urgente para delatar una modernidad agonizante. En “Escuelas invadidas por las moscas”, los insistentes “residuos” hacen una nueva aparición: “Los carros de basura desfilan interminablemente. El viento levanta polvillos de residuos. Junto a las lagunas de agua verde, los carros envueltos en neblinas de moscas, descargan montañas de residuos frescos.” En “La avenida del gato muerto”, nuestro aguafuertista hace un inventario de los desechos que cubren la citada avenida. La mención a su método de trabajo yuxtapuesto a los ubicuos residuos no deja duda de la analogía que venimos proponiendo: “Es cosa de sacar una libreta del bolsillo y comenzar a anotar la diversidad de residuos que se pudren al aire y a la vista y paciencia de todo el mundo.” A renglón seguido, la confirmación se vuelve literal:

Sí; es cosa de extraer una libreta.

Hay marcos de hierro tirados por el suelo (no hay un milímetro de exageración), tanques de nafta de automóviles, troncos de palmera, gatos muertos, trapos en definitivo desuso; zanjas laterales que tienen profundidades de riachos; veredas de menos de un metro de ancho; veredas extrañadas de serlo y que no saben si terminar de desaparecer o ensancharse; caminitos que suben y bajan. Y esto en lo más céntrico y poblado de Villa Crespo.(291)

En su libreta de periodista, es decir en la crónica que leemos, Arlt plasma su modalidad de trabajo: cual Alicia en el país de las maravillas, nuestro cronista recorre las calles porteñas elevando lo cotidiano a escalafones maravillosos utilizando para su empresa fragmentos desjerarquizados de la realidad circundante que pintan la vida moderna. La heterogeneidad de la ciudad encuentra ecos análogos en las aguafuertes, espejos de la modernidad e instancias de ella misma.

Vista de esta manera, la crónica arltiana se acercaría a una variedad de la colección. Partiendo de un interés puramente personal, su escritura, fabricada a partir de la clasificación de sobras y restos excluidos del mundo moderno, se erige como narrativa privada autorreferencial en tanto despoja a los objetos de su origen y compone con ellos una nueva narrativa cuyo referente es el coleccionista mismo. “Once the object is completely severed from its origin, it is possible to generate a new series, to start again within a context that is framed by the selectivity of the collector” (152) observa Susan Stewart en sus reflexiones sobre la colección¹⁴⁴. Por otro lado, la colección ejerce una crítica al capitalismo y a los “residuos” que éste deja a su paso en tanto los objetos coleccionados pierden dentro de la serie su valor de intercambio y desplazan su valor de uso a una mera estetización. Stewart observa al respecto:

[...] The economy of collecting is a fantastic one, an economy with its own principles of exchange, substitution, and replicability despite its dependence upon the larger economic system. [...] Furthermore, the collection cannot be defined simply in terms of the worth of its elements. Just as the system of exchange depends upon the relative position of the commodity in the chain of signifiers, so the collection as a whole implies a value – aesthetic or otherwise – independent of the simple sum of its individual members.

Autosuficiente, subjetivo, vaciado del significado que le confiere el mercado capitalista, el inventario que Arlt nos ofrece en sus aguafuertes se erige como colección privada de fragmentos, la cual nos recuerda la imagen benjaminiana del “ángel de la historia” que avanza hacia el futuro con la mirada clavada en las ruinas del pasado. Propulsado involuntariamente por ese huracán “que nosotros llamamos progreso,”¹⁴⁵ Arlt traza una microhistoria de Buenos Aires a partir de sus despojos creando un documento de su tiempo a la par que expone y denuncia una modernidad escurridiza y etérea.

Costumbrismo y reproducción

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra.

Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

Dispositivos modernos por excelencia en tanto encarnan lo fugaz y lo efímero, diarios y periódicos son los mayores responsables de producir y reproducir la cotidianeidad a partir del siglo XVIII. Como su nombre bien lo sugiere hacen honor a su naturaleza seriada y son mercadería descartable que perdura el mismo lapso de tiempo que la vigencia de la noticia diaria

¹⁴⁴ Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press, 1993.

¹⁴⁵ Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia.” *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

que contienen. Llevan en su seno la impronta de la repetición y la predictabilidad y son el medio en el que florece el género costumbrista. Impulsado por la difusión del periodismo y la apertura al diálogo con el lector que da nacimiento a la opinión pública, se inicia el costumbrismo en el siglo XVIII en Inglaterra a partir del auge de los periódicos *The Tatler* (1709) y *The Spectator* (1711) dirigidos por Addison y Steele¹⁴⁶. Alimentado por la ideología ilustrada dieciochesca y poseedor de un carácter laico, se trata de un periodismo ético-social (anterior al pintoresquista-descriptivo) anclado en la filosofía empirista inglesa de Locke y Condillac que enfatiza el rol de la experiencia y la percepción sensorial en la formación del conocimiento. De ahí que tanto los ingleses como sus seguidores franceses Mercier con su *Tableau de Paris* (1781) y Jouy con su *Gazette de France*¹⁴⁷ usen un enfoque neutral y desapasionado basado en la observación objetiva de la sociedad con el fin reformista de corregir vicios sociales y perfeccionar las costumbres. Uno de los catalistas para la emergencia del artículo costumbrista es una fundamental transformación en el concepto de *imitatio naturae* que comienza a manifestarse en la literatura europea del siglo XVIII. Lo que José Escobar da en llamar “mímesis costumbrista” corresponde a “una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica.”¹⁴⁸ Así, se produce un desplazamiento en el objeto de imitación en la estética dieciochesca donde el referente ya no es la Naturaleza concebida como idea abstracta y universal, a-temporal y a-espacial sino que lo local y contemporáneo se vuelve ahora digno de representación artística. El concepto de verosimilitud se altera para significar ya no “verdad poética” sino verdad referencial, renovación que desembocará en el realismo y el costumbrismo. Nueva forma de sentir y percibir el presente, ya no se imitarán modelos literarios antiguos sino lo que el artista ve a su alrededor y que tratará de reproducir como fruto de la observación directa, con un lenguaje transparente. “Los autores empiezan a ser cronistas de su época” señala Joaquín Álvarez Barrientos.¹⁴⁹ Y el receptor de este nuevo cambio es la pequeña burguesía, la clase media que es objeto y destinataria de la nueva estética. El diario se vuelve así un medio idóneo para desplegar esta nueva escritura moderna, íntima y subjetiva por su inclinación a captar la realidad inmediata. “El periódico fomenta hábitos de lectura rápida y transitoria. La naturaleza de la publicación ofrece la posibilidad no sólo de satisfacer la curiosidad sobre los grandes asuntos públicos, sino que permite también aproximar lo que se escribe en el periódico a las circunstancias del lector.”¹⁵⁰ Los lectores mediante sus cartas al periódico que permuta sus opiniones privadas en públicas, son parte vital del engranaje de la prensa periódica y lo “escriben” junto a los periodistas. En “Sobre la simpatía humana”, un Arlt conmovido por el fárrago de afectuosas cartas recibidas sugiere optimísticamente: “Hasta se me ocurre que podría existir un diario escrito únicamente por lectores; un diario donde cada hombre y cada mujer, pudiera exponer sus alegrías, sus desdichas,

¹⁴⁶ Para una historización más elaborada de los inicios del costumbrismo en Inglaterra y su posterior difusión ver: Nablow, Ralph. *The Addisonian Tradition in France: Passion and Objectivity in Social Observation*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990 y Marún, Gioconda. *Orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino*. Miami: Ediciones Universal, 1983.

¹⁴⁷ Artículos costumbristas que reunirá más tarde en *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* (1812-1814).

¹⁴⁸ “La mímesis costumbrista.” *Romance Quarterly* 35:3(1988): 261-270.

¹⁴⁹ “Del pasado al presente: Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38:1 (1990): 219-245.

¹⁵⁰ Escobar, José. “Literatura de ‘lo que pasa entre nosotros’. La modernidad del costumbrismo.” *Sin Fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, 103-206.

sus esperanzas.” (181) La aspiración de Walter Benjamin de que cada lector se vuelva colaborador activo o productor se ha hecho realidad.¹⁵¹

Esta especie de “desheroización” de la mimesis que ya no se ocupa de los grandes e intocables héroes épicos sino de los tipos sociales y costumbres en el entorno inmediato del lector pasa de Inglaterra a Francia y luego hace su aparición en España con José Clavijo y Fajardo como su principal colaborador. Autor del periódico *El Pensador*, copia del *Spectator* de Addison, Clavijo y Fajardo describe en la introducción que dirige a los lectores la nueva noción de verosimilitud de esta forma: “Razón será que antes de informarnos por la *Gaceta* de las guerras, de las alianzas y demás en que se interesa la curiosidad, volvamos los ojos y nos informemos de lo que pasa entre nosotros y en nuestros mismos interiores”¹⁵² y Mesonero Romanos (que forma junto a Larra y a Estébanez Calderón el trío de maestros españoles del género) deja en clara su misión empírica: la de referir en sus artículos “la impresión que en mí producen los objetos que me rodean.”¹⁵³ A su vez, Larra, famoso creador del pseudónimo Fígaro, hace referencia a ese estatuto documental y verídico que se jacta de poseer toda nota costumbrista al advertir sobre su propósito: “Reírnos de las ridiculeces: esta es nuestra divisa; ser leídos, este es nuestro objeto; decir la verdad: este es nuestro medio.”¹⁵⁴

El costumbrismo, y en especial el subgénero de tipos sociales, está emparentado con las “physiologies”, especie de epidemia literaria que sacudió a París a comienzos del siglo XIX. Estas populares fisiologías formaban parte del género que Walter Benjamin dio en llamar “literatura panorámica”, contemporánea con la existencia de los panoramas de Daguerre, “lugares de una perfecta imitación de la naturaleza” que “copiaba el cambio de las horas en el paisaje, la salida de la luna, el fragor de las cataratas.”¹⁵⁵ Género que floreció a partir de 1840, las fisiologías eran libros de bolsillo impregnados de la empresa taxonómica de las ciencias naturales que retrataban tipos sociales y se vendían en las calles en colecciones ilustradas. Desplazándose dentro de la zona de lo empírico y lo verificable estos textos panorámicos eran una réplica de la heterogeneidad de la ciudad misma y el fisiologista se acercaba mucho al flâneur en tanto ambos eran escudriñadores de la multitud y expertos en tipos. Enraizadas en el discurso pseudocientífico de la fisionomía de Lavater y la frenología de Gall, estos pequeños volúmenes eran “vástagos tardíos de la famosa teoría humoral” cuyo objetivo era el de “definir el carácter moral del individuo a partir de sus atributos físicos.”¹⁵⁶ En última instancia, las fisiologías con sus inventarios característicos de tipos reconocibles y clasificaciones de vestimentas y profesiones permitían ordenar el caos y hacer legible la otredad en la selva de la gran metrópolis:

The physiologies might be said to transform the social world into an utterly predictable, utterly interpretable system of signs or marks which suppresses all problematic social alterity through

¹⁵¹ En “El autor como productor”, Walter Benjamin elogia a la prensa soviética que borra las fronteras entre autor y lector ya que “el lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor.”

