



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
POSGRADO EN LETRAS

ARLT EN PIGLIA: LA SUBVERSION Y EL COMLOT

## T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
DOCTOR EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:  
RIGOBERTO GIL MONTOYA



ASESORA DE TESIS:  
MTRA. FRANCOISE PERUS COINTET



DIVISION DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO

CIUDAD UNIVERSITARIA,

AGOSTO 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

1962

1962

1962

1962

1962

1962

1962

1962

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



**DOCTORADO EN LETRAS**

***TUTORA PRINCIPAL***

**MTRA. FRANÇOISE PERUS COINTET**

***COMITÉ TUTORAL***

**MTRA. FRANÇOISE PERUS**

**DR. IGNACIO DÍAZ RUIZ**

**DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA**

***SINODALES***

**DRA. LUZ AURORA PIMENTEL ANDUIZA**

**DRA. ROSA BELTRÁN ÁLVAREZ**

**DR. RAFAEL OLEA FRANCO**

**DR. MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO**

## **Agradecimientos**

**A la Maestra Françoise Perus,  
por sus invaluables aportes durante tres semestres  
en la orientación del  
Seminario permanente  
“La historia en la ficción y la ficción en la historia”,  
adscrito al Proyecto Papiit.  
Este espacio académico permitió  
fortalecer mi visión teórica sobre las poéticas  
de la narración y las formas discursivas.**

**Al Doctor Ignacio Díaz Ruiz,  
por su agudeza como lector  
y su sensibilidad frente al texto.**

**A Alexander Betancourt,  
por su lucidez y sus orientaciones  
en el momento justo.**

## CONTENIDO

LIMINAR, i-xiii

***I. RUTAS SIGNIFICATIVAS EN EL MAPA VIGILADO DE LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA, 1***

- A. EL PROBLEMA DE LA TRADICIÓN:  
DIÁLOGOS DESDE ADENTRO, 4**
- B. RICARDO FIGLIA:  
RESCATE DE UNA TRADICIÓN AL MARGEN, 11**
- C. UN CADÁVER SOBRE LA CIUDAD, 23**
- D. APAREJOS Y POLEAS, 34**
- E. ROBERTO ARLT: ENCUENTRO INICIAL, 43**

***II. DE LOS SIETE LOCOS A PLATA QUEMADA:  
LA PALABRA QUE CONSPIRA, 60***

- A. DE LA TRAICIÓN CONSIDERADA COMO UNA  
DE LAS BELLAS ARTES, 62**
- B. DIARIO DE ABORDO: ANOTACIONES SOBRE EL  
FLUIR DE LA VIDA, 73**
- C. NIHILISMO, MARGINAMIENTO, BAJOS FONDOS:  
LOS PRONTUARIOS DE ERDOSAIN Y EL NENE BRIGNONE, 83**
- D. *LOS SIETE LOCOS*: EL AFÁN DEL DINERO, 98**
- E. *PLATA QUEMADA*: COMO EN UN AQUELARRE  
DEL MEDIOEVO, 110**
- F. BORDES, NEXOS, FILTRACIONES:  
HISTORIAS CON DOS ROSTROS, 127**

**III. ARTEFACTOS NARRATIVOS:**  
**LA PALABRA QUE RESPIRA, 147**

**A. RESPIRACIÓN ARTIFICIAL:**  
**EL IMPERIO DE UNA VOZ, 164**

**B. EL EPÍLOGO: UN PRINCIPIO DE VERDAD, 171**

**C. ENRIQUE MARIO MALITO:**  
**LECTOR DE LA PÁGINA POLICIAL, 186**

**D. ¿QUIÉN LE TEME A EMILIO RENZI?, 200**

**E. MARCOS RUBIO GAUCHO DORDA:**  
**EL ORÁCULO DE MARÍA JUANA, 209**

**F. LA MÁQUINA DE NARRAR:**  
**TEXTO HALLADO EN UNA ENCRUCIJADA, 226**

**IV. LA SOLIDARIDAD HISTÓRICA: PREFIGURACIONES DE**  
**ARLT, CONSTATAIONES DE PIGLIA, 235**

**A. EN LOS ÁMBITOS DE ARLT:**  
**SUBVERSIÓN Y PROMESA, 240**

**B. EN LA MEMORIA DE PIGLIA:**  
**ESBOZO DE UN RELATO FUTURO, 245**

**C. EL ESTADO: LA MÁQUINA DE HACER FICCIONES, 250**

**D. APUNTES PARA IMAGINAR UNA REALIDAD, 264**

**E. LA CÁMARA DEL TERROR: HISTORIA QUE TORTURA, 268**

**V. CONCLUSIONES, 280**

**VI. BIBLIOGRAFÍA, 290**

## LIMINAR

La literatura argentina del siglo XX destaca dos voces literarias acordes con la existencia de un canon problematizado, de cara a una realidad social y política que pareciera formar parte del tejido interno de los textos literarios, en su calidad de materiales de valor artístico, portadores de las tensiones, ambigüedades y símbolos de un acontecer histórico.

Se trata de Roberto Arlt y Ricardo Piglia. Este último insiste en la construcción de una voz narrativa y en ocasiones ensayística que recoge algunos de los presupuestos temáticos y éticos de Arlt: el asunto del crimen y la conspiración, la acción anarquista de grupos o cofradías empeñados en desmoronar un sistema, el complot que aspira a alterar un orden a través de las acciones delictivas. Todo ello mediante el uso de una serie de mecanismos literarios donde cobran sentido los rumores, las voces que circulan en los fueros de los guetos, la psicología de unos personajes al borde de la paranoia, las múltiples historias que señalan el nerviosismo de los grupos, el uso de lenguajes herméticos como una forma de hacerse a un lugar y desde él animar una relación con el mundo.

El ejercicio de la ficción en tanto diálogo polisémico y ambiguo con diversos materiales (diarios, recortes de prensa, cartas, legajos oficiales, testimonios grabados, historias de folletín, memoria del colectivo), que circulan a pesar del veto y la negación en toda sociedad reprimida y frágil, excluyente y coercitiva, permiten considerar las obras artísticas de Arlt y Piglia, pero en particular *Los siete locos/Los lanzallamas* y *Plata quemada*, en su sentido transgresor y dinámico frente al uso de los lenguajes vivos, en los que cobra valor el carácter “popular” de las obras, como una dinámica que además convoca un valioso recorrido en los procesos históricos y culturales de América Latina.

Ello supone la contrarrespuesta a un sistema, la posibilidad de asumir una poética distinta y renovada en el concierto de una herencia literaria señalada por ciertas corrientes y derroteros estéticos, de cara a la construcción de un canon que exige su revaloración y otras miradas que hagan efectivo el rescate de unas voces, la ampliación de temáticas y problemas pertinentes para la crítica, de manera que se nutra la noción de un legado escritural en el que las exclusiones o los olvidos motiven, por extensión, las preguntas y cuestionamientos que lleguen a enriquecer el diálogo atento con los textos literarios, en tanto poéticas que merecen su estudio desde ciertas disciplinas del saber.

La crítica especializada se ha detenido con interés en la obra de Roberto Arlt y Ricardo Piglia, si bien con mayor empleo a este último, en quien descansa, sobre manera, la valoración de Arlt desde perspectivas distintas. Escritores como Borges, Cortázar, Viñas, Saer y Piglia se han encargado de reivindicar la obra de un autor que con frecuencia se le acusó de ser “mal escritor”, un tanto por las falencias de su propuesta narrativa en materia formal y otro poco por su carácter de “resentido social”, que a la luz de algunos presupuestos críticos y de recepción, convertirían su discurso en panfletario y negativista, sin lograr subvertir la realidad inmediata a través del hecho literario en sí. El rescate de su obra, no obstante, ha permitido su recepción de otro modo, reconocer su “fuerza” narrativa y su “genialidad” como autor –expresiones recurrentes de la crítica a la obra de Arlt-, de tal manera que fuera viable su lectura desde otros ángulos de visión, para observar en ella sus implicaciones y su trascendencia en el panorama de una literatura donde su nombre ha despertado las más disímiles apreciaciones. El corolario de esta operación podría resumirse en dos visiones bastante separadas en el tiempo: la de Juan Carlos Onetti y la de Ricardo Piglia. Ambos dirían, como síntesis a la exploración de un legado literario, que Roberto Arlt fue el último gran novelista que la literatura en Argentina puede registrar y el primero, según Sarlo, que se atrevía a hablar de una manera distinta.

Irónica o no esta síntesis, producto a lo sumo de operaciones individuales de lectura, lo cierto es que las reinterpretaciones a la obra de Arlt han permitido ampliar las miradas a la existencia de una literatura que favorece unos nombres, ciertos presupuestos estéticos y búsquedas poéticas acendradas en el ejercicio de la escritura consciente, que a menudo se ubican en el centro de las discusiones contemporáneas, en lo que suele llamarse la Literatura latinoamericana y en especial, el proceso sufrido por ella en el siglo XX, resultado de experimentaciones estéticas y formales, con base en los influjos de las distintas vanguardias. Situación no ajena a las necesidades culturales y sociales de sus protagonistas al reconocerse en la dinámica de la escritura la posibilidad de construir mundos, de agregar a su complejidad y de advertir, en ese proceso, que lo que está en juego es la pregunta por el ser y, si se prefiere, por las identidades del ser latinoamericano.

Imbricada en un orden político y social en permanente alteración, las literaturas de Roberto Arlt y Ricardo Piglia evidencian las señas de una forma de narrar *sui generis*, producto de la

exclusión, la confrontación y la vigilancia. Durante la época de la dictadura en Argentina, a finales de los años setenta, Piglia decide exiliarse voluntariamente y tomar distancia frente a la realidad de su país. La ausencia de su lugar de origen lo obliga a tomar partido frente al canon que lo comporta y de ahí su constante reflexión en torno a las obras de los autores que considera fundamentales en la tradición literaria argentina: Hernández, Marechal, Fernández, Arlt, Borges, Walsh, Puig, entre otros.

Aquí viene, a mi modo de ver, lo más interesante en la reflexión de Piglia: de estos autores privilegia el orden de una estética que gana más por aquello que no se dice, que por lo dicho. Una estética que inquiere por la complicidad del lector al hacerlo copartícipe de un juego en el que debe buscar pistas y sacar sus propias conclusiones. No extraña por ello que para Piglia el ejercicio de la crítica sea similar a la acción ejecutada por un detective o investigador, dispuesto a confrontar las pistas y versiones para aventurar una verdad frente al drama que lo atarea. Con Macedonio Fernández entenderá el hecho literario como un extenso diálogo inagotado en sus posibilidades y que en sus hilos complejos lleva las marcas de una literatura que siempre ocultará verdades y asombrará por sus descubrimientos. La literatura de Arlt lo pondrá en camino hacia el teatro de la conspiración, de la sociedad secreta, de lo anárquico. Se trata de desenmascarar una sociedad, ponerla frente a la crítica y hacerla reaccionar ante la imagen que se refleja en el espejo de las apariencias.

Establecer un nexo teórico y literario entre las novelas *Los siete locos/Los lanzallamas* de Arlt y *Plata quemada* de Piglia despierta un interés especial cuando se arriesga una mirada a la literatura en Argentina y las implicaciones estéticas y literarias que los dos creadores suscitan. Es cierto que para la crítica especializada ha resultado estimulante hacer la pesquisa y crear nexos intertextuales con base en las estéticas de los dos autores mencionados, en virtud además del ejercicio crítico emprendido por el propio Piglia, cuando a través de sus ensayos, relatos y novelas o bien cuestiona la tradición literaria de su país o bien estimula unas formas de lectura, en las que se ponen en juego otras variantes de la escritura consciente y rescata, para la crítica, tópicos relacionados con el problema de la *tradición* y la ampliación del *canon*.

También es necesario expresar que la crítica especializada más reciente se ha dedicado con amplitud a la recepción de las obras de Arlt y Piglia, creando entre ellas una serie de nexos que se defienden desde distintas corrientes de la teoría y la crítica literarias. Basta con señalar



las listas difundidas por algunos académicos de Princeton o la *Valoración múltiple* sobre Piglia que fuera editada por el Instituto Caro y Cuervo y Casa de las Américas, para advertir que una lectura como la que se quiere hacer en el presente trabajo, se inscribe en el marco de una profusa recepción de carácter crítico.<sup>1</sup>

¿Pero en dónde radicaría mi aporte? En lo sustancial, considero que en la relación que intento operar entre la novelística de Arlt, sin dejar de lado sus textos periodísticos, y *Plata quemada*, pues la verdad, la crítica especializada aún pareciera reticente frente a la recepción de la última novela de Piglia y cuando lo hace, su visión en torno a ella todavía resulta muy parcial o poco profunda, como puede observarse en un texto crítico de Barbara Schuchard, cuando compara la novela de Piglia con *Noticia de un secuestro*, el libro periodístico de García Márquez, sólo porque *Plata quemada* surge de un hecho registrado en la crónica judicial.<sup>2</sup> Asimismo, me refiero a un ensayo de Germán García, donde el crítico desconoce la polifonía de voces que forman parte de la trama de la novela, para asegurar sólo el imperio de una voz, la de Emilio Renzi, desconociendo de paso que es justo en el trabajo de los narradores, donde la obra de Piglia gana por complejidad y riqueza.

Otros críticos han preferido una lectura muy parcial de *Plata quemada*, aceptando, como un hecho, que en esta última novela Piglia propone otro tipo de “estrategia narrativa”, ajena a la escritura intelectual desplegada en sus novelas anteriores. Se llega a expresar, además, que *Plata quemada* es una “Novela violenta, de pura acción sin reflexión” (Corbatta), escrita sobre la base de una “prosa de sintaxis relativamente sencilla” (Coira).<sup>3</sup> Me propongo demostrar lo contrario; es decir, si bien este nuevo trabajo de Piglia no formula, por vía directa, el despliegue de un corpus erudito, donde los personajes se convierten en voces autorizadas para reflexionar sobre la historia, la filosofía, la política, el lenguaje o la literatura misma -*Nombre falso*, *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, “Los nudos blancos”, “La

---

<sup>1</sup> Michelle Clayton, Arcadio Díaz-Quiñones, Paul Firbas y otros, *Bibliografía Ricardo Piglia*. Program in Latin American Studies, Princeton University.

Jorge Fornet (Editor), *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*, Santafe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo/Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 2000.

<sup>2</sup> Barbara Schuchard, “Sala de espejos argentina: la novela doble de Roberto Arlt, comentada por Ricardo Piglia”, en *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. José Morales Saravia/ Barbara Scuchard (eds.), Verlag, Frankfurt am Main, Bibliotheca Iberoamericana, Vervuert, 2001, p.119.

<sup>3</sup> Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1999, p. 61.

María Coira, “Ciudades y crímenes argentinos recientes, en claves novelescas de Jitrik y Piglia”, en *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad de Mar del Plata, No. 11, Año 8, 1999, p.81.

isla”-, existe en él una variante compleja que lo liga al trabajo experimental de Piglia con el narrador, como parte de esa *máquina de ficción* que tendría en Macedonio Fernández su más preclaro antecedente. Me refiero a entidades narrativas tan complejas como el Gaucho Dorda y el cabo Roque Pérez o a la existencia de una ciudad signada por el complot, los crímenes de Estado, las múltiples versiones de una realidad transgredida por las posibilidades del lenguaje, a la manera de *La ciudad ausente*.

Dos o tres textos más, si bien señalan el carácter de *thriller* de *Plata quemada* y formulan una afinidad con cierta tradición literaria norteamericana, no dejan de tocar algunos asuntos extraliterarios –el escándalo suscitado en Buenos Aires cuando la obra obtuvo el Premio Planeta 1997-, que convierten los textos más en un ejercicio del periodismo cultural, que en la defensa de un ejercicio crítico y teórico.<sup>4</sup>

Me interesa, eso sí, profundizar en la lectura de la última novela de Piglia desde perspectivas anunciadas por Edgardo H. Berg, Juan Forn y Jorge Fornet, cuando vinculan a *Plata quemada* con la tradición del género negro norteamericano, el *thriller*, la *non-fiction* y evidencian en la novela ciertos dispositivos narrativos, nada simples, empleados por Piglia para la construcción de la obra. Uno de ellos, como lee Berg, sería el “modelo de archivo”, al que el escritor de Adrogué ya habría acudido en propuestas anteriores.<sup>5</sup> Mi trabajo de reflexión espera también hacer más claras las intuiciones de Sandra Garabano cuando supone un fuerte vínculo de *Plata quemada* con el aparato formal de Roberto Arlt, al hacerse visible en Piglia las tensiones de una lengua que brilla por su “impureza” y “exotismo”, en la apuesta por una escritura donde trascienden las “voces populares en la literatura”.<sup>6</sup>

Cuando la crítica especializada vincula las estéticas de Arlt y Piglia aborda, sobre todo, textos híbridos como *Nombre falso*. “Homenaje a Roberto Arlt”/Apéndice <<Luba>>,

---

<sup>4</sup> Germán García, “*Plata quemada* o los nombres impropios”, en *Hispanérica, Revista de Literatura*, No. 85, Año XXIX, 2000, pp. 125-131.

<sup>5</sup> Edgardo H Berg, “*Plata quemada. Reseña*”, en *Hispanérica, Revista de Literatura*, No. 82, Año XXVIII, abril de 1999, p. 124-126.

E. H. Berg, “Asesinos por naturaleza: sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia (segunda reflexión)”, en *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad de Mar del Plata, No. 13, Año 10, 2001, pp.95-109.

Juan Forn, “Sangre fría, plata caliente”, en *Radar, Libros*, Suplemento literario de *Página/12*, Buenos Aires, Año 1, No. 2, 23 de noviembre de 1997.

J. Fornet, “Asedios a *Plata quemada* (En nueve capítulos y un epílogo), *Revista Casa de las Américas*, No. 212, Año XXXIX, julio-septiembre de 1998, pp. 139-143.

*Respiración artificial* y *La ciudad ausente*. Entiendo que en estos textos la relación que Piglia instaaura con Arlt es más intelectual y abstracta, mucho más cercana al empeño de un escritor por aclarar sus filiaciones con una tradición literaria compleja y en constante debate, sobre todo por las múltiples miradas que los propios intelectuales y escritores argentinos han convenido en discutir. Lo que pretendo es demostrar que con *Plata quemada* Piglia consolida aún más su lazo con el escritor y periodista porteño, pero no ya en un sentido erudito, sino más bien desde unas preocupaciones temáticas inauguradas por Arlt, cuando éste habría entendido que a través de su literatura descubriría al mismo tiempo la existencia de un ámbito urbano problemático y en crisis. En otras palabras, Piglia convertiría el *relato futuro*, desde el cual ha reflexionado sobre el lugar que el responsable de Erdosain e Hipólita ocupa dentro de la *tradición*, en un *relato presente*, hecho novela, ficción.

En tal sentido, quiero proponer que las obras de Arlt y Piglia se encuentran vinculadas por el tema de la conspiración como forma narrativa, por el uso de un lenguaje propio de los grupos marginados, pertenecientes a lo popular y desde luego, por la transgresión y la crítica frente al *establishment* representada en el mundo textual por la conducta de los personajes frente al sistema que los contiene:

En la novela argentina es muy común encontrar historias de la construcción o el desciframiento del complot. Y esto se produce paralelamente al hecho de que en la sociedad el tema del complot se discute cada vez con mayor intensidad. Sería un caso, para mí, del modo en que la literatura percibe el funcionamiento de una lógica social.<sup>7</sup>

Lo otro que será parte de mi estudio es la vinculación de las estéticas de Arlt y Piglia con una tradición literaria que enriquece y amplía los motivos de un canon narrativo, que cobra sentido frente a la realidad política y social de la que se nutre.

Con Borges, Piglia determinará el valor de la crítica, lo inextinguible de la ficción, cuando ella desconoce los límites entre la realidad y lo fictivo, cuando el valor del compromiso ético está en la creación misma y en lo que ella evidencia de la sociedad que alienta unos temas. El

---

<sup>6</sup> Sandra Garabano, “*Plata quemada* y la literatura como ilusión de falsedad”, en *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*, Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Colección *In Extenso* - Serie Crítica, No. 3, 2003, pp.109-112.

conocimiento de Walsh será la conminación a establecer un prurito ético como intelectual comprometido. Es decir, con Piglia se procede en el ámbito de la afirmación de un canon y en el enriquecimiento del mismo, ante su decisión de reevaluar un legado y recuperar para el debate contemporáneo la importancia de ciertas obras olvidadas o ignoradas.

Las obras narrativas de Arlt y Piglia condensan las huellas de una tradición rica y sugerente en el plano de la literatura como discurso y representación social. Encuentro que de manera constante Piglia crea un nexo *intertextual* con una tradición de la que se siente copartícipe y renovador, asumiendo a la vez una sugestiva noción de tradición en la forma de un *complot*, es decir, una suerte de intriga cuyo responsable sería un lector-autor, preocupado por leer en los intersticios y bordes de una herencia cultural aquello que ha permanecido oculto por una maniobra deliberada, o por un desconocimiento de las repercusiones que pudiera tener cierta propuesta poética en la esfera de la memoria compartida.

Por otra parte, la obra de Piglia permanece ligada a los momentos históricos fundamentales de Argentina, con sus protagonistas y sus hechos. A partir de este fuerte nexo que se hace crítica y ficción en Piglia, renace la obra de Arlt, más desbordante, más sugerente en el plexo de una literatura que despierta mayor interés para su estudio cuando se pone de frente a la realidad social y política de la que alimenta sus preocupaciones más profundas.

Sábato, Cortázar y Borges operan como puente entre los creadores con una obra ya madura, a más del reconocimiento que desborda las fronteras argentinas, con un nuevo grupo de escritores cuya obra empieza a ser publicada posterior a la segunda mitad de la década del sesenta, es decir, cuando el *boom* latinoamericano se convierte en fenómeno y admite una fuerte recepción por parte del público europeo y estadounidense. Los nuevos escritores irrumpirán en el escenario cultural con obras que no desconocen los efectos de las propuestas estéticas de los ya “consagrados”, pero a la vez, con obras que precisan su propio lugar; autores inquietos por hacerse a una voz, por afirmarse en unos temas y en unas realidades concretas. En este lapso también operará un cambio en la noción crítica de lo que suele llamarse la *tradición*.

Intento decir que a partir de la década del sesenta y con el impacto de las discusiones en torno a la obra literaria, medido a través de propuestas teóricas, en particular las del

---

<sup>7</sup> Ángel Berlanga, “Ricardo Piglia habla de los nuevos discursos en el país”, en *Página/12*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 2003.

formalismo, el estructuralismo, la sociocrítica, los escritores posteriores al *boom* no desconocerán la pertinencia de estas corrientes y ello los hará asumir unas miradas distintas al inventario de una herencia cultural de la que parte su obra. Baste recordar el trabajo crítico de Héctor Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica*, las agudas reflexiones de Giardinelli en torno a la poética del cuento, los ensayos de Tomás Eloy Martínez para las ediciones críticas de Biblioteca Ayacucho, los análisis en torno a la ficción contemporánea hechos por Juan José Saer desde París y, asimismo, la honda labor crítica de Piglia. Es necesario recordar que la mayoría de estos escritores e intelectuales profesan la cátedra y la docencia.

Este cambio de noción también se hará visible en quienes ejercerán el oficio de la crítica, con responsabilidad académica e intelectual, fortalecido desde las universidades y academias. Aquí advierto una diferencia en las miradas que la obra de Arlt había suscitado hasta entonces y las que luego suscitaría la propuesta literaria de Piglia y su afán por reanimar el legado escritural de su país, quizá en manos de unos autores arquetípicos. Será entonces cuando la crítica se ocupe de ambos.

El examen a la obra de Arlt, desde instrumentos de análisis y aparatos teóricos, es bastante reciente. Lo otro, como trataré de explicar, obedecía más al interés de preguntar por el sitio que la obra de Arlt conquistaría en medio de ciertos autores epigonales y de un fuerte debate de lo que podría considerarse la “literatura nacional” y, por derivado, el ansia de “edificar una nación”. En lo correspondiente a Piglia la recepción de su obra presenta otro cariz. No serán los escritores responsables de tender el puente quienes se acerquen a la obra de Piglia para examinar su alcance, sino la crítica especializada, la misma que ejercida desde ámbitos universitarios centrará sus asuntos en revalorar temas tan espinosos como los conceptos de *nación y tradición*, o las ideas tan difusas de una “literatura nacional” o de una “identidad latinoamericana”, sin dejar de lado en este espectro la interpretación a las secuelas del colonialismo cultural.

En mi problema aventuro un diálogo crítico con algunas de las voces más representativas del canon literario argentino. Ese diálogo resulta obligatorio en virtud de que Piglia señala permanentemente sus nexos con una tradición de la que emanan sus argumentos literarios. Y he aquí que el tema de la conspiración es subrayado por el autor cuando se refiere a la obra

de Fernández, Arlt, Walsh o Puig. De estos autores Piglia destaca una construcción literaria que altera órdenes, que se hace subversiva en el plexo de aquello que no nombra pero que sugiere a través de símbolos y señales. A propósito de *Esa mujer*, cuento de Walsh en el que se refiere la historia del cadáver perdido de Eva Perón, sin nombrarla, Piglia reflexiona en estos términos:

Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado, hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobreentendido que puede servirnos, quizá, para inferir algunos de estos procedimientos literarios (y no sólo literarios) que podrían persistir en el futuro.<sup>8</sup>

Un poco más adelante Piglia dirá que este tipo de texto obliga la existencia de un lector que lee aquello que se presenta cifrado o apenas aludido, puesto que el sentido de la obra se concentra en lo “no dicho”. ¿No es éste un tipo de procedimiento que suele articularse en sociedades reprimidas y autoritarias en las que resulta peligroso ser explícitos y acometer un discurso ajeno a la elipsis y al secreto de lo “no dicho”? ¿Esta forma de accionar acaso no sería propia del crítico y ensayista que vuelve su mirada hacia la herencia literaria para acercar a otros lectores a lo “no dicho” dentro de la *tradición*? Es difícil olvidar que en los procedimientos instaurados por Piglia conviven la fuerza del narrador y la malicia del detective como crítico literario.

Y estos procedimientos que en buena medida Piglia argumenta en sus ensayos, son propios de la literatura argentina y en especial de autores como Arlt, Borges, Sábato, Cortázar, Walsh, Puig, Giardinelli, Tomás Eloy Martínez. Me propongo un diálogo apenas tangencial con algunas de las obras de estos autores, con el deseo de referir las bondades de un contexto literario que sirve de base a una gran propuesta narrativa, que cobra cuerpo y figura en dos momentos cruciales de creación artística, representados en las obras de Roberto Arlt y Ricardo Piglia, cuyos textos, hechos de “materia social”, de “historias” que circulan,<sup>9</sup> promueven la mirada de los creadores a sus entornos personales, señalan unos mecanismos poéticos que merecen su examen para determinar sus alcances e implicaciones dentro de una herencia cultural que los aviva y fortalece.

---

<sup>8</sup> Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.17.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25.

Más allá de su carácter ideológico, quiero entender la *conspiración* como parte de un procedimiento literario complejo y dinámico, propio de una literatura comprometida con un orden de mundo, con unas particularidades de sociedades en crisis y unas formas de nombrar realidades intervenidas por el régimen y lo políticamente establecido. En este caso, la *conspiración* es el avance de una postura ideológica mediante la cual la voz autoral selecciona unos dispositivos literarios, aventura tramas, crea personajes conflictivos y origina un mundo en el que las acciones de sus criaturas se supeditan a las demandas éticas y políticas de su mundo habitado.

Valido el tema de la *conspiración* arriesgando a sustentar que ella cobra valor en el nervio de regímenes políticos de excepción. Argentina sería un claro ejemplo de tales procedimientos. Cuando Piglia se refiere al *complot* tanto en la crítica como en la ficción, centra su mirada en el caso argentino no sólo por su clara filiación política como intelectual de izquierda, sino porque además interpreta la realidad literaria de su país desde la perspectiva de la conjura y los movimientos de grupos que parecieran dispuestos a subvertir lo instituido.

En estos aspectos y cuando sea el momento indicado para desarrollar el tema de la *conspiración* y sostener un acercamiento directo con los mundos fictivos de Arlt y Piglia en sus obras escogidas, intentaré desarrollar un trabajo metodológico y aproximativo que me permita avanzar en una lectura interpretativa con los distintos materiales que componen el artefacto de ficción, de modo que ello enriquezca las comparaciones, el desciframiento de códigos, los guiños a unas realidades que desbordan por sus tensiones políticas, sociales y se resuelven interesantes por el juego irónico que el texto asume frente a ellas. Por este camino, encuentro ilustrativo el trabajo de Clifford Geertz en su libro *El antropólogo como autor*,<sup>10</sup> cuando al acercarse a la materia viva de ciertos textos, encuentra que a través de los “géneros híbridos” circulan una serie de significaciones y mensajes que el interpretante puede contemplar, cuando entiende que los textos permanecen imbricados a unas realidades que multiplican sus sentidos y cuando, desde perspectivas precisas, Geertz intenta leer en las realidades las marcas lingüísticas que nutren la obra de ficción.

El otro modelo es, sin duda, el trabajo metodológico desarrollado por Edward Said en su texto *Cultura e imperialismo*. A través de la lectura de ciertas obras literarias y de su confrontación con realidades históricas —el colonialismo y expansionismo cultural,

---

<sup>10</sup> Clifford Geertz, *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.



componentes del imperialismo inglés, por ejemplo-, Said hace visible el hecho de que en la obra de ficción todo límite impuesto por la mirada del autor, en tanto conciencia determinada por una noción de cultura, se desborda y, por lo demás, el texto dirá de las contradicciones y los choques de miradas, desvelando los mecanismos de presión, verificando la lucha ideológica de los contrarios. No se trata, expone Said, de un mundo en el que sólo se observa el cumplimiento del colonizador. También aparece allí la resistencia de los colonizados, sus visiones de mundo, sus acciones por desatarse. En tal sentido, la idea de una *tradición* como forma de imponer la unidad pierde fuerza y libera lo híbrido y lo múltiple, es decir, lo que convoca la pluralidad de sentidos.

Por otra parte, Said insistirá en el hecho de que es impropio, para una comprensión de los procesos culturales, separar el sistema de *representación* en cuanto a su “producción, circulación, historia e interpretación” de la *esfera política*, donde se parte del supuesto de que allí sólo importa la defensa de intereses. Es un error, enfatizará Said, considerar que la *representación* sí es un elemento auténtico de la cultura, quizá por lo abstracto, en tanto que lo político deriva de unas prácticas humanas ajenas a los procesos culturales y a sus representaciones: “Se vacía la cultura de cualquier vínculo con el poder y se consideran las representaciones sólo como imágenes apolíticas, que deben ser analizadas y dispuestas como cualquier otra gramática del intercambio”.<sup>11</sup> En la confluencia de ambas esferas encuentro que el texto literario se llena de sentido y para el caso del que me ocuparé en capítulos posteriores, la lectura de la materia fictiva en el plano de la intersección hará visible una serie de relaciones textuales, conectado a las dinámicas de una cultura, la argentina, crítica y en permanente transformación, debido a las diversas corrientes ideológicas que la ocupan.

Considero que el hecho literario en los contextos latinoamericanos se convierte en expresión política, acaso porque los personajes denuncian, desenmascaran, desvelan los discursos secretos de sociedades en tránsito, dependientes y excluidas. Acaso porque todo acto creador presupone una visión de mundo que cobra sentido en el marco de unos contextos sociales y culturales. Y desde este punto de mira, las realidades sociales de los países latinoamericanos han sido los motivos que han hecho posible el fortalecimiento de una tradición literaria reconocida en el ámbito de Hispanoamérica, por lo crítica y sugestiva, por lo arriesgada en sus propuestas estéticas y por su compromiso con un orden político y social, sin que esté

---

<sup>11</sup> Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1996, p.108.



supeditada por entero a él y más en consonancia con un compromiso estético y formal conectado con el mundo.

En la primera parte del trabajo de investigación haré énfasis en el sitio que las obras de Arlt y Piglia ocupan dentro de la llamada tradición literaria en Argentina, basado en el papel de la crítica hecha por los escritores protagonistas de la misma, cuando éstos han pretendido acometer dar forma a un tránsito para dilucidar, al mismo tiempo, su propio devenir. Posteriormente me detendré a examinar el contenido de las obras *Los siete locos/Los lanzallamas* y *Plata quemada*, buscando correspondencias entre ellas y, al mismo tiempo, intentando destejer el hilo que teje las tramas de la ficción desde el tema del *complot*. Pretendo cerrar mi trabajo de investigación dilucidando el asunto de la *solidaridad histórica* –de acuerdo a lo planteado por Barthes a este respecto-, con base en la lectura de un decurso literario que Arlt inaugura y se fortalece con Piglia. Un decurso que voces como las de Cortázar, Walsh, Giardinelli, Soriano y otros más, han enriquecido en el plano de la tradición literaria argentina del siglo XX.

El propósito es animar el encuentro con algunos de los materiales que han dado cuerpo a la figura del canon y a lo que ella representa en las discusiones de la modernidad literaria, entendida, en su conjunto, como un cambio de actitud reavivado desde el prurito de coyunturas diversas de búsqueda e interpretación en lo concerniente a la memoria escrita y su lugar significativo en los procesos culturales de las sociedades, hechas de símbolos y huellas. En buena medida, se trata de una labor que rastrea los hilos de un tejido de voces, las marcas que excluyen o aprueban, las diferentes miradas inquietas frente a un corpus narrativo que cada vez se amplía o se enriquece cuando la propia literatura –pulsión de vida- o el ejercicio de la reflexión –juego de ideas-, lo rescatan para un presente de crítica y debate.

Algunos tópicos que interesa abordar de manera amplia en lo sucesivo, apenas serán señalados en la primera parte por una necesidad conceptual y por un empeño de hacer más llamativa la tensión con los materiales críticos, puesto que allí se encuentran en el plano de mira otras preocupaciones atinentes con la tradición, lo canónico y lo establecido. Problemas como lo “popular” en tanto materia que nutre la ficción en las obras de Arlt y Piglia, su relación con un lenguaje que implica la pertenencia a un *modus vivendi* signado por lo marginal y excluyente, el problema de las preocupaciones y convicciones literarias del autor, cuando éste se pregunta por la pertinencia de una *tradición* y la cuestiona, merecerán más

adelante un tratamiento especial para ubicar, en esa línea, la poética de dos obras que alimentan la reflexión y la mirada crítica como un riesgo individual que justifica esa relación íntima que siempre sabrá establecer el lector con sus libros.

## I. RUTAS SIGNIFICATIVAS EN EL MAPA VIGILADO DE LA TRADICIÓN LITERARIA ARGENTINA

La tradición literaria tiene la estructura de un sueño en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto. Podemos imaginar a alguien que en el futuro (en una pieza de hotel, en Londres) comienza imprevistamente a ser visitado por los recuerdos de un oscuro escritor sudamericano al que apenas conoce.  
Ricardo Piglia  
*Formas breves*

Preguntar por la existencia de una literatura nacional o discernir en torno a esta materia, resulta tan problemático como hacer el intento de caracterizar la serie de elementos que darían forma a la idea o al concepto de nación e incluso de región y territorio que pudieran ser aplicados a las realidades de los países latinoamericanos. De la misma forma como a menudo se parte de unos presupuestos que se consideran claros para asumir una lectura de mundo –pienso en conceptos inasibles tipo *establishment*, *literatura oficial*, *culturalismo*–, también se supone la existencia de un orden literario que, en buena medida, marca un derrotero para establecer límites o para considerar la pertinencia de ciertos problemas que preocupan de manera imperativa en los ámbitos académicos.

Cuando se hace referencia a una literatura nacional de inmediato se imagina la existencia de unas marcaciones y límites, de algo que ya ha sido establecido por una autoridad, esto es, cierta imposición que se considera parte de un orden y quizá de una aspiración de ciertos grupos que con el tiempo y el acendramiento de valores y miradas (resultado directo de pugnas políticas y contradicciones sociales y culturales), la impulsan y remarcan en tanto aspiración de un colectivo. Ello supondría la existencia de otras literaturas que, a lo sumo, implican límites distintos y quizá otros itinerarios en el campo diverso de las estéticas y las formas literarias, para no entrar a especular sobre las posibilidades de los discursos en el espinoso ámbito del juego de las ideologías.

Y pasar del plano de literatura nacional al de literatura señalada, perteneciente a un país con nombre propio, resulta un tránsito que pareciera no ser traumático en los convencionalismos de lo supuesto, aunque algunas voces aisladas se incomoden al ser inscritas dentro una literatura que ya marca fronteras, cuando sus aspiraciones serían las de formar parte del universo de la literatura a la manera del expuesto por el crítico norteamericano Harold Bloom, en cuanto a los vínculos culturales y estéticos que él defiende en un amplio panorama de la creación literaria. “Mi patria es el lenguaje”, podría ser la consigna de algunos escritores y artistas que aspiran a trascender todo límite espacial. No obstante y a pesar de la reticencia de ciertas voces, al nombrar la existencia de un tipo de literatura con la categorización específica de “literatura peruana”, “literatura colombiana” o “literatura argentina”, pareciera existir una convención tácita de aprobación al respecto, acaso porque ello establece límites para facilitar algún tipo de acercamiento a un problema escogido, acaso porque la idea de *universalidad* es bastante discutible cuando se trata de apreciar lo “otro” o lo “ajeno” y lo “propio” o lo “nuestro”, aunque escritores como Sábato allanen el asunto de un modo certero, al anunciar que sólo a través de la encarnación de la circunstancia personal, en un aquí y un ahora específicos, el escritor tendría la empresa de vislumbrar los valores que acusan toda situación política y social enmarcada en su propio tiempo. Por este camino se llegaría a la *universalidad* en virtud de que el artista habla y se cuestiona sobre aquello que conoce y prescribe su realidad individual.<sup>1</sup>

Pero también es cierto que dichas categorizaciones a menudo se deben a contingencias ajenas al ejercicio de la escritura y a las individualidades que lo hacen efectivo. Hago referencia, de hecho, a las clasificaciones que se establecen para un posible mercado, a las colecciones literarias que indagan por un catálogo o a las necesidades de delimitar, como se ha dicho, unos objetos de estudio en el ámbito académico. A esa conclusión se llega tras la lectura del texto de José Donoso sobre su historia personal del *boom*.<sup>2</sup> Y me detengo en este lance para llamar la atención de que tal vez en ningún otro momento de nuestra historia se empezó a defender, con tanto ahínco, la existencia de una “literatura latinoamericana”, en contraposición, por supuesto, de algunas voces separadas y rebeldes como la de Juan Carlos Onetti, para quien era imposible defender la idea de la existencia de una literatura latinoamericana; a lo sumo, enfatizaba, se podría hablar de la presencia de una serie de

---

<sup>1</sup> Ernesto Sábato, *Itinerarios*, Antología de ensayos, Buenos Aires, Sur, 1969, p.163.

escritores aislados con intereses particulares. Con un acento irónico el escritor uruguayo se refería al “bum” –así escribía la palabra- con desdén, dejando claro el hecho de que las agrupaciones de escritores –una suerte de “mafias”- surgen con el ánimo de despertar la solidaridad entre ellos mismos y para prestarse alguna ayuda en cualquier momento.<sup>3</sup>

Por su parte, Donoso aclarará que la idea de agrupar y dar cuerpo a la producción literaria que empezaba a fortalecerse en los albores de la década del sesenta obedeció más a unas necesidades de promover en los mercados internacionales la literatura hecha en América Latina. Y será honesto en sus apreciaciones: una literatura creada por los artistas en cada uno de sus países de origen. Una literatura que lleva un sello personal. Es más, dirá que los congresos de literatura habrían servido para que estos novelistas se encontraran por primera vez y descubrieran algunos elementos comunes, tanto en sus preocupaciones estéticas como en sus posturas políticas.

En principio, la clasificación o catalogación no constituiría parte del valor intrínseco de la obra y podría tomarse como un valor agregado. Y digo en principio, puesto que aquello que tácitamente se aprueba, luego tendrá connotaciones políticas y culturales cuando a través de ellas se defienden unos valores, unos estados de cosas o se pretendan abonar ciertas consignas tan habituales en los discursos de plaza y en las plataformas educativas.

Esta problemática se inscribiría de inmediato en las discusiones contemporáneas en torno al ordenamiento cultural del mundo, si se quiere, en el plano de la globalización y la difuminación de fronteras, temáticas de las que se nutren hoy los debates de la comunicación y la cultura, cuyos estudios y propuestas aún encuentran reticencia en un pequeño pero importante grupo de académicos e investigadores, que no ven con muy buenos ojos la laxitud y la manera tan dócil como todo lo concerniente a los procesos históricos y culturales se valida y aprueba, en aras de reconocer las diferencias y en determinar un supuesto reajuste de paradigmas y de una visión epistemológica más blanda, que permite validar todo proceso en tanto producción humana.

En buena medida, la propuesta de Bloom –albacea de lo que él llama la “literatura de imaginación”-, en cuanto a la defensa de un particular canon literario para Occidente, se puede leer como una contrapropuesta a la situación que él mismo critica y señala al referirse

---

<sup>2</sup> José Donoso, *Historia personal del “boom”*, Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.

<sup>3</sup> Juan Carlos Onetti, “Entrevistas (1966-1975)”, en *Requiem por Faulkner*, Montevideo, Arca/Calicanto, 1976, p.202.

con desconfianza a los alcances de los estudios culturales, a las visiones marxistas del hecho literario como reflejo de un hecho social, al multiculturalismo, o a las voces que proponen la muerte del autor.

Bloom se interesará más por defender la obra literaria en su constructo estético, producto de la individualidad del artista y de sus búsquedas personales. Devolverá la obra al ámbito de la poética y desde allí expondrá unos principios esenciales para comprender y asimilar, en el decurso de Occidente, la trascendencia de ciertas obras literarias que develan la complejidad de los seres humanos.<sup>4</sup>

Desde esta perspectiva, donde se privilegia la poética y las búsquedas individuales de los artistas, procuraré establecer nexos y diálogos con voces preocupadas por dirimir el concepto de *tradicición* y con él las implicaciones culturales y de inventario de una posible literatura nacional. Enfatizaré que tanto Roberto Arlt como Ricardo Piglia forman parte de un catálogo que los señala pertenecientes a la literatura argentina, y a la noción problematizada que pudiera tenerse de una literatura etiquetada con el nombre específico de un país, que en el caso propiamente argentino, conoce los debates y discusiones de Ezequiel Martínez Estrada, Juan José Saer, Rodríguez Monegal y otros que han establecido derroteros estéticos y críticos sobre a la existencia de un orden literario rico e intrincado.

### ***A. EL PROBLEMA DE LA TRADICIÓN: DIÁLOGOS DESDE ADENTRO***

Lo que se comprueba con las obras de autores como Arlt y Piglia es que en lo que podría llamarse una *tradicición*<sup>5</sup> se dan rupturas, inevitables contradicciones a través de la

---

<sup>4</sup> Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995.

<sup>5</sup> En sus reflexiones en torno a América Latina Luis Alberto Sánchez insistirá con la pregunta de si en realidad existe una *tradicición*, y aunque no se detiene a evaluar el plano de lo enteramente literario y por *tradicición* implicará lo histórico, lo religioso, la relación con lo hispánico, si despliega en sus inquietudes una serie de preocupaciones que motivan a pensar en cómo esa *tradicición* daría cuerpo a la existencia de una “historia de la escritura”, para usar las palabras empleadas por Jitrik. Sánchez enfatizará que es improcedente que alguien se erija panacea de una “tradicición” –ella no es “patrimonio de ninguna clase social, de ninguna raza, de ningún credo”-, en virtud de que su característica mayor es su pluralidad: “No existe unidad exclusivista ni siquiera en sus más simples ingredientes”. Por lo tanto, la “tradicición” despliega en sí misma la heterogeneidad y si se la quiere reducir a unos atributos, no dejará de ser un asunto ligado a lo político y social. Sánchez advertirá, asimismo, que la “tradicición” nuestra en América Latina es “mestiza”; de ahí que ella cobre sentido en el “pueblo” y en sus acciones por edificar un porvenir. Al procurar distinguir “tradicición” y “costumbre”, Sánchez

construcción de una literatura diversa e intrincada. De ahí que la obra de un Roberto Arlt haya sido rescatada y revaluada de otro modo por la voz de un autor contemporáneo y en ese mismo terreno se despliega una manera distinta de asumir la existencia de la llamada *tradición*. Como la sociedad, el proceso de una literatura ha de asumirse en su dialéctica única por vivir en permanente cambio. Puesto que no es estática y se encuentra en diálogo permanente con la sociedad de la que colma sus temas y preocupaciones, la literatura moviliza en su pulsión interna transformaciones de todo tipo.

Ahora bien, aquí inquieta adentrarse en los meandros de lo que con insistencia se ha dado en catalogar la tradición literaria en Argentina, admitiendo que dicha tradición existe porque se acepta de entrada su existencia y porque sirve como herramienta para delimitar un problema de estudio. Al intentar un esclarecimiento del problema, en el sentido de cómo ubicar la pertinencia de dos voces narrativas en la tradición literaria de Argentina, me atengo a la autoridad crítica que ha permitido el establecimiento de un corpus literario y el resultado es que el diálogo existe, las varias miradas arrojan luces, se evidencia la preocupación por determinar un recorrido y un orden dentro del estatuto literario que tanto escritores como críticos defienden y esclarecen, como se verá a continuación.

Al pretender hacer una revaloración de las letras argentinas en los albores de la década del cincuenta, siglo XX, Ezequiel Martínez Estrada argumenta la inexistencia de estudios críticos y de un trabajo historiográfico en torno a las letras de su país. En varias ocasiones compara esta falencia con la riqueza existente, a este respecto, en Estados Unidos y Europa. Al hablar de la tradición literaria de estos ámbitos no dejará de nombrar autores que han conseguido trascender las épocas por la calidad de sus obras y, en buena parte, por la recepción seria y metódica que se ha hecho de esta memoria escrita. En cambio, al apreciar el mapa trazado por las obras de los escritores argentinos dirá, no sin ironía, que él ha sido abonado por una lista de “textos oficiales de lectura”, acaso porque el ejercicio de la literatura en los países latinoamericanos siempre ha vivido muy cerca o incluso se ha dejado manipular por los estamentos de poder. Es la literatura al servicio de la política y sus intereses de partido.

---

expresará que a través de la “tradición” lo que se persigue en realidad es conservar y agenciar una serie de valores que atañen al “pueblo” y en el caso latinoamericano, al “pueblo mestizo” (“¿Existe la tradición?”, en *Examen espectral de América Latina. Civilización y cultura. Esencia de la tradición. Ataque y defensa del mestizo*, Buenos Aires, Losada S. A., segunda edición, 1962, pp.141-160).

“Las letras son una rueda en el mecanismo de las instituciones maleadas”,<sup>6</sup> sostiene Martínez Estrada y con ello pretende sentar el precedente de una crítica de lo que él llama la forma de lectura y recepción de lo literario en su país. En este sentido, las observaciones de Ángel Rama en torno a la existencia de la “ciudad letrada” en los países de América Latina resultan pertinentes. La “ciudad letrada” como una instancia del poder político, que busca hacerse, que instituye una memoria para validarse en el tiempo, que subraya una serie de valores y conductas a través de los cuales el sistema político opera en la conciencia misma de quienes forman parte de los grupos sociales, cuyo destino se halla a merced de los vaivenes políticos, de las pugnas entre los partidos y de las sujeciones a unas visiones de mundo que, en nuestro continente, desbordan los límites de la realidad.<sup>7</sup> Baste recordar la lista de hechos asombrosos que mencionara en su discurso ante la Academia Sueca de las Letras el colombiano García Márquez en el año 82, al referir hechos anecdóticos en torno a las vidas y obras de ciertos dictadores latinoamericanos, como parte quizá de unas temáticas que interesaron a un sector de los escritores del llamado *boom* en la década de los sesenta.

No obstante Martínez Estrada aclara que no se trata de validar la existencia de la buena literatura en el afuera y negar la presencia de la misma en el adentro. Se trata más bien de apostar por una lectura abierta y crítica con respecto a la literatura propia. Para Martínez Estrada el problema ha radicado en la manera como la crítica insular ha venido asumiendo la recepción de la literatura argentina, por la tabla de valores con que se la evalúa. Así, manifiesta, en su carácter de recepción todo texto argentino se compara de manera inevitable con la literatura de otros ámbitos. Las intenciones narrativas, los alcances estilísticos y los logros estéticos de los escritores argentinos se miden en virtud de un sistema de comparaciones y similitudes con el estilo, las intenciones narrativas y los logros estéticos de autores europeos y norteamericanos. Desde este ángulo de visión, la crítica que David Viñas plantea frente a los escritores liberales románticos argentinos resulta válida, al expresar que la dicotomía entre civilización (Europa) y barbarie (la propia Argentina) se pretende resolver a través del hecho literario que viene a determinarse como un “mecanismo defensivo”,<sup>8</sup> esto es, la posibilidad de endilgar una tradición y una educación que debe incorporarse a las

---

<sup>6</sup>Ezequiel Martínez Estrada, *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada S.A, 1967, p.14.

<sup>7</sup> Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, Barcelona, Biblioteca Ayacucho, No. 119, 1985.

<sup>8</sup>David Viñas, “El escritor liberal romántico”, en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 197, pp.16-17.



falencias propias, para superar quizá el atraso y el marginamiento cultural: “querían que la Argentina—sostiene Viñas—, fuese hablada por Europa”,<sup>9</sup> en la búsqueda de una imagen propia que les era huidiza. Es decir, es el proyecto liberal romántico que cobra sentido en el ejercicio mismo de la escritura aferrada a unos presupuestos que son ajenos al contexto en el que se busca sentido. De ahí el repliegue de los escritores a exaltar su mundo privado, ante las dificultades de nombrar el mundo del afuera, estigmatizado en sus visiones personales como propio de la barbarie y lo execrable.

Siempre hemos preferido imitar las formas, lo que podría designar como el aspecto retórico y formulario de las ideas. Cuando resolvimos emanciparnos de España buscando nuestra propia expresión caímos en la tutela espiritual de Francia y nos enrolamos en otras tropas.<sup>10</sup>

Martínez Estrada arremete contra una suerte de literatura de espaldas a la realidad social y no porque ella deba ser reflejo de ésta o punto de llegada y cruda representación de las problemáticas culturales y sociales en los grupos, o inherente a un ejercicio de poder en el que las reglas de juego estarían supeditadas a las maquinaciones e intereses de partido. Por el contrario, de lo que se trata es de desligar el hecho de la literatura de toda pugna y representación política, para dar cabida a la estética literaria como construcción de mundo.

En el caso argentino, Martínez Estrada argumentará la existencia de un tipo de literatura que bien podría formar parte de un cuadro de “psicología social” o de un estatuto para alimentar una idea de “nación” y con ella, la perpetuidad de unos ideales caros al orden que se impone en las esferas de la coacción política. Y de manera intencionada formulará que el escritor argentino ha estado más preocupado por alcanzar la fabricación de productos para la exportación, que por asumir el hecho estético como representación de una complejidad que desbordaría cualquier realidad inmediata, más allá de la conseguida en obras como *La grande Argentina* de Lugones y *Martín Fierro* de Hernández.

De hecho, lo que Martínez Estrada acentúa en la literatura argentina lo sería para buena parte de la literatura latinoamericana, inclusive posterior a los años cincuenta y que tuvo su mayor acogida social a raíz de las estrategias publicitarias y de mercado del *boom*, donde la fórmula del exotismo, lo marginal y lo exuberante consiguió atrapar un público europeo y

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.16.

norteamericano que quizá volvía a ver con los mismos ojos de los cronistas de Indias, a un continente mágico y atractivo por sus realidades maravillosas, como una suerte de página anexa a los relatos de *Las mil y una noches*. Por lo tanto, se estaría frente a una literatura, como diría Martínez Estrada, “construida y taraceada conforme a preceptivas y fórmulas convencionales, como los informes de los cronistas de Indias”.<sup>11</sup> Y por lo visto esta actitud, complaciente de alguna manera con el deseo de acaparar lectores y hacer mercado editorial, fue evaluada por los autores del *posboom* con una mirada crítica y atenta.

Al hacer un balance del cuento de los años ochenta en Argentina y al declarar que la ausencia de “voluntad de exotismo” resulta ser una de las características esenciales de esa cuentística en dicha década, Mempo Giardinelli sostiene además que en torno a la fórmula del llamado “realismo mágico” se habría acendrado una forma de literatura que moldeaba un tipo de lector estadounidense o europeo, que buscaba el exotismo, el desenfreno, lo mágico como marcas culturales exclusivas de un continente que aún se prefería ver con ojos del siglo XV.<sup>12</sup> Esta conducta advertida por Martínez Estrada en el cuadro de representación de la literatura argentina –e interpretada décadas después por Giardinelli desde otros ángulos-, trae consigo una serie de problemas que él atina en destacar. Por un lado, advierte que el escritor acontece en un mundo ajeno a la realidad misma, en el que las voces que construye no corresponden con el mundo que lo acoge y por extensión, lo que hace es privilegiar la mirada monosémica de un orden que estatuye valores e idearios. Y plantea, en este mismo sentido, que ese tipo de escritor al dejar de lado las temáticas inherentes a los períodos de crisis, con las perturbaciones propias de los cambios de poder, con los asuntos del exilio y los procesos políticos instaurados por líderes como Rosas o Mitre, evidencia el gran problema del *desarraigo* y como consecuencia lógica, se condena a la construcción de una literatura “intemporal e inespecial, abstracta y paradigmática”.<sup>13</sup> Y más adelante afirmará que si bien existe una biografía nacional y una historia apócrifa, lo que en realidad propala esta literatura es el corpus de esto último, es decir, sin que el escritor sea consciente realmente de lo que hace con su conducta, su literatura genera diálogos falsos con su propio contexto y nutre, en últimas, el plexo de los discursos oficiales y dogmáticos, en virtud de una representación de

---

<sup>10</sup> D. Viñas, *Op. cit.*, p.12.

<sup>11</sup> E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, p.14.

<sup>12</sup> Mempo Giardinelli, “Escritura argentina de los 80: el cuento”, en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, *Op. cit.*, p.253.

<sup>13</sup> E. Martínez Estrada, *Op. cit.*, p.17.

mundo que se aleja de la realidad de ese mundo en sí: historia de imposturas, historia mutilada, parcial, sin representación de la “vida doméstica de las letras”.

Martínez Estrada exige de su literatura que sea realista y que a la vez responda, desde una estética que le es propia al discurso literario, a la construcción de mundo. Propende por la edificación de una literatura desligada de los dogmas y ajena a toda intención política de mantener un algo establecido. Le pide al discurso literario que sea autónomo, veraz y que se haga de frente a las realidades sociales, pero sin sacrificar la puesta de un mundo basado en la palabra, en el discurso que nombra y cobra sentido en sí mismo.

El responsable de *Catilinarias* valora, sin duda, buena parte de los nombres que nutren la tradición literaria argentina. De ahí que autores como Sarmiento, Echeverría, Lugones, Hernández y Mitre formen parte de sus preocupaciones críticas. Su mirada tampoco desborda los límites y se aferra a unos nombres y a un canon que ha sido alimentado por ellos. Ese corpus, en el que él juega también un papel de primer orden, al lado de Groussac -como luego lo subrayará el propio Borges-, lo pone en situación y con base en ello se atreve a exigir más de la continuidad en dicho devenir literario. Ávido de ruptura y acaso de experimentación en el plano de la estética formal literaria, Martínez Estrada se muestra inconforme frente a los logros alcanzados por la literatura que le antecede y por la ausencia de miradas críticas y valorativas de lo existente. Sin estar conforme con los resultados de esa tradición, tampoco incorpora ciertos nombres que, si se prefiere, siguen el camino deseado por el crítico. Me refiero en particular al trabajo literario y periodístico de Roberto Arlt.

Cuando Martínez Estrada se detiene a enumerar la serie de temáticas y preocupaciones que le son ajenas al escritor argentino, acaso por pretender preservar un orden que amalgame la idea de nación y el sentido de la “argentinidad”, de la que tan irónicamente alude el crítico y en su momento el propio Borges, hay una que apenas si soslaya pero que resulta pertinente involucrar aquí para los propósitos que me ocupan. Se remite a la poca injerencia que ha tenido la “inmigración torrencial” en el “corpus social” de su país. Y a continuación enumera unas cuantas obras, entre ellas *Martín Fierro* de Hernández y algunas obras de Hudson, a quien considera la máxima expresión del espíritu del inmigrado y uno de los espíritus libres al lado de Quiroga y Almafuerte. Importante destacar aquí la agudeza del crítico al resaltar este aspecto que él considera, en el plano temático, poco frecuentado por los escritores argentinos. No dudará en expresar que el fenómeno de la inmigración inherente a la

conformación social y cultural del Cono Sur, como parte de los desplazamientos en buena medida forzados de europeos a este lugar del mundo, entrará a fortalecer el hecho literario como dinámica que consolida las expresiones de la cultura. Al detenerse en este fenómeno, Martínez Estrada utiliza el término *shock*, concluyendo además que dicho evento afectaría sin más el *corpus social*, como parte y “testimonio perdurable de muchas jerarquías”.<sup>14</sup> Es decir, logra ver en esta situación de corte social y cultural el requiebre a una tradición que se había hecho solemne y acartonada, sobre todo cuando las instancias del poder se habían adjudicado esa tradición para sostener un estado de cosas.