¹⁵² Citado en: Escobar, José. “Literatura de ‘lo que pasa entre nosotros’. La modernidad del costumbrismo.”

¹⁵³ Citado en: Escobar, José. “Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII.” *Ínsula* 546 (1992) 17-19.

¹⁵⁴ Citado en: Rubio Cremades, Enrique. “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela.” *Siglo Diecinueve*, I (1995) 7-25.

¹⁵⁵ Benjamin, Walter. “París, capital del siglo XIX.” *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.

¹⁵⁶ Cuvardic García, Dorde. “La construcción de *tipos sociales* en el costumbrismo latinoamericano.” *Filología y Lingüística* 34:1(2008) 37-51.

a standardized code of signification whose attraction lies not in what it signifies but rather in the absolute systematicity of its signs. Profession, dress, gait, posture, gesture, facial features, manner of speech – all enter into a rigorously determined grammar whose rules, when properly mastered, render the parsing of any social syntagm virtually infallible.¹⁵⁷

También serán los novelistas realistas franceses del siglo diecinueve quienes se apropien de los métodos de investigación científica para describir su entorno. Balzac en su prólogo de 1842 a La Comedia humana señala, citando los nombres de los naturalistas Cuvier y Saint-Hilaire entre otros, que la idea para su colosal obra “surgió de una comparación entre la Humanidad y la Animalidad.” La analogía entre “sociedad” y “naturaleza” no se hace esperar:

¿Acaso la Sociedad no hace del hombre, según los medios en que su acción se despliega, tantos hombres diferentes como variedades existen en zoología? Las diferencias entre un soldado, un obrero, un administrador, un abogado, un ocioso, un sabio, un hombre de estado, un comerciante, un marino, un poeta, un pobre, un sacerdote, son, aunque más difíciles de abarcar, tan considerables como las que distienden al lobo, al león, al asno, al cuervo, al tiburón, a la foca, a la oveja, etc. Han existido y existirán siempre, por tanto, Especies Sociales, del mismo modo en que hay Especies Zoológicas.¹⁵⁸

Así, Balzac revela su “método de zoólogo” y se autodesigna “secretario de la Historia” para – haciendo uso otra vez de la omnipresente metáfora pictórica – convertirse en “un *pintor* de los tipos humanos más o menos fiel”, “*retratar* las dos o tres mil figuras sobresalientes de una época” que “exigían *cuadros* y hasta *galerías*” desembocando en una “vasta *pintura* de la sociedad.”¹⁵⁹ De similar manera, Zola en su teorización sobre su propia novela naturalista, “La novela experimental” de 1880, ideará una “literatura determinada por la ciencia” y más específicamente por el estudio de la medicina experimental de Claude Bernard. Su novela experimental “continúa y completa la fisiología, que a su vez se apoya en la química y en la física y se basa en la observación y la experimentación que “opera sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como el químico y el físico operan sobre la materia inerte, como el fisiólogo opera sobre los cuerpos vivos.”(57)¹⁶⁰ Implícitas en sus ideas se hallan las concepciones evolucionistas de Darwin y su hincapié en el determinismo del medio ambiente y de la herencia. Pero mientras que para Zola la ciencia invade su terreno como novelista, Balzac manifiesta que la literatura se adelanta en su reproducción de “tipos” a las ciencias sociales.

Ambos escritores aparecerán más tarde en el ensayo de George Lukács “¿Narrar o describir?” de 1936. Allí, Lukács aborda la célebre distinción entre las dos formas de plasmar el realismo artísticamente: mediante la narración o la descripción, las cuales no son simples tratamientos estéticos sino que entrañan una actitud fundamental frente a la vida. Los escritores quienes, como Balzac, practican las funciones narrativas como “principio decisivo de la composición” se hallan comprometidos con la situación social mientras que los novelistas que, como Zola, usan mayormente la descripción son escritores “en el sentido exclusivamente

¹⁵⁷ Sieburth, Richard. “Same Difference: The French Physiologies, 1840-1842.” Notebooks in Cultural Analysis. Ed. Norman F. Cantor and Nathalia King. Durham: Duke University Press, 1984.

¹⁵⁸ Balzac, Honoré de. “Prólogo” Obras completas. Barcelona: Lorenzana, 1966.

¹⁵⁹ Itálicas mías.

¹⁶⁰ Zola, Émile. “La novela experimental.” El naturalismo. Barcelona: Península, 2002.

profesional, en el sentido de la división capitalista del trabajo.”(179)¹⁶¹ Lukács abogará por el método narrativo de escritores como Balzac, el cual usa la descripción sólo como elemento subordinado y cuyo objetivo es erigirse como “escenario de dramas humanos internos” a diferencia del método de descripción minuciosa que usa esquemáticamente Zola como mero escenario de la acción. Esta cualidad descriptiva se adecúa al universo degradado del sistema capitalista y es impugnada por Lukács ya que implica una total deshumanización dentro de la cual el sentido épico se halla absolutamente perdido. Paradójicamente, la descripción ni siquiera sirve para reflejar la inhumanidad de la realidad capitalista puesto que los escritores del método descriptivo reproducen el sistema en el que se hallan inmersos y “capitulan sin lucha ante las manifestaciones acabadas de la realidad capitalista” desvirtuándola y empequeñeciéndola. Es importante notar que Lukács hace uso de analogías provenientes de las artes plásticas cuando habla del método descriptivo que desestima advirtiendo que “nada tiene de casual que, al mismo tiempo que las tendencias descriptivamente pictóricas del naturalismo rebajaban los personajes de la literatura a elementos de naturalezas muertas, también la pintura perdía su capacidad de una expresión sensible elevada.” (Lukács 199) Pintura y forma moderna de contar se amalgaman una vez más aquí como en el Arlt que dibuja sus aguafuertes, como en el M. Guys baudelairiano que pinta la modernidad.

La postura transgresora y anticientificista de Arlt contrasta obviamente con estos métodos científicos de aprehensión literaria de la realidad. Si bien usa métodos descriptivos (“Ni Zola, ni Barbusse, ni Upton Sinclair han descrito miseria tan cercanamente pavorosa a ésta”¹⁶²) y es observador incansable de la sociedad, exuda intuición, opinión personal, no se encarga de moralizar (“No creo en los consejos. Es estúpido dar consejos. Pero creo en la eficacia del cuadro vivo.”) y deja bien en claro que las verdades de la ciencia son tan refutables como “la mentira del amor eterno”: “Usted se encuentra con tipos que lo mandarían fusilar si usted le dijera que Newton estuvo equivocado al afirmar que ‘los cuerpos se atraen en razón directa de su masa y en razón inversa del cuadrado de las distancias’; nuevamente lo mandarían a fusilar a usted, si les afirmara que el amor no es eterno, y que la eternidad del amor es una falsedad mucho más engañosa que los molinos de viento del Quijote.”¹⁶³ Como dando una carcajada al método experimental de la fisiología de Claude Bernard que Zola aplicara a su novela naturalista, Arlt señala con ironía su labor: “¿Cuál es mi obligación entonces? Proporcionar los datos elementales que permitan diferenciar un resfrío de un juanete o de una tuberculosis. Más claramente hablando, deseo que cualquiera pueda catalogar sin mayores rompederos de cabeza a la persona que miente.”¹⁶⁴ Así, deja el aguafuertista porteño traslucir su desconfianza por la ciencia que con tanto entusiasmo usaran los escritores realistas para documentar una realidad que se les antojaba objetiva.

Volviendo a las fisiologías mencionadas anteriormente – que escribieron autores tan disímiles como Balzac y Sarmiento – cabe destacar que son ellas también las que sentarán las bases para la práctica costumbrista y el subgénero de la literatura de tipos sociales en España y Latinoamérica. El interés por los tipos sociales se remonta al filósofo griego Teofrasto con su obra *Los caracteres* (319 a.c.). Boceto de tipos morales y documento de la vida de su tiempo, se trata del primer intento de un estudio sistemático de “tipos”. Ya en la modernidad, el ensayista y moralista francés Jean de la Bruyère traduce la obra de Teofrasto en 1688, intercalando sus

¹⁶¹ Lukács, George. “¿Narrar o describir?” *Problemas del realismo*. Trad. Carlos Gerhard. México: FCE, 1966.

¹⁶² En aguafuerte “Escuelas invadidas por las moscas”

¹⁶³ En aguafuerte “La mentira del amor eterno”

¹⁶⁴ En aguafuerte “Si la gente no fuera tan falsa...”

propios comentarios, máximas y retratos satíricos de la sociedad francesa de su época. El siglo XIX ve un resurgir de estas galerías etnográficas de tipos, usos y costumbres, obras colectivas que se publican “por entregas”, adoptan la forma breve de la prensa periódica a la que el público lector ya estaba acostumbrado, están ilustrados por grabados y pretenden dar una impresión totalizadora de la sociedad en su conjunto.¹⁶⁵ Son obras que exhiben un marcado nacionalismo en tanto retratan tipos autóctonos dirigidos tanto al lector extranjero como al local y están escritas por autores nacionales. Este punto se deja bien en claro por medio del omnipresente “pintados por sí mismos” que adorna casi todos los títulos de las colecciones. La primera de estas antologías ilustradas de tipos se inaugura en España con la publicación en 1843 de Los españoles pintados por sí mismos influenciada a su vez por las obras europeas Heads of the People: or Portraits of the English y Les Français peint par eux-mêmes. Ambas colecciones tienen a Paris, ou le Livre des cent-et-un como antecedente. En Latinoamérica, el influjo de estas recopilaciones de tipos sociales tiene como principales representantes a Los cubanos pintados por sí mismos (1852) y Los mexicanos pintados por sí mismos (1855). A partir de 1870, aparecen las colecciones dedicadas a la mujer Las mujeres españolas, portuguesas y americanas (1872, 1873 y 1876) y Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas (1882).¹⁶⁶ Se puede decir entonces que se trata de un género autorreflexivo y nacional, en el cual los autores se miran a sí mismos ya sea para corregir errores y estereotipos foráneos como para forjar un imaginario colectivo nacional. En Argentina, no es de extrañar que los primeros costumbristas sean los representantes de la generación del 37 identificados con lineamientos neoclásicos y progresistas – Alberdi, Sarmiento, Echeverría – cuyo fervor por lo nacional los lleva a la catalogación de tipos y costumbres en una cruzada de incorporación de lo civilizado y exclusión de lo bárbaro.