A esta altura de la reflexión hecha por Martínez Estrada es ineludible pensar en la figura de Roberto Arlt como aquel escritor inmigrado que entra en choque con una tradición que quizá, también de entrada, lo niega y lo subvalora. El mismo silencio del crítico con respecto a Arlt subraya una postura parcializada. Pero la querrela continúa y Martínez se atreve a manifestar:

No tenemos asesinos de prestamistas, ni prostitutas evangélicas, ni presidiarios arrepentidos, aunque tengamos los correlatos ersatz de Dostoievski y Zola. Tampoco tenemos al margen de las leyes y las ordenanzas, fuera de la moral corriente de la clase media y pequeño burguesa –que producen al escritor y al lector-, fuera de esa franja mediana del espectro social, de la gama del anaranjado al azul, fuera de la “comedia agradable” o “para puritanos”, aunque nos guste leer las que se escriben en el Ecuador, en el Brasil, en Guatemala, en México, en Chile.<sup>15</sup>

¿No entra acaso, en este pedido que el crítico hace a la literatura de su país, frente a una tradición que examina con desencanto y sin miramientos, la figura de un Roberto Arlt, al resaltar la voz enconada del inconforme, del excluido y el marginal? ¿No está presente en la obra arltiana la figura problemática del loco, del prestamista, del inventor o de la prostituta? Intuyo en esa línea que anhela Martínez Estrada la inclusión de Roberto Arlt a una tradición que ni siquiera lo nombra y que cuando lo hace, procura aminorar sus alcances, determinando en él las falencias de su propuesta estética, para negarlo y subvalorarlo en el plano de una continuidad narrativa que, desde luego, se pliega y se requiebra con su intrusión y su manera particular de buscar un sitio donde establecer una comunicación con el mundo del que fue testigo.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.17.

Desde otra perspectiva, más amplia en el marco de una literatura continental, Carlos Fuentes se detendrá a evaluar los efectos de la *nueva novela* en el marco de lo que cataloga la “modernidad enajenada” y partirá de los presupuestos según los cuales el escritor latinoamericano, desprendido de los arquetipos de la naturaleza devoradora y la del dictador omnipotente, abordado a lo sumo desde la visión de la denuncia social, se enfrentará a la revaloración de su pasado y a la necesidad de construir un naciente lenguaje, frente a la ausencia de uno más efectivo y transgresor, unido a las exigencias de época de descentramientos y nuevos enfoques para el rescate de lo marginal y periférico. El modelo es, por supuesto, Jorge Luis Borges y el impulso hacia la creación de “torrentes verbales”, a la manera de *Paradiso* y *Rayuela*. Fuentes subrayará la presencia del “humor” como una virtud de la novela en América Latina, en tanto profanación y subversión de la solemnidad y la adustez de una “retórica sagrada”.<sup>16</sup> Desde este carácter transgresor, que ha operado el tránsito de la novela naturalista y documental, de denuncia, a la de “novela diversificada”, el autor de *Los días enmascarados* observará en el “interesantísimo nivel de humor y contaminación de lenguaje” en las obras de Macedonio Fernández y Roberto Arlt,<sup>17</sup> considerándolos a la vez como dos de los máximos exponentes de la modernidad literaria en Hispanoamérica.

## ***B. RICARDO PIGLIA: RESCATE DE UNA TRADICIÓN AL MARGEN***

Visto en perspectiva, los coletazos del fenómeno del *boom*, más allá de su estigmatización como puesta en escena de un mercado editorial que arrojó sus frutos jugosos a quienes formaron parte de él y que permitió una vigorización de la mirada europea a los órdenes estéticos latinoamericanos, se hicieron sentir en buena parte de los escritores que empezaron

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>16</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1996, p.30, decimoquinta reimpresión.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.24. Lo que aquí llama la atención es que Fuentes observe el humor en la obra de Arlt, mientras Cortázar años después, al prologar una reedición del conjunto de la obra narrativa y periodística del escritor porteño, apunte que, fuera de la despreocupación de éste por los temas de la música, su mundo narrativo además se “advierde privado de la compensación axiológica y estética del humor” (“Roberto Arlt: apuntes de relectura”, en *Obra crítica*/3. Edición de Saúl Sosnowski, Buenos Aires, México, 1994, p.257).

a publicar su obra unos años después, bajo la sombra a veces nociva del *mágicorrealismo*, en tanto fórmula que invadió el prurito de la demanda internacional de una serie de clichés y procedimientos poco aportativos a lo que ya autores como Asturias, Carpentier, Roa Bastos y García Márquez habían alcanzado con suficiencia. El proselitismo literario más bien se encargaría de “promocionar” una imagen errada de América Latina, como si se hubiera vuelto a la mirada de los antiguos cronistas, frente a una realidad inasible, mítica y exótica, por los síntomas –podía colegir la mirada extraña-, que desprendía de su atraso cultural.

Me refiero a los procesos mentales que se hicieron efectivos en las nuevas voces, cuando ellas decidieron asumirse en el universo estético literario desde el trabajo consciente y la labor escritural, sobre el apoyo de la reflexión y el estudio. Esa “mayoría de edad” que algunos críticos –el colombiano Valencia Goelkel-, observaban en el proceso de la construcción de un corpus narrativo sugerente, podría entenderse más bien en el camino del trabajo individual de artistas y escritores lúcidos frente a su responsabilidad social como intérpretes del mundo, a través de la representación de la complejidad humana, hecha de sueños y aspiraciones.

La novela como una interrogación permanente, diría Sábato. La novela como una búsqueda de la verdad del ser, anotaría Kundera. El hecho literario como construcción permanente, se entendería con Faulkner, más de transpiración que de inspiración. El arte de narrar como la puesta en escena en la que el lector es copartícipe y descubre con el autor la verdad representada, porque el mundo exige la búsqueda de otros sentidos. El propósito sería dejar de lado las clasificaciones simples entre un “lector macho” y un “lector hembra”, a la busca de un lector que también aporte a la construcción del mundo narrado, puesto que, antes que escritor, el artista es un lector del mundo.

La reflexión y el estilo fueron dos de las búsquedas más apremiantes de estos autores, tras el afinamiento de voces propias que lograran aportar visiones distintas a problemáticas en el plano de la cultura. El universo que les tocaba en suerte no era fácil, ante las figuras ya empotradas de los narradores que los jóvenes novelistas empezaron a leer con distancia, buscando sus huellas, sopesando sus procedimientos, preguntándose por las raíces que habían generado sus obras.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> El peso de los padres mayores fue enorme y baste recordar la experiencia vivida con la figura de García Márquez en su país. Fue tal la expansión de su sombra, que apenas entrada la década de los años noventa se empezaron a rescatar autores y obras que habían sido opacados por el creador de Macondo. Los suplementos y

La toma de distancia frente a los logros estéticos de los ‘hermanos mayores’, el estudio de la diseminación y las equidistancias con el legado literario de Occidente, los exilios voluntarios, las posiciones críticas frente a los procesos políticos derivados de imposiciones de poder y de graves crisis económicas que han hecho dependientes a los países latinoamericanos, frente a la expansión de un capitalismo salvaje, llevó a muchos de estos autores a la necesidad de construir mundos fictivos que superaran las fórmulas ya impuestas como sellos de consumo y que contarán, a su manera, los otros rostros de países en permanente ebullición, masificados, con economías dependientes, acendrados en la cultura popular, intentado ser coherentes a través de sus propios recursos y experiencias de vida.

En su antología sobre los *Novísimos narradores* Ángel Rama haría una selección de autores por países, con algunos textos representativos de lo que, a su juicio, estaría indicando la puesta en marcha de una literatura que buscaba su propia representación, más allá de los parámetros establecidos en la década de los sesenta, pero sin que sus protagonistas llegaran a desconocer, ciertamente, los avances y rumbos señalados por los autores ya reconocidos en el ámbito de la crítica internacional. Por el lado de Argentina escogería a Manuel Puig, Juan José Saer, Osvaldo Soriano y Mario Szichman. En la presentación a dicho libro Rama destacaría en estos jóvenes autores una voluntad de transgresión a través de sus propuestas estéticas, con una “marcada tendencia universalista” en las mismas, cierta mirada crítica a presupuestos estéticos derivados de los *mass media*, el ánimo de volver sobre los asuntos de las historias recientes, para revalorar las “tradiciones propias”, sin dejar de lado posturas políticas ante a realidades concretas y un interés por explorar otros territorios: la intimidad, el orden subjetivo de una relación con el mundo, el lirismo, la recuperación de la imagen de la infancia mediante la fábula, la experimentación con lenguajes propios del cine, la música, la

---

revistas literarias, los libros de texto dejaron de lado la existencia de un breve legado escriturario para concentrarse en una literatura que se había impuesto como marca y estigma dentro y fuera de Colombia. Los académicos de distintas universidades hicieron una encomiable labor al recobrar una serie de obras y de nombres en el concierto de la crítica. Incluso un crítico como Ángel Rama perdería de vista por algún tiempo la existencia de la literatura colombiana en su variedad y riqueza, al evaluar las obras de algunos autores bajo la sombra del escritor de Aracataca. En su libro *Novísimos narradores hispanoamericanos 1964/1980* (México, Marcha Editores, 1981), Rama se referiría, por ejemplo, a las construcciones fictivas de Germán Espinosa como “garciamarquezcas” (p.16), sin hacer justicia a la obra rica y sugerente del escritor cartagenero, hoy tan apreciada y estudiada en los ámbitos académicos internacionales.



llamada “subliteratura” –revistas de aventuras, *comics*-, la televisión y todo el orden de productos propios de la “cultura popular”.<sup>19</sup>

De todo este nuevo panorama deseo destacar la reflexión y el estilo como dos de las coordenadas básicas de una labor que debería insistir en la ampliación y enriquecimiento de un corpus narrativo. El estilo como aventura y posición ideológica, búsqueda de saberes y entronización de una manera de ser y discurrir por los senderos de la cultura. Estilo en cuanto a la representación de un mundo narrado que obliga a una lucha personal con el lenguaje y las posibilidades que éste genera, cuando se es consciente de la realidad que al creador lo circunda y contiene. El estudio y los juicios de valor de estos jóvenes autores permitirían la relectura de la herencia cultural de sus países de origen y el papel que su trabajo podría desempeñar dentro de ella: “La nueva escritura se descubre en otro ejercicio: el de observar una tradición articulada en la literatura”,<sup>20</sup> sostendría el argentino Héctor Libertella, al pretender ubicar los nuevos procesos literarios de los que forma parte, para afianzar los contenidos y poéticas dentro de un diálogo con las vanguardias, las deconstrucciones, las tomas de posición frente a las teorías de formalistas y estructuralistas, sin dejar de lado las puertas abiertas por el psicoanálisis, aplicado en el hecho literario a la manera de Joyce o Beckett.

La puesta en duda a la llamada búsqueda de la “universalidad” y a las representaciones simbólicas alcanzadas en obras como las de Salvador Elizondo, Manuel Puig, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy o Enrique Linh, para observar en ellas los avances, los riesgos personales, las múltiples miradas más allá de fórmulas preestablecidas, la reformulación de mitos y los otros rostros de realidades que exigen figuraciones diversas y divergentes con un pasado inmediato:

Concebida esa literatura como depositaria de residuos ‘personalistas’, ‘humanistas’ y ‘metafísicos’, el practicante descreo del significado unívoco –clausurado– de esas categorías, pero también busca desguarnecer las ideologías que niegan su presencia como inconsciente global de Latinoamérica.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> A. Rama, “Los contestatarios del poder”, Prólogo, en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964/1980*, México, Marcha Editores S. A., 1981, pp. 9-48.

<sup>20</sup> Héctor Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p.13.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.13.



En esta lucha y exposición de saberes surge una conciencia escritural que busca su acomodo en la lectura de mundo, que requiere indagar de otra manera por las marcas culturales, que deja de lado la solemnidad y los cultos frente a figuras impuestas, que no se agota en los temas y que entiende la diversidad, los tránsitos de lo rural a lo urbano, los desplazamientos forzados por contiendas políticas y crisis de gobernabilidad, la hibridación cultural y los caminos abiertos por Borges y Rulfo como rutas apenas insinuadas, en un mapa de posibilidades que fortalezca toda búsqueda e intención específica en los meandros de la creación verbal. Y en las voces narrativas de Puig, Saer, Moreno-Durán, Bryce Echenique, Soriano, Piglia, Britto García, Skármeta, Giardinelli o Eloy Martínez -el panorama es bien amplio-, se vislumbra ya el resurgir de una literatura que, en buena medida, se sostiene sobre la base de la reflexión y el estudio que los propios novelistas ejercen desde las academias y las cátedras universitarias.<sup>22</sup>

Es la mirada seria a un devenir literario y de una toma de posición que no deja de lado el problema político, que no se escuda en visiones aparentemente neutrales del mundo y que entiende la realidad en invariable crisis, susceptible de ser reinterpretada, en la medida en que se descubran sus signos y se infiera por la naturaleza intrínseca de los mismos. De ahí que los narradores del *posboom* nutran el ejercicio de la crítica a través de la cual buscan generar otras formas de interpretación de la realidad cultural y literaria, para comprometerse en un diálogo distinto con su tiempo, en la necesidad de emprender la búsqueda de sus propias huellas, a la manera de un detective que rastrea en la superficie de los textos -la idea es de Piglia- "los rastros que permiten descifrar su enigma".<sup>23</sup>

Entre las nuevas voces la tarea de Ricardo Piglia (Adrogué, 1940) muestra de manera intensa los confines de una búsqueda personal y poética, en lo ya expuesto por Libertella, no sólo porque este escritor haya dedicado tiempo a la crítica literaria, sino porque en sus propuestas narrativas, tanto en el cuento como en la novela se imbrican con deleite los horizontes de la

---

<sup>22</sup> Para la prueba de esta renovadora instancia el lector podría recordar la existencia de las siguientes obras: *De la barbarie a la imaginación*, de Rafael Humberto Moreno-Durán (Barcelona, Tusquets, 1976). *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, de Mempo Giardinelli (México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Molinos de Viento, 109, 1996). *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, de Juan José Saer (México, Planeta, 1999). *Crítica y ficción* de Ricardo Piglia (Barcelona, Anagrama, 2001). La variada y rica muestra de los temas que preocupan a los novelistas latinoamericanos en la compilación hecha en dos tomos por Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, titulada *Los novelistas como críticos* (México, Ediciones del Norte/Fondo de Cultura Económica, 1991). O el texto de Tomás Eloy Martínez *Lugar común la muerte* (Caracas, Monte Ávila, 1979), donde la frontera entre ensayo y ficción es bastante difusa.

<sup>23</sup> R. Piglia, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 145.

ficción y el ejercicio de la crítica. El resultado es inquietante, obligando al examen y valoración de una estética literaria singular y expresiva en los ámbitos de la modernidad como estado de mundo.

La tarea de Piglia en el panorama de las letras argentinas es bastante significativa en lo concerniente a los diálogos que sostendrá y ampliará con la llamada *tradición*. De hecho, su voz recogerá los ecos de otras visiones en torno a la acepción problemática generada por esta categoría, subyacente a la revisión del pasado y del legado literario. De los aportes importantes hechos por los autores consagrados del *boom* cabe destacar la posición crítica y contestataria que los mismos sostuvieron frente a las literaturas de sus países y en general, de los procesos literarios que desbordaban las fronteras del mundo hispanoamericano. Quiero decir que más allá de la construcción de una obra literaria también se afinaron nuevas formas de mirar y de interpretar lo existente como parte de una herencia escritural. Recuérdese el valor que cobró para la historia de la literatura en Latinoamérica los textos de los cronistas de Indias, cuando incluso llegaron a señalarse como la simiente de una literatura que cobró su mayor esplendor en el *realismo mágico*; o el rescate de voces aisladas que fueron puestas en el centro de la crítica literaria ejercida por los propios escritores, al señalar los signos de la renovación. La pregunta por los influjos de las vanguardias en materia cultural y literaria, permitiría a su vez la aventura de voces personales en la cimentación de mundos literarios complejos. En síntesis, lo que se pondría en entredicho sería la noción restringida de *tradición* y la necesidad de ampliar su espectro.<sup>24</sup> Piglia lo entiende por esta vía y no desconoce los avances que al respecto habrían hecho autores como Borges y Sábato, en sus lúcidas interpretaciones de la realidad literaria de su país.

Sábato acertaría al subrayar, en primera medida, el carácter híbrido de los componentes de su sociedad, la mezcla que subyace en ella, la dificultad para clarificarla y la torpeza que implicaría homogeneizar, acaso por no querer enfrentar lo complejo que invita a descubrir o resolver las variantes de todo un proceso histórico y social, en cuyos fueros, incluso,

---

<sup>24</sup> Indicio de esta preocupación, para el caso argentino, es el trabajo antológico de Susana Cella titulado *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (Buenos Aires, Losada, 1998). Allí muchas de las voces más representativas de la crítica y la creación en Argentina plantean importantes debates en torno a las diferencias sustanciales entre *tradición* y *canon*, sin dejar de lado una crítica frontal contra los presupuestos de Bloom con respecto a lo que éste considera el *canon* de Occidente. Dos visiones se emparentan, las de Eloy Martínez y Piglia, para determinar que el asunto del *canon*, ante todo, hay que entenderlo como una variante de lectura: "El canon –sobre todo en la inestable Argentina– es una pregunta perpetua, algo que cada lector hace y rehace día

resultaría difícil apurar la idea de patria, como no sea la que se liga a un sentimiento individual, de cara a la infancia o a la adolescencia, con su cúmulo de imágenes propicias para el recuerdo y el orden sentimental. En tal proceso, la existencia de diversos grupos haría difícil cuadrar cualquier noción de un arte nacional. Será enfático al expresar que su país es una suerte de “cuadro” que contiene una realidad “enmarañada y compleja” que requeriría de una abundante obra literaria para ser representada. En el marco de ese mismo cuadro conviven los inmigrantes de escasos recursos, los gringos prósperos, la progenie de los inmigrantes, el cosmopolita y la oligarquía en su lenta debacle.<sup>25</sup> Y por lo mismo, la existencia de una literatura de carácter nacional exhibe las características y variedades de su componente social. Restringir sus virtudes, desconocer sus diferencias, pretender abarcar sus alcances en la enumeración de unas cualidades, sería atropellar la riqueza que ella misma comporta e impone.

Sábato no ignora la importancia del *folklore* en la cultura, pero no está de acuerdo en que ese valor sea determinante para identificar un “arte nacional”, por su sola apariencia de representación y afectación, que bien podrían asignársele como atributos, lo cual no dejaría de ser tendencioso y excluyente. Entiende que el *folklore* es una de tantas manifestaciones de expresión social y a veces de expresión artística, pero no la única para llegar a establecer con ella unos derroteros de un supuesto arte de la nación. Cuando reflexiona sobre la llamada “literatura nacional” y al enfatizar sobre la condición del escritor frente a su patria, en tanto conciencia desgarrada y penetrante de lo que acontece en ella, señalará el hecho contradictorio de que si el principio es asumir lo nacional, el artista lo que haría es ahondar en las contradicciones y absurdos de su sociedad, desenmascarar en ella sus equívocos, sus bajas pasiones, cuando la ficción, en este caso, desvelaría los múltiples rostros del alma de un pueblo, puesto que la ficción no podría mentir, en el compromiso que adquiere con lo que él en varias ocasiones llamaría la búsqueda del absoluto.<sup>26</sup>

Cuando aprecia el alcance de una obra como *Martín Fierro* Sábato aducirá que los atributos del texto de Hernández no están en el hecho de que trata sobre el mundo de los gauchos – otros autores lo habrían pretendido también y sin embargo sus obras no trascendieron en el

---

tras día”(T. E. Martínez, p.153); “La esencia de la noción de canon es el hecho de que la escritura del presente *transforma y modifica* la lectura del pasado y de la tradición” (Piglia, p.156).

<sup>25</sup> E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral/Biblioteca Breve, 5a. edición, 1979, p.60.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.62.

tiempo-, sino en la forma como el autor “encarnó atributos universales del hombre”<sup>27</sup>, en la profundidad con que el artista se acercó a revelar las circunstancias del ser humano que le interesaba recrear.

En esta línea Sábato coincidirá con Borges, cuando éste último reflexiona a su manera sobre la llamada tradición literaria argentina. El creador de *Ficciones* partirá de un presupuesto que al ponerlo en la punta de la discusión revela de entrada el carácter irónico con que será tratado. Borges partirá de algo que ya supone inserto en el panorama de la crítica y el horizonte académico de su país: la tradición literaria argentina “ya existe en la poesía gauchesca”<sup>28</sup> y por tanto, se distinguiría un tipo especial de lenguaje, unos procedimientos literarios que darían forma a un arquetipo fundamental dentro de la tradición. Y como Sábato, Borges volverá sobre la obra de Hernández y con base en ejemplos sostendrá que no todo lo que involucra *Martín Fierro* hace parte del llamado “color local” en tanto que esta obra también es el resultado de la aplicación de un “género artificial”, producto de la “afectación”, cuando al interior de las payadas –ejemplifica Borges-, el autor toca temas ajenos por completo a localismos y límites espacio-temporales. Pero irá más adelante en sus apreciaciones: dirá que ese “color local”, como carácter diferenciador de una obra, es una apreciación errónea y es más una idea, una impronta europea al imponer una mirada a lo nuestro. Y por tanto –hará gala de su ironía-, el culto argentino a ese color local “los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”.<sup>29</sup>

Si atiendo al estudio de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo sobre la *Generación del 900* en Argentina,<sup>30</sup> la mirada crítica de Borges comprometía en realidad las visiones de escritores como Lugones y Rojas, cuando éstos pretendían ver en el texto de *Martín Fierro* el poema fundacional por excelencia. Así, se quería convertir al *gaucho* en arquetipo de una pretendida nacionalidad. Se trataba de colocar el poema de Hernández en el mismo nivel que representó el *Cantar del Mio Cid* para España o la *Chanson de Rolando* para Francia. Los contemporáneos de Lugones habrían desarrollado una fuerte actividad tanto literaria como de publicidad en temas espinosos como el del “nacionalismo cultural”. Y las observaciones irónicas de Borges entrarían a terciar, por otra vía, en estos debates.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>28</sup> Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1969, p.153.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>30</sup> Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Hispanérica, Revista de literatura*, No. 26, Año IX, 1980, pp.33-59.

Borges y Sábato coincidirán en la noción de una literatura que desvanece toda frontera local, que impone una serie de temáticas como parte de un diálogo amplio con el mundo, sin que por ello deba ser necesario restringir sus procedimientos y búsquedas a un espacio o incluso a una idea de nación, quizá porque todo obedece a una suerte de “determinismo” propio de las preocupaciones del mundo contemporáneo,

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.<sup>31</sup>

Los ecos de las miradas críticas de Sábato y Borges resonarán, de hecho, en las visiones y los planteamientos estéticos de algunos de los escritores argentinos posteriores al *boom*. No sólo se trata de buscar lugar en el vasto panorama literario, sino además de indagar sobre las huellas que han hecho posible la comisión de un proceso. Y se parte de una sospecha: la tradición de la que se habla ha sido validada por unas voces y unas visiones políticas y sociales que no evaden planteamientos profundos ya ideologizados, cuyas repercusiones, en el plano de la cultura, escapan acaso al hecho mismo de la escritura literaria o a los propósitos del artista, cuando ella se convierte en parte del discurso social que circula con unos fines específicos. Y en este surco, los nuevos escritores argentinos ampliarán el diálogo y harán más interesante su relación con la herencia cultural que los precede.

Para Juan José Saer (Serodino, 1937) resulta imposible sostener la idea de que pueda existir una sola tradición. Toda literatura, declarará, es el efecto de “tradiciones múltiples”, cambiantes, mutables, en la medida en que, si se precisa, “el pasado está en perpetua renovación”,<sup>32</sup> como consecuencia lógica de una praxis de lectura que renueva, enriquece y amplía. He aquí un importante avance: la idea de tradición forma parte de las prescripciones culturales e ideológicas del lector en particular. El orden de la lectura es así un orden de mundo, como lo convirtiera en postulado ético Harold Bloom. Como el escrutinio de la

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>32</sup> Juan José Saer, “Literatura y crisis argentina”, en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.), Frankfurt/Main, Editorial Vervuert, 1993, p.109.

biblioteca y la colocación de los libros en los anaqueles podría ejemplificar una forma de la crítica<sup>33</sup>.

La tradición cobra sentido en los límites en que los gustos, las afinidades y los rechazos del lector imponen ciertas miradas y prescripciones. El horizonte del lector estipulará un cierto orden hecho a la medida de sus posibilidades, en una suerte de labor intertextual que variará de un lector a otro, conforme a una visión de mundo que jamás dejará de lado las preferencias por unos recorridos estéticos en los que se creará ver procesos y avances significativos.

Al ampliar la idea de Sábato sobre los muchos escritores que se requerirían para dar cuenta de lo que podría configurar la literatura argentina, Saer insistirá en que a ella la conforman una buena cantidad de escritores dispares, difíciles de situar, algunos de los cuales, por los avatares del poder y la opinión, habrían sido “transformados en modelos perentorios”,<sup>34</sup> por aquello de querer sistematizar, quizá de manera superflua, una realidad validada por la presencia del texto, de la memoria escrita.

La disparidad en el catálogo de escritores argentinos encontraría quizá un punto focal a raíz de una “determinación interna” que conformaría cierta postura y visión de mundo, compartidas, en buena medida, por algunos escritores argentinos del siglo XX. Dicha actitud estaría vinculada a una “praxis literaria concreta” en cuanto a las relaciones existentes entre lenguaje e historia dentro del corpus imaginario que fortalece la literatura. Por otra parte, y esto se aplicaría a todo tipo de literatura, existiría además una “determinación externa” en la que se implica una noción distinta de la literatura en términos de consumo y estrategia cultural. Una literatura en todo caso mediada por situaciones que le son ajenas, en últimas, al hecho literario como parte esencial de una mirada antropológica del mundo.

Por otro lado, Saer analizará el carácter de recepción de lo que él considera los dos clásicos con los que se funda la literatura argentina: *Facundo* y *Martín Fierro*. De ambos sostendrá que al categorizar e identificar su género, los críticos y los mismos escritores no se han puesto de acuerdo al respecto. A menudo se dice que una y otra son novela o poema, pero sin llegar a un efectivo consenso. En realidad lo que aquí interesa de estos textos sería su

---

<sup>33</sup>Rafael H. Moreno-Durán, *Biblioteca: el escrutinio de la memoria*, en *Leer y releer*, No. 2, Departamento de Bibliotecas, Universidad de Antioquia, Medellín, 1992.

<sup>34</sup>Saer, *Ibid.*, p.111.

“ambigüedad original”.<sup>35</sup> Una ambigüedad que, en efecto, no sólo tocará los terrenos de la ficción como materia de estudio, sino también los suelos movedizos de algunos conceptos creados a la manera de nación o patria. La nación, en tanto construcción ideológica, sería para Saer una invención del Estado, “una especie de conspiración”<sup>36</sup>, parte de sus artilugios para imponer y cohesionar, mediante el accionar político, unos saberes, dogmas y presupuestos. La pretendida confluencia entre Estado y nación sería ya, de por sí, una *idea totalitaria*, que cobra sentido en los dominios del *establishment*. La literatura, sin ser ajena a las fuerzas de la política, se mueve en los terrenos de lo políticamente establecido y su corpus a veces tomaría el valor de tradición para agregar elementos a la proyección fantástica del Estado, que buscaría apropiarse de una memoria con intereses tal vez extraños o al margen de las estéticas como propuestas de mundo.

Saer especula sobre el concepto de “literatura oficial” (Piglia lo haría más adelante con relación al tipo de discursos que circulan en los estados reprimidos) y expresa que esta literatura “no es iluminadora sino funcional y su interpretación del mundo es excedida y englobada por la administración que la protege”<sup>37</sup>. La “literatura oficial” como instrumento legitimador de un orden que se sabe totalizador. En este sentido, manifiesta Saer, aquí lo que está en juego es la “realidad textual” que el escritor determina en su mundo creador, más allá de sus opiniones políticas o de los manifiestos que se atreva a firmar.

En contraposición a “literatura oficial”, estaría la “verdadera literatura”, la no oficial, aquella que “supera y engloba los sistemas, derriba sus pretensiones de absoluto reubicándolas en la relatividad histórica e instaura una visión del mundo propia de la que esa relatividad histórica no es más que uno de los elementos”.<sup>38</sup> Se comprende así que el escritor ejerza su labor condicionado a un espacio y a un tiempo histórico, pero gracias al uso de unos símbolos, ese

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.112. Para la prueba de tal ambigüedad, baste repasar la lista que señala las “diez novelas más importantes de la literatura argentina”, de acuerdo a la encuesta realizada por la revista *Humor* en 1987. La encuesta fue hecha entre cincuenta escritores representativos. Como novela, fue ubicada en la lista *Facundo* de Sarmiento. Pero lo más interesante está en los residuos: *Martin Fierro* fue tomada como novela, así no hubiera obtenido tantos votos. La mayoría de escritores, según sus respuestas, no apostó por obras de sus contemporáneos. La novela más “reciente” que logró clasificar fue *Respiración artificial* y, para sorpresa quizá de muchos, en la lista encabezada por *Rayuela* aparecen *Los siete locos* y *El juguete rabioso*, lo cual hace reflexionar a Sarlo: “El capítulo Arlt: ha culminado el ciclo reivindicatorio. Hoy es nuestro Flaubert, nuestro Dostoievski, nuestro Kafka. La operación cultural iniciada por la revista *Contorno* cierra en la encuesta de *Humor*” (Cella, p. 125).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>38</sup> J. J. Saer, *Op. cit.*, p.107.



lugar y ese tiempo van más allá de un espacio identificable en el mapa, entronizada como parte de una subjetividad que puede llegar a ser representada en el juego de la imaginación y que supera toda similitud con lo inmediato. Ese lugar pasará a formar parte de la complejidad ideológica del autor y a exceder la estrechez de cualquier tipo de catalogación o ubicación en la memoria compartida.

Haberme detenido en las consideraciones de Saer a propósito de la realidad literaria en Argentina, es despejar un tanto el campo de la crítica ejercida por Piglia, unidas, como están, por consideraciones de tipo ideológico y cultural en las que el texto literario es evaluado en su calidad de material circulante, portador de voces y verdades, complejo en su naturaleza misma. La reflexión crítica emprendida por Piglia, en tanto muestra de una conciencia autónoma, cobra un valor de primer orden cuando sus preocupaciones tantean los terrenos de la tradición, en su horizonte de lector y creador, seguro en su formación de historiador e implicado como autor de ficciones.

Pretender un recorrido por los laberintos de la nombrada tradición compromete unos derroteros éticos y estéticos que a la vez activan una serie de elaboraciones conceptuales en torno a la noción misma de literatura, al disponer de un complejo mecanismo de determinaciones y valores, para ofrecer una articulación deseada que busca operar memoria y sentido. Volvemos, de hecho, a privilegiar el horizonte del lector y su enciclopedia de saberes, los hilos que lo tejen y vinculan al gran Texto que Eco denomina la cultura. He aquí la política de Piglia: ¿cómo nombrar y hacer efectivo un orden que ha permanecido al margen, unos atributos estéticos y artísticos que, a lo sumo, resbalan en las opiniones y modelos de análisis de algunas voces autorizadas o cuando ellas merecen su atención, de inmediato se convida la subvaloración y el ninguneo? ¿Cómo hacer justicia a la pluralidad de voces dentro de la literatura argentina que antes anotaran Sábato y Saer como virtudes y dificultades de la misma? ¿De qué manera podría anudarse lo diverso y anómalo, frente a una realidad supeditada a las ficciones mismas impuestas por un Estado represivo y supresor?.

Piglia empezará por sentar un precedente: “Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot”.<sup>39</sup> Con base en este presupuesto, es preferible convocar la existencia de una “gran tradición” conformada por la

---

<sup>39</sup> R. Piglia, *Formas breves*, *Op. cit.*, p. 80.



“historia de los estilos”.<sup>40</sup> Otro gran avance en el plano de las discusiones, que permitirá llegar al cuerpo de Arlt como la gran metáfora de un *complot* que urde su propia historia.

### C. UN CADÁVER SOBRE LA CIUDAD

Se trata en realidad de un breve texto, quizá la forma apetecida por el autor de *Respiración artificial* para enriquecer su Diario de anotaciones, el mismo que lo acompaña desde su adolescencia, cuando se propusiera registrar en sus páginas los hechos memorables de su vida, para que ellos fueran a la vez materia viva de sus ficciones. La brevedad como una de las formas depuradas, propias para la reflexión y el cuento, construido desde la perspectiva del iceberg, aprendida en los terrenos de Hemingway y en las selvas impenetrables de Quiroga. La brevedad muy cercana al aforismo, pero que permite la puesta en escena de un discurso que lleva en su síntesis y silencios los prolegómenos dados a un lector cooperador, atento a las percusiones internas del artista.

*Un cadáver sobre la ciudad* se incluye en el libro *Formas breves*, una suerte de confesión íntima a través de la cual el lector se acerca a los asuntos de Ricardo Piglia, el historiador y el catedrático: los ecos eternos de la obra de Macedonio Fernández, la poética de Borges, la tensa relación de la literatura con el psicoanálisis, la trascendencia de la obra literaria, inclasificable, de Gombrowicz, sus razonamientos sobre el cuento y, por supuesto, el rescate de la obra de Arlt y su valoración en el contexto de la literatura argentina.

*Un cadáver sobre la ciudad* narra la anécdota concerniente al velorio del féretro del narrador porteño. Piglia, o una voz que parece la suya, por lo íntima y por lo expuesta al uso de la primera persona confesional, contará que una tarde, indefinida en el tiempo, Juan C. Martini Real le mostró una serie de fotografías del velorio de Arlt sucedido en el año 42. Una de estas fotografías expone la escena en que el cadáver del escritor, envuelto en su ataúd, cuelga en el aire con sogas y aparejos. Su cadáver no podía ser trasladado por el pasillo de la casa velatoria, no cabía por allí. Hubo que usar poleas y sogas para sacar ese cuerpo sin vida al mundo del afuera,

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.73.

Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina. Murió a los cuarenta y dos años y siempre será joven y siempre estaremos sacando su cadáver por la ventana.<sup>41</sup>

La metáfora de un cuerpo suspendido en el aire. La incomodidad que supone trasladarlo a su tumba. La sentencia de que siempre habrá que sacarlo por la ventana y no por la puerta principal. La metáfora que indica el lugar de un escritor dentro de la tradición literaria. Un cuerpo sin vida, desde luego, pero unos elementos artificiales que lo bajarán y lo pondrán al nivel de la calle. Un cuerpo pesado, estorboso, problemático. En un texto autobiográfico Arlt habría predisposto esta última incomodidad de su relación con el mundo y se habría declarado sin parientes ni deudos, buen ciudadano, respetuoso de la belleza y enemigo de la “descomposición”. De ahí que se hubiera inscrito en la “sociedad de cremaciones”. Creyó, como Sábato después lo haría materia de reflexión – e incluso acción al quemar parte de su obra literaria-, que el fuego purifica. Arlt habría decidido convertirse en “puras cenizas”, “como único rastro de mi limpio paso por la tierra”.<sup>42</sup>

No obstante, y sin que el escritor porteño lo hubiese podido impedir, hay algo de espectáculo grotesco en esta escena, muy apropiada a los ambientes de *Rayuela*, mientras el Club de la Serpiente intenta comprender el universo a través de la literatura y el exilio. Sin intimidad y expuesto a lo público, la caja fúnebre será atrapada por la luz y se hará eterna, como para formar parte de los elementos expuestos en el Museo de Macedonio Fernández.

Resulta curioso que la relación de Arlt con Julio Cortázar sea evidente a través de la medida de sus cuerpos, en esa continuidad que deviene proceso literario. La curiosidad motiva la conjetura y Piglia precisa ver en la imagen de Arlt suspendido el lugar peregrino, no obstante honroso, que ocupa éste en la tradición. El *no lugar* impedirá que su obra sea *canonizada*, situación que habría sido vista por Piglia como de gran peligro, en cuanto a que el hecho canónico implica un lugar en el centro, la aprobación, el consenso y la mitificación de una propuesta estética que cobra valor y sentido justamente desde los márgenes, donde nutre su pertenencia anómala a una continuidad literaria que el propio Arlt se encargará de fracturar, por lo pesado, por lo problemático, visto a través de una imagen eternizada por la luz,

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>42</sup> Roberto Arlt, *Regreso. Un cuento. Dos bulerías y Un esbozo autobiográfico*, Buenos Aires, Corregidor, 1972, p.29.

Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias.

Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura.<sup>43</sup>

Declaración de principios, las palabras de Arlt comprometen su alto grado de consciencia frente al hecho de la escritura, como también su perspicacia al comprender -lo aducirá unas líneas más adelante-, que hacerse a un estilo requiere de tiempo y él no lo tiene. Si bien la *gran tradición* es en esencia la *historia de los estilos*, Arlt se inscribirá en ella y hará su entrada en el escenario de manera poco usual. Piglia observará cómo su estilo, propio de un inmigrante, es decir, de un extranjero enfrentado al problema de las lenguas -su respuesta será el uso del lunfardo<sup>44</sup>-, perplejo ante los ritmos nerviosos de una ciudad bonaerense que abarcará desde abajo, con rabia y honestidad, con desesperación y desencanto, lo salvará de ocupar un lugar en el ámbito señalado y vigilado de lo arquetípico.

El estilo de Arlt es inconfundible y al mismo tiempo difícil de convertir en modelo, acaso porque éste nada a contracorriente de toda norma preestablecida y se resuelve indiferente a la "hipercorrección que define el estilo medio de nuestra literatura".<sup>45</sup> Por esta senda, enfatizará Piglia, Roberto Arlt es contrario a las directrices marcadas en lo que suele llamarse la "tradición argentina" y es aquí donde radica el valor de su voz, como la de otro extranjero, el polaco Witold Gombrowicz, y como la de un argentino, Macedonio Fernández, en cuya obra pareciera sumarse la incertidumbre, la complejidad en el uso de unos lenguajes cifrados y la

---

<sup>43</sup> R. Arlt, "Palabras del autor", texto que sirve de prólogo a su libro *Los lanzallamas*, en *Roberto Arlt. Obras*, Tomo I, Buenos Aires, Losada, 1997, p.385.

<sup>44</sup> Cabe anotar sin embargo que el uso del lunfardo por parte del novelista Arlt fue denostado por algunos de sus críticos, lo cual no deja de ser irónico y dificulta el lugar del escritor dentro de una herencia cultural. Uno de los primeros en recoger esa anécdota sobre el mundo de Arlt sería Jorge Luis Borges en su prólogo al libro *El informe de Brodie*. La hará evidente en sus diálogos con Fernando Sorrentino (*Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Librería/Editorial El Ateneo, 1996, primera edición, 1974, p.44), la afirmará en entrevistas públicas, recordándola con sutiles variaciones, movido por el interés de matizar problemas que le preocupan en torno a los lenguajes y a su utilización en el ejercicio de la escritura.

Piglia se apropiará de la anécdota de Borges y declarará que alguien que intentaba zaherir la obra de Arlt expresó que el lunfardo que éste hablaba tenía un acento extranjero: "Esa es una excelente definición del efecto que produce su estilo. Y sirve también para imaginar lo que pudo haber sido el español de Gombrowicz: esa mezcla rara de formas populares y acento eslavo" (*Formas breves*, p.74).

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.37.

escritura de un proyecto narrativo sin límites, donde el mismo autor se presume obra y objeto de un museo en el que ambulan historias, voces, destinos sospechosos, *relatos* de una Argentina por venir.<sup>46</sup>

Si la obra de Arlt no se adhiere a la tipificación que precisa la existencia de un legado escritural en un país adoptado y la imagen del cuerpo suspendido en el aire es ya de por sí una divisa de su ubicación en el espacio y en el tiempo históricos, ¿cómo pretender su inserción a lo heredado, cómo lograrlo? ¿Qué tipo de procedimiento es el más oportuno para rescatar lo marginal y darle un valor distinto y hacer justicia a una obra a la que se vuelve, como uno vuelve a la infancia para sentirse más cómodo en el presente? Piglia desata la madeja en un laberinto borgiano y susurra: la *tradicion* se recibe en la forma de un sueño.

Al interpretar los arbitrios narrativos de Borges el autor de *Cuentos con dos rostros* concluirá que la literatura se convierte en la construcción de un segundo plano -“universo paralelo”-, mediante el cual el escritor se enfrenta al mundo real -a su “horror”-, a través de unos procedimientos estereotipados, aprendidos, puestos en práctica bajo los influjos de otra dimensión, como suele ocurrir en los meandros del sueño. Por esta misma vía, Piglia observará cómo el escritor fija una tradición literaria a través de una “memoria ajena” o de una “memoria extraña”,<sup>47</sup> como el resultado de una experiencia literaria individual y atrevida. He vuelto al epígrafe que inaugura este capítulo. La escena podría ser representada así: en el presente, el escritor hurga en su memoria. Escudriña entre sus papeles. Hace el balance de sus lecturas. Toma unos apuntes y decide un inventario. Está solo y denuncia que acaba de hacer la historia de la literatura, es decir, que acaba de señalar la existencia de su propia literatura. Juzga que está en los confines de su aldea y que puede darse licencia cuando procura un balance de lo heredado. Aquí, tal vez -se comprende con Piglia-, opera la importancia de la *tradición*.

¿Ese “oscuro escritor sudamericano” al que un lector futuro apenas conoce es el propio Piglia? Por supuesto, aunque podría ser también el recuerdo y el fantasma de Gombrowicz,

---

<sup>46</sup> Mónica Bueno (comp.), *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*. Participan Germán García, Noé Jitrik, Adolfo de Obieta, Piglia, entre otros, Buenos Aires, Corregidor, 2001.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp.52-53. Me permito la siguiente digresión: Al pensar que la *tradición* puede ser recibida en los ámbitos inestables del sueño, pienso en la experimentación formal de Juan Goytisolo en *La Cuarentena*. El escritor español decide el hilo de una trama para narrar ese momento justo en que el cuerpo, al morir, se desprende del mundo real, para asumir un tiempo irreal, por lo onírico e inestable, por su “levedad y fluidez”. Una voz confesará: “En el momento en que me disponía a componer materialmente el libro, fallecí”. (Juan Goytisolo, *La Cuarentena*, Madrid, Mondadori, 1991).

de Macedonio Fernández o de otro Sarmiento que no ha sido leído aún, o de un Eduardo Mallea que quizá fue ironizado por Borges en *El Aleph*, tras la figura ampulosa de Carlos Argentino Daneri. Podría tratarse de un Manuel Puig discordante, ajeno a la literatura de folletín, o un Ricardo Piglia que construye una novela ‘histórica’ –*Respiración artificial*– que pareciera anular todos los esquemas utilizados por Seymour Menton para intentar un estudio de la llamada *novela histórica*. Menton lo dirá y se sentirá incómodo al no saber clasificar el producto artístico de Piglia en su esquema inicial.<sup>48</sup> El resultado: la prolongación de un sueño, la memoria ajena y extraña que, en tanto procedimiento, busca dar cuenta de una realidad en la que el soñador indaga por su propio asidero.

La materia del sueño compromete la individualidad e intimidad del ser. Se ubica en un lugar inasible de la memoria. La estructura observada por Piglia instaaura el hecho de la continuidad: a él le ha sido dado acoger el recuerdo de un poeta del pasado. Otro ser, en otro tiempo, dígame futuro, recibirá los recuerdos del primer soñador y la memoria se hará extensiva. Reparo en algo: aparece entre paréntesis el lugar predilecto de Piglia: el cuarto de hotel. De algún modo Piglia se sabe tan impersonal como el cuerpo suspendido que lo ocupa. El problema del sueño remite a Borges. A “Funes el memorioso”, pero también a aquellos relatos en los que un tal Borges aparece como personaje, la mayoría de las veces en medio de una pesadilla o algún evento que escapa a las coordenadas de la realidad y a su horror.

La calidad del sueño: en él todo puede acontecer, todo es posible. Mundo de contraposiciones, de imágenes difusas, de eventos que se diluyen con la llegada del alba. Se avanza, de hecho, hacia el universo de la ensoñación y con Bachelard se ha comprendido que los terrenos del sueño son movedizos, inseguros, evanescentes, más cercanos al hecho creativo que a la realidad inmediata. Buen lugar entonces para ubicar el sentido de una tradición que acaso rompe toda linealidad, cuando es tarea imposible unificar lo que es múltiple y diverso. Y la cultura argentina lo es. Lo supieron Borges y Sábato. Lo convirtió en género híbrido Sarmiento. Lo pretendió categorizar Guillermo de Torre. Lo hizo literatura Macedonio Fernández. La memoria de Piglia la hará más compleja aún, sobre todo cuando sentencia que toda *tradición* es “clandestina” y que cobra sentido en la mirada hacia el pasado y “tiene la forma de un complot”. ¿Quiénes serían entonces los responsables de tal

---

<sup>48</sup> Seymour Menton, *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp.190-207.

intriga? En buena medida los propios escritores, preocupados, a lo sumo, por ubicarse ellos en algún lugar que los haga menos inestables.

No obstante y a pesar del procedimiento borgiano escogido deliberadamente por Piglia, sus miradas y reflexiones intentarán ubicar la obra y trascendencia de Arlt en una tradición en la que éste sigue suspendido en el aire. Las sogas y las poleas que lo mantienen en vilo toman la forma, como se verá, de varias visiones sujetas al concierto de un mundo narrativo periférico, ambiguo, nebuloso. Piglia, por su parte, buscará un conducto personal para darle piso al cuerpo de Arlt. Y lo hará desde adentro, es decir, desde la propia materia fictiva. La prueba está en *Nombre falso, nouvelle* en la que se vuelve asunto la vida de Arlt y tema ético el problema de la “propiedad” de un texto. Y más allá de este indicio se halla *Plata quemada*, donde creo leer el epítome de un mundo que opera en el engranaje de dos estéticas, haciéndose una, indivisible.

Las fronteras entre lo biográfico y lo fictivo se presentan desvanecidas. El lector siente que está en presencia de un diálogo íntimo en el que apenas actúa de testigo; hará parte de una búsqueda detectivesca cuando se indaga por un personaje, mientras un tal Ricardo Piglia busca pistas, lee diarios, sigue huellas, se entrevista con alguien que quizá tiene entre sus papeles un documento inédito de Arlt y la obsesión por acceder a esa prueba manuscrita crecerá en cada línea, como en *Los papeles de Aspern* de Henry James. Cuando el lector termina por leer un relato que es a la vez ensayo, plagado de citas y de notas al pie, complejo y denso como la propia aventura del narrador, comprende que a la metáfora del cuerpo suspendido hay que agregarle un tropo: Arlt ha transgredido lo armónico en apariencia, se ha hecho personaje-idea, incorpóreo, y pienso en la genialidad que le atribuía Onetti, y es necesario concluir que éste ya ocupa un lugar, a nivel de la calle, en la *tradición* literaria argentina.

Pondero también la genialidad de Piglia y comprendo que detrás del artilugio literario están las sombras de Macedonio, Gombrowicz y Borges. La estructura del sueño, si se quiere, ha surtido efecto. La vigilia, sin embargo, volverá al lector hacia la luz y se sabrá que el problema, como la literatura, pervive.

El cuadro descrito por Onetti es quizá tan ambivalente como la escritura misma del novelista uruguayo. Tal vez podría ser el introito a aquel “lindo libro que yo alguna vez quise escribir

sobre él”, o una manera de saldar cuentas con su tránsito inicial por las letras. La escena en la que describe su encuentro con Arlt atañe al orden del impresionismo. Es el año 34 y Onetti labora en los periódicos mientras su vida discurre entre Montivideo y Buenos Aires, un poco a la deriva. Arlt parece un personaje de ficción y Onetti una suerte de marioneta cuyo destino se liga indisolublemente al de un autor popular, envuelto él en una “genialidad” que haría parte de su propia obra. A Onetti le llamará la atención que un simple periodista se dé el lujo de tener su propia oficina en la sala de redacción y que pueda convivir con otros habiendo en él tanta desfachatez y acaso frialdad por sus semejantes.

La reunión no ha sido del todo casual. Un amigo común, Italo Constantini, ha propiciado el encuentro de los dos jóvenes escritores. Arlt era famoso por aquel entonces, a raíz de la publicación semanal en el diario *El Mundo* de sus *Aguafuertes porteñas* y Onetti un escritor en ciernes con su primera novela bajo el brazo. Onetti dará cuenta del prestigio del novelista porteño, cuando refiere la anécdota de que el dueño del periódico *El Mundo* decidió publicar las crónicas de Arlt en cualquier día de la semana, al comprobar que el tiraje de los periódicos se duplicaba, ya que la gente del común, los “amargados y descreídos”, leían a Arlt como si leyeran sus propias conciencias de resentidos e inconformes.

Sin hacer muy explícita su admiración el novelista uruguayo hará énfasis en la originalidad de Arlt como artista. Estará de acuerdo en que es difícil rebatir a quienes manifiestan que Arlt “escribía mal”, acaso porque los descuidos formales de su escritura, la no reelaboración de su discurso narrativo, traslucían una débil formación literaria y una actitud, por parte del escritor, de ir en contra de los cánones establecidos a los que antes se remitiera Piglia. Como abogado del diablo Onetti resumirá cuatro momentos que acusan la obra de Arlt:

-El escritor porteño tradujo al lunfardo la obra de Dostoievski. Quiere decir que se apoderó del mundo de los humillados y ofendidos, de los desbancados.

-No hay en la obra de Arlt espacio para la autocrítica.

-El estilo de Arlt es enemigo de la gramática.

-La importancia de las *Aguafuertes porteñas* es bastante nimia.

Sin embargo, recalcará Onetti, ningún escritor como Arlt logró ser tan genial y representar en él mismo el destino de un verdadero artista: “Hablo de arte y de un gran, extraño artista. En este terreno, poco pueden moverse los gramáticos, los estetas, los profesores. O, mejor,



pueden moverse mucho pero no avanzar”.<sup>49</sup> Y años después, al calor de una entrevista, el creador de *Juntacadáveres* volverá sobre el tema de sus afectos hacia Roberto Arlt y será más enfático:

...es el último tipo que escribió novela contemporánea en Río de la Plata, el único que me da la sensación del genio. Si me ponen entre la espada y la pared para que señale una sola obra de arte de Arlt, fracaso. No la hay. No existe. Tal vez por un problema de incultura, pero Arlt no conseguía expresarse, nunca logró una obra organizada<sup>50</sup>.

La gran fortaleza del artista radicará, sustancialmente, en la manera como logró dar voz a una clase oprimida y apartada, la misma que leía con profunda admiración sus crónicas periodísticas y encontraría en el destino de los personajes arltianos mucho de una realidad supeditada a la rutina y la supervivencia. Onetti dirá que esa clase era a la que Arlt pertenecía. De ahí que su voz se revele honesta y quizá profunda, propensa a la confesión, ajena a toda retórica, a toda “hipercorrección”. En ello consistió su genialidad, su capacidad de trascender en el tiempo, invitando hoy al diálogo con una *gran tradición* como la suma de los estilos.

Las observaciones de Saer en torno al estilo de Arlt precisan un alto en el camino. No es cierto que Arlt escribiera mal, dirá Saer, ni que ello pueda convertirse en justificación para excluir su propuesta literaria de un inventario en el que juega un papel de primer orden. No se trata de alimentar el catálogo sólo con las obras que responden a la “hipercorrección” y a las que observan las prescripciones y no se salen de los esquemas establecidos por unas prácticas sociales y culturales. Saer traerá a tema el hecho de que en su tiempo Cervantes, Faulkner y el propio Shakespeare, fueron acusados de escribir mal y la historia se ha encargado de hacer justicia, al apreciar que tales autores en realidad estaban más allá de las imposiciones de época, al responder, desde estéticas personales, contra una “retórica reprimida”. A Roberto Arlt habría que apreciarlo desde su carácter transgresor y por lo mismo, será el primero en bucear los terrenos de la “negatividad” y las desmesuras de una realidad social al borde de la paranoia.

---

<sup>49</sup> Juan Carlos Onetti, “Roberto Arlt”, en *Requiem por Faulkner*, *Op. cit.*, pp. 127-137.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.203.



Basta releer los cuentos de *El jorobadito*, la sucesión sabia de formas y acontecimientos, la exacta necesidad de cada una de sus frases, la exploración implacable de muchos aspectos del mal, para convencerse de que todos aquellos que, por razones que no tienen nada que ver con la literatura, quieren hacer de Arlt el patrono de sus inepticias, son refutados de antemano por la propia obra de Arlt.<sup>51</sup>

Es forzoso volver a los criterios de Onetti o por lo menos tenerlos en mente para vincularlos a otras miradas que relacionan el destino y la obra de Arlt. Julio Cortázar, en su caso, reconocerá la importancia de Arlt como un punto obligado de sus devaneos iniciales con la literatura, cuando en su “mocedad de grumete porteño” y por la suma de cincuenta centavos podía adquirir las obras de su entonces escritor favorito, publicadas por *Claridad* y más adelante por *Futuro*, en ediciones descuidadas que no tardará en catalogar de “horrendas”. Sus afectos se harán más claros y francos al confesar que aún lleva consigo las imágenes de cuando recorría las calles de Buenos Aires en busca de los lugares habitados por los personajes arltianos: Remo Erdosain, el Rufián Melancólico, Hipólita, la Bizca, bajo la impronta de algunos de sus lugares más frecuentados: las pensiones, las calles porteñas, la fonda de los ladrones, entre otros.

Como Onetti, Cortázar estará de acuerdo en que la escasa formación literaria de Arlt sería la consecuencia lógica de un estilo disparejo y poco elaborado desde la prescripción gramatical, aunque dueño de una fuerza extraña desde la cual se asegura una diferencia entre el Arlt de sus primeras novelas y el escritor preocupado por “escribir bien” de sus últimos relatos. Cortázar, como otros intelectuales –y Piglia entre ellos–, preferirán al primero, porque encuentran que allí es donde el estilo arltiano convoca su propio mundo, inmerso en una realidad social que conoció la exclusión, las crisis económicas, las dificultades de hacer parte de un orden educativo privado de horizontes.

Cortázar se preguntará, “¿Qué leíamos Jorge Luis Borges y yo a los catorce años?”, y esta interrogación quiere que no se tome al gairete ni como reflejo de una actitud ofensiva contra la figura de Arlt. Por el contrario, a lo que quiere llegar el autor de *Las armas secretas* es al hecho de que a pesar de no haber contado con una formación literaria consistente y selectiva, más allá de su incursión en la literatura de folletín, propia de los “recursos sensibleros y

---

<sup>51</sup> J. J. Saer, “Roberto Arlt”, en *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México, Planeta, 1999, p.95.

cursis”,<sup>52</sup> Arlt haya logrado crear una obra de atmósferas ambivalentes, rabiosas, donde lo doloroso se mezcla con lo placentero y la tortura con el erotismo, mostrando unas raíces “demasiado humanas”. El resultado, expondrá Cortázar, es la existencia de un autor que hizo de la megalomanía, el masoquismo, el dolor, el resentimiento, la misantropía, el anarquismo y otras tantas muestras de un estar en el mundo por vía de la contradicción y el desorden, elementos y tensiones para la construcción de una obra artística como reveladora de la misma condición del ser, ambigua, insegura, incierta.

David Viñas (Buenos Aires, 1929) identificará en la obra de Arlt la puesta en escena de la conciencia en crisis mediada por una realidad confusa, cuyos límites se establecen entre la inseguridad y la sobrevivencia de seres que hacen del gueto una fortaleza para enfrentar las adversidades de su realidad política y social. Entre la humillación y la seducción, sostiene el crítico y novelista, discurren los personajes arltianos. Al evaluar su obra y las intenciones que derivan de la construcción de personajes cuestionables, entiende que el universo de Arlt se apropia de dos espacios en concreto: el “arriba”, donde prima la existencia del poder estatuido, la mirada vertical, la orden y la restricción. Y un “abajo” en el que opera la subversión, la violación de la norma, el sentido de la “magia” como un mecanismo de escape, con el fin de crear una realidad otra que sirva al tiempo de mediación para resistir lo impuesto. ¿Prefiguraba quizá Viñas el lugar que luego un escritor de la última generación como Piglia le endilgaría al creador porteño? Entre el “abajo” y el “arriba” se desliza el acto creador como la posibilidad de hacerse a un mundo, de buscar un lugar donde sea posible la vida: “...volar, despegarse eludiendo oblicuamente lo miserable a través de lo coloquial”.<sup>53</sup> La escritura que cobra un valor práctico: sustituye el trabajo, espacio propicio para ser humillado y condicionado a un orden del que difícilmente se huye, salvo mediante la fuerza o la violación a través del robo, la mentira, la conspiración o la magia, aunque siempre se esté acompañado por el temor al fracaso, por el miedo a caer, como concluye Viñas.

Arlt como producto de su tiempo, hijo de una época de cambios y de una debacle económica que aún pareciera arremeter contra ciertos grupos sociales. Viñas dirá que las “carencias”

---

<sup>52</sup> Julio Cortázar, “Roberto Arlt: apuntes de relectura”, *Op. cit.*, pp.253-254.

El texto citado de Cortázar apareció como prefacio inicialmente en *Roberto Arlt, Obra completa*, 2 tomos, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981.

<sup>53</sup> David Viñas, “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo”, en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, *Op.cit.*, p.71.

afrontadas por Arlt en la década del treinta, serán, en gran medida, el motor que impulsa su obra.

Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas (...) No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella; pero sí sé que de mutuo acuerdo, resolvimos organizar un club de ladrones, del que por el momento nosotros sólo éramos afiliados.<sup>54</sup>

Ese “no tener dinero”, condición usual en la cotidianeidad de sus personajes, lo obligará a buscar salidas y la magia, la subversión, el anarquismo y el resentimiento, serán rutas de escape, la posibilidad de crear otro mundo acaso menos coercitivo, acaso más solícito a las necesidades de ser. Esas mismas características sociales serán remarcadas por Cortázar al procurar entender el mundo narrativo y periodístico de Arlt, incluso cuando quiere justificar sus precariedades estéticas. Lo mismo dirá Piglia en cuanto a las falencias en la formación literaria de Arlt, pero que se hace obra inolvidable y precisa su lugar en los grandes estilos literarios de Argentina, al lado de Macedonio Fernández. La característica común de estos estilos será “la extrañeza”<sup>55</sup> que siempre operará en el lector. La extrañeza como virtud implícita en las obras canónicas, de acuerdo a lo expresado por Bloom al examinar la vigencia de Shakespeare. Lo extraño como aquello que revela y proclama su propia órbita. Es difícil eludir su presencia, así ésta incomode, hostigue.

---

<sup>54</sup> R. Arlt, *El juguete rabioso*, en *Obras*, Tomo I, Buenos Aires, Losada, 1997, pp.37-43.

<sup>55</sup> *Formas breves*, *Op. cit.*, p.75.