Paradójicamente, ya desde los comienzos del costumbrismo, género que se precia de ofrecer un documento fidedigno de la realidad, se puede ver inscripto el concepto de reproducción y repetición que viene a negar la promesa empírica de dar una versión única e irrepetible basada en la observación directa. Las colecciones de tipos como hemos visto se copian entre sí en los títulos y el formato con el resultado de que, a no ser por el contenido específico de cada país, parecen ser todas variantes de una misma fórmula preexistente. Las mismas fisiologías son poseedoras de un molde preestablecido que los fisiologistas reciclan una y otra vez. Así lo atestigua una parodia anónima del género que data de 1841 y describe una verdadera “receta” para su escritura:

A pinch of Labruyere; a tablespoon of the *Lettres persannes*. [sic]

Macerate, in the same container:

Les Guêpes

Les Papillons noirs

Les Lettres Conchinchinoises

La Revue Parisienne

Les Nouveautés à la Main

To all this add the feuilletons of the *Corsaire* and the *Charivari*.

Season to taste with whatever is handy; anything will do. Then, mix well – knead – pull –

¹⁶⁵ Véase: Ucelay Da Cal, Margarita. Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista. México: El Colegio de México, 1951.

¹⁶⁶ Ver al respecto: Rubio Cremades, Enrique. “Influencias del costumbrismo romántico español en las colecciones costumbristas hispanoamericanas del siglo XIX.” *Ideas’92*, 8 (1991) 67-76.

Soften – stretch – squeeze – cut to size – flatten – wrap it all up in a sheet of M. Curmer’s *Français (peint par eux-mêmes)*, and serve hot. It’s as simple as that.¹⁶⁷

Así, las fisiologías con todas sus pretensiones científicas ya llevan en su seno el germen de la reproductibilidad. Sieburth señala las razones que las convierten en una perfecta manifestación de la pérdida del aura en el sentido que Benjamin le diera al término. Por un lado, son mercancías para el consumo masivo, lo que implica la venta comercial de un sinnúmero de copias. Por otro lado, son copias de la realidad fingiendo ser representación exacta de tipos y costumbres, cual fotografías que hacen visible y legible el amplio espectro de diversidad social. Y finalmente, en tanto son imitación de ellas mismas, las fisiologías constituyen una especie de autoplagio anhelando siempre el estatuto aurático de versión única y original.

Esta idea no dista mucho de la que Roberto Arlt tiene de la literatura misma, la cual expresa, entre otros lugares, en el aguafuerte “La inutilidad de los libros”: “falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones.” En “Conversaciones de ladrones”, el narrador comienza su nota de esta forma: “A veces, cuando estoy aburrido, y me acuerdo de que en un café que conozco se reúnen algunos señores que trabajan de ladrones, me encamino hacia allí para escuchar historias interesantes.” Entre escuchar historias de ladrones y ser ladrón de historias no hay una gran distancia como da testimonio el aguafuerte mismo compuesto de diálogos entre maleantes. Como para confirmar esto, el final reza: “Son las tres de la madrugada. Son las cuatro. Un círculo de cabezas...un narrador. Dígase lo que se quiera, las historias de ladrones son magníficas.” La literatura como robo, plagio, falsificación ya es un lugar común para describir la escritura del autor.

No sorprende entonces que en la misma tradición de Larra, Fray Mocho y Roberto Payró, Roberto Arlt use el molde del costumbrismo y lo adecúe al proyecto estético de sus “aguafuertes porteñas”. Instalado en la vertiente ético-social de origen inglés que fue también modelo de Larra (y no en la pintoresca como la desarrolla Estébanez Calderón y Mesonero Romanos) difiere de él en que Arlt subvierte los orígenes ilustrados progresistas del género en su exhortación a ver las miserias acarreadas por el progreso (enajenación, tiempos pasados mejores) y dando visibilidad a los rincones oscuros en los que yacen ciertos residuos premodernos, la escoria de la modernidad. Si la primera camada de costumbristas que tuvo sus representantes en los letrados del siglo XIX se encargaban de diseñar la flamante nación borrando la barbarie y homogeneizando el cuerpo social, Arlt hará lo contrario: reivindicar al inmigrante, elogiar la periferia en toda su premodernidad y romper con la tradición “alta”. Son numerosos los aguafuertes en los que Arlt, a contrapelo del costumbrismo tradicional, cuestiona el progreso que ha engendrado el “hombre Robinson Crusoe” quien “abandonado por todos sus semejantes se siente aislado, solo perdido” en la ciudad que es “como un desierto donde no cabe esperar piedad ni socorro de nadie” (217) y siente nostalgia por lo premoderno, por el “Flores de las enormes quintas solariegas que va desapareciendo día a día” (40), por los residuos rurales que todavía quedan vivos en algún rincón de Buenos Aires, como en Mataderos, donde “se respira otra vida” gracias a la supervivencia de “hombres grandes, casi enormes, con cuchillos atravesados al cinto [...] hombres de otra civilización” que obligan al narrador a exclamar “¡Qué somos nosotros, pálidos hombres de la ciudad junto a ellos!” (235). El narrador a menudo añora los suburbios periféricos como “pueblos de los alrededores que son la negación de Buenos Aires, pueblos para soñar, pueblos de serenidad” (236) o la misma ciudad de La Plata donde compara “la grosería porteña con la amabilidad de esta gente” (211) A veces el moderno progreso se vuelve un

¹⁶⁷ Citado en: Sieburth, Richard. “Same Difference: The French Physiologies, 1840-1842.”

obstáculo para el natural desarrollo del “atraso” como cuando el narrador refiriéndose a la “recova del Once” exclama: “Proyecto mugriento, anulado por el avance de lo moderno; refugio de cojos, de turcos indolentes que venden ligas, peines y cintas para los zapatos.” (215) Ambiguo y desparejo progreso que trae un consumo desmedido y le hace reflexionar amargamente al cronista: “nos queda el orgullo de haber progresado, eso sí, pero la felicidad no existe. Se la llevó el diablo.”(42) Arlt también subvierte el afán clasificatorio del discurso científico que animaba los orígenes del género costumbrista en sus descripciones vagas de tipos que rayan a menudo en lo no catalogable. “Y con ese maremágnun de gente bien vestida y misteriosa que de la mañana a la noche se pasea por allí, y que no se sabe si son gentiles rateros, pesquisas, empresarios de teatro o qué se yo.” Arlt da así una carcajada a los intentos racionales de tipificar dentro de una híbrida modernidad que, lejos de poseer uniformidad, sólo puede ofrecer una cultura de mezcla y anarquía. De similar manera, Arlt comienza “Filosofía del hombre que necesita ladrillos” con la misma dificultad para inventariar: “Hay un tipo de ladrón que no es ladrón, según nuestro modo de ver, y que legalmente es más ratero que el mismo Saccomano. Este ladrón, y hombre decente, es el propietario que roba ladrillos.” (57)

Por otro lado, Arlt se servirá de las tensiones internas del género costumbrista para subvertir su estatuto realista de transcripción fidedigna de la realidad basado en la habilidad empírica y objetiva para captar el entorno fotográficamente. A esta idea, Arlt opondrá dos mecanismos que analizaremos luego: la **ficcionalización** para poner de relieve el carácter ficcional de la recreación de la realidad y lo **metaperiodístico** con miras a revelar el proceso creador.

Es Natalia Majluf quien subraya las contradicciones del género costumbrista en el contexto de las representaciones pictóricas peruanas. Si bien cada reproducción simula ser una imagen única, cazada al vuelo por el pincel del artista interactuando con el mundo circundante y plasmándolo en tiempo real, ese supuesto valor “documental” se desmorona frente a la irrefutable evidencia de una cultura dominada por la repetición y la reproducción. “The rhetoric of *costumbrista* works insists on their status as images of immediacy. To sustain this fiction, the genre of types and costumes distanced itself from previous visual traditions and pictorial models: it would be a genre without models, without an origin other than the immediate experience of the artist. This has been the point of departure for most writing on the subject, guided by the language of art historical discourse. Local historians [...] have willfully resisted the evidence that points to the serial and commercial nature of the genre.” (44)¹⁶⁸ Sin embargo, Majluf concluye que el costumbrismo “is a genre in which there are no true originals.”

Majluf muestra cómo el costumbrismo visual y en especial el subgénero de tipos y trajes, que se desarrolla en Latinoamérica durante el período de independencia y ayuda formidablemente a forjar una identidad nacional, se diseminó a través de mercados extranjeros en un periplo que incluía no sólo a América sino también a Asia y Europa. Es importante notar que el costumbrismo que emergió en Lima a partir de 1820 con las acuarelas de Francisco Javier Cortés (1775-1839) y Francisco “Pancho” Fierro (1807-1879) eran producidas como souvenirs para extranjeros, “bought by the traveler returning to his native land or by the expatriate sending images of his adopted country to his family back home.” Nacidas a partir de las empresas clasificatorias de la Ilustración, moldeadas mediante un empirismo que las presentaba como objetivas, y diseminadas masivamente en un formato de láminas o grabados reconocibles, las

¹⁶⁸ Majluf, Natalia, "Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860." *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. New York: Americas Society Art Gallery, 2006.

colecciones de trajes “flourished on piracy.” En un mercado cada vez más global donde los viajeros a Latinoamérica generaban numerosas narrativas pictóricas que se publicaban gracias a la flamante reproducción litográfica ya bastante difundida para la década de 1830, era frecuente que las ilustraciones – en formatos estándar reconocibles al viajero – se reapropiaran sin ningún reconocimiento al autor “original”:

Such plagiarism and recycling of established pictorial repertoires was the rule rather than the exception in commercial publications. Whether they were copied, redrawn, or reproduced through mechanical processes, their potential impact was multiplied every time they were reused. This bears witness to the success of the types and costumes tradition and to the broad circulation of these images beyond national frontiers. Prints and watercolors rapidly entered the flow of international circulation through the movement of travelers, merchants, and sailors who acquired and then effectively disseminated them. (37)

De acuerdo a Majluf, el circuito de las acuarelas y litografías peruanas hace también su entrada en China a donde fueron a su vez reproducidas y exportadas como resultado del intenso comercio entre ambos países y el empleo de obreros chinos para trabajar en las plantaciones peruanas de azúcar y algodón. Así, Majluf pone en evidencia que la repetición y la reproducción se hallan en los orígenes mismos de las imágenes de tipos y colecciones de trajes desmistificando el concepto de originalidad artística.