#### D. APAREJOS Y POLEAS<sup>56</sup>

La premisa lo ubicará en una franca noción de la literatura: ella se emplea en un devenir imaginario compuesto por principios de la realidad en tanto material que la conforma y hecha propósito en las necesidades del artista. Por lo tanto, lo literario será para José Bianco un instrumento mediante el cual se construye otra realidad. Volvemos al hecho de la “realidad paralela” que extraña e inquiere; con ella el sujeto creador interviene y abona al “horror” de lo que se supone cierto y fatídico en el tránsito del ser. Por lo mismo, el lector reclamará en la obra artística una trasposición, no una réplica de la realidad sino un sentido vario, revelador y sugerente de lo inmediato y concreto. Desde este prurito, la querella de Bianco se encamina a pedir de las obras lo que sólo ellas podrían ofrecer bajo el rigor de lo estético y artístico. Se detendrá en el cuento de Borges, “La muerte y la brújula”, para decir que allí se halla la ciudad de Buenos Aires “trasmutada”: un fragmento de la imagen de su país, sin que llegue a ser, de hecho, trasunto de la denominada realidad argentina. He aquí el problema al que se enfrenta el escritor de su tiempo -aducirá-, huérfano de una tradición que apremie en el escritor local un “mínimo de extrañeza”, de tal suerte que lo constriña a la composición artística más allá de la “novedad de los hechos contemporáneos”.<sup>57</sup>

Bianco, traductor y crítico, se lamentará de la indiscriminada renovación urbana que tolera su ciudad y de la pérdida de un pasado tangible en la destrucción de su arquitectura, frente a un tejido urbano que se ensancha y se complica en la existencia de las “Villas miseria”, producto, en parte, de las oleadas de desplazados del campo a la ciudad, con la anuencia de los gobiernos ineptos. Su propósito en verdad es volver sobre el tópico de la representación. Contempla con inquietud cómo la novedad consiste en hacer literario lo deprimido y lo miserable, pero remoto a preocupaciones estéticas. Se interrogará sobre si ese nuevo cuadro de costumbres será apto para aventurar ideales estéticos, de modo que no se caiga, a lo sumo, en los “fracasados” intentos de Roberto Arlt en la década del treinta, cuando habría pretendido hacer ingrediente novelable las circunstancias que envolvían el mundo de los

---

<sup>56</sup> “Aparejos y poleas” son expresiones tomadas del texto de Ricardo Piglia “Un cadáver sobre la ciudad”. Porfiar en la metáfora del cuerpo suspendido de Arlt es alimentar el debate sobre el lugar impreciso que éste usurpa en la literatura argentina.

<sup>57</sup> José Bianco, “La Argentina y su imagen literaria”, en *Ficción y realidad (1946-1976)*. Caracas, Monte Ávila, 1977, p.12.

bajos fondos, poblado de prostitutas, canallas, delincuentes y toda una caterva de rencorosos y seres anodinos, transgresores de la ley y del orden.

¿Qué hay en las impresiones de Bianco que pretexto su debate, qué de novedoso? Por una parte, sus argumentos en cuanto a la intrascendencia de Arlt como escritor de ficciones me regresa de súbito al fresco impresionista onettiano. El narrador uruguayo siempre tendrá razón con respecto a las desvahídas marcas escriturales de Arlt, puntos de apoyo y tiros de cañón utilizados desde la retaguardia por críticos y profesores en su actitud de prescindencia. Bianco descalifica al escritor porteño cuando cree fallido su intento de “fijar ese informe de vivir”,<sup>58</sup> a pesar de su inspiración y visos de genialidad, aunque contaminado por una serie de móviles “extraliterarios”, más caros a la sociología gratuita del lumpen que al deseo de poblar un mundo sublime y menos abyecto. Dichos móviles representarían los desafueros y las intervenciones de un gueto desbocado, inescrupuloso, primario y al margen de la norma.

La novedad en Bianco estribará en el contrato histórico que le endilga al mundo escogido por Arlt. Encuentra que carece de pasado, que no existe adhesión alguna de ese ambiente a una realidad anterior como para avisar su relevancia. La suma de los actos bochornosos del gueto le parecerán a Bianco producto de la candidez y de la astucia del autor porteño –del “compadrito”, diría Onetti-. Aquí el crítico trastabilla un poco y opta por el registro de lo equívoco. Si no hay antecedentes de ese mundo, se colige que Arlt inaugura otra forma de nombrar, otra manera de apropiarse de una realidad, así las cualidades de su estilo lo pongan sobre la picota de las controversias y reservas.<sup>59</sup> Lo otro tendrá que ver con la posición que el crítico y traductor opta en su mirada especular de la tradición literaria de su país y desde allí, la importancia que liquida lo que Borges titulara *La inútil discusión de Boedo y Florida*.

Convoco las estimaciones de Sábato para ampliar el espectro de lo que apenas se ha insinuado, siguiendo las entrelíneas de Bianco. Sábato las catalogará de dos corrientes literarias que habrían surgido en Argentina posterior a la primera guerra mundial, entre la mezcla de un país de inmigrados y los rezagos del feudalismo.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>59</sup> Llama la atención que en su libro *La no simultaneidad de lo simultáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina* (EUN, Universidad Nacional, Santafé de Bogotá, 1995), el crítico colombiano Carlos Rincón distinga un cuento de Juan Carlos Onetti, *Avenida Primero de mayo, Diagonal primero de mayo*, publicado en las postrimerías de la década del treinta como el relato que inaugura la literatura urbana en América Latina, desconociendo, de plano, el aporte anterior de Roberto Arlt, cuyo universo problemático se afina en los espacios urbanos periféricos. ¿Se retorna a las prescripciones de Onetti, de nuevo se está frente al problema del crítico que evalúa una forma y desconoce la existencia de un mundo?.

Los ecos de *Florida* y *Boedo* se harán sentir en el período final de la década del veinte como la seña de un mundo que entra en recesión económica y que se prepara a derrumbar mitos, creencias, a presenciar debilitamientos de instituciones, como parte de la crisis amplia en los órdenes de la vida política, social y cultural. En este último renglón la actitud y respuesta de algunos intelectuales y escritores obliga a pensar que el ejercicio de la literatura no estaría de espaldas a su contexto y la respuesta sería a través de proclamas, manifiestos o pugnas entablados en los diarios y revistas de la época.

El grupo de *Florida* estaría compuesto por miembros de la aristocracia, entre ellos Güiraldes, Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges, a quien se resaltarán como arquetipo de este grupo, cuyas características –diferenciadas por Sábato sin desdén y sin desprecio–, se afincarán en el esteticismo y en cierta evasión de los problemas sociales. El grupo de *Boedo* estaría conformado por la plebe y Sábato destacará en este grupo a Roberto Arlt como hijo de inmigrante pobre, perteneciente al pueblo, con una fuerte tradición anarquista y socialista,

...hijos de obreros extranjeros, esos futuros artistas de la calle aprendieron a escribir leyendo traducciones baratas de Gorki y Emilio Zola, de Marx y Bakunin; en lugar de los textos de Baudelaire o de Henry James que paralelamente leían sus compatriotas privilegiados.<sup>60</sup>

Vuelve a ponerse sobre el tapete el argumento de la calidad de las traducciones y sus nocivos efectos en la formación de los escritores. Ya son varias las voces que atisban esta cuestión. Volveré a ella luego, pues estoy convencido que en el problema se involucran parte de los procesos estéticos y literarios de América Latina, en cuanto a la originalidad de las fuentes que vendrían a nutrir los imaginarios de los artistas, inmersos en realidades propias de lo que con una fuerte carga ideológica se han dado en llamar los “países tercermundistas”. Por el momento es bueno recalcar que entre *Florida* y *Boedo* adquieren cuerpo dos formas de asumir la realidad literaria como estética y representación, sin dejar de lado la imagen de un lector, o bien interesado por la construcción de un texto que responde a las exigencias

---

<sup>60</sup> *Itinerario, Op. cit.*, p.164.

formales de las vanguardias, o bien solícito ante las resonancias sociales e ideológicas de un texto más allá de la calidad de su escritura y su proyección formal.<sup>61</sup>

Aunque en su declaración del año 28 publicada inicialmente en *La Prensa* de Buenos Aires, Borges quiera denostar el alcance del debate, lo cierto es que esto abre las puertas a múltiples interpretaciones, entre ellas, la idea de ruptura de un canon establecido y ya inscrito en líneas anteriores.

Borges tendrá irrefutables argumentos para salir bien librado de la controversia que de entrada recalcará de inútil. Bien librado en el sentido en que, por sus búsquedas estéticas de entonces, por su necesidad de adherir unas raíces, sus propósitos literarios estaban más encaminados a dar cuenta de la cotidianeidad y el color de su urbe –*Fervor de Buenos Aires* lo musita en cada una de sus líneas-, que de su afinidad a los posteriores universos laberínticos y metafísicos, tan proclives a los finales de pesadilla e infamia.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> En un profundo ensayo sobre las huellas iniciales de Borges en los procesos literarios que convocaron los coletazos de las vanguardias en América Latina, a principios de la década del veinte, el investigador Rafael Olea toca el tema de *Boedo y Florida*, determinando que la discusión entre los dos grupos no fue tan trivial ni tan insignificante como algunos de sus protagonistas quisieron hacerlo ver. Olea Franco expresará que en medio de la disputa se encontraba la figura de *Martín Fierro*. Lo que estaba en discusión, entonces, era la respuesta de un grupo de jóvenes artistas contra “ todo lo literariamente caduco”, pero sin que sus gestores, apoyados en sus textos, proclamas y el trabajo poético publicado en las revistas *Proa* y *Martín Fierro*, quisieran desprenderse del sentido de una tradición simbolizada en la obra de Hernández. Por otro lado, los artistas de *Boedo*, agrupados en torno a las publicaciones *Claridad* y *Los pensadores*, hacían visible su repudio en contra de los artistas de *Florida*, arguyendo que sus obras estaban fundamentadas en un esteticismo vano, caro a la premisa de <<escribir bien>>, alejado de la realidad, sin un componente ideológico y social preciso, apartado de la construcción de un arte más nacional y asequible a la gran masa de lectores. Aunque Olea Franco se detendrá a precisar sobre todo las características de una estética en materia de las búsquedas poéticas e individuales de ciertos artistas, pero en especial de Borges, materia de estudio, deja entrever el problema con la narrativa de entonces y el lugar que ella ocupara en el tema de las vanguardias, en tanto camino y proyección de unos intereses particulares ante el hecho de la escritura (Rafael Olea Franco, “Dos estéticas divergentes: Florida y Boedo”, en *El otro Borges. El primer Borges*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1993, pp.145-165).

<sup>62</sup> De hecho un buen número de apologistas y estudiosos de la vida y obra de Borges se atendrían a las opiniones del escritor al respecto y darían poco valor a *La inútil discusión de Boedo y Florida*, argumentando, entre líneas, con las propias palabras de Borges. Por otra parte, en las entrevistas se volvería a tocar el tema, pero Borges le restaría importancia siempre.

Sobre la polémica, sólo materia de entretenimiento para universitarios según Borges, podrán consultarse las siguientes obras:

Jean De Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas, Monte Ávila, 1970, pp. 38–177.

J. L. Borges y E. Sábato, *Diálogos*, Buenos Aires, Emecé, 1976, pp.16-17.

Estella Canto, *Borges a contraluz*, Madrid, Colección Austral, No. 93, Espasa-Calpe, 1984, p.70.

Alejandro Vaccaro, *Georgie (1899-1930), Una vida de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Proa/Alberto Casares, 1996, pp. 250-252.

James Woodall, *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*, Biografía, Barcelona, Gedisa, 1998, p.106.



En apariencia los nudos de la disputa parecían ingenuos. A *Florida* pertenecerían los escritores cultos, los cosmopolitas, miembros de la aristocracia. Todos ellos girarían en la órbita de publicaciones como *Proa*, *Martín Fierro* y más adelante *Sur*, esta última de una gran repercusión en América Latina por los nexos que artistas como Silvina Ocampo, Guillermo de Torre, Bioy Casares, Bianco y Borges establecían con la cultura europea, a través de ensayos, traducciones y la difusión de autores que más tarde circularían en ediciones populares bajo el sello editorial de *Sur* o de *Sudamericana* y *Porrúa*. A *Boedo* pertenecerían los escritores de la clase popular, plebeyos, incultos, políticamente comprometidos con los programas de izquierda. La diferenciación había sido remarcada por Roberto Mariani, director de la revista *Los Pensadores*, en la que colaboraban los escritores afiliados, al parecer, a *Boedo*, interesados en expresar a través de la literatura las injusticias sociales y su resentimiento de parias y excluidos, desde una estética que creyeron haber encontrado en el mundo marginal de Dostoievski y de autores con divisas políticas a la manera de Máximo Gorki.

Con malicia e ironía Borges indicará en las primeras líneas de su texto que “allá por los inverosímiles días de la nueva sensibilidad guerrearon dos facciones literarias en Buenos Aires”.<sup>63</sup> Su tono, un poco de payada, deja escapar sin embargo la expresión “nueva sensibilidad”, que es tanto como reconocer que la década del veinte arrojó miradas distintas a un avatar en el que se advirtieron los síntomas de cierta transformación en materia literaria, como lo prueba la serie de revistas y periódicos de vanguardia que circularon en los años veinte en Buenos Aires.<sup>64</sup> Una “nueva sensibilidad” que no sólo tutelaría el choque entre los hipotéticos grupos, sino que también haría extensiva la polémica hacia los asuntos de la tradición, y Borges no estaría ajeno a ella, como tampoco lo estaría, a su manera, el periodista y novelista Roberto Arlt.

Sus argumentos volverán sobre unos autores y las intenciones artísticas que cree percibir en ellos. Más allá de la dicotomía civilización/barbarie, vista con desenfado, Borges se detendrá a examinar el significado del concepto “arte” y lo que hay de falacia en aquello que pueda

---

<sup>63</sup> J. L. Borges, *Textos recobrados. 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 365.

<sup>64</sup> En muchas de estas publicaciones Borges era asiduo colaborador, al igual que los poetas vanguardistas Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Luis Cané o Eduardo Keller Sarmiento. Ello se constata en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, bajo el cuidado de Nelson Osorio T. (Caracas, Biblioteca Ayacucho, No.132, 1998) y en el libro ya citado sobre Borges, *Textos recobrados. 1919-1929*.



catalogarse de artístico en ciertas formas, en detrimento de lo popular y vernáculo como aquello que no alcanzaría un grado de artísticidad. Está hablando, por supuesto, de su propia experiencia y sus preocupaciones de entonces alrededor del uso de los lenguajes populares y sus posibilidades en el orden de lo estético. En esta exposición Borges se hará irrefutable y afinará una visión de mundo que luego hará más diáfana en textos como “El idioma de los argentinos” y “El escritor argentino y la tradición”.

Pero a esta altura importa reparar cómo el debate inaugurado por Mariani deja entrever la mirada crítica de un grupo de jóvenes escritores hacia la herencia literaria y al ensanchamiento de la misma, por vía de una coyuntura social y de carácter urbano, bien identificada en los años setenta en las reflexiones políticas y culturales de los artistas Walsh, Portantiero y Urondo. No se trata de asumir tan sólo el valor artístico de la obra, desconociendo sus nexos con una realidad social problematizada -se colige de sus apuntes y respuestas al diálogo que éstos animaron con Mario Benedetti-. Francisco Urondo evaluará la existencia de la revista *Martin Fierro*, ante la irrupción de las vanguardias en América Latina como una contrarrespuesta -por lo menos en el ámbito argentino-, a las “retóricas simbolistas” que formaban parte de un “oficialismo literario”,<sup>65</sup> categorizado por Walsh en torno a los colaboradores del diario *La Nación*. De modo que la poesía de Borges o Gironde serían manifestaciones del avance en materia estética, una torcedura de cuello a las corrientes ligadas a una tradición, sin que por ello se limaran las diferencias de carácter político e ideológico vividas en el seno mismo de la revista.

De otro lado, Portanteiro se detendría a interpretar la existencia de *Boedo* y *Florida* como un lógico resultado de la emergencia, en Buenos Aires, de la clase media conformada por inmigrantes, obreros y desplazados, portadores de nuevas ideologías ligadas al socialismo y al anarquismo. Esa emergencia de carácter social dará, asimismo, la conformación de otro “arquetipo de la marginalidad”, según lo hará visible Rosalba Campra. Se refiere al *inmigrante* en su calidad de personaje y entidad viva en el texto de ficción. Dentro de lo que clasifica de “arquetipo” Campra se detendrá primero a analizar la representación del *indio* en

---

<sup>65</sup> Rodolfo Walsh; Francisco Urondo; Juan Carlos Portanteiro, “La literatura argentina del siglo XX”, Moderador Mario Benedetti, en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1971, pp.260-261. Al calor de este diálogo los invitados tocarán el tema de los problemas en la escritura de Arlt. Rodolfo Walsh subrayará el carácter genial de Arlt, sosteniendo a la vez que éste no lograba ocultar su “incultura” y traerá a tema una anécdota que recuerda cómo en la sala de redacción, cuando en el tiempo libre

la literatura, no sólo como personaje sino también como un planteamiento de tipo social y político en el que se evidencia la problemática del indigenismo en América Latina.

Campra hablará luego del *gaucho* como un segundo arquetipo, este sí más connotado en las páginas literarias que en la realidad misma argentina. Basará sus argumentos en las ideas expuestas, entre otros, por Bioy Casares, quien fuera severo al afirmar que el “gaucho” como tal existió décadas atrás en su país, pero ahora es apenas una figura que intenta crear una idea de lo nacional, es, diría Bioy, un “símbolo preservado en el altar de la patria”.<sup>66</sup> Campra sostendrá que la literatura gauchesca fue hecha por autores cultos que conocieron de alguna manera ese mundo, como en su momento lo denunciara el propio Borges, al expresar que incluso en el poema de *Martín Fierro* hay “afectación”, es decir elaboración estética, empleo de recursos técnicos y narrativos para dar forma a una intención. Por lo mismo, Campra enfatizará: “Indio y gaucho representan un mundo de valores patriarcales y campesinos, anclados en la tierra y signados por una contemplación a menudo nostálgica”.<sup>67</sup> Y por esta vía, entonces, el *inmigrante* es una suerte de “intruso”. No obstante, enfatizará la ensayista, Argentina tratará, desde esta nueva vertiente, de establecer una noción de literatura nacional menos mítica, más afincada en las coyunturas que las nuevas estéticas harían visibles.

Retorno de nuevo al debate que en los años setenta protagonizaron algunos intelectuales argentinos, entusiasmados aún con las repercusiones ideológicas de la Revolución del 59. Había en la década del veinte una discordia que desbordaba los límites del quehacer literario en Argentina. En estos avances de carácter político estarían implicados además Lugones, Payró y José Ingenieros, fundadores del Partido Socialista, bastante influenciados por la Revolución del Diecisiete.<sup>68</sup> Walsh hará visible el hecho de que Roberto Arlt es quizá el único escritor de la época que captura con mayor agudeza los conflictos que emanaba la ciudad, al borde de la convulsión y el desafuero de los nuevos actores sociales que, desde finales del XIX, perfilaban sus entornos, apoderados, como advirtiera Gladys Onega, de los oficios varios en la industria, en el servicio doméstico, en los ferrocarriles y el transporte, en la construcción y las imprentas, en las actividades portuarias y de comercio.<sup>69</sup> La respuesta de

---

escribía novelas, Arlt preguntaba en voz alta la ortografía de “palabras que hacían reír”. Urondo, por su parte, agregará que “Los libros corregidos por Arlt aparecen con increíbles errores de ortografía” (p.267).

<sup>66</sup> Citado por Rosalba Campra, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1998, p.35.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>68</sup> R. Walsh y otros, *Op. cit.*, p. 263.

<sup>69</sup> Gladys Onega, *La inmigración en la literatura argentina 1880-1910*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p.20.

estos grupos al temor de ser excluidos y a la vez de saberse aislados socialmente fue la conformación de agremiaciones, sociedades recreativas, partidos políticos, en una suerte de guetos inmersos en profundas crisis que, como lo subrayara Walsh, Arlt haría inteligible, a pesar del para él incierto nivel artístico alcanzado por su literatura.

Lo que se exterioriza de la polémica entre los dos grupos literarios y de ahí lo llamativo de la cuestión es una realidad social enfrentada por Buenos Aires como ciudad que recibe oleadas de inmigrantes y que soporta los traumas de la masificación. Esa horda de inmigrantes y grupos en permanente crisis ampliará el espectro hacia la construcción de una literatura más polifónica y sugerente; por tanto, se estaría asistiendo en el ámbito latinoamericano al surgimiento de una novela multívoca, dialógica, que deja escuchar el rumor de las ciudades en sus procesos de ensanchamiento y masificación.<sup>70</sup>

Aquí cobra otro valor la espontánea –en apariencia– clasificación hecha por Mariani, cuando a *Florida* le acomoda las virtudes de ‘la greguería’, ‘la metáfora’ como “un material que sirve para componer fábricas literarias”, ‘el ultraísmo’ como síntesis del “arte puro” y a *Boedo* lo piensa en las líneas del ‘Realismo’, que Mariani presume superado al realismo de Zola, cuyos actores estarían comprometidos con unos ideales políticos donde la construcción de la ‘metáfora’ tendría un valor secundario, al preferir, a lo sumo, “nuestras ideas y nuestros sentimientos”, sin desligarlos de los problemas humanos.<sup>71</sup>

Benedetti, Walsh y Portanteiro dudan de la ubicación de Arlt en el grupo *Boedo* al considerar que su literatura responde a búsquedas más personales y arriesgadas, menos supeditadas a la

---

Onega señalará una serie de conflictos como prueba de la situación crítica que representó para Argentina la emergencia de esa nueva clase y la manera como ella pretendía resolver su permanencia en el *establishment*. Reparará además cómo en hechos sonados –la huelga del gremio de tipógrafos (1878), la de obreros zapateros (1887), las dos huelgas ferroviarias (1888-1889)– la participación de los nativos fue mínima y la de los extranjeros enorme. Lo que demuestra que la inserción de esos nuevos grupos también sería traumática por otros lados, en eso que podría considerarse parte del carácter nacional de los grupos primarios y su resistencia a ser desplazados por fuerzas foráneas.

<sup>70</sup> La ‘muerte de la novela’ se convirtió en un asunto que avivó la polémica en torno a los desafueros de algunas obras experimentales y de una serie de *ismos* que despertaron sospecha entre críticos, artistas e intelectuales, sobre todo cuando se preguntaba por las marcas simbólicas de esa experiencia con el mundo denominada *modernidad*. Kundera sentenciaría que la novela, en tanto creación de la experiencia europea y mundo que interroga la existencia del ser, habría muerto en el siglo XVII con la creación del Quijote. Sábato sería portador de esta mirada en extremo, tanto en su obra novelística –metafísica–, como en sus ensayos, al considerar que la novela busca el absoluto, el enigma de ser. Fuentes volvería sobre la cuestión y para el tema que me ocupa, resulta pertinente su postura en torno a que, si bien la novela muere en Europa, reaviva en América Latina, en virtud de que la agonizante es la representación de la mirada burguesa, para dar paso a la visión multiforme, polifónica (C. Fuentes, “¿Ha muerto la novela?”, en *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp.9-31).

vinculación con grupos y cofradías afines a los intereses de Mariani.<sup>72</sup> Cuando éste expresa, a propósito de la filosofía y la filiación estética de la revista *Martín Fierro*, que la gran falta de quienes apoyan esta publicación con sus textos y obras prevalece en el “escandaloso respeto al maestro Leopoldo Lugones”,<sup>73</sup> se ponen en la cuerda floja unos referentes obligados y unos símbolos que se intentan desacralizar. Aunque en realidad lo que molesta a Mariani sea la reciente filiación política de Lugones al fascismo y el director de la revista *Martín Fierro*, Evar Méndez,<sup>74</sup> sea contundente en su respuesta al manifestar que a *Martín Fierro* le interesa la obra del artista y no sus convicciones políticas, también es cierto que Mariani pide a quienes publican allí que sean fieles al nombre de la revista y demuestren algo que los ligue a la obra de Hernández y a su prurito estético –“Cantar con toda la voz, pedía *Martín Fierro*”-, es decir, a su color local, a su “criollismo” y no las demostraciones de un lenguaje literario con ecos de la cultura europea.

En realidad lo que aquí está en juego es el asunto de los estilos, más allá de los débiles argumentos de Mariani fácilmente rebatidos por Borges y Evar Méndez. Y en el problema de los estilos se pasea con sutileza la sombra de Roberto Arlt y por ello tal vez Sábato se detenga a reflexionar en torno a la existencia de los grupos y parta de la escisión para dar cuenta de un momento crucial en la literatura de su país, en cuanto al alumbramiento de un grupo de escritores que se aventuró en la literatura por los riscos de la carencia y la desigualdad social.

Si bien no pretendo enarbolar tales contingencias para categorizar la obra de arte, lo cierto es que, en tanto recepción y legado, las contingencias nutren el debate cuando los críticos sopesan los aportes y flaquezas de la propuesta arltiana. No es fácil eludir el cuadro ya

---

<sup>71</sup> Roberto Mariani, “La extrema izquierda”, en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, *Op.cit.*, pp.230-231.

<sup>72</sup> En sus consideraciones con respecto a la discusión *Florida y Boedo* y muy desde la perspectiva de Borges, Emir Rodríguez Monegal registra anécdotas interesantes de cómo los supuestos bandos en realidad formaban parte de la misma cofradía, sobre todo cuando visitaban los mismos lugares y se reunían a celebrar la publicación de algún libro o la llegada de visitantes ilustres. Existe una fotografía de archivo en la que aparecen Borges y Arlt en un banquete de homenaje a Evar Méndez, el director de *Martín Fierro*. Monegal rebajará la polémica a un problema de origen de clase, sin que lo literario haya estado en juego y citará un aparte del texto autobiográfico de Borges en el que, al volver sobre el asunto de la discusión y al preferir ser ubicado –lo dirá sardónico- en *Boedo* por su inclinación a tematizar el mundo del arrabal, afirmará que Nicolás Olivari y Roberto Arlt pertenecían a ambos grupos (Emir R. Monegal, *Borges. Una biografía literaria*. Traducido del inglés por Homero Alsina Thevenet, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.174).

<sup>73</sup> Roberto Mariani, “ <<Martín Fierro>> y yo”, en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, *Op. cit.*, p.137.

expuesto por Onetti y mucho menos evitar el encuentro con un autor que ensancha o rompe los parámetros con que se había medido, hasta entonces, la literatura en su país.

### ***E. ROBERTO ARLT: ENCUENTRO INICIAL***

Al hacer un alto en el camino y al medir en retrospectiva las implicaciones dadas a la obra de Arlt por críticos y artistas, dentro de los diálogos que en distintos períodos del siglo XX se han suscitado en materia de las literaturas establecidas por países -un poco para hacer más conveniente la recepción de una compleja y variada herencia estética-, nace la sospecha de que tales miradas divisan un sesgo bastante marcado en cuanto a la sobrevaloración del artista y su rol de actor social, en detrimento del cuidado que su obra no pareciera convocar o si lo consigue, por lo general será para acentuar sus penurias.

Se advierte cómo al intentar un examen de la propuesta artística arltiana, de inmediato se superpone lo que debiera dejarse de lado o acicalar como documento anexo: su condición de inmigrado, hijo de una familia descompuesta, su actuación pública de periodista feroz y retaliativo, su “endeble” formación literaria y todo aquello que disgusta y repele de su identidad egocéntrica, al saberse parte de una conciencia de grupo sin voz, temeroso y al margen de las decisiones centrales de un sistema político y social.

Los juicios en torno a la obra de Arlt convergen en un punto algo impreciso: había en el escritor una “fuerza” inusitada. ¿Qué podría entenderse por ello? ¿Encerraría esta expresión desdén por la obra o desconocimiento de la misma? ¿No sería acaso una forma de minimizar el alcance de un trabajo artístico para detenerse mejor en la crítica de un autor, hijo de las “malas traducciones”, excluido del mundo letrado, como apuntalara Cortázar desde su lugar en la cultura francesa? En algunos trabajos panorámicos sobre la literatura argentina esta será una de las peculiaridades más invocadas para determinar, con cierta ligereza, el sitio ocupado por Arlt dentro de un catálogo que nutrirá los libros de texto y de consulta.

Emir Rodríguez Monegal ubicará la obra de Arlt en la misma dirección suscitada por Macedonio Fernández al construir su *Museo de La novela de la eterna*, que el crítico catalogará precursora de la *anti-novela* o de la *novela del lenguaje*, en cuyo decurso se

---

<sup>74</sup> Evar Méndez, “Suplemento explicativo de nuestro manifiesto. A propósito de ciertas críticas”, *Ibid.*, pp.139-

tropezaría con *Rayuela* y esa necesidad cortazariana de asumir la reflexión en torno a la escritura como parte de los contenidos de la novela misma. Más adelante Monegal volverá sobre una de las características de la novela del *boom*, el rescate de la “literatura de folletín”, que encuentra en las obras de Cabrera Infante, Arenas y Sarduy, la parodización de una serie de elementos figurativos de la cultura cubana y que ellos la habrían hecho materia literaria con resultados positivos. Monegal hablará en este caso de “la experimentación lingüística y la aplicación de los signos de la cultura *pop*”.<sup>75</sup> Pero el crítico encuentra que donde se lee con mayor fortuna el trabajo con el *arte pop* y las exploraciones más acabadas de esa “contracultura hispanoamericana” es en la obra narrativa de Manuel Puig, afincada en los materiales de folletín, en los seriales radiofónicos y televisivos, en la cinematografía de corte romántico y en las letras de los tangos y boleros.

Rodríguez Monegal hará énfasis en el hecho de que esta “materia bastarda”, hecha parodia en las obras de algunos autores como Cabrera Infante y, en especial para él, en las novelas de corte sentimental de Puig, descubre la existencia de una “subliteratura” que ya venía siendo revalorada por algunos escritores e intelectuales cultos (Borges y Cortázar). Y concluirá, con relación a los efectos paródicos de Puig con los que logra incluso juzgar a sus personajes o ponerse en su mismo nivel:

Hasta cierto punto, y con otro estilo, Puig está llevando hasta sus últimas consecuencias una aproximación a ciertas zonas de la realidad lingüística que había intentado antes, pero con menos fortuna, Roberto Arlt en una serie de novelas mal escritas, agrias, feroces.<sup>76</sup>

He aquí la muestra del lugar que algunos de los críticos con mayor influencia le encauzan a la obra de Arlt. Esta manera de abordarlo desde la periferia, de aludir a él un tanto desde lo tangencial, de no anunciarlo como precursor de ciertas formas narrativas que indefectiblemente lo ubicarían en los orígenes de la novela urbana en América Latina, animan por otro lado su relectura, para buscar en su obra lo que la crítica le ha negado en distintos períodos de la reflexión sobre la existencia de un corpus narrativo y literario

---

142.

<sup>75</sup> Emir R. Monegal, *El Boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972, p.100.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.101.

problemático y difícil de encasillar. Esta acción resulta, de hecho, simple y reduccionista. Mi finalidad a contrapelo, en este caso, resulta ambiciosa y aventurada.

En su manual sobre la literatura argentina y presto a calificar el estilo arltiano, Germán García enfatizará en que el lector se halla frente a un escritor desconcertante, sobre todo por el mundo que habita en sus libros, atestado de canallas, vagos, alucinados, delincuentes, desequilibrados y proxenetas. “Es una sociedad extraña la de Roberto Arlt, cuyo cerebro anduvo inventando hombres que especulaban con raros inventos y querían destruir, como si tal cosa, la humanidad actual, con cultivos de espiroquetas”.<sup>77</sup> El crítico atenderá en el estilo de Arlt la existencia de una fuerza ruda, tan caótica como sus personajes, tan anárquica como los propósitos de sus personajes inventores y tan llamativa como el mundo de los seres psicóticos descubierto en la ficción por Dostoievski, pero sin haber alcanzado el grado de complejidad evidente en el escritor ruso.

Berenguer, por su parte, advertirá que de los comprometidos en el grupo de *Boedo* Arlt fue el más osado, al construir un mundo representativo de su propio entorno, caracterizado por un “realismo no descriptivo sino introspectivo”, una mirada caótica de la realidad, mediante el uso de una “prosa cruda, sin ambages, áspera”.<sup>78</sup> Berenguer concluirá que en la propuesta narrativa de Roberto Arlt no se logró superar un problema de mirada hacia lo real inmediato, vista con una “objetividad” “elemental y cronística”, es decir, sin haber pasado por el cedazo de la construcción formal. Ambos críticos tratarán entre líneas el problema de la “fuerza” en Arlt, al tiempo que señalarán sus debilidades y su intrascendencia en el panorama que describen. Lo propio haría Jorge Luis Borges, aunque, para no quedarse atrás con su estilo mordaz y provocador, compararía la obra de Arlt con la de Horacio Quiroga, a quien encuentra poco profundo y descuidado en su construcción estética y formal. Ante la pregunta de Sorrentino, de si el “dudoso” estilo de Quiroga correspondería tal vez al estilo de Arlt, Borges arguye,

...salvo que, detrás del descuido de Roberto Arlt, yo siento una especie de fuerza.  
De fuerza desagradable, desde luego, pero de fuerza. Yo creo que *El juguete*

---

<sup>77</sup> G. García, *La novela argentina, Un itinerario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1952, p.215.

<sup>78</sup> Carisomo Berenguer, *Literatura argentina*, Barcelona, Editorial Labor, 1970, pp.80-81.



*rabioso* de Roberto Arlt es superior no sólo a todo lo demás que escribió Arlt, sino a todo lo que escribió Quiroga.<sup>79</sup>

Arlt ha sido visto como la prueba de un determinismo histórico, pero se le estaría negando a su obra y propuesta la autonomía de cuerpo en los puntos nodales de una memoria estética, igualmente compartida por disímiles artistas en distintos períodos de la historia. De ahí que el principio de tradición defendido por Piglia conquista, sin traumatismos, su inserción a una estructura deseada, en respuesta a lo que se ha preferido enumerar tan sólo dentro del catálogo, con la justificación de que el oficio de Arlt como escritor de ficciones estuvo sometido a las carencias y dificultades propias de su estrato social y a la no elaboración consciente y progresiva de una forma, como sí lo habrían logrado contemporáneos suyos, Lugones, Borges y más tarde Cortázar y Puig.

Por Onetti se sabe que el trabajo periodístico de Arlt ha merecido poco interés por parte de la crítica. Su mundo, en este caso, habría operado en dirección distinta al de sus vibraciones como escritor de cuentos y novelas. El propio Walsh deja entrever que Arlt narrador es casi un accidente, al anotar que el periodista escribía sus obras de ficción en sus ratos libres, por lo cual dejaba escapar en ellas toda una serie de problemas estilísticos de forma, que lo conminarían al reparo dentro de un panorama escritural.

Me ubico otra vez en el cuadro onettiano, pero esta vez para defender la producción periodística de Arlt. Aquí se advierte la existencia de un escritor vital, atento a escudriñar las tensiones dadas entre los grupos, en una suerte de *flâneur* abandonado a la multitud –a la manera de Benjamin en su recorrido por los bulevares parisinos, tras las huellas de Baudelaire- y ávido por hacer imagen aquello que observa o presente en las tramas y discursos de sus pequeños héroes, con sus dramas cotidianos, y dispuesto también a confrontar su escritura, a indicar él mismo su lugar, a ser voz y conciencia para determinar una visión de mundo que permite el grito, la puesta en escena de azares encontrados.

Llama la atención cómo Arlt sí vivía al tanto de la literatura que circulaba en Buenos Aires. Onetti dará cuenta, a su modo, de la forma en que Arlt dejaba deslizar con desenfado críticas a los autores que en su tiempo gozaban de cierto prestigio y sus obras habían merecido alguna reseña en periódicos y revistas.

---

<sup>79</sup> Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Serie Grandes Reportajes, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, p.151.



Su punto de vista siempre se resolverá contestatario y pondrá en tela de juicio la calidad de las obras circulantes y la seriedad de la recepción que ellas habrían merecido. Aunque no se tienen antecedentes de que haya participado con manifiestos o proclamas en la discusión de *Florida y Boedo* –posición que lo mantendría alejado de los conciliábulos- sus actitudes críticas se harán sentir de otro modo. En un interesante texto del año 28, Roberto Arlt arremete contra la conformación de las sociedades de escritores y cenáculos. Descrie de aquella literatura que se pretende sacralizar a puerta cerrada. Considera que en este tipo de sociedad, que opera en torno a la afinidad en gustos literarios, se excluye lo más valioso y se enaltece aquello que no congrega lectores, más allá de los círculos inventados por editores o amigos del artista.

Cuando detalla la creación de la “Sociedad Argentina de Escritores”, desde un tono sardónico y tendencioso por capricho, Arlt atenderá al hecho de que esta “sociedad” haya preferido el escenario de un “museo” para sus deliberaciones, es decir, un sitio que en sí mismo provoca la sacralización y la exhibición de unos objetos seleccionados, en menoscabo de otros, argumentando además que los miembros del grupo, veteranos y conocedores de la significación que entraña el “museo”, no podrían ellos “defender la literatura de nuestros días”. De otra parte, argumentará que para pertenecer a las filas de esta Sociedad habría que tener la “sensibilidad petrificada” para resistir la permanencia en la “Morgue del pasado”.<sup>80</sup>

Al preguntarse por los propósitos que pudieron haber tenido los responsables de conformar una sociedad de escritores y con base en la interpretación de un pasaje tomado de las *Aventuras de Rocambole*, una de sus posibles obras favoritas, según lo expresa el personaje narrador en las páginas iniciales de *El juguete rabioso*, Arlt indicará que tal vez se deba a la aspiración de resguardar los “intereses de la literatura argentina”, partiendo, claro está, de que ella en realidad exista. Su posición no podría ser más crítica y desenfadada cuando se pregunta por el tipo de intereses que hace posible la existencia del cenáculo, más allá de querer editar unos libros entre amigos y poder crear una cofradía que en últimas se elogia entre sí:

Yo me explico que hable de intereses librescos un señor como Martínez Zuviría, Juan José de Soiza Reilly, Josué Quesada (de los cuales ninguno pertenece a la

---

<sup>80</sup> R. Arlt, “Sociedad literaria, artículo de museo” (Diario *El Mundo*, 11/12/28), en Roberto Arlt. *Aguafuertes porteñas*, Tomo II, Buenos Aires, Losada, 1998, p.394.

sociedad) pero no un señor Estrada, Obligado, Borges o Banchs, que se miran y se desean para poder vender cien ejemplares. Estos señores, que yo sepa, hasta ahora han editado los libros por su cuenta y riesgo de modo que si han ganado millones, ellos los tienen en sus escarcelas y no ningún editor.<sup>81</sup>

Es claro que Arlt educado en la literatura de amplia difusión y acodado en su pequeño reino de periodista popular, leído con interés por una gran masa de obreros, empleados, oficinistas, amas de casa y vagabundos, prefiera el gran mercado del libro y mire con desconfianza que los editores sean ellos miembros de las sociedades literarias, proclives a convertirse en sociedades de elogios mutuos. Aunque es necesario señalar que a pesar de la preocupación de Arlt por convocar un “gran público” lector, atento al consumo de una literatura cercana a sus intereses, no operaba así en la realidad de su tiempo. Lo que pasaba con la recepción del libro no se asemejaba en nada a lo que acontecía con los lectores de periódicos. En esto último, Arlt gozaba de popularidad y podría afirmarse que sus *Aguafuertes* eran consumidas por un amplio sector de la población. No así sus obras literarias ni tampoco las obras de los autores que él criticaba, miembros de las sociedades de escritores, según se colige de un revelador ensayo de Adolfo Prieto del año 56, en torno a los procesos lectorales de Argentina. Prieto demostrará cómo los escritores argentinos habrían convocado poco público alrededor de sus obras, analizando los mínimos tirajes o reediciones de sus obras, en contraposición a otro gran público, más atento a consumir lo que él denomina “subliteratura”: novelas policiales y de aventuras y toda la saga de las obras de folletín que circulaban en ediciones baratas y en muchos casos clandestinas. Prieto sostendrá que en realidad a los escritores de *Florida* y *Boedo* los leía la misma élite, lo cual sería sintomático de una realidad en la que la literatura siempre habría jugado un papel secundario frente a las necesidades de público amplio:

Ni Borges, ni Mallea, ni Martínez Estrada, como tampoco Roberto Arlt, Max Dickman o Elías Castelnuovo han conseguido destruir, desde sus distintos frentes de acción, la prevención con que el público mira la literatura argentina contemporánea, prevención que pareciera considerar la producción literaria como quehacer de enigmáticas élites.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 395-396. Conforme al catálogo establecido por Germán García en su libro *La novela argentina* y a modo de información, se podrá decir que algunos de los autores señalados por Arlt registran una prolífica obra literaria. Gustavo Martínez Zuviría (1883- ), autor de *El camino de las llamas*, *Las espigas de Ruth*, *Los ojos vedados*, *Sangre en el umbral*, *Tierra de jaguares*. Josué Quesada (1885- ), autor de *Los atormentados*, *Una mujer de su tiempo*, *Mujercitas*. Rafael Obligado (1841-1925), autor de *Tradiciones argentinas*.

<sup>82</sup> Adolfo Prieto, *Sociología del público argentino*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956, p.77.

Pero vuelvo al asunto de los textos polémicos de Arlt. Un mes después de publicada la viñeta sobre la “sociedad de escritores”, Arlt retomará el asunto para referirse a las dinámicas internas establecidas por sus integrantes, motivos suficientes para poner en duda su eficacia. Con fina ironía y cediendo la voz a un posible interlocutor, creará una escena en la que éste le recriminará al periodista el hecho de que le haya dado tanta importancia a la conformación del cenáculo:

-(...) Recuerde esto: sociedad donde el señor Lugones intervenga, no prospera. Acuérdesse que para convencer hay que ser sincero, y no serlo, sino demostrarlo. Y hasta ahora, este señor ha demostrado que tiene dos habilidades: la primera, de manejar muy bien el idioma; la segunda, de no ser constante en ninguno de sus propósitos.<sup>83</sup>

Arlt hace referencia a la inconstancia de Lugones en cuanto a su variable filiación política, al pasar abiertamente del anarquismo al fascismo, actitud que fuera vista como improcedente por Mariani y que le sirviera de punta de lanza para criticar el culto que se le venía rindiendo al poeta. De modo que Arlt asume su lectura desde otra instancia, dejando observar, por un lado, su conocimiento de la literatura que circulaba -entre ella, la de autores jóvenes que él comentaba generoso en sus columnas-, el discernimiento que hacía de los escritores por el aporte de ellos en la construcción de un mundo fictivo que pudiera interesar al lector de la calle, ajeno a los museos; por otro lado, su actitud contestataria frente al orden de esa literatura. Todo ello se convierte en prueba de una escritura voluntaria, como lo demuestra en el prólogo a su tercera novela *Los lanzallamas*, cuando él mismo se sabe denostado por “escribir mal”.<sup>84</sup> Basta leer algunas de sus crónicas para entender que allí los límites entre la

<sup>83</sup> R. Arlt, “Un poco más sobre la Sociedad de Escritores” (Diario *El Mundo*, 11/01/29), *Op. cit.*, p.398.

<sup>84</sup> No deja de sorprender la postura de Cortázar frente a lo que éste considera la educación literaria de Arlt, de cuyas falencias él quisiera cargar con un poco de culpa. Centrado en la precaria situación económica y social del escritor porteño, con pocas ventajas para acceder al aparato educativo, Cortázar leerá en las páginas iniciales de *El juguete rabioso* la sinceridad de Silvio Astier al declarar que se inició en “los deleites y afanes de la literatura bandolerisca”, como la consecuencia lógica del menesteroso estilo de Roberto Arlt y de su imposibilidad de haber satisfecho una más adecuada búsqueda estética. Al tratar el tema de *Florida y Boedo* Cortázar enfatizará otra vez en el tipo de lecturas que tanto él como Borges habrían hecho en la misma época en que Arlt se solazaba con las *Aventuras de Rocambole*. Desde aquí, presumo, Cortázar concluirá que la obra de Arlt es “apenas intelectual” y que en su precariedad, en su forma inacabada, se encuentra la maestría del autor. Lo más llamativo de este asunto se repara en endilgar las grietas de la obra arltiana a la formación literaria del autor. Este hecho, a mi parecer, es puesto en duda por el propio Arlt en sus crónicas periodísticas como ya se

realidad y la ficción están más en la mente del lector que en los propios textos. En ellos hará uso de contrapuntos, figuradas opiniones de lectores, puntos de vista encontrados, falsos diálogos, es decir, procedimientos narrativos más cercanos a la literatura que al periodismo y todo con la intención de construir un mundo desde y para el ejercicio de una escritura que se actualiza en la *historia de los estilos*. Retorno al suelo vadeado por Piglia.

Libro de citas, de plagios y alusiones, de diálogos extensos vinculados a la parodización de un mundo por vía de las ideas, pastiche; libro de referencias cultas a las grandes propuestas literarias del siglo veinte, de homenajes tácitos a figuras representativas de la cultura argentina, de hallazgos que asombran al lector y lo desconciertan –ahí están las pruebas escritas que bien pudieran vincular a Kafka con Hitler-, *Respiración artificial* se adivina una especie de obra abierta, en la que la información erudita opera como indicios, aparentes huellas para hallar a los culpables o al personaje que tal vez sepa ciertas verdades, una de ellas, el paradero de Marcelo Maggi, desaparecido. Renzi, joven escritor, historiador e intelectual –se figura *alter ego* del autor-, establecerá sus primeros y tal vez únicos contactos con Maggi, su tío, a través de extensas misivas que podrán leerse como testamento, manifiesto de preceptos, postura ideológica frente a una realidad que se concreta en el nervio de la cultura letrada.

Renzi y Maggi avivarán un diálogo en el que lo más cierto es la parodia y la sospecha frente a un orden que resultaría viciado a través de la literatura y la apariencia que existe de crear con su materia un mundo movedizo y cambiante, afín a la especulación y la fábula. Sin su arribo, Renzi hará metáfora la presencia de su tío a través de amplios diálogos con otros seres atentos a su llegada.

Si bien el orden de los procesos históricos se pondrá en duda a través de la voz implícita de Maggi y en las voces críticas de Vladimir Tardewski, Bartolomé Marconi y el propio Emilio Renzi, también el orden en que han operado los procesos culturales en Argentina. Aquí se

---

anotó y en pasajes claves de su obra narrativa. Uno de los primeros robos ejecutados por el “Club de los Caballeros de Media Noche”, liderado por el inventor-genio del grupo, Silvio Astier, es a una biblioteca de colegio. Los delincuentes tomarán de allí libros de temáticas diversas para luego ser “reducidos” o vendidos. Cada ladrón se quedará con libros afines a sus gustos: geografía, química, cálculo. Astier, quien se confiesa enamorado de Eleonora, siente gran atracción por un libro de Charles Baudelaire, al leer unos versos suyos que lo impactan. A propósito del nombre de Baudelaire, uno de cuyos versos aparece en las páginas de *El Juguete rabioso*, Sábato habría dicho que este autor era leído por los del grupo de *Florida* y no por los de *Boedo*. ¿Ironía, guiños del autor a la manera como accedía al mundo letrado, apertura hacia el escenario de la precariedad y la violación de la norma? ¿Qué sucede entonces en la formación literaria de Arlt? ¿Parecía tan

centra el nudo de la discusión. A través de Maggi y Renzi surge el asunto de la memoria escrita y cómo ella ha hecho metástasis en la idea de una imagen de nación. No habría límites entre los discursos políticos como la prueba de un acción encaminada a dirigir la conducta de la gran masa y los discursos literarios en tanto conciencia individual que persigue la forma. En esa confusión sucedería, de hecho, la representación de una escritura.

Para el caso argentino la disposición de Piglia será la de advertir cómo se asegura la confusión entre el discurso político y el literario y cómo éste se presenta falso desde un principio, cuando Sarmiento decide abrir su obra *Facundo*, citando un texto escrito en francés, con una fuente de dudoso origen. El gesto de Sarmiento será ya una conducta de entrada hacia la apropiación de un discurso ajeno, confuso en su origen, en cuyo empleo puede observarse la actitud de quien decide hablar de su realidad desde los sentidos y las palabras de una realidad otra. Pero a su vez, ese gesto llevará consigo una continuidad cuando la propia novela de Piglia será abierta con un texto escrito en inglés, pero con la salvedad de que esta cita Renzi la convierte materia aludida en su relato.

Los diversos materiales en *Respiración artificial* se confunden entre diálogos, remedos, cartas íntimas, discursos políticos, vidas de héroes, relatos de traiciones y derrotas, lecciones de historia, juego de saberes, todo ello, desde una mirada irónica y de impugnación que busca, a lo sumo, una salida más clara a un problema que a menudo se viste de retórica y mensajes cifrados y toma la forma de lo literario. En esta esfera y como si fuera inevitable, aflora de nuevo la figura de Roberto Arlt y el sitio que su obra conmina en medio de la turbulencia.

El mismo tono con que se plantea la obra de ficción no elude su pertenencia a un escenario advertido por Sábato de intrincado y heterogéneo. Lo “argentino” sería la inferencia de una mezcla cultural en la que fueron cruciales las diversas oleadas de inmigrantes, a la busca de refugio en los nacientes focos urbanos del Cono Sur. Las imágenes del europeo perdido en las atmósferas de la pampa, dueño de un saber afincado en Occidente, pero condicionado a la monotonía de la provincia, a su estancamiento, opera repetidas veces en *Respiración artificial* como traslación que recalca, asimismo, un estado del alma unido a la parodia y a lo trágico que subyace en los destinos perdidos, irresueltos, cuyos ecos se dejan escuchar en las

---

escasa como suelen coincidir sus críticos?¿O acaso los problemas formales de la obra de Arlt no tendrían que leerse desde otros ángulos, como lo hace tema recurrente Piglia tanto en su obra narrativa como ensayística?.

voces más representativas de una literatura que habría nacido con el gesto subrepticio, inicial de Sarmiento, ante su pretendida idea de universalizar una mirada hacia lo local.

Muy cerca de su mesa Emilio Renzi escuchará el discurso del inmigrado nazi Rudholf Von Maier, ocupado en examinar el asunto de la frenología como una “Ciencia lógica del control”. Maier, como siempre, según Tardewski, le explica este tipo de cuestiones al argentino Arregui, su compañero de cuarto, formando un “dúo pedagógico perfecto”. Esta situación llevará a Tardewski a recordar que al profesor Maggi le preocupaba la existencia de este tipo de parejas, vistas por él como representaciones de lo que habría sido la formación de una pretendida cultura en Argentina:

Había rastreado una serie de etapas y de parejas típicas, con sus tensiones, sus debates y sus transformaciones. De Angelis-Echeverría en la época de Rosas. Paul Groussac-Miguel Cané en el '80. Soussens-Lugones en el novecientos. Hudson-Güiraldes en la década del '20. Gombrowicz-Borges en los años '40 y la cosa seguía, como declinando y degradándose a medida que el europeísmo perdía fuerza, para terminar de un modo ejemplar en la relación entre Maier y Arregui.<sup>85</sup>

Si lo heterogéneo tiene que ver con la implantación y aceptación tácita de una amalgama de saberes foráneos en la formación cultural de los grupos, no parece posible eludir los efectos que la mezcla operaría en el instrumento del lenguaje, es decir, en los estilos explícitos y ocultos dentro de la historia de una literatura que además no había hecho diferencia entre lo político y lo literario -salvo caso reciente, dirá Renzi-, adobado con la presencia en ocasiones imaginaria de héroes y protagonistas de la historia, vestidos de personajes: Rosas, Urquiza, Mitre, Yrigoyen, Enrique Ossorio, en su intención de hacerse representantes de una voz colectiva, ambicionando cada cual el proyecto de edificar una nación.

Si Sábato consideraba el problema de la heterogeneidad y lo enmarañado de establecer atributos en torno a la “argentinidad”, de la que incluso se ocupara Miguel de Unamuno en sus ensayos,<sup>86</sup> el crítico Noé Jitrik haría lo propio en advertir las oposiciones de la literatura

---

<sup>85</sup> R. Piglia, *Respiración artificial*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo, 1993, p.121.

<sup>86</sup> Unamuno tratará el tema de la “argentinidad” haciendo glosa del libro de Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*. La “argentinidad” la entenderá en su acepción de “lo nativo”, esas marcas culturales y sociales imbricadas en la moral, la ética, la religión y lo estético. Aplaudirá los argumentos de Rojas en el sentido en que si Argentina ha abierto las puertas a los extranjeros, quienes se radiquen allí deberán abrigarse al sentido de lo “argentino”, porque de lo contrario estarían ellos traicionando la hospitalidad de su país. En varias ocasiones Unamuno hablará de la “españolidad” y la “argentinidad” al mismo tiempo y verá con preocupación que sean

argentina, cuando ella se resuelve en una “bipolaridad”, donde la aspiración de unidad se iría al traste, puesto que las escisiones muestran la existencia, en principio, de una literatura con temática rural y otra con temática urbana. Un tránsito por demás ininterrumpido que Jitrik encuentra visible entre *Amalia* de José Mármol y la obra de Roberto Arlt, en cuyas novelas empieza a surgir el mundo urbano, con sus antinomias y vacilaciones.

A la literatura de corte rural se habría dado un sitio de primer orden y en ella se creería ver una serie de valores que incluso iban más allá de lo literario y que convocaban de inmediato la idea de una literatura que desbordaba lo nacional, en virtud de que las preocupaciones estéticas hacían eco de realizaciones literarias externas, entre ellas, el naturalismo francés. La segunda, se vería con cierta desconfianza, al observar que en ella se resquebrajaba un anhelo de unidad, visto en obras como *Martín Fierro* y *El matadero*. De esta oposición inicial, surgiría la “literatura legítima”, cifrada en un voluntarismo en el que se dictaban unos preceptos, se vigilaba una normatividad y se estimulaban los procesos escriturales en función de una idea de literatura conectada con lo exterior, lo “extranjero”, que no podía permitir los desvíos, las experimentaciones o los desafueros. Ella estaría representada en la literatura y en la reflexión de Sarmiento o Lugones.

De otra parte, surgiría la “literatura representativa”, en oposición a la ya enunciada y cuyo objeto sería el de caracterizar una realidad menos condicionada al uso de lenguajes artificiales, mediante formas de expresión más auténticas, acaso más espontáneas, como se creyera advertir en la literatura gauchesca. La “literatura legítima” buscaría modelos venidos de fuera y de ahí que ella hubiese insistido tanto en referencias a lo denominado “culto” y en especial al “europeísmo” del que tanto hiciera gala Sarmiento. La “literatura representativa” por su parte, aspiraba a ser voz de una colectividad, resolviéndose espontánea y pretendiendo enmarcar ciertos valores, por lo cual a sus autores se les tildó de populistas, al intentar edificar, por vía de la literatura, una idea de lo nacional.

Para Jitrik la síntesis de estas dos formas de concebir la literatura, la mezcla, si se quiere, de dos prácticas que no dejaban de lado posturas ideológicas entre el paso de una práctica escritural decimonónica, a otra más experimental y renovadora de la década del veinte, ponía en juego también los límites entre una dinámica política y el ejercicio de un proyecto de escritura. Lo que se pone en juego, expondrá Jitrik, será la “voluntad de estilo” y la necesidad

---

justamente las instituciones educativas las encargadas de hostigar la “homogeneidad” y de disolver lo



de preguntar por la existencia o no de una “literatura oficial” y de aquella que desea romper esquemas y ser, en todo caso, más representativa de un sentir nacional.<sup>87</sup>

Renzi decidirá, a su manera, estas tensiones y pondrá en medio la obra de Arlt y la polémica en torno a su estilo. La diferencia y separación de los discursos, la asignación de unos valores a lo propiamente literario –lo examinará Renzi ante un Marconi perplejo-, se efectúa sobre todo en la década del veinte y, por lo mismo, lo que se hará materia pública será el estilo de Arlt, sus defectos de escritura. Y en ese aspecto, sostendrá Renzi, casi todos los críticos concordaron en sus apreciaciones. Caso único, señalará sardónico, en que una opinión sobre la literatura argentina merece el acuerdo.

De modo que la figura de Arlt, periodista y narrador, inaugura una noción de la literatura que se aleja de la categoría política y social que se endilgaba a esta dinámica en el siglo XIX y que sería motivo de reflexión en Reyes, para señalar la dificultad de la *especialización* de la actividad literaria e intelectual de la *inteligencia americana*. Reyes anotará que el escritor en América Latina tiene mucha “vinculación social” y el ser escritor es apenas uno de los muchos oficios que éste se ve obligado a ejercer para asumir su circunstancia individual.<sup>88</sup>

Retorno a la obra de Piglia. El tono irónico empleado por Renzi frente a su interlocutor Marconi no lo desviará sin embargo del motivo central de sus preocupaciones: hacer justicia a la obra de Arlt y asignarle su sitio. Y este lugar, de hecho, será distinto al de su detractores, agregando que Arlt construyó su mundo desde el plexo de unos “códigos” que hasta entonces eran desconocidos en la literatura argentina. Ese ‘no lugar’ es el que, en últimas, recibe la objeción de los otros:

A Sarmiento o a Hernández jamás se les hubiera ocurrido decir que escribían *bien*. La autonomía de la literatura, la correlativa noción de estilo como valor al que el escritor se debe someter, nace en la Argentina como reacción frente al impacto de la inmigración. En este caso, se trata del impacto de la inmigración sobre el lenguaje.<sup>89</sup>

---

“nacional” (“Sobre la argentinidad”, en *Ensayos*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1951, pp. 1087-1093).

<sup>87</sup> Noé Jitrik, “Bipolaridad en la historia de la literatura argentina”, en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970, pp.222-249.

<sup>88</sup> Alfonso Reyes, “Notas sobre la inteligencia americana”, en *Obras completas*, Tomo XI, México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 1960, p.85.

<sup>89</sup> *Respiración artificial*, *Op. cit.*, p.138.



Cuando Campra reconoce al “tercer arquetipo”, el inmigrante, se perciben los móviles de la querrela alimentada por Renzi. Se está hablando de la inclusión y la presencia viva, a través del lenguaje, de un fuerte grupo social que hasta entonces había permanecido al margen y oculto bajo la sombra de un poeta como Lugones, protector de los valores de una “lengua nacional” y de Borges, el último escritor del siglo XIX, expondrá Renzi, en cuyo estilo se mezclan con eficacia dos procedimientos caros al siglo de Sarmiento: el europeísmo y lo vernáculo, esto último materia viva en los dos primeros arquetipos: el indio y el gaucho.