Estas tensiones internas del costumbrismo – entre un género con pretensiones de documentar la realidad a través de la inmediata y única experiencia del artista pero que lleva incrustado en sus pliegues la impronta del plagio y la falsificación – es de especial interés para Arlt, quien en sus “aguafuertes porteñas” aprovechará esta discordancia para desmontar otra vez más - como lo hacía en su teatro y novela - la ficción haciéndose pasar por realidad y reclamando ahora ser documento único y original. Si en su teatro quebraba la ilusión mimética brechtianamente exponiendo los ocultos artificios metateatrales y en la novela ejercía un sabotaje al realismo y al concepto de “verdad” por medio del peculiar narrador “Comentarista”, aquí en sus “aguafuertes” se encargará de desbaratar la igualmente engañosa fantasía de la ficción disfrazándose de documento objetivo cuando en realidad está signada por lo opuesto: la repetición, la reproducción y el plagio. Arlt, para resaltar la construcción ficcional detrás del supuesto documento testimonial costumbrista sobreenfatizará la **ficcionalización** en sus aguafuertes para hacer presente el espíritu reproductivo que animaba las tempranas fisiologías y el costumbrismo que nace de ellas. Ya por su propia naturaleza seriada y su aparición en el reiterativo medio periodístico, las aguafuertes se delatan como carentes de originalidad. Asimismo, Arlt recalca en ellas recurrentemente su génesis como realidad ya escuchada, propuesta por otra persona, como ser un supuesto amigo o lector o recibida en una carta o vista en su diario vagabundeo y que ahora él como periodista reproduce. Si bien en el costumbrismo se copia lo que se ve dando la ilusión de que la historia proviene de la experiencia inmediata, Arlt rara vez oculta que copia lo ya visto u oído, es decir una copia de copia que él reproduce con su pluma o que los diarios reproducen también sus notas. De hecho, en varias aguafuertes usa el verbo “reproducir”. En “La crónica n° 231” se siente satisfecho por su labor y señala que “diarios uruguayos, *El Plata* por ejemplo, han *reproducido* con harta frecuencia mis notas.” (369) En “Habla la señora de un ex” toda la nota simula ser la ficcionalización de una conversación entre el narrador y la esposa de un ex-político enmarcada por referencias del narrador a su reproducción. Al comienzo, el cronista asegura que “como esta señora sobre todas las cosas tiene la virtud de ser franca y no opuso inconveniente a que *reproduzca* sus palabras,

aquí van” (502) El concepto de reproducción aparece otra vez al final de la crónica-conversación cuando el narrador otra vez insiste en su fiel transcripción: “Así habló esta noble señora amiga mía. Y como sus palabras me han parecido de plata y oro [...] las he *reproducido*.”¹⁶⁹ (504) Arlt prueba así estar muy consciente del estatuto de reproducción de todo intento de recreación literaria. Es habitual que Arlt componga sus notas a partir de la estrategia de reproducción de cartas de lectores, transcripción de diálogos que a menudo un ficcionalizado “Arlt” sostiene con amigos o colegas o simples desconocidos, entrevistas, temas que le ofrecen amigos, conversaciones escuchadas en el subte, monólogos y soliloquios en primera persona, pequeñas dramatizaciones con diálogos teatrales que se le ocurren al cronista y que son posibles variaciones de lo que escucha a su alrededor: “Le voy a reproducir un diálogo, el terrible diálogo del pan dulce que estalla hoy en muchas casas” (“El pan dulce del cesante”, 610) o anécdotas personales que Arlt usa como trampolín para el recuento de una nota: “Recuerdo una anécdota que sirve para pintar el grado que a veces alcanza la estupidez humana.” (“Manía fotográfica”, 426). Todos intentos de ficcionalizar la realidad para que paradójicamente se vuelva más real a partir de la ficción pero que al mismo tiempo muestra las costuras ficcionales del hecho literario. Es ésta una operación muy arltiana – para quien la literatura tiene tanto de mezcla entre realidad y ficción – que se ve intensificada en numerosas ocasiones cuando Arlt, haciendo referencia a la ficción, revela que la realidad puede ser aún más ficticia que lo ficcional. Lo real se vuelve así más real por comparación con la ficción. En “Escuelas invadidas por las moscas” Arlt construye un escenario que se vuelve más real cuando se alude a la ficción: “Es un espectáculo terrorífico. Ni Zola, ni Barbusse, ni Upton Sinclair han descripto miseria tan cercanamente pavorosa a ésta.”(289) En “Grúas abandonadas en la Isla Maciel” lo real, al ser digno “de la cinematografía o de la novela” se vuelve más verosímil. El espectáculo de las “grúas abandonadas” parece “un paisaje de algún cuento fantástico de Lord Dunsany.” (60) En “Ventanas iluminadas” la historia a contar no la hubiera despreciado “Villiers de L’Isle Adam o Barbey de Aurevilly o el barbudo de Horacio Quiroga.”(96) En “Engañando al aburrimiento” lo real evoca la ficción y el “teatrucho de variedades” se convierte para el cronista en “un salón oscuro, donde la patota de pesquisas sugiere un cuadro de novela de Ponson du Terrail.” (133) En “Unas partículas de aserrín”, el narrador asemeja la actitud de un asesino en la vida real con el parricida Mitia de la novela *Los hermanos Karamazoff* de Dostoievsky y concluye que “cuando se lee esta anécdota, se llega a admitir que el novelista “macanea” [...] Sólo la práctica y la casualidad le revelan a uno que los novelistas de las proporciones como el citado tienen siempre razón.”¹⁷⁰ Estos ejemplos demuestran que la ficción no necesita hacerse pasar por documento verídico sino que amplifica la verosimilitud de lo real justamente por su condición ficcional. Así, para Arlt, la ficción es más verídica que la realidad. No se trata de decir la “verdad” a secas, que por otro lado no existe para Arlt, sino de mentir con veracidad o decir la verdad mintiendo. Ya en “La inutilidad de los libros”, Arlt advertía sobre el engaño de la “verdad” y echaba luz sobre el concepto: “Lo más que puede encontrarse en un libro es la verdad del autor, no la verdad de todos los hombres. Y esa verdad es relativa...esa verdad es tan chiquita...que es necesario leer muchos libros para aprender a despreciarlos.” Así, la “verdad” para Arlt sólo puede ser subjetiva, personal, parcial.

Arlt también se aparta de la realidad externa verificable y objetiva proponiendo en varios aguafuertes una realidad no mimética, basada en su imaginación y herméticamente instalada en

¹⁶⁹ Itálicas mías.

¹⁷⁰ En Scroggins, Daniel C. *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981. p 198.

el plano textual. Son muchas las veces que el aguafuertista crea una nota a partir de sus propias elucubraciones y no en base a una descripción factual de los hechos. En “El ‘busca muertos’” Arlt se sume en hipótesis sobre los supuestos motivos que llevan al “candidato a necróforo” a deleitarse en su vicio. En “En las calles de la noche” el cronista otra vez trata de interpretar el destino de los “hombres de las calles de Buenos Aires” que deambulan por la noche como “almas en pena, fugitivas y siniestras” respondiendo a sus cavilaciones y no a una realidad registrada como testigo. “¿Qué se estará elaborando bajo esa frente? ¿A dónde irá ese hombre con sus pensamientos?” En “Ventanas iluminadas” las escenas que se ocultan tras las ventanas iluminadas a las tres de la mañana son un enigma que el cronista trata de elucidar recurriendo a su imaginación: “¿Quiénes están allí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace \muere alguien en ese lugar?” El narrador crea así un universo no mimético sino puramente textual, existente fuera de la realidad objetiva. El final parece anular las vagas conjeturas elaboradas a lo largo del texto: “Cada ventana iluminada en la noche crecida, es una historia que aún no se ha escrito.” Este artificio de creación de un mundo textual alcanza su máximo punto en “¡Atenti, nena, que el tiempo pasa!” donde el narrador regaña a la novia que le es indiferente a su novio en el tranvía porque se cree superior a él. Arlt, prediciendo el razonamiento de la niña, articula sus pensamientos en voz alta para el lector: “Yo meditaba broncas filosóficas al tiempo que pensaba. En tanto las cuadras pasaban y el Romeo de marras venía dale que dale, conversando con la nena que me ponía nervioso de verla tan consentida. Y sobrándola, yo le decía ‘in mente.’” Este comentario da comienzo al aguafuerte, el cual es un desfile de pensamientos del narrador dirigidos a la novia despreciativa, con un referente totalmente imaginario y subjetivo.

Otro recurso arltiano consiste en emitir frecuentes comentarios **metaperiodísticos**, verdaderas reflexiones sobre la tarea de cronista asalariado que muestran el mecanismo interno de la escritura, su arquitectura ficcional, y le restan importancia a la idea de obra objetiva y acabada, única e irrepetible. En “Una excusa: el hombre del trombón”, Arlt, lejos de mostrar una observación fiel y acabada de la realidad circundante, nos presenta una ficción en vías de realizarse. Si bien la crónica comienza como un intento de describir a “todo aquel que se dedica al estudio de la música trambonífera”, la autorreflexión de pronto se cuele en la nota, rompe el fluir narrativo, nos recuerda el malestar del autor para con su profesión de periodista a sueldo y revela el proceso de confección del artículo periodístico:

Veo que estoy macaneando, y en grande....Y todo porque debo escribir esta nota en veinticinco minutos, pues tengo que tomar el subte e ir a la Yumen. ¿No es trágico esto de tenerse que escribir una nota en veinticinco minutos? Por más que hago resonar las teclas, no cubro el tiempo necesario para terminar el artículo, ir hasta la calle Rivadavia, tomar el subte, llegar a la Asociación. Hace dos días que me tiro fervientemente a muerto. La verdad es que venía pensando a todo vapor. ¿Dará el sujeto del trombón tema de nota para ochocientas palabras? ¡Maldito sea el trombón! Podía haber tomado el argumento de otro asunto; por ejemplo, ¿qué ejemplo?...Ahora me explico por qué mi Director siempre me dice: - Dejá nota adelantada, Arlt.(95)

En “Amor en el Parque Rivadavia” el cronista vuelve a llamar la atención sobre su propia escritura y por lo tanto al proceso de construcción ficcional que aún el costumbrismo, a pesar de todos sus malabarismos para ocultarlo, posee. El autor comienza su nota con una meditación sobre la subjetividad del relato y su naturaleza de construcción ficcional poco confiable: “¿Cómo empezaré? Diciendo que la otra tarde, “una hermosa tarde”...Pero esto sería inexacto porque una

“hermosa tarde” no puede ser aquella en que ha llovido. Tampoco era de tarde, sino de noche, bien anochecido, las ocho.”(54) En “El hombre del apuro” la digresión hacia el tema de la escritura es constante y Arlt no pierde ocasión para despotricar contra el acelerado ritmo al que lo somete la columna diaria:

El hombre que ‘necesita un millón de pesos para mañana a la mañana sin falta’ no es un mito ni una creación de los desdichados que tienen que servirle todos los días un plato humorístico a los lectores de un periódico; no. El hombre que ‘necesita un millón de pesos para mañana a la mañana sin falta’ es un fantasma de carne y hueso que pulula en rededor de los Tribunales...En el momento en que terminaba de escribir la palabra “los tribunales” una ráfaga tibia ha venido de la calle, y el tema del hombre que necesita un millón de pesos para mañana a la mañana sin falta, se me ha ido al diablo.(147)

Mediando la nota, otro desvío metaperiodístico con un comentario sobre la confección de sus notas muestran lo opuesto a un producto acabado: “Uno se explica cómo ocurren los crímenes. Una palabra aparece otra, la otra trae a cuestras una tercera y cuando se acordaron, uno de los actores del suceso está vía a la Chacarita y otro a los Tribunales. Lo mismo ocurre en cuanto uno escribe. De una cosa se salta involuntariamente a la otra, y así, cuando menos pensaba uno, se encuentra frente al tema de la fidelidad de los fiacas.” (148) Más bien, una crónica a medio hacer, que muestra la nueva reconfiguración del periodista profesional y exhibe las fisuras de la supuesta “mímesis costumbrista.” Como un *tromp l’oeil* que revela su falsedad justamente por ser tan realista, las aguafuertes, presuntos retratos fotográficos de la realidad, tambalean en su verosimilitud cuando dejan traslucir la mediación del narrador, ya sea ficcionalizando el contenido para evidenciar el proceso de construcción literaria o formulando comentarios metaperiodísticos para desenmascarar la ilusión mimética y exponer los límites de la representación costumbrista.

Del costumbrismo a la crónica, una “arqueología del presente”

La crónica viene del periodismo, de la literatura y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de *arqueología del presente* que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir.

Susana Rotker, La invención de la crónica

Como ya hemos apuntado, Arlt en sus aguafuertes subvierte el género costumbrista y se desplaza hacia un género menor y marginal, la crónica, vehículo moderno por excelencia y medio idóneo para la expresión de su estética. La modernidad del género proviene de su estrecha vinculación con la prensa periódica y su aptitud para narrar lo provisional y lo inmediato. Este énfasis en la novedad y la noticia presente se origina en la ruptura epistemológica con un sistema clásico de representación y el acercamiento a una nueva percepción empírica y subjetiva de la temporalidad que torna el acontecer cotidiano, la vida diaria, la menuda anécdota, en material digno de ser moldeado literariamente. Este cambio de episteme es el mismo que mencionamos con respecto al cuadro de costumbres francés e inglés que es antecedente de la crónica. Otro antecedente es la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo XIX que aparecen el famoso diario *Le Figaro* de París. Antes de ser crónica organizada por el “yo” del *chroniqueur* y versando sobre la capital parisiense, esta columna estaba ocupada por el *fait divers* “que relataba, en pequeños boletines sin interrelación alguna y sin comentarios, los sucesos relevantes o

curiosos que se habían dado en la ciudad durante la semana.”(73)¹⁷¹ Es decir que en el origen de la crónica hallamos ya una inclinación por el detalle, la minucia y el chisme que entretiene más de lo que informa. También la crónica se remonta a la época de la conquista y colonización de América con sus cronistas e historiadores de Indias. Ese cronista o historiador oficial que trabaja por encargo y relata cronológicamente los acontecimientos que van sucediendo no se propone hacer historia ni literatura ya que para ellos “cronocar es asir las sensaciones del instante, capturar a Cronos, defenderse de las versiones de los enemigos, celebrar de modo implícito y explícito su propia grandeza, salvar almas y anunciar la salvación colectiva, compartir las experiencias únicas.”¹⁷² Asimismo, la crónica colonial estaba destinada a las élites debido al analfabetismo de la mayor parte de la sociedad y se halla así en las antípodas de la crónica de difusión masiva como la reconocemos hoy. En los comienzos del siglo XIX se da otra crónica de cariz costumbrista que a partir del comentario de costumbres, la caricatura y la sátira crea un imaginario social que tiene como propósito afianzar las flamantemente emancipadas naciones americanas. Es éste el momento en que como observa Monsiváis, “escribir es poblar” y hay que “afirmar la nacionalidad glosándola”¹⁷³

Pero el género como lo conocemos hoy en día es sinónimo de lo finisecular y cristaliza a partir de la escritura modernista y el auge del periodismo. Los responsables de la constitución de la crónica como un género híbrido, a caballo entre la literatura y el periodismo en América Latina son Manuel Gutiérrez Nájera (en *El Nacional* de México, 1880) y José Martí (en *La Opinión Nacional*, 1881-1882 y *La Nación*, 1882-1895). Se trata de una nueva forma discursiva que coincide con la profesionalización del escritor y le ofrece un espacio para reflexionar sobre su oficio. La crónica con los modernistas se vuelve espejo de las contradicciones modernas en una constante pugna entre lo trascendente y lo trivial, lo objetivo y lo subjetivo, el testimonio y la ficción, la escritura y la oralidad, la mimesis y la autorreflexión. Estos escritores, como Arlt sólo unas décadas después, sufren en carne propia el nuevo rol del escritor quien, profesionalizado y sin formar parte del edificio institucional del Estado, se halla alienado y debe ejercer en muchos casos la tarea periodística para ganarse el sustento. El escritor se posiciona súbitamente en el rol del productor – papel que no difiere significativamente del peón de fábrica – para el consumo del ávido lector diario. El oficio de escritor entonces pasa de ser una labor desinteresada a convertirse en un dispositivo de mercado, sujeto a la oferta y la demanda. Susana Rotker explica la nueva transformación de esta manera:

Con el surgimiento de la burguesía, tanto las artes, las ciencias como las teorías sociales pasaron a ser meros modos de producción. Los escritores se vieron asimilados ya no al patriciado, con el que venían identificados aunque fuere por razones de cultura, sino a la moderna clase trabajadora, con la cual no tenían más en común que el hecho de ser asalariados. [...] Los modernistas – embebidos del sacerdosio romántico del arte – enfrentaron el hecho de que debían venderse a sí mismos por partes, que sus textos eran una mercadería como cualquier otro artículo de comercio y que estaban expuestos a las fluctuaciones del mercado. (112)¹⁷⁴

Sumidos dentro de este sistema utilitario del mercado, les toca a los modernistas la tarea de desafiar este enorme aparato de producción imprimiéndoles a sus artículos periodísticos un

¹⁷¹ González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.

¹⁷² Monsiváis, Carlos. “De la Santa Doctrina al Espíritu Público (Sobre las funciones de la crónica en México).” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35:2 (1987) 753-771.

¹⁷³ En “Prólogo” a *A Ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Ediciones Era, 1980.

¹⁷⁴ Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

vuelco hacia la ficción y la estetización que contrarrestara la utilidad y el materialismo burgués y su mera función de mercancía para el entretenimiento fácilmente consumible del público. De ahí que se establezca hacia fines del siglo XIX una marcada distinción entre el cronista “maestro del arte de recrear literariamente la actualidad” y el repórter “más amigo del sensacionalismo que de la sintaxis”¹⁷⁵ Es Gutiérrez Nájera quien en 1893 lamenta el ascenso de este último: “La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo [...] La crónica [...] ha muerto a manos del repórter [...] La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes-relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas contmeporáneos de la diligencia, llamada así gratuitamente? Llegamos al banquete a la hora de los postres”¹⁷⁶ Es frecuente, dentro de esta atmósfera de desaliento, que el escritor en su nueva función de periodista inscriba su descontento en la misma crónica, tornándola en artefacto autorreflexivo. Otra vez la protesta en boca de Manuel Gutiérrez Nájera:

No hay tormento comparable al del periodista en México. El artesano se basta a sí mismo si conoce su oficio, pero el periodista tiene que ser no sólo “homo duplex”, sino el hombre que como dice Valhalla, puede dividirse en pedazos y permanecer entero. Debe saber cómo se hace pan y cuáles son las leyes de la evolución; ayer fue teólogo, hoy economista y mañana hebraísta o molinero; no hay ciencia que no tenga que conocer ni arte en cuyos secretos no deba estar familiarizado. La misma pluma con que bosquejó una fiesta o un baile, le servirá mañana para escribir un artículo sobre ferrocarriles y bancos [...] Y todo sin tiempo para abrir un libro o consultar un diccionario.¹⁷⁷

Esta situación no difiere tanto de la que le tocó vivir a Roberto Arlt en las décadas de 1920 y 1930. Él todavía exhibe los síntomas de esa orfandad del escritor asalariado que se gana la vida “en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna diaria [...] con sudor de tinta y rechinar de dientes, frente a la ‘Underwood’” como ya famosamente señalara en su prólogo a *Los lanzallamas* de 1931. En sus aguafuertes, el malestar para con los gajes del oficio de periodista irrumpe con más intensidad y Arlt deja bien en claro que “el trabajo de escribir es brutal”. El ritmo acelerado que impone el periodismo y las exigencias del director del diario son algunas de las quejas recurrentes: “¿No es una broma esto de tener que largar una nota en veinticinco minutos de reloj? Ni uno más ni uno menos.” [...] ¿El Director no tirará la bronca con estos apurones míos? Hace una semana que me reclama, paternalmente, la nota adelantada”(96)¹⁷⁸ En otras instancias, la protesta viene de la mano de un lenguaje pecuniario, producto de la comercialización y el monetarismo al que se encuentra sujeto el escritor que, como Arlt, trabaja de periodista para ganarse un sustento que le permita el lujo de escribir ficción. Encontramos así en sus aguafuertes marcas textuales de ese mercado en el que se halla inserto como periodista; el escritor es “un obrero de carácter intelectual”¹⁷⁹, un “operario”, un “señor que tiene el oficio de escribir como otro de fabricar casas”¹⁸⁰ “contento como el avaro que después de haber pasado miserias durante el año, revisa su haber y descubre que su sacrificio se ha trasmutado en moneditas de oro”¹⁸¹; los libros son “mercadería”, “materia prima”¹⁸² y la

¹⁷⁵ Monsiváis, Carlos. “Prólogo” a *A Ustedes les consta. Antología de la crónica en México.*

¹⁷⁶ Monsiváis, Carlos. “Prólogo”

¹⁷⁷ Citado en: Monsiváis, Carlos. “Prólogo”

¹⁷⁸ En aguafuerte “Una excusa: el hombre del trombón”

¹⁷⁹ En aguafuerte “Si la gente no fuera tan falsa...”