Con Renzi se comprenden mejor las miradas críticas de Bianco, Rodríguez Monegal, Berenguer, entre otros. Incluso se explica, por otra vía, esa visión un tanto contradictoria de Cortázar frente a la obra de Arlt, lo que ella lo afecta o lo motiva. Lo que está en juego, si se quiere, es el modo o la forma de hacer literatura y con ella, la posibilidad de construir mundos bajo el imperio de los signos y las representaciones, reconociendo en ella su autonomía, su propia función estética y axiológica. Por ello al afirmar que la literatura argentina murió en 1942, año de la muerte de Roberto Arlt, Renzi quiere simbolizar el deceso de un estilo que entró con dificultad al horizonte de los debates literarios, pero que siempre convocará polémica por la originalidad de su propuesta, en el sentido en que Arlt no sólo trabajó desde “otro lugar”, sino que lo hizo, dice Renzi, utilizando los restos de un lenguaje, las mezclas y los fragmentos de lo que pudiera llamarse una “lengua nacional”,<sup>90</sup> advirtiéndole todo el fragor de las sustancias de las que estaba compuesta: río de voces, jergas, lenguajes afectados, criollismos, negación, en su caso, de metáforas que significaban el arribo de ciertos movimientos vanguardistas.

Su interlocutor, Marconi, atiende con rabia y prevenido los argumentos obstinados de Renzi en torno a la figura de Arlt. Lo escuchará decir que “El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra”,<sup>91</sup> un poco para restar crédito a quienes han manifestado, en varias ocasiones y períodos, que Arlt es un escritor muy a pesar de su estilo y cuyo reconocimiento apenas estaría centrado en un calificativo expuesto aquí en renglones anteriores: su genialidad.

Uno de los que quizá entendió la pertinencia de la obra arltiana fue Jorge Luis Borges. De hecho, como ya se ha anotado, las breves alusiones de Borges a la obra de Arlt no acusan su estilo ni su trascendencia. Por el contrario, señalan sus virtudes y aunque no se detenga

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.140.

mucho a examinar su obra, se colige de sus alusiones una consideración por el autor. Otra prueba estaría marcada en el polémico texto de Borges *Invectiva contra el arrabalero*, cuando al destacar la frivolidad del lunfardo en los terrenos de la literatura y al catalogarlo de artificial, admitirá, no obstante, que autores como Last Reason y Roberto Arlt hicieron buen uso de ese lenguaje.<sup>92</sup>

Marconi se detiene, duda, se molesta, mientras impele los razonamientos de Renzi y procura avivar la disputa intelectual, argumentando que es imposible leer la obra de Arlt desde Borges: sólo podría hacerse de manera contraria, si la intención no es la de ocasionar daño, esto es, enviar al porteño al cuarto del olvido. Marconi declara que es incapaz de imaginarse a Borges leyendo una página de Arlt. Renzi se llena de argumentos, está furioso y no deja de lado su tono incisivo y llamará la atención sobre los procedimientos literarios de Borges, que incluyen, desde luego, sus homenajes a ciertas figuras de la literatura argentina, Mallea, Hernández, Sarmiento, Groussac y, por supuesto, Arlt. Se referirá al texto “El indigno”, que hace parte del libro de relatos *El informe de Brodie*. Dirá que en “El indigno” los temas son los mismos de *El juguete rabioso*: el problema de la delación, la heroicidad del maleante, la seducción de un muchacho por el mundo de la delincuencia. Allí, anotará Renzi, aparece un policía, justamente el que escucha la confesión del robo que va a ejecutar un grupo a órdenes de Ferrari, el héroe bandido. Su nombre “Eald” o “Alt”<sup>93</sup> duda el delator, el mismo que años después confesará a otro esta historia que lo abochorna. La síntesis de Renzi no será menos contundente que sus argumentos:

¿Quién es entonces el indigno sino Roberto Arlt? El Gran Indigno de la literatura argentina. ¿Y qué es ese cuento sino un homenaje de Borges al único escritor contemporáneo que siente a la par?<sup>94</sup>

En el prólogo a *El informe de Brodie* y al referirse al hecho de que, a sus setenta años, lo tienen ya sin cuidado el Diccionario de la Real Academia de la Lengua y los “gravosos diccionarios de argentinismos” -este tipo de escisiones lo que harían es lastimar la unidad del idioma-, Jorge Luis Borges traerá a tema una anécdota de Roberto Arlt según la cual, el

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>92</sup> J. L. Borges, “Invectiva contra el arrabalero”, en *El tamaño de mi esperanza*, Biblioteca Borges, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p.135.

<sup>93</sup> J. L. Borges, *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé, quinta impresión, 1971, p. 33.

<sup>94</sup> *Respiración artificial*, *Op. cit.*, p.143.

escritor porteño había sido acusado de desconocer el lunfardo. Arlt respondería en esa ocasión que él no había tenido tiempo de “estudiar esas cosas” –cita Borges entre comillas– por estar ocupado en sobrevivir entre malevos. La anécdota recordada además por Borges en diversos diálogos, le servirá a continuación para recalcar la superficialidad y la invención del lunfardo. Llamo la atención aquí al hecho de que Borges haya mencionado a Roberto Arlt desde lo anecdótico para observar problemas del lenguaje y en las líneas de un prólogo que siempre destaca en él por su brevedad.

Fuera del hallazgo de Renzi sobre la presencia simbólica de Arlt en un cuento de Borges, es interesante advertir cómo operan ciertos contenidos en la narración. Se trata de una historia-confesión, puesta entre comillas, recordada por un narrador sin nombre que antes avisará del cambio que ha padecido la ciudad de Buenos Aires. Algunos de sus referentes han desaparecido. Entre ellos, la librería de su fallecido amigo Santiago Fischbein, un hombre versado en temas judíos y que una tarde le contó la historia personal que da título al relato, en el que Fischbein se verá como un muchacho deseoso de participar en las acciones de unos bandidos, al mando de un maleante que se había convertido para él en todo un héroe. Antes ha recitado, “Carlyle ha escrito que los hombres precisan héroes”.

El muchacho ha sido invitado a participar de un huerto y accede más por curiosidad que por convicción y al final decide delatar al grupo. Ferrari es asesinado en el lugar del hecho. Cuando uno de los policías le pregunta al muchacho si su denuncia se debe a que él se considera “buen ciudadano”, él afirmará la suposición del otro y también le dirá que es “un buen argentino”.<sup>95</sup> Es preciso advertir que tanto el delator como el héroe bandido tienen apellidos extranjeros, de inmigrantes. Borges sabe, de hecho, a qué mundo se refiere.

Es claro que algunos de los temas arltianos están expresos en la ficción de Borges: allí se recrean hechos cotidianos propios del bandidaje, con el uso de algunos signos lingüísticos de la *germania*; se menciona el asunto del honor y la lealtad, la relación de los maleantes con el estamento policiaco, misma que hará patente Arlt desde las páginas iniciales de su narrativa; la responsabilidad del periodismo en la heroización de los bandidos, según lo estima el denunciante al final del relato.

Por boca de Fischbein se sabe de esta apreciación: “Los funcionarios de la policía gozan con el lunfardo, como los chicos de cuarto grado”. Lo curioso es que cinco años después de

---

<sup>95</sup> J. L. Borges, *El indigno*, *Op. cit.*, p. 33.

publicado *El informe de Brodie*, Emilio Dis, seudónimo de Vicente Emilio Disandro, publicará su libro *Código Lunfardo*, un diccionario con más de 4000 vocablos de ese lenguaje “callejero e incesante”, propio del “arrabal y de los malvivientes”,<sup>96</sup> como lo escribe Dis en el prólogo. Una nota del editor señalará que Emilio Dis es un comisario retirado de la Policía Federal Argentina y que su diccionario es el producto del trabajo desempeñado por él en la Escuela Superior de Policía. Por lo tanto, la apreciación del narrador en el cuento de Borges no podría ser más precisa.

La tradición condesciende a la estructura del sueño. Este es el escenario elegido por Piglia, aunque es cierto que tal estructura resulta borgiana. Arlt-Borges-Piglia, fusión, materia de un sueño convertido en recuerdo. Un cuarto de hotel en el que un “oscuro escritor sudamericano” recibe un legado y se prepara a hacerlo extensivo a otro en el tiempo. Baste recordar las múltiples alusiones de Borges al campo de los sueños y su relación con la memoria de los libros. En sus sueños y en sus no pocas pesadillas, el libro -prolongación de la memoria-, lo habita y le insinúa temas, lo conmina a trasegar por el vasto universo en la forma de una biblioteca, es decir, de un laberinto en que se extravía el destino de los hombres. Algo hay de pesadilla porque Borges se sabe soñado y con él, libros que lo exacerban y lo mueven a la acción.<sup>97</sup>

Los argumentos están dados. El nombre, la figura y la obra de Arlt insisten en permanecer. Si la *tradición* es sostenida por la autoridad, es un hecho que Arlt marcó su propio espacio en ese tiempo que Piglia detiene en el año 42, justamente cuando el autor de *Plata quemada* contaba dos años de edad y parecía estar destinado a ser el vigía de un legado escritural en el que entra al escenario la “bipolaridad” examinada por Jitrik. El hecho concreto es que Arlt se hace presencia desde el nervio de la historia de ficción. *Nombre falso* (1975) y *Respiración artificial* (1980) son la prueba. De *Respiración artificial* y por orden del poder de la literatura que señala verdades o presupone realidades, Arlt se hace visible en un relato de Borges. ¿Cómo leer este tipo de inclusión? ¿Cómo asumir esa presencia autoral como idea y tópico

---

<sup>96</sup> Emilio Dis, *Código Lunfardo*, Buenos Aires, Editorial Caburé, 1975, p.6.

<sup>97</sup> Borges le contará a Sábato varios sueños en que se ha visto involucrado con libros, procurando leer “manuscritos indescifrables” que cobraban forma en la vigilia o hallando libros en inglés del siglo XVII y guardándolos en los anaqueles de su biblioteca para poder encontrarlos a la mañana siguiente (*Diálogos con Ernesto Sábato*, Buenos Aires, Emecé, pp. 188-189). La tradición tiene la forma de un sueño, además porque el

en el discurso de unos personajes de ficción, cuando se entiende que este mundo opera en otro espacio y otro tiempo, distinto, a lo sumo, del mundo de los críticos? ¿Se actuará, de manera inevitable, en los meandros del sueño, donde la *tradicción* opera de otra forma como lo asegura Piglia? Los aparejos y poleas, por insistencia de unas fuerzas de choque han permitido el descenso del cuerpo de Roberto Arlt hasta el nivel de la calle, así sea para convertirse más tarde en “puras cenizas” y en recuerdo vivo.

\* \* \*

---

libro es extensión de la memoria (“El libro”, en *Borges oral*, tercera impresión, Buenos Aires, Emecé Editores/Editorial de Belgrano, 1986, pp. 13-24).

## II. DE LOS SIETE LOCOS A PLATA QUEMADA: LA PALABRA QUE CONSPIRA

-¿Pero entonces usted es inventor?...  
-No...ahora no...aquello tuvo importancia  
para mí. Hubo una época en que tenía el  
hambre....la terrible hambre del dinero  
*Los siete locos*

-De modo, por ejemplo, que si usted tuviera  
que asaltar un banco?...  
-El gas es el arma ideal. Lo malo es que aquí  
vivimos todavía en un país de gente muy  
bruta y atrasada. Fíjese que en Estados Unidos  
los guardianes de los furgones blindados que  
generalmente llevan tesoros están equipados  
con careta contra gases  
(Diálogo entre Erdosain y los anarquistas)  
*Los lanzallamas*

Eran unos reventados, dijo Yamandú,  
eran tipos que vivían en una delirata total,  
querían llegar a Nueva York en auto por  
la Panamericana, asaltando bancos en el  
camino y robando farmacias para proveerse  
de droga  
*Plata quemada*

Al proponer la tarea de interpretar los alcances estéticos y formales de dos autores incorporados a un mismo espacio geográfico y nutridos por unos diálogos culturales que ambos estarían cuestionando de acuerdo con sus miradas y visiones de mundo, los terrenos que el crítico literario decide barrer no podían ser más sospechosos y movedizos. Se trata de argumentar unos vínculos, descubrir signos, leer entre líneas ciertos fundamentos éticos y morales que enriquecen los textos, ofrecer a un posible lector una experiencia personal derivada de la confrontación de dos planos estéticos y abonar, en el horizonte de lectura, a una explicación de mundo mediada por la palabra y sus resonancias en la esfera de la creación verbal.

El crítico toma distancia, se repliega en un conocimiento individual, coteja materiales y se tropieza de súbito con el primer interrogante: ¿cómo abordar la lectura e interpretación de dos estéticas, cuando se encuentra en juego la diferencia de perspectivas conceptuales, las intenciones de los autores, el decurso de procesos históricos y el propio horizonte de un

lector que se quiere objetivo? La conducta a seguir es la selección de la ruta menos inestable. Y en mi caso, planteo que la más viable podría ser una lectura en contrapunto, no sólo para intentar un ritmo sostenido en el discurso de la argumentación, sino además para tener siempre presente, en un mismo plano, los dos planos sugeridos por las obras de los autores objeto de la reflexión.

De hecho, el ejercicio de marcar la pertinencia de dos escritores en el panorama de la literatura argentina del siglo XX hace difícil escapar a una forma de lectura simultánea, cuando se entiende que está en juego el carácter mismo de intertextualidad de la obra de ficción y sus resonancias con un transcurso histórico y social en crisis. No obstante, una y otra podrían enriquecer la exposición al permitir revelar otros índices en el acercamiento a algunas obras narrativas que sugieren su imbricación y acústica. Prometo entonces, en esta línea, desarrollar mi trabajo de acercamiento parcial a las estéticas de Roberto Arlt y Ricardo Piglia, subrayando elementos comunes, atenuando sus diferencias, en el marco de una literatura que persiste en ampliar los ecos de la cultura en los pliegues de la modernidad.

Un segundo cuestionamiento me pone de frente a los tópicos y motivos que enriquecen por separado, pero a la vez por una relación directa, tanto a las obras de Arlt como a las de Piglia. En el interregno que separa a uno y otro autor circula una buena parte de la producción literaria argentina del siglo que se inaugura con los nacimientos de Borges y Arlt, pero ello será motivo de reflexión en el capítulo final de mi trabajo. Por lo pronto deseo detenerme en señalar los aspectos que vinculan a Arlt y a Piglia en el plexo de una literatura problemática.

En la primera parte de mi trabajo intenté ubicar la obra de Arlt bordeando el asunto de la tradición y pretendí dejar planteado cómo la inclusión del escritor inmigrante en ella no había sido del todo fácil, en parte quizá porque la obra de Arlt, en sí misma, tiende a replegarse en búsquedas antes no intentadas, bajo los preceptos de una estética que el propio escritor defendió con obstinación, tanto en su obra periodística como en sus manifiestos intelectuales.

El papel desempeñado por Piglia, en tanto lector de una tradición que lleva consigo la carga moral e ideológica de quien apela por ella, hace notorio los *nudos blancos* que lo sujetan a un horizonte de lectura personal, más allá de lo entretelado por él en los mundos de Sarmiento, Macedonio, Borges o Gombrowicz. La importancia de ese papel, sostengo, hace intensa la presencia de Arlt en la literatura argentina más reciente, sobre todo cuando el escritor porteño

y sus preocupaciones estéticas y éticas invaden los terrenos de otro autor, en virtud de una serie de motivos que por ahora deseo enumerar: el afán del dinero, ciertos valores sociales de cara a un país tan inestable como extraño y contradictorio,<sup>1</sup> el espectro de un Estado incongruente y opresor, el crimen, la crónica policial, la conspiración, todo ello mediante la puesta en escena de una psicología individual de personajes dispares, que deriva en el accionar de grupos marginales, tras una disposición por quebrar todo establecimiento de orden social y político. Creo observar en la existencia de *Plata quemada*, la más reciente novela de Piglia, el breviario y tal vez el clímax de los asuntos estéticos y éticos de Roberto Arlt, bajo los límites impuestos por la existencia de mundos verbales. En contrapunto o en simultaneidad, pretenderé ahondar en tales elucubraciones.

#### ***A. DE LA TRAICIÓN CONSIDERADA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES***

Puesto en la calle, bajo el designio de un destino al mismo nivel del piso, el cadáver de Roberto Arlt se convierte en un objeto público. No su cuerpo, pero sí la forma material que lo contiene y lo atrapa. Desde afuera se observará un cajón largo, pesado. Antes se ha descrito a un cadáver estorboso, casi negándose a abandonar la sala de su casa y por poco a punto de soportar los absurdos que luego Cortázar hace drama de ficción en su relato “Conducta en los velorios”. Los aparejos y poleas ejecutan una operación inversa al rumbo final que Remedios, la bella, acepta con la tranquilidad de una virgen, envuelta en sábanas blancas, un poco líquida, indiferente a los temblores de los hombres que la supieron hermosa y perfecta, ajena a la libido de este mundo. El tránsito de Roberto Arlt supone un descenso hacia lo terreno, es decir, a un inframundo que prefiero pensar habitado por sus personajes en la compleja relación del novelista con el estamento social, en su enmarañado universo interior. No ha sido fácil transportarlo, sacarlo a la calle y así continuar con el trámite de las honras fúnebres. Caja de Pandora y objeto a la vista, el cadáver se torna imagen momentánea en una vereda de la ciudad de Buenos Aires, mientras la historia argentina suma una lista de cadáveres ilustres que en varios momentos se convertirán en pasto para la ficción; así, la

---

<sup>1</sup> T. E. Martínez, “La Argentina de Borges y Perón” (1991), en *El sueño argentino*, Buenos Aires,



cabeza de Marco Manuel de Avellaneda, asesinado por orden de Juan Manuel de Rosas; así, el cuerpo de Eva Duarte, celebración de un mito que pareciera eclipsar cualquier linde entre ficción y realidad.<sup>2</sup>

Alguien captura esos breves momentos en una cámara fotográfica para convertirse más tarde en materia de relato, como fragmento de una realidad más amplia y significativa que abonará una página en el diario de Piglia. Las sorpresas que el cuerpo de Arlt pudiera ofrecer en tanto prolongación hacia un pasado, serán dadas, en este caso, bajo la forma de una vida hecha para la escritura, puesto que la mortaja envuelve el cuerpo de un escritor obsesivo, apremiante.<sup>3</sup>

Quisiera detenerme en la figura del novelista y creador de cierto mundo que aún se reescribe o se reinventa, por y en los dominios de otras estéticas, fieles a las variantes y cambios de noción que la modernidad propone. El féretro me recuerda que en 1926 Roberto Godofredo Christophersen Arlt, hijo de padre alemán y madre italiana publicó *El juguete rabioso*, su primera novela, bajo el sello de la Editorial Latina, en su Colección de Autores Noveles. Desde entonces, sus personajes revelarán los signos del gran conflicto arltiano: “la inadecuación entre la realidad y la ideología”,<sup>4</sup> esto es, la necesidad de inventar, crear mundos para soportar el peso del real, a través de unas doctrinas que fueran a contracorriente de lo estipulado; de tal modo que el trabajo, la honradez, el carácter cívico, la *buena conciencia*, sean reemplazados más bien por un actuar que alimenta el expediente judicial y, por ende, la *crónica roja* de los diarios matutinos.

---

Planeta/Espejo de la Argentina, 1999, pp.57-78, edición de Carmen Perilli.

<sup>2</sup> De ambas historias se ocupará el novelista Tomás Eloy Martínez. Lo del destino que enfrentara la cabeza de Avellaneda, convertida en trofeo por una de sus amantes, el escritor lo referirá en su ensayo *Mito, historia, ficción: idas y vueltas* (en *Visiones cortazarianas, Historia, política y literatura hacia el fin de milenio*, Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, México, Nuevo Siglo/Aguilar, 1996. pp.109-131). Con respecto a los múltiples recorridos que sufriera el cuerpo de Eva Duarte de Perón, Eloy Martínez lo narra en su novela *Santa Evita* (Buenos Aires, Planeta. Biblioteca del Sur, 1995). Asimismo, son bien reveladores los textos de Eloy Martínez “Necrofilias argentinas” (1996) y “Las tumbas sin sosiego” (1996) (*El sueño argentino, Op. cit.*, pp.133-140) a propósito de exhumación de cadáveres ilustres, de adoración de cuerpos por las muchedumbres, de un deseo por tocar aquello que alimentó el mito. Un psicoanalista habría definido para Martínez estas prácticas comunes con una sentencia: “Necrofilia significa autodestrucción”.

<sup>3</sup> Para imaginar con mayor detalle el ambiente que se generó en torno a la muerte de Roberto Arlt y las circunstancias últimas del escritor frente a sus amigos y a su familia, recomiendo el texto “Los últimos mil días de Roberto Arlt”, de Álvaro Abós, publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 599, mayo 2000, pp.107-126.

<sup>4</sup> Diana Guerrero *Roberto Arlt el habitante solitario*, Buenos Aires, Granica, Colección El Juguete Rabioso, 1972, p.156.

Leo en el carácter de Silvio Astier su pretensión de convertirse en héroe y entiendo que en tal prefiguración su vida personal se convertirá en un apuro *in crescendo*. Manifiesto de preceptos y sospechas, el relato en primera persona puede interpretarse como la temprana proclama de una estética que el escritor Arlt dejará diseminada en sus textos periodísticos y relatos breves, en sus novelas y obras de teatro. Frente a la confesión de Astier en el primer párrafo de que se inició en el goce de la literatura de bandidos a la edad de catorce años, bajo la orientación oportuna de un zapatero andaluz, con lindes de anarquista,<sup>5</sup> observo en ella lo más característico del mundo arltiano y por el cual desfogará su energía condensada en una obra amplia, elaborada en sólo casi dos décadas, con apuro y, en ocasiones, con cierto descuido, pero no por ello ausente de la conciencia escritural que el novelista siempre hizo pública: “El estilo requiere tiempo” y el escritor lo dirá en varias ocasiones: no lo posee, está afanado, no puede impedir que toda su materia verbal interna se haga visible en “un libro tras otro”.<sup>6</sup>

El grueso de los personajes de Arlt pertenece a los barrios humildes, deprimidos; serán hijos de familias inmigrantes, sobrevivientes de una catástrofe que se hace más grande con el decurso de los días. El ámbito de la ficción pronto impondrá sus límites y ello hará que desde sus primeros intentos creativos el escritor se apropie de una voz y de un mundo, mediado por

---

<sup>5</sup> Entre literatura popular y las ideas libertarias del anarquismo se ha establecido un fuerte vínculo en la sociedad argentina de finales del XIX y primeras décadas del XX. Percibo en la figura del zapatero andaluz la representación de esos nexos que han nutrido los idearios de personajes como Astier, Erdosain y Haffner, desde una particular visión de mundo frente a la política, a las diferencias sociales y a la existencia de un *pueblo* que persigue articular su propia voz.

(Gonzalo Zaragoza, “La literatura popular anarquista”, en *Anarquismo argentino (1876-1902)*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1996, pp.419-452).

<sup>6</sup> R. Arlt, “Palabras del autor”. En, *Los lanzallamas (Obras, Tomo I, Novelas, Buenos Aires, Losada, 1995, p. 385-386)*.

*Nota:* En lo sucesivo y con el ánimo de agilizar las citas de las obras literarias en estudio, más la obra periodística y ensayística de los autores en cuestión, propongo el uso, dentro del texto, de las siguientes siglas, anunciando a continuación el número de la página correspondiente, una vez que se haya hecho, al pie de página, la cita completa de la obra referida:

EJR: *El juguete rabioso*

L7cs: *Los siete locos*

LLzs: *Los lanzallamas*

AB: *Amor brujo*

AJP: *Aguafuertes porteñas*

PQ: *Plata quemada*

RA: *Respiración artificial*

LCA: *La ciudad ausente*

Cc2: *Cuentos con dos rostros*

CyF: *Crítica y ficción*

FB: *Formas Breves*

códigos y simulacros, donde la fijación por el dinero como una especie de salvoconducto y un mecanismo para torcerle el cuello a destinos acostumbrados al aislamiento, al fracaso y al desamor, estimulará al tiempo la inclinación de ciertos personajes por el circuito de los inventos, esto es, la probabilidad de transformar materiales, de crear objetos que sirvan no sólo para modificar algo de las realidades circundantes, sino también para acceder a los espacios del dinero y del poder.<sup>7</sup> De ahí su proclividad por indagar en otras instancias a través de las ciencias ocultas, de la magia y los rituales. Una forma quizá de enfatizar en otra realidad que sea menos nociva y apabullante, como el hecho concreto y cierto de buscar un empleo, mirarse en los espejos y señalar un mapa de defectos y abyecciones, pagar la renta o vender objetos inútiles, mientras se espera un milagro o se persigue un cambio.

En el horizonte de los personajes arltianos los actos vandálicos, la falsificación, la traición o la afrenta se convertirán en acciones mentales o reales, para certificar la pertenencia a guetos que porfiarán en sobrevivir a través de la imaginación y el acto punible, de la excepción como norma.

Lector de obras “por entregas”, el joven Astier persigue la conformación de un grupo con el cual pueda llevar a cabo sus deseos de quebrantar el afuera. Ha leído en las obras de Ponson y en las de Dumas la propensión de algunos caballeros o héroes por conformar clubes o gavillas, de manera que sus integrantes actúen bajo unos preceptos y una filosofía de acción, que los haga invencibles ante la sociedad que los aprueba o condena.

La manera como se funda El Club de los Caballeros de Media Noche, bajo una serie de requisitos consignados en un Diario (“Para robar en el futuro sin necesidad de ganzúa, es conveniente sacar en cera virgen los modelos de las llaves de todas las casas que se visiten”), deja poco que decir del temple delictivo o temerario del grupo y sí mucho de la condición romántica de unos adolescentes marcados por las aventuras y hazañas de sus héroes, en especial de José Fipart, alias Rocambole, ese mítico personaje de la serie de aventuras

---

<sup>7</sup> Beatriz Sarlo analizará la inclinación de los personajes de Arlt por los inventos, ligada a la condición misma del escritor-inventor, quien el 17 de octubre de 1934 recibió una patente de invención por “Medias con punteras y talón reforzado con caucho o derivados”, según los registros de la Asociación Argentina de Inventores. Sarlo destacará que como respuesta a los signos de una época propia de la modernidad, signada por la guerra, perpleja ante las posibilidades de transformar a través de los metales, Arlt “cambia el vocabulario de la literatura”, tras el impacto que le produce la llegada de unos tiempos violentos, proclives a las transformaciones alquímicas, al armamentismo, a la metalurgia, a la magia del cine y la fotografía. De ahí que en la ciudad de sus obras se contemple un “delirio gótico”, cargado de imágenes expresionistas: “Nunca se había hablado así en la Argentina”, infiere la ensayista.

creadas por Ponson du Terrail, cuyos actos delictivos comienzan a los catorce años, pero que no obstante, por remordimiento, se convertirá después en un delincuente a favor de los pobres y de las causas “justas”, como aquello de darle abrigo al necesitado y pan al hambriento. Estas obras de circulación, especializadas en continuar alimentando los universos truculentos y dinámicos de Alejandro Dumas, llegarán en traducciones a América del sur por la vía de España. Percibo en esta parte de sus afinidades electivas el origen del carácter crudo, paranoico y cambiante de los personajes de Arlt, sobre la construcción de un ambiente marginal, donde los paisajes y las atmósferas se describen y se humanizan con la misma fuerza e impulso con que se remarca el nervio interior de seres cuya psicología los torna contingentes y “monstruosos”, calificativo que suele aparecer en las descripciones como parte del cuadro clínico de los personajes.

El afán de Silvio Astier por hacer de su vida un cúmulo de aventuras proviene, a no dudarlo, de una somatización de lecturas e interpretaciones hechas a aquellos libros que el zapatero andaluz le alquilaba con frecuencia por la suma de cinco centavos, no sin antes estimular la fantasía del muchacho con precisiones suyas acerca de los personajes. Mientras las mujeres de su barrio “languidecían” y proyectaban ansiedades y frustraciones en los contenidos de obras publicadas por Lamartine, Cherbuliez o Chateaubriand, muchachos como Astier, Lucio o Enrique Irzubeta, presumían sus carreras delictivas en las figuras de Monbars el Pirata, Wenongo el Mohicano, Diego Corrientes, José María el Rayo de Andalucía o Don Jaime el Barbudo. Aquellos monumentos iconográficos de pillos y malandrines eran imaginados por dibujantes creativos y fantásticos, capaces de contar por recuadros y en cromos sugestivos, la secuencia de episodios y maniobras tremendistas: la traición, los odios y las inquinas entre los grupos. A su vez, el escritor de los fascículos lograría desmadejar en “el hilo de la tenebrosa intriga”,<sup>8</sup> una serie de historias contadas por terceros, registradas en diarios ocultos, conservadas en archivos notariales o pinceladas por los propios héroes, como lo narra Ponson du Terrail en el Prólogo de su libro *Aventuras de Rocambole*, acercando su oficio de escritor de folletines, con la premura de la publicación de capítulos en los diarios, a esa empresa fundada por Dumas, rodeado de escribanos y ayudantes, para él dar su toque

---

(B. Sarlo, “Arlt: la técnica en la ciudad”, en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992, pp.43-64).