¹⁸⁰ En aguafuerte “La inutilidad de los libros”

¹⁸¹ En aguafuerte “La crónica n°231”

analogía con los bienes materiales que apunta a la monetarización de la existencia está siempre presente: “Un año. 365 notas o sea 156 metros de columna, lo cual equivale a 255.500 palabras. Es decir, que si estos 165 metros fueran de casimir, yo podría tener trajes para toda la vida y si esas 255.500 palabras fueran 255.500 ladrillos, yo podría hacerme construir un palacio tan vasto y suntuoso como el de Alvear...”¹⁸³

Arlt se instala así cómodamente en el género menor y marginal de la crónica, vehículo que al saberse parcial, se erige contra una obra “total” y se forja a través de un tono subjetivo que permite la inclusión de lo “otro”, de ámbitos “bajos” como la calle, de sujetos excluidos, y tratando “temas populares y con el léxico del pueblo”¹⁸⁴ Microhistoriador de una historia no oficial, psicólogo social, comentador de la vida cotidiana, Arlt en sus aguafuertes hace honor al género híbrido de la crónica, ese “lugar de encuentro del discurso periodístico y del literario”¹⁸⁵ que le permite combinar técnicas de ficción ya mencionadas con el saber informativo, así como también hacer uso de estrategias metaperiodísticas para reflexionar sobre la propia escritura. Si en sus novelas Arlt tematizaba la tarea periodística (la persecución de la policía a Enrique sale en el diario en *El juguete rabioso*, el suicidio de Erdosain es relatado a través de un periodismo sensacionalista en *Los Lanzallamas*, el reencuentro azaroso de Balder e Irene tiene lugar a través de un artículo periodístico en *El amor brujo*) y usaba sus técnicas como el suspenso, la supuesta objetividad de los hechos y la brevedad y rapidez en los capítulos, en las aguafuertes usará métodos provenientes del universo ficcional (narrador, cartas de lectores, diálogos, desfamiliarización, etc). A modo de ejemplo, en el aguafuerte “La vuelta al pago” el lector asiste a una mezcla palpable de ficción y realidad. Hay muchas referencias a datos reales empezando por la inserción en el texto de un ficcionalizado “Arlt” que habla con escritores que en realidad conoce como Scalabrini Ortiz y Last Reason y hace mención a su novela *Los siete locos*. En “Parecidos con artistas de cine” todo el aguafuerte simula ser una carta de lector que le cuenta al “amigo Arlt” que las mujeres siempre lo hallan parecido a un actor de cine. El estilo de la carta es indiscutiblemente arltiano pero Arlt en otro uso de los códigos ficcionales decide dar su opinión por boca de este “lector.” Arlt hace converger de esta manera lo real con lo verosímil en la crónica, género subversivo, transgresor, “anfíbio”, “camaleónico”¹⁸⁶ a caballo entre el periodismo y la literatura, en constante amenaza con borrar las fronteras entre ambos, género que se duda a sí mismo y transmite la incertidumbre inherente en la experiencia moderna.

¹⁸² En aguafuerte “La inutilidad de los libros”

¹⁸³ En aguafuerte “¡Con esta van 365!” en Scroggins, Daniel.

¹⁸⁴ En aguafuerte “¿Cómo quieren que les escriba?”

¹⁸⁵ Definición de crónica que da Susana Rotker en *La invención de la crónica*.

¹⁸⁶ Todos adjetivos usados por Jezreel Salazar en “La emergencia de la crónica”. *Razón y palabra*. 47 (2005)

Coda

Arlt y Borges: la calle y la biblioteca

Mejor leer a Borges desde Arlt, porque si uno lee a Arlt desde Borges no queda nada.

Ricardo Piglia, Respiración artificial

Si de Arlt se habla, difícil es soslayar la presencia de quien ha sido invariablemente percibido en las letras argentinas como su polo opuesto: Borges. Un superficial análisis biográfico no vendría sino a confirmar a ambos escritores como figuras antitéticas: Arlt, hijo de inmigrantes humildes, de extracción social baja, inculto, cronista de los desclasados, alineado con la temática social de Boedo; Borges, argentino de pura cepa, anglófilo de posición desahogada, escritor erudito, vinculado al estetizante grupo de Florida. Pese a haber vivido mundos interrelacionados en el tiempo – ambos nacen a un año de diferencia, Arlt en 1900 con el siglo y Borges un año antes en 1899 – y el espacio – el Buenos Aires de las décadas del 20 y 30 en pleno proceso de modernización – sus respuestas ante la experiencia moderna son más que disímiles. En ese preciso momento en que la capital porteña dejaba atrás para siempre su estatuto de “gran aldea” decimonónica para volverse la gran metrópoli cosmopolita “cabeza de Goliat”, Borges y Arlt refuncionalizan el imaginario urbano a través de prismas antagónicos.

El regreso de Borges a Buenos Aires hacia 1921 después de una larga estadía en Europa es responsable por la mitologización de su urbe natal en lo que él dará en llamar “las orillas”, ese espacio refractario a la modernidad, intocado por el progreso, “lugar indeciso entre la ciudad y el campo.” (Sarlo, 35)¹⁸⁷ Fruto de ese redescubrimiento serán sus poemarios Fervor de Buenos Aires de 1923 y Luna de enfrente de 1925, repletos de zaguanes, patios, aljibes, “calles desganadas del barrio”, pampa, almacenes, terrenos baldíos que destilan ese color local que más tarde el escritor consumado desdeñará. Mientras Borges se aferra a un pasado arrabalero en vías de extinción con las garras de la nostalgia, Arlt prefiere traducir la heterogeneidad que bulle en la ciudad de los 20 y los 30, celebrando la tecnología, el lunfardo de los inmigrantes y proyectando su mirada hacia la ciudad futura. Los rascacielos, las luces de neón, los trenes y otros símbolos modernos conviven en su ficción con espacios residuales premodernos. Si Borges reinventa la tradición nacional estetizando las orillas, Arlt ejecuta la operación inversa al colocar el margen en el centro sin decoración alguna fundando así una literatura urbana moderna. No en balde Piglia ha desplazado a estos dos escritores temporalmente, situándolos en siglos diferentes: “Borges debe ser leído, si se quiere entender de qué se trata, en el interior del sistema de la literatura argentina del siglo XIX, cuyas líneas fundamentales, con sus conflictos, dilemas y contradicciones, él viene a cerrar, a clausurar. [...] 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” alecciona Renzi en Respiración artificial.

Estas dos visiones desiguales de la metrópoli porteña – la anacrónica de Borges y la futurista de Arlt – que ambos dibujan en sus recorridos de flâneur, derivan de visiones de mundo diferentes, de percepciones empañadas por los espacios que cada uno frecuenta y donde hicieron escuela. En el caso de Borges, toda su experiencia está mediada por el espacio libresco de su

¹⁸⁷ Sarlo, Beatriz. Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires: Ariel, 1995.

privilegiada biblioteca de libros ingleses, legado intelectual de su padre. “Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca” declara Borges en su Autobiografía¹⁸⁸. La mirada de Arlt, en cambio, está filtrada por la que fue su más temprana escuela, la calle, la cual reemplaza la educación formal al haber cursado la escuela primaria sólo hasta tercer grado. Su aguafuerte “El placer de vagabundear” no deja dudas respecto a su método de aprendizaje: “Yo he aprendido que la escuela más útil para el entendimiento es la escuela de la calle, escuela agria, que deja en el paladar un placer agridulce y que enseña todo aquello que los libros no dicen jamás.” Y su aguafuerte “Los siete locos” tendiente a develar el proceso de composición de dicha novela evidencia un contacto directo con los hechos y personajes creados por el autor: “A mí, como autor, estos individuos no me son simpáticos. Pero los he tratado. Y todo autor es esclavo durante un momento de sus personajes, porque ellos llevaban en sí verdades atroces que merecían ser conocidas.” Esta afirmación contrasta sobremanera con la forma en que Borges describe el motivo de su escritura en el prólogo a Evaristo Carriego de 1930, en el cual admite no haber visto con sus propios ojos el añorado Palermo que poetiza sino haberlo imaginado desde su comfortable biblioteca: “Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses.”¹⁸⁹ El resultado es un libro “menos documental que imaginativo” que responde a una realidad imaginada más que vivida, imbuida por un mundo épico, poblado de próceres criollos que fue legado de su madre. Arlt también escapa de la realidad y se sumerge en las aventuras heroicas que le ofrecen los folletines de Ponson du Terrail pero nunca pierde el contacto con la calle, la cual examina vorazmente para componer relatos y aguafuertes.

Quien encarna el arrabal de ese pasado homogéneo criollo ya inexistente en el que Borges clava su mirada – dentro de lo que Sarlo llama el “criollismo vanguardista” de sus primeros libros – es un poeta olvidado amigo de su padre, Evaristo Carriego. Esa especie de biografía mediante la cual Borges recupera su figura es un tributo a ese “primer espectador de nuestros barrios pobres” que abre su largo recorrido por el tema gauchesco que culminará con su cuento “El fin”. Arlt como mencionamos anteriormente no reconstruye un pasado como Borges, sino que inventa un futuro. Es más, Arlt critica ese pasado gauchesco en su aguafuerte “La mula de lo gauchesco” en un alegato más digno de un Sarmiento defensor de la civilización contra la barbarie que de un representante del grupo de Boedo: “Sería buena hora de que se terminara con el gaucho. El gaucho, en realidad, según entendemos muchos argentinos, no ha sido sino el elemento retrógrado, enemigo de la civilización, del progreso y del trabajo. Poltrón por sus siete costados, camorrero, compadrito, individualista y, por consiguiente, anarquista hasta decir basta, el gaucho no ha servido nunca para nada.” Borges también, años más tarde, hará una fuerte autocrítica de esa nostálgica reivindicación del ayer de sus escritos tempranos: “Olvidadizo de diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: madrejón, espadaña, estaca pampa...” sanciona Borges en su prólogo de 1969 a Luna de enfrente. De similar manera, en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” se lamenta: “Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de

¹⁸⁸ Borges, Jorge Luis. Autobiografía: 1899-1970. Trans. Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: Libros Tauro, 1999.

¹⁸⁹ Borges, Jorge Luis. Obras Completas. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros.”