<sup>8</sup> Ponson Du Terrail, *Aventuras de Rocambole*, México, Lito Ediciones Olimpia, 1962, p.56.

final a historias que un grueso de lectores demandaba cada semana; empresa literaria a la que el español Pérez-Reverte rendiría un homenaje en *El club Dumas*.

Estas historias relatadas con sencillez y suspenso, como correspondía a lectores medios de periódicos y revistas a quienes iban dirigidas (grupos cuya educación sentimental provenía de la recepción de materiales ya dispuestos en los esquemas y formatos de las novelas por entregas), agitarían la mente inquieta del joven Astier y lo moverían a la acción o, al menos, a escaparse por momentos de la circunstancia de su barrio y de su casa, con las presiones de una madre que insiste en ver a su hijo empleado y aportando a su hogar o a lo que Astier denominará en algún raptó de lucidez, “la coja máquina económica”.<sup>9</sup>

Por lo general, aquellas historias enfatizaban la existencia de mundos mediados por las diferencias de clase, acentuadas en la riqueza de los nobles y terratenientes a quienes los héroes atacaban y robaban para repartir sus botines entre gentes necesitadas. Y qué decir del amor: para estos malandrines las mujeres eran objetos preciados, trofeos a los que accedían en virtud de sus hazañas. El trabajo no aparece en estas obras como signo del orden social y del hacerse ciudadano, pero sí la imaginación en torno a herencias que de súbito pueden recibirse por intermedio de abogados y jueces honorables, que harán cumplir la última voluntad de algún prestigioso hombre de negocios, dispuesto a dejar su fortuna en las manos “nobles”, “puras” de una sobrina o de un primo lejano, cuya recta y “humilde” conducta, víctima de un mundo “inmisericorde”, lo hacen digno de hacerse rico, amado y venerado en los salones y clubes de la aristocracia.<sup>10</sup>

Si bien el despertar juvenil de Astier se halla intervenido por una sensibilidad moldeada en libros de folletín y revistas de aventuras, hay un momento en que este personaje emblemático

---

<sup>9</sup> R. Arlt, *El juguete rabioso*, en *Obras*, Tomo 1, Buenos Aires, Editorial Losada, 1997, p.42.

<sup>10</sup> Las novelas por entregas, pertenecientes a lo que se ha dado en llamar “literatura popular”, formaba parte de una gran empresa económica y artística liderada por más de un centenar de casas editoras madrileñas y barcelonesas, entre la segunda mitad del XIX y comienzos del XX. Se pretendía capturar un público de obreros y artesanos, a través de la distribución de obras con lenguaje, trama y argumentos sencillos, a muy bajo costo. Cabe expresar, no obstante, que estudios recientes con respecto a este tipo de obras demuestran que la recepción era mucho más masiva en Europa y entre sus lectores podían contarse a miembros de la aristocracia. Las obras se acompañaban con ilustraciones sugestivas y casi todas ellas presentaban el siguiente esquema: a).Una exposición definitiva, donde el carácter de los personajes se hacía invariable. b).Un final preestablecido en las entregas iniciales. c).Una línea temática o intriga, supeditada a las exigencias del editor. “La novela por entregas es la narración de una aventura problemática, pero no la recreación de la misma. No hay, pues, historia constitutiva de las relaciones entre un individuo y un universo, sino narración de esa historia que no se constituye en la novela, sino que se encuentra ya constituida” (Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas 1840-1900, Concentración obrera y economía editorial*, Madrid, Taurus, Colección Persiles, 56, 1972, pp.16-78, 246-314).

avanza hacia otras dimensiones y es cuando presiento el vuelo y la aspiración de Arlt, novelista, por edificar su propio espacio para la ficción, así no se resuelva del todo en *El juguete rabioso* y se presente más sólido y referido en *Los siete locos* y en las obras subsiguientes. El propio Arlt será consciente, muy temprano, de su labor creativa y de los progresos que introduce en sus intentos por dar cuerpo a una estética personal y audaz, donde no daría cabida a las opiniones externas de los críticos literarios, como no fuera la de aquellos amigos suyos, alistados en el grupo de *Boedo*. Arlt expresará estar sorprendido del interés que despertó *El juguete rabioso* en su primera recepción y afirmará su desacuerdo con aquellas opiniones que sobrevaloran la novela inicial, por encima de *Los siete locos*, ésta sí, dirá, más elaborada, con un universo narrativo más artístico y con mayor riqueza psicológica de los personajes. Una y otra novela se parecen, sostendrá, “lo mismo que una pistola antigua a una automática”.<sup>11</sup>

Con Baudelaire, los ojos de Astier se entregan al afuera y ello permitirá abarcar la complejidad de un mundo mayor. Al oficiar como ayudante en la librería de Don Gaetano, será testigo de la vida íntima y grotesca de este hombre con María, su mujer, ambos compartiendo las miserias hogareñas con Dío Fetente, un personaje lóbrego, pero a la vez atractivo para aquel joven de dieciséis años, acostumbrado a toparse con esta clase de seres siniestros en las aventuras de papel. Su malestar frente al establecimiento político se avivará cuando al querer enrolarse en la Escuela Militar de Aviación como mecánico e inventor, los oficiales, quienes consideran que el lugar de Astier se encuentra en una escuela industrial y no en el ejército, lo rechazan con un argumento terminante, atribuido al capitán Márquez: “Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo” (*EJR*, 108).

Lleno de conmiseración por sí mismo, pero con los ojos abiertos a un devenir que sería alegórico del grupo al que pertenece, el Rubio Astier decide esconderse en el cuarto de una pensión, lugar consustancial a los personajes arltianos. Allí conocerá a un travesti y una faceta más de la condición humana. Monti, comerciante de dudosa reputación, le dará trabajo como vendedor de papel y allí ganará algunas pocas comisiones. Lo importante en este otro rol desempeñado por Astier, será la visión que cada vez aguzará de la gente próxima. Al destacar la rutina de los comerciantes, sus vicios, sus hábitos, sus raras transacciones, desnudarán en él la capacidad de observar en los otros lo que ya hace carrera en su mundo

---

<sup>11</sup> Declaraciones del escritor recogidas en el libro, *Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y*

interior. Esto le permitirá manipular, enredar, vender una imagen de sí mismo. De modo que ya se suscitan importantes cambios en su conducta: de lector de barrio –escribe María Guntsche-, se convertirá en autor de ficciones y *proyectos*, muchos de los cuales giran en torno a su deseo de obtener dinero. Frente a los otros sus *creaciones verbales* tienen un marcado éxito. Contrario a lo que sucede cuando pretende lanzarse a realizar empresas o prospectos a favor suyo.<sup>12</sup>

Como *flâneur*, el Rubio carga consigo su propia miseria, pero a la vez actúa como testigo de la miseria ajena, incluyéndola en sus cavilaciones a través de sentencias y posturas ásperas. Será el poeta abandonado a la multitud (“como un perro, andaba a la aventura por la ciudad”), igual que Baudelaire por las calles parisinas, como se contempla en *Las flores del mal* y a través de los ojos iluminados de Benjamin.<sup>13</sup>

Sin proponérselo Astier ha hecho una profunda confesión frente a los militares, con la inocencia de un muchacho que sólo busca acomodo en el espacio de los mayores: dueño de una pequeña biblioteca, cuando no estudia mecánica, estudia literatura. Estos dos polos serán la base para la formación de su cada vez más confusa personalidad, ya de hecho tocada por el sentimiento romántico, heredado de la literatura de folletín.<sup>14</sup> Los libros de mecánica y de electrónica, el Diccionario de explosivos, los textos de ciencias ocultas y teosóficas, impulsarán en él la formación de un espíritu transformador ligado a los materiales destructivos, como señal del ambiente tecnocrático del siglo veinte, interpretado por Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*: el hombre-máquina, el ser individual, el sujeto moderno indiferente a la solidaridad y al reconocimiento de los semejantes.

La formación humanística de los personajes de Arlt parece decir mucho de la formación del escritor. Entre el folletín, los libros y manuales técnicos, emerge de súbito la representación de un mundo. Con Sarlo se comprende que en la ciudad de Arlt pervive un “delirio gótico”. Y agregaría: lo gótico no sólo está en la construcción de los ambientes, en la recreación de los entramados urbanos, sino también en la construcción de metáforas que revelan el

---

*bibliografía*, Omar Borré, Buenos Aires, América Libre, 1996, p.181.

<sup>12</sup> María Guntsche, “El juguete rabioso y la inmigración”, en *Entre la locura y la cordura. Cinco novelas argentinas del siglo XX*, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1998, p.50.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Iluminaciones II, Madrid, Taurus, 1988.

<sup>14</sup> Adolfo Prieto, “Silvio Astier, lector de folletines”, en *Río de la Plata*, Cultural 4-5-6, 1987, pp.329-336.



conflicto interior humano, pues, como sostiene Harding, a propósito de la novela gótica,<sup>15</sup> la ficción de lo sobrenatural tiene su valor en que a través de ella se comprueba la eficacia de que lo no-racional y lo no-discursivo en literatura, es un buen instrumento para comunicar los estados mentales y emocionales que difícilmente podrían ser justificados y explicados de otra forma. Lo gótico en Arlt se resuelve mezclado con un lenguaje que me atrevería a denominar *metálico*, en virtud del tipo de palabras y símiles que aluden a esa época de la reproducción y la técnica analizada por Sarlo.

Quiero entender, siguiendo a Amorós, que lo denominado con cierta sorna como “subliteratura” o “infraliteratura”, pero que en su momento fue aceptado con toda propiedad entre los gustos de consumo de grupos de diversa condición social y económica, fundamenta en parte la estética de Arlt. Amorós sostiene que la literatura de “baja calidad” permite apreciar, por un lado, cómo funcionan las técnicas y los procedimientos literarios y, por otra parte, ésta “refleja creencias colectivas a la vez que influye sobre ellas”.<sup>16</sup> En este ámbito discurre la propuesta arltiana.

La novela de iniciación de Roberto Arlt cada vez arroja más elementos y la trama tiende a enmarañarse, acaso porque empieza a descubrirse el universo psicológico del personaje, una vez éste despierta a la realidad del trabajo y de las transacciones informales. Al establecer contacto con Lucio, exintegrante del Club Los Caballeros de Media Noche y ahora Agente de investigaciones, Astier se enterará que Irzubeta se encuentra “a la sombra”, es decir, en la prisión, bajo los cargos de estafador. De pronto se entera que el mundo ha cambiado, que ya han dejado de ser adolescentes y que la suerte está echada. No extraña que incluso Astier piense en el suicidio como vía de escape, mientras recorre los espacios informales de la ciudad para enterarse, a su modo, de una estructura cotidiana corrupta, bajo el imperio del cohecho, la usura, la lucha y explotación de clases, representada, a lo sumo, en la “filogenia y psicología del comerciante”, a la vez materia y motivo para el ejercicio de la escritura, en tanto posibilidad de postergar el deseo, ya inoculado, de exterminio.

A la altura de la partida Astier se sabe solo y opta por un movimiento inesperado: la delación. Independientemente del efecto formal que pueda ocasionar este acto en el conjunto de la obra

---

<sup>15</sup> D.W. Harding, “The Character of Literature From Blake to Byron”, en *From Blake to Byron*, Vol. 5. Of the New Pelican Guide to English Literature, New York, Pinguin Books, 1982, pp.35-66.

<sup>16</sup> Andrés Amorós, *Subliteraturas*, Barcelona, Editorial Ariel, Esplugues de Llobregat, Col. Letras e ideas, Minor 4, 1974, pp.8-51.



—me parece abrupto, un tanto deliberado por la mano del autor, con el objeto de dar cierre a su novela, para empozoñar en el alma de su personaje ciertos signos que serían propios en la acción, ya recurrente y medida por el lector, de aquellos seres malignos y sin límite moral-, convengo en apreciar esta última conducta de Astier como la aspiración del novelista en la construcción de personajes que escapan a toda norma o convención impuesta y que en sí mismos, se revelan producto de la sujeción y la impunidad del sistema político y social al que se descubren adversos.

En sus correrías como vendedor de papel Astier entablará amistad con el Rengo, un cuidador de carros que al tenor de la cofradía le hará partícipe al Rubio de un plan para robar una considerable cantidad de dinero a un importante ingeniero, Arsenio Vitri, con la complicidad de la mucama, mujer del Rengo.

Sin razón alguna, sin pedir nada a cambio y más bien movido por el deseo de sentirse “canalla”, “perverso” y sucio frente al hombre que le ha brindado la intimidad de su casa y el entusiasmo de su vida excepcional y delictiva, Astier porfía en sentirse el traidor y un poco la víctima de una cadena de hechos que el propio ingeniero Vitri, ante su confesión —que evitará cometer el fraude y confinará al Rengo entre rejas-, le enrostrará en sus acotaciones su carácter impropio: “—¿por qué ha traicionado a su compañero?, y sin motivo. ¿No le da vergüenza tener tan poca dignidad a sus años?” (EJR, 155). Lo que sigue a continuación dará cuenta de la perplejidad de Astier frente a su acto, acosado por buscar las expresiones que lo envilezcan y lo hagan más miserable, hasta que, de manera casi cómica, el ingeniero le cortará su discurso de culpa, mezclado con soberbia, porque este día prosigue y “hay que trabajar”, no perder tiempo en reflexiones insensatas. Esta novela no podría sino cerrarse tras la representación de un cuadro patético y absurdo: “Y su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla...y salí”.

Si bien la traición, en tanto complot que requiere para sí una trama, esto es, la maraña de una representación con roles definidos y un círculo de relaciones que motiven a la acción y favorezcan en él un sentido ético y moral frente al hecho de la realidad, aún no logra convencer del todo en la caracterización de Astier como personaje, para ponerse al nivel de lo que, no sin ironía, exigiera Thomas de Quincey en su texto *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), entiendo sí que el valor de este intento prevalece en lo que Arlt persigue al aventurar la construcción de su propio universo de ficción, habitado por

personajes psicóticos, paranoicos, irresponsables frente a la verdad de los otros, obsesivos ante ciertos problemas ontológicos, huérfanos de toda esperanza:

En cada rincón de la ciudad reverberan resplandores fantasmagóricos, fulgores inciertos que amparan el tráfico entre ocio, olvido y trabajo desvelado. En detrimento de la propiedad privada, el robo y el plagio toman la delantera. De esto se nutre la escritura de Arlt.<sup>17</sup>

Por esta ruta, el escritor estaría muy cerca de ese ámbito irónico soslayado por Poe en “El timo. (Considerado como una de las Ciencias Exactas)”, texto que cabalga entre la narración periodística y el relato de ficción, donde el autor ilustrará una serie de casos alrededor del fraude que padecieron personajes de la ciudad. Poe busca resaltar los aspectos del timo como un acto delictivo intencional: “la pequeñez, el interés, la perseverancia, el ingenio, la audacia, la *nonchalance*, la originalidad, la impertinencia y la risita socarrona”.<sup>18</sup> Sólo que en Poe está el tono paródico y burlón sosteniendo el relato, contrario a lo que sucede en las ficciones de Arlt y que Cortázar señalará como una de las grandes carencias en la obra de un autor que frecuentó en la infancia. Quizá porque para Arlt, como interpreta Marta Sierra, la sociedad es sólo para él un instrumento de opresión, asfixiante, en la que la *falsificación* y la *melancolía* son caras de una misma moneda, mientras el anhelo por una “experiencia auténtica nunca llega”.<sup>19</sup>

Imagen rechazada en el espejo, Silvio Astier elige entorpecer la existencia de su realidad más próxima, traicionando al individuo que podría afinar sus intuiciones, mientras lo convida a recorrer los senderos del mal y del oprobio. Es claro que Astier no es un hombre de acción. Prefiere el ideal de un mundo creado en sus fueros psicóticos al orbe concreto de las componendas y sobornos. Tal vez por ello Astier no pone precio a su delación, para hacer de su acto un acto puro, casi místico. Al rechazar los relatos y las historias del Rengo, “monótonas, oscuras y sanguinosas”(EJR, 139), al saberlas pobladas por el uso de un lunfardo que se presenta con y sin comillas (efecto quizá del drama vivido en los pliegues de

---

<sup>17</sup> Nancy Fernández, “Sobre Roberto Arlt”, en *Hispanérica, Revista de Literatura*, No. 90, Año XXX, 2001, p.36.

<sup>18</sup> Edgar Allan Poe, *Cuentos*, Tomo II, México, Alianza Editorial, 1979, pp.454-465. Traducción y notas de Julio Cortázar.

<sup>19</sup> Marta Sierra, “Las construcciones de género en la literatura argentina de vanguardia: productividad y cuerpo en Scalabrini Ortiz, Arlt y González Tuñón”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, No. 1, Tomo XXXV, Washington University, enero 2001, p.33.

la escritura formal), preveo el fracaso de Astier como delincuente de bajo fondo, acaso porque se presume elegido para actos más elevados —que nunca se representan—, dentro de una escala de valores invertida. En esta dualidad, en esos terrenos movedizos en los que seguirán discurriendo los personajes de Arlt como seres dicotómicos y extremistas, poco claros en sus asuntos frente al bien y al mal, es donde encuentro uno de los mayores aportes del novelista porteño, a lo que luego será la cimentación de un corpus narrativo poblado de personajes entrañables: Juan Pablo Castel (*El túnel*), Fernando Vidal Olmos (*Sobre héroes y tumbas*), el coronel (“Esa mujer”), Horacio Oliveira (*Rayuela*), el coronel Moori Koenig (*Santa Evita*), Ramiro Bernárdez (*Luna caliente*) y, desde luego, esa metástasis que se produce en la pareja bicéfala encarnada en el Nene Brignone y el Gaucho Dorda (*Plata quemada*).

Comprendo que desde su ópera prima Roberto Arlt traza las coordenadas de sus intereses estéticos y formales, a través de la amalgama de un destino que en edad y en tiempo consolida sus nudos a una visión ideológica y ética, desde una realidad problemática como fondo, de igual forma como lo hará más tarde y a su manera, el escritor de Adrogué, Ricardo Piglia, bajo otros órdenes estéticos, al permitir la existencia de Emilio Renzi, ya como periodista, comentador de libros, ya como historiador y testigo de acontecimientos.

El Rubio Astier, aspirante a delincuente, hará las veces de ojo avizor de los cambios, el actor principal de un drama que se entiende colectivo bajo una consigna, hecha pregunta o queja o ilusión, que desde ya intervendrá, con dureza y sin ambages, el universo moral de Arlt, anclado en sus aspiraciones literarias: “¿Qué hacer, qué podría hacer para triunfar, para tener dinero, mucho dinero?” (*EJR*, 105).

## ***B. DIARIO DE ABORDO:***

### ***ANOTACIONES SOBRE EL FLUIR DE LA VIDA***

Los primeros devaneos de Ricardo Piglia en la ficción convidan la forma del relato. Dos noticias tempranas lo ubicarán en la esfera de la producción literaria argentina, comenzando la década de los sesenta: el premio que recibiera en 1973 en el concurso de cuento auspiciado

por la revista *Bibliograma*, con su texto “Una luz que se iba”; cuatro años después ganaría mención en el premio Casa de las Américas por su libro de cuentos *La invasión*.

Una lectura detenida a los relatos de aquella época arroja luces sobre las inclinaciones estéticas y formales que Piglia seguirá desplegando, con mayor riesgo y de manera quizá más compleja, en sus novelas *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997). Preocupaciones e intenciones que en décadas posteriores se tornarán más sugerentes, cuando algunos de sus textos perderán el carácter autónomo de relatos y pasarán a formar parte del orden complejo de la novela, tras unas huellas que descansan en los mundos de ficción propuestos por Joyce, Macedonio y Borges. Me refiero a “El gaucho invisible” (1990), “La nena” (1990), “Los nudos blancos” (1990) y “La isla” (1990), como textos ya procesados por esa gran máquina que se esconde en las páginas de *La ciudad ausente* y que torna palabra las encrucijadas abiertas en el *Museo de la Novela de la Eterna*, como lo han sugerido, con cierta prolijidad, sus críticos.<sup>20</sup>

En el principio fue el Diario y el Diario se hizo verbo y tras él, las historias de los otros, tan cercanas a las del autor y por ello tan lesivas -en cuanto a la memoria que las alimenta-, que fue necesario crear una entidad autónoma y libre bajo el nombre de Emilio Renzi. He aquí la génesis de un mundo que Piglia condensa en esa forma de la escritura un tanto clandestina y permanente, en los fueros de la intimidad y el diálogo consigo mismo. Sus relatos iniciales parecieran contener el fluir de una escritura que se hace confesional, breve, episódica y emotiva:

Lo cierto es que a los dieciséis años empiezo a escribir un Diario y escribo ahí unas historias cada vez más extravagantes sobre mí mismo y sobre mis amigos y

---

<sup>20</sup> La crítica literaria hace énfasis en la existencia de una ciudad-máquina, de un Museo que exhibe mundos posibles, de una trama urbana habitada por narradores y personajes delirantes, enajenados, de una máquina narrativa que mezcla lo policial y la ciencia ficción, tras los signos de una biografía literaria que podría llegar a ser la de Macedonio Fernández. Las virtudes de Piglia narrador se ponen a prueba dentro de las búsquedas literarias propias de una modernidad que fortaleciera James Joyce.

E. H. Berg, “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, en *Hispanérica, Revista de Literatura*, No. 75, Año XXV, 1996, pp.37-47.

María Antonieta Pereira, “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, en *Revista Estudios Filológicos*, No. 34, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1999.

E. H. Berg, “El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia)”, en *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*, edición al cuidado de Jorge Fomet, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo/Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 2000, pp.65-85.

Ana María Barrenechea, “Inversión del tópico del *Beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, en *Ricardo Piglia, Valoración múltiple, Op. cit.*, pp.235-249.

de hecho me doy cuenta de que estoy haciendo ficción y empiezo a extraer de esos cuadernos mis primeros relatos.<sup>21</sup>

La obra del novelista, confesará Piglia más tarde, se justifica en la medida en que ese Diario continúa escribiéndose. ¿Dónde estarían los límites entre realidad y fábula de ese Diario que Flaubert concibiera a propósito de su experiencia en torno a la escritura de *Madame Bovary*, o de Franz Kafka, a propósito de la relación conflictiva con su padre, o de Gombrowicz, cuando narra su experiencia de inmigrante, dejando atrás el color de su aldea para radicarse en el sur de América? .

Mientras las páginas del Diario cobran volumen, tras ellas se anuncia la evolución de la mano que escribe, los temas que poco a poco se trasladarán al terreno de los otros y empieza a surgir un personaje que a veces se llama Emilio o Renzi o ambos a la vez, o que actúa sin dar a conocer su nombre, para ser testigo de lo que sucede en los meandros de las relaciones interpersonales, en una suerte de *voyeurismo* caníbal, cuando se intenta la apropiación de la experiencia ajena, a la manera de la experimentada por Renzi en el relato “La invasión” (1967), en la nocturnidad de una celda, ocupada por dos hombres que harán sentir intruso al muchacho universitario.

Renzi será testigo de la relación homosexual, mientras el lector recompone la historia de los tres personajes, llena de silencios y de intersticios velados, bajo la forma de puntos suspensivos y desde el sentido polisémico que cobra el título del relato: invasión de una intimidad, pero al mismo tiempo, esa invasión podría hablar de un problema político y social, como para justificar la presencia de estos hombres tras las rejas.

Salvo en la expresa relación de los dos hombres encerrados en la celda y la que el Gaucho Dorda y el Nene Brignone sostienen desde un principio en *Plata quemada*, el tema de la homosexualidad será manejado por Piglia con un sentido elíptico, no sólo porque ofrece pocos detalles al respecto, sino porque, al parecer, quisiera que esa relación apenas fuera insinuada frente a un posible lector, cuyos códigos sociales y culturales darían por sentado el vínculo, como ocurre en “Tarde de amor” (1967), donde mientras un hombre está encerrado con una mujer en un cuarto, contiguo a él se encuentran dos hombres que se dicen con violencia lo que representa que aquel otro pase las tardes con mujeres en el apartamento,

---

<sup>21</sup> R. Piglia, “En otro país”, en *Cuentos con dos rostros*, México, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, selección y entrevista de Marco Antonio Campos, 1992, p.13.

como si el acto mismo de dejar escapar risas y gritos de pasión, anunciando la entrega, se tratara de una afrenta para ellos. La misma insinuación de la relación de pareja entre hombres se hará visible en el texto “El Laucha Benítez cantaba boleros” (1968); al final del relato se insinúa el amor entre el Vikingo y el Laucha, dos veteranos boxeadores que ahora entrenan en el gimnasio Atenas, tras la memoria de combates y glorias pasadas, que los hace menos proclives a la decadencia:

Yo no tengo la percepción de que las relaciones entre hombres se definan exclusivamente por identidades sexuales fijas. Por eso, me interesa mucho el tipo de relaciones sexuales y sentimentales que pueden establecer sujetos masculinos cuya identidad parece antagónica al estereotipo social, lo que se entiende por homosexual en el mundo actual (...) escenifico la tensión que existe ahí, y, obviamente, la atracción. El *voyeurismo* en <<La invasión>> está muy ligado a la técnica narrativa con la que yo estaba copado en ese momento, que es la de Henry Miller: narrar la conducta de un *voyeur* que está siempre mirando a los demás con una especie de fascinación; Hemingway también era un fascinado por este tipo de universo.<sup>22</sup>

El tipo de relación al que Piglia acude como leitmotiv y se adivina parte del iceberg que elude a la mirada y percepción inicial del marino en la superficie del mar, quiere ser aquel que jamás se personaliza en ademanes femeninos o en comportamientos socialmente diferenciados, en las dinámicas y rituales de ciertos grupos y que uno de los gemelos, como solían decirles, con sólo una expresión llenará de sentido una práctica, para abonar acaso a la autenticidad de un particular tejido de correspondencias: “Hay que ser muy macho para hacerse cojer de un macho, decía el Gaucho Dorda”.<sup>23</sup>

Los silencios como marcas simbólicas de las que tanto se preciaron Poe y Hemingway en sus relatos y que Raymond Carver y Coover transmutaron en presupuestos básicos de su estética minimalista. La microhistoria como arteria para narrar la pluralidad del mundo, bajo esa premisa del “Menos es más”. Los pequeños relatos como la condensación de la experiencia humana, sea la de un muchacho de pueblo que decide radicarse en la ciudad de Buenos Aires y comparte su rutina y desesperación con un boxeador decadente, en un cuarto de pensión, según se cuenta en “Una luz que se iba” (1963), insinuando los múltiples problemas de los

---

<sup>22</sup>Reina Roffé, “Entrevista a Ricardo Piglia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 607, enero 2001, Agencia Española de Cooperación Internacional, p.107.

inmigrantes. Sea la experiencia de una pareja cuya relación anuncia la ruptura, la humillación y el oprobio en medio de los silencios entre ambos y la indiferencia de una niña (“El precio del amor”, 1975). Sea la experiencia que se narra en “La pared” (1962), acerca de un anciano jubilado de Ferrocarriles, que decide entrar por su cuenta a un hospicio, ahora que se siente solo y sin ayuda de sus familiares.

Lo “no dicho” como aquello que significa en el relato. La otra historia que no se cuenta, pero que sin embargo se avisa y pareciera crear nexos con una historia más allá de las fronteras de lo narrado. Es decir, con voluntario propósito, el escritor acomete invadir la memoria personal del lector para que éste dé sentido a lo que incluso el personaje o los personajes, aspiran ocultar en sus acciones o diálogos. Es “el principio del iceberg”, argumentado por Hemingway: “Siete octavas partes bajo el agua por cada parte que se ve”.<sup>24</sup> El escritor actúa por eliminación y economía de términos, sin crear baches ni malformaciones dentro de lo narrado. Eliminar todo aquello que pueda impedir una comunicación más diáfana de experiencia dirigida al lector. Nada dentro del relato, destaca Hemingway, puede resultar obvio.

Y estos principios, de una carta de navegación que hará efectivo el desplazamiento por los mares de la creación, fueron aprendidos por Piglia en las páginas de cuentos que él mismo tradujera. Me refiero a textos como “Los asesinos”, en el que se desconocen los móviles del crimen. En “Cincuenta mil dólares”, donde se descubre el sucio negocio de las apuestas de box –mucho más sucio del que ya se ha enterado el lector en el nudo del relato-, sólo en el último round de la pelea entre Jack y Walcott en el Garden. En el cierre del pugilato se entiende que otro combate, mediado por dinero y transacciones ilícitas, se ha dado fuera del ring y a expensas de los dos boxeadores como parte de la trama y del juego turbio. ¿Cómo no considerar la influencia en Piglia de un cuento como “En otro país”, donde Hemingway pone énfasis en la historia personal del mayor, lisiado de la guerra, una historia personal de la que apenas se dan ciertos detalles? La guerra sucede en Europa y los combatientes norteamericanos que ya no van al campo de batalla sino al hospital de Milán, se encuentran en otro país, que será al mismo tiempo, el otro país de sus sentimientos e historias personales,

---

<sup>23</sup> R. Piglia, *Plata