Sin embargo y a pesar de esa retractación, la biografía de Carriego es el punto de partida de la escritura borgeana y la fundación de una voz y de toda una poética literaria. Y es aquí donde el espacio borgeano y el arltiano convergen. Como hemos visto a lo largo de este estudio de la obra de Roberto Arlt, existe dentro de la autorreflexividad de sus textos una constante oscilación entre un yo que es afirmado a cada paso y una permanente negación del ser. El uso del género confesional en la novela y de un narrador-psicoanalista que se esfuerza por reconstruir los fragmentos de la subjetividad escindida del protagonista, el tropo de la locura en el teatro que encuentra ecos en el desdoblamiento metateatral para subrayar la desconexión psíquica del yo y la crisis del escritor profesionalizado y desautorizado en esos dispositivos modernos que son las aguafuertes dan claras pruebas de la preocupación por la naturaleza del yo sobre la cual el célebre autor de “Los siete locos” erige su literatura. Paralelamente, la constante fluctuación de la primera persona remite al lector a una concepción de la literatura en la cual la realidad es dictada por la subjetividad del yo y por lo tanto no puede ser captada por la representación mimética realista. Arlt se encargará de mostrar esa inabordabilidad del mundo en su obra no sólo agrietando géneros monolíticos como la autobiografía, el realismo o el costumbrismo sino también mediante el metateatro, la repetición de escenas, la arbitrariedad y el azar, los ensueños imaginarios o la inenarrabilidad de ciertos estados de ánimo, por nombrar sólo algunos recursos.

Quizás por haber sido coetáneos y haber respirado el mismo aire contradictorio moderno que sacudía Buenos Aires en el período de entreguerras, tanto el escritor pulcro de Florida como el desprolijo aguafuertista compartieron esa ansiedad hacia una subjetividad inestable al mismo tiempo que crearon una literatura reacia a la representación referencial y a la idea de originalidad. Como Arlt, Borges también obra un quiebre con la lógica mimética y emite un voto por el espacio autónomo de la imaginación. Ya a partir de la elección del universo “orillero” de fantasía evocado en sus primeros relatos se halla el germen borgeano de lo que más tarde será el sello distintivo de su cuentística: una ficción filosófica que contradice cualquier rastro de realismo a partir de artificios literarios como la repetición, la circularidad, la configuración de “caja china” de muchas de sus narraciones, los consabidos espejos, laberintos y bibliotecas con sus connotaciones de lo infinito. “Funes el memorioso” podría ser tomado como la culminación de una crítica despiadada al realismo mimético que se cree capaz de nombrar todo lo existente dentro de una supuesta realidad objetiva. La abrumadora memoria de Funes que posibilita la catalogación de todas las imágenes que contiene su mente encarna “los devastadores efectos del realismo absoluto” y “la esclavitud absoluta frente a la mimesis.” (Sarlo, 77) Ambos escritores también comparten una concepción de la literatura como copia, reescritura, robo, plagio. Ya lo hemos examinado en Arlt, para quien la ficción es “una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones.” Borges, tan afecto a la poética intertextual, a la literatura como sucesión de citas, deja esta idea inscrita en “Pierre Menard, autor del Quijote”, en donde el Quijote cervantino es visto como una “especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros – tenues pero no indescifrables – de la “previa” escritura.” El similar planteamiento de que todos los libros fueron escritos por un solo autor es recurrente a través de las páginas borgeanas y en especial en “La flor de Coleridge” donde se halla incrustada esta cita de Emerson: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente.”

Pero tal vez el gesto que mejor condense las preocupaciones de ambos escritores, acortando las distancias de esa supuesta insuperable brecha que los separa, sea la construcción de un yo escindido, oscilante siempre entre una reivindicación y una anulación de sí mismo. Multiétnica, multiforme, desbordante, caótica, la modernidad urbana de los años 20 y 30 resuena en un yo también fragmentario e incompleto que se debate entre la agencia y la nada. Ya lo hemos observado en Arlt, en su constante elección de una primera persona que afirma el ser del personaje en busca de una redención pero que rápidamente se ve oscurecido por su misma negación a través de actos de violencia como el asesinato, el suicidio, la degradación o la humillación. Hay en el primer Borges también un fuerte impulso de legitimación del yo que se vislumbra en su temprano ensayo “Profesión de fe literaria” de 1926 en donde afirma “Toda literatura es autobiográfica [...] Toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana.”¹⁹⁰ Impulso que queda verificado en su escritura de la biografía de Carriego, la cual no es más que una búsqueda por hallar la propia identidad a pesar de las dificultades que esta empresa trae aparejada: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía.” Es más, en Borges lo autobiográfico está siempre presente en el rastreo de sus antepasados, en esa “narración genealógica” que, al decir de Ricardo Piglia, se halla en el origen de su escritura.¹⁹¹ Existe según el crítico, un linaje doble que confluye en la obra borgeana. Por un lado, un linaje de sangre que el autor reelabora en su obra y que procede por línea materna, “familia de héroes que hicieron patria” y que poblará su ficción con hazañas heroicas, personajes épicos, el culto al coraje, la tradición oral y la impronta nacional y por otro lado, un linaje literario proveniente de la línea paterna “de tradición intelectual, ligada a la literatura y a la cultura inglesa” que tiñe su obra con precursores literarios, modelos intelectuales, el culto al saber, el gusto por la parodia y lo apócrifo y el cuño europeo.

Si Arlt legitimaba su yo a partir de su estatuto de recién llegado al ámbito cultural sin poder tampoco deshacerse de su estirpe familiar inmigratoria o de su bagaje cultural – ese vacío que él rellena con “saberes del pobre”, lectura de folletines, manuales científicos y traducciones baratas (“Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos porque no tuve tiempo de formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura” manifiesta en una de sus autobiografías humorísticas) – el lugar de enunciación de Borges está validado por el pasado familiar y los ancestros literarios que ordenan y sintetizan su obra dentro de una “fábula biográfica” que robustece su voz. Sin embargo, al mismo tiempo que Borges afirma su yo también lo anula, forjando esa subjetividad escindida que Arlt también despliega. En el ensayo “La nadería de la personalidad” incluido en su primer libro de ensayos, *Inquisiciones* de 1925, Borges, bajo los efluvios del idealismo filosófico de Berkeley y Schopenhauer, se entrega a la tarea de probar que “la personalidad es una trasañación” y el yo “una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo.” De similar forma, en “La encrucijada de Berkeley” del mismo volumen, continúa el vaciamiento del sujeto: “Convendréis conmigo en la absoluta nadería de esas anchurosas palabras: Yo, Espacio, Tiempo...” Esta incertidumbre hacia el ego continuará en Borges transmutada en el desdoblamiento del yo de sus relatos posteriores como “Borges y yo” y “El otro” y en una transformación en el “otro” en cuentos como “El fin” y “El inmortal”, operaciones equivalentes al despojamiento del ser según Sylvia Molloy: “El yo, la nada y el otro son, en la ficción de

¹⁹⁰ Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. “Profesión de fe literaria”. Madrid: Alianza, 1998.

¹⁹¹ Piglia, Ricardo. “Ideología y ficción en Borges.” *Punto de vista* 2.5 (1979): 3-6.

Borges, elementos permutables que apuntan a un mismo intersticio variable.”(91)¹⁹² De esta forma, Borges y Arlt encuentran un lugar de confluencia en la composición de una ficción autoconsciente, autorreferencial y autónoma dentro de la cual la afirmación del yo convive con su anulación replicando en ese titubeo los vaivenes de una modernidad igualmente vacilante.

¹⁹² Molloy, Sylvia. Las letras de Borges y otros ensayos. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Obras citadas

Abel, Lionel. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York: Hill and Wang, 1963.

Ablard, Jonathan D, "The Limits of Psychiatric Reform in Argentina: 1890-1946." The Confinement of the Insane: International Perspectives, 1800-1965. Ed. Roy Porter and David Wright. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

------. Madness in Buenos Aires: Patients, Psychiatrists and the Argentine State, 1880-1983. Calgary: University of Calgary Press, 2008.

Álvarez Barrientos, Joaquín. "Del pasado al presente: Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español." Nueva Revista de Filología Hispánica 38:1 (1990): 219-245.

Arlt, Mirta "Los siete locos." Los siete locos. Los Lanzallamas. Roberto Arlt. Ed. Mario Goloboff. Paris: Colección Archivos, 2000.

------. Prólogos a la obra de mi padre. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1985.

------. "La locura de la realidad en la ficción de Arlt" Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000.

Arlt, Mirta y Omar Borré. Para leer a Roberto Arlt. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1984.

Arlt, Roberto. Los siete locos. Los lanzallamas. Madrid: Colección Archivos, 2000.

------. El amor brujo. Buenos Aires: Losada, 2001.

------. El juguete rabioso. Madrid: Cátedra, 2001.

------. Cuentos completos. Buenos Aires: Losada, 2002.

------. "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires." Nuevas aguafuertes. Buenos Aires: Losada, 1999.

------. Teatro completo. Presentación de Mirta Arlt. Buenos Aires: Schapire, 1968.

------. "Aguafuertes porteñas", "Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana", "Aguafuertes porteñas: cultura y política", "Nuevas aguafuertes". Obras II. Estudio preliminar de David Viñas. Buenos Aires: Losada, 1998.

Balzac, Honoré de. "Prólogo" Obras completas. Barcelona: Lorenzana, 1966.

Baudelaire, Charles. "El pintor de la vida moderna." El pintor de la vida moderna. Trad. Julio Azcoaga. Córdoba: Alción Editora, 2005.

----- . Salones y otros escritos sobre arte. Trad. Carmen Santos. Madrid: Machado Libros, 2005.

----- . Obras selectas. Trans. Enrique López Castellón. Madrid: Edimat, 2000.

Benjamin, Walter. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire." Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.

----- . "París, capital del siglo XIX." Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.

----- . "Tesis de filosofía de la historia." Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.

----- . "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Benveniste, Emile. Problemas de lingüística general I. México: Siglo XXI, 1997.

Borges, Jorge Luis. Autobiografía: 1899-1970. Trans. Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: Libros Tauro, 1999.

----- . Obras Completas. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

----- . El tamaño de mi esperanza. "Profesión de fe literaria". Madrid: Alianza, 1998.

Brombert, Victor. In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature, 1830-1980. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

Brooks, Peter. Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Bueno García, Antonio. "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo." Escritura autobiográfica. Eds. José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page and Rosa Calvet. Madrid: Visor libros, 1992.

Caimari, Lila. Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

----- . "Psychiatrists, Criminals, and Bureaucrats: The Production of Scientific Biographies in the Argentine Penitentiary System (1907-1945)." Argentina on the Couch: Psychiatry, State, and Society, 1880 to the Present. Ed. Mariano Plotkin. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003

- Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity. Durham: Duke University Press, 1987.
- Camus, Albert. El mito de Sísifo. Buenos Aires: Losada, 2006.
- Capdevila, Analía. "Las novelas de Arlt: un realismo para la modernidad." Historia crítica de la literatura argentina: El imperio realista. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Cascardi, Anthony. The Subject of Modernity. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Castagnino, Raúl. El teatro de Roberto Art. Buenos Aires: Nova, 1970.
- Cortázar, Julio. Rayuela. Madrid: Cátedra, 2003.
- Cuvardic García, Dorde. "El *trapero*: El *otro marginal* en la historia de la literatura y de la cultura popular." Káñina 31:1 (2007): 217-227.
- "La construcción de *tipos sociales* en el costumbrismo latinoamericano." Filología y Lingüística 34:1(2008) 37-51.
- De Certeau, Michel. La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer. Trad. Alejandro Pescador. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración." La autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. Barcelona: Anthropos, 1991.
- De Toro, Fernando. Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Derrida, Jacques. La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Descartes, René. Discurso del método. Buenos Aires: Losada, 2001
- Didi-Huberman, Georges. Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière. Cambridge: MIT, 2003.
- Dostoievski, Fedor. Las memorias del subsuelo. La Plata: Terramar, 2007.
- Escobar, José. "La mimesis costumbrista." Romance Quarterly 35:3(1988): 261-270.
- "Literatura de 'lo que pasa entre nosotros'. La modernidad del costumbrismo." Sin Fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada. Madrid: Editorial Complutense, 1994, 103-206.

------. “Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII.” Ínsula 546 (1992) 17-19.

Evreinov, Nicolás. “El instinto teatral” (en línea) < <http://sobreteatro-totopo.blogspot.com/2009/09/el-instinto-teatral.html> >

Felman, Shoshana. Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis). New York: Cornell University Press, 1985.

Feral, Josette. Acerca de la teatralidad. Buenos Aires: Galerna, 2003.

Foster, Dennis A. Confession and Complicity in Narrative. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Foucault, Michel. Historia de la locura en la época clásica. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2004.

------. Historia de la sexualidad I. México DF: Siglo veintiuno editores, 1998.

Frank, Patrick. Los Artistas del Pueblo: Prints and Workers’ Culture in Buenos Aires, 1917-1935. Albuquerque: New Mexico Press, 2006.

Freud, Sigmund. “Construcciones en el análisis” Obras Completas, volumen 23 (1937-1939). Buenos Aires: Ed Amorrortu, 2003.

------. “Personajes psicopáticos en el escenario.” Obras Completas, volumen 7. Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

------. “Estudios sobre la histeria” Obras Completas, volumen 2 (1893-1895). Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

------. “Recordar, repetir, reelaborar.” Obras Completas, volumen 12 (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis II, 1914). Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

------. “Lo siniestro” Obras Completas, volumen 17. Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

------. “Más allá del principio de placer” Obras Completas, volumen 14. Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

------. “El creador literario y el fantaseo.” Obras Completas, volumen 9 (1906-1908). Buenos Aires: Ed Amorrortu, 1985.

Genette, Gérard. The Architext: An Introduction. Trans. Jane E. Lewin. Berkeley: University of California Press, 1992.

Gilman, Sander. Disease and Representation: Images of Illness from Madness to Aids. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

----- Seeing the Insane. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996

Giraud, Raymond, "The Unheroic Hero" The Hero in Literature. Ed. Victor Brombert. New York: Fawcett Premier, 1969.

Golluscio de Montoya, Eva. "Los personajes-memoria: dos Saverios para un organito." Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000.

----- "Procedimientos citacionales en una farsa argentina de los años 30 (*Saverio el cruel* de Roberto Arlt)" El teatro y su crítica. Buenos Aires: Galerna, 1998.

González, Aníbal. La crónica modernista hispanoamericana. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.

González, Horacio. "Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Art." Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000

Gorelik, Adrián. La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

Gutiérrez de la Solana, Alberto. "Huellas surrealistas en el teatro de Roberto Arlt." En: Surrealismo/ Surrealismos: Latinoamérica y España. Eds. Peter G. Earle y Germán Gullón. Philadelphia: Department of Romance Languages, 1977.

Hodgkin, Katharine. Madness in Seventeenth-Century Autobiography. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Ingenieros, José. Páginas científicas. Buenos Aires: Ed. Pablo Ingenieros y Cía, 1927.

----- La simulación de la locura. Buenos Aires: Losada, 2008

----- La psicopatología en el arte. Buenos Aires: Ramón Roggero y Cía, 1950.

Juárez, Laura. "Estética del "cross a la mandíbula" y elementos modernista-decadentes en Roberto Arlt." Orbis Tertius 10(2004).

Larra, Raúl. Leónidas Barletta: el hombre de la campana. Buenos Aires: Ediciones Conducta, 1978.

Ludmer, Josefina. El cuerpo del delito: un manual. Buenos Aires: Perfil, 1999.

Lukács, George. “¿Narrar o describir?” Problemas del realismo. Trad. Carlos Gerhard. México: FCE, 1966.

Machado de Assis, Joaquim Maria. El alienista. Trad. José Luis Sánchez. Barcelona: Magoria, 2000.

Majluf, Natalia, "Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860." Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860. New York: Americas Society Art Gallery, 2006.

Mannoni, Octave. “El teatro y la locura” La otra escena. Claves de lo imaginario. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

------. “Ya lo sé, pero aun así...” La otra escena. Claves de lo imaginario. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1997.

Marún, Gioconda. Orígenes del costumbrismo ético-social. Addison y Steele: antecedentes del artículo costumbrista español y argentino. Miami: Ediciones Universal, 1983.

Masotta, Oscar. Sexo y traición en Roberto Arlt. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1965.

Milner Davis, Jessica. Farce. The Critical Idiom 39. London: Methuen & Co Ltd, 1978.

Monsiváis, Carlos. “De la Santa Doctrina al Espíritu Público (Sobre las funciones de la crónica en México).” Nueva Revista de Filología Hispánica 35:2 (1987) 753-771.

------. “Prólogo” a A Ustedes les consta. Antología de la crónica en México. México: Ediciones Era, 1980.

Molloy, Sylvia. Las letras de Borges y otros ensayos. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Montaigne, Michel de. Ensayos completos. Madrid: Cátedra, 2003.

Muñoz, Miguel Ángel. Los artistas del pueblo, 1920-1930. Catálogo exposición Fundación OSDE, 2008.

Murena, H.A. El pecado original de América. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.

Nablow, Ralph. The Addisonian Tradition in France: Passion and Objectivity in Social Observation. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

Onetti, Juan Carlos. “Roberto Arlt”, prólogo a El juguete rabioso. Barcelona: Bruguera Alfaguara, 1979.

Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Paz, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de cultura económica, 2003.

Piglia, Ricardo. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria" Ficciones argentinas. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

----- . Nombre Falso. Barcelona: Anagrama, 2002.

----- . Respiración artificial. Barcelona: Anagrama, 2001.

----- . Formas breves. Barcelona: Anagrama, 2000.

----- . "La loca y el relato del crimen." Cuentos morales. Buenos Aires: Planeta, 1995.

----- . "Ideología y ficción en Borges." Punto de vista 2.5 (1979): 3-6.

Plotkin, Mariano. Freud in the Pampas: the emergence and development of a psychoanalytic culture in Argentina. Stanford: Stanford University Press: 2001.

----- . "Tell Me Your Dreams: Psychoanalysis and Popular Culture in Buenos Aires, 1930-1950." The Americas 55:4 (1999) 601-629

----- . "Freud, Politics, and the Porteños: The Reception of Psychoanalysis in Buenos Aires, 1910-1943." Hispanic American Historical Review 77:1 (1997) 45-74

Porter, Roy, ed. Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present. New York: Routledge, 1997.

Rotker, Susana. La invención de la crónica. México: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.

Rousseau, Jean-Jacques. Las confesiones. Madrid: Alianza, 1997.

Rubio Cremades, Enrique. "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela." Siglo Diecinueve, I (1995) 7-25.

----- . "Influencias del costumbrismo romántico español en las colecciones costumbristas hispanoamericanas del siglo XIX." Ideas'92, 8 (1991) 67-76.

Rudlin, John. Commedia Dell'arte: An Actor's Handbook. London: Routledge, 1994.

Russi, David P. "Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward the Public's Awareness of an Art Form." Latin American Theatre Review 24:1 (1990): 65-75.

Sáitta, Sylvia. El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

Sáitta, Sylvia y Luis Alberto Romero. Grandes entrevistas de la historia argentina (1879-1998), Buenos Aires: Punto de lectura, 1998.

Salazar, Jezreel. "La emergencia de la crónica". Razón y palabra. 47 (2005)

Salzman, Isidro. "Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30" en Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente. Ed. Osvaldo Pelettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000.

San Agustín. Confesiones. Madrid: Alianza, 2005.

Sanhueza, Ma. Teresa. "Entre el ser y el parecer: La dualidad de los personajes dramáticos en Saverio el cruel." Latin American Theatre Review 35:1 (2001): 27-45

Sarlo, Beatriz. La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

----- . Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

----- . Borges, un escritor en las orillas. Buenos Aires: Ariel, 1995.

Scroggins, Daniel C. Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

Shklovsky, Viktor. "El arte como artificio." Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1976.

----- . "The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*" Theory of Prose. Normal: Dalkey Archive Press, 1991.

Sieburth, Richard. "Same Difference: The French Physiologies, 1840-1842." Notebooks in Cultural Analysis. Ed. Norman F. Cantor and Nathalia King. Durham: Duke University Press, 1984.

Soiza Reilly, Juan José de. "La utilidad de la locura." La escuela de los pillos. Buenos Aires: Vicente Matera, 1920.

Stam, Robert. Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York: Columbia University Press, 1992.

Stewart, Susan. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham: Duke University Press, 1993.

Summa Artis. Historia general del arte. Vol 32. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

Terán, Oscar. “José Ingenieros: culminación y declinación de la cultura científica.” Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910): Derivas de la “cultura científica.” Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.

Trastoy, Beatriz. “El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand” en: De Sarah Bernhardt a Lavelli: Teatro francés y teatro argentino (1890-1990). Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1993.

Troiano, James. “Cervantinism in Two Plays by Roberto Arlt,” American Hispanist 29 (1978): 20-22.

----- “Love and Madness in Arlt’s ‘La jugueta de los polichinelas.’” Confluencia 6:1 (1990): 135-140.

Ucelay Da Cal, Margarita. Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista. México: El Colegio de México, 1951.

Vertov, Dziga. El cine ojo. Madrid: Fundamentos, 1973.

Vezzetti, Hugo. Aventuras de Freud en el país de los argentinos: De José Ingenieros a Enrique Pichon-Rivière. Buenos Aires: Paidós, 1996.

Viñas, David. Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

Welch, David. The Third Reich: Politics and Propaganda. New York: Routledge, 1995.

Zambrano, María. La confesión: género literario. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

Zola, Émile. “La novela experimental.” El naturalismo. Barcelona: Península, 2002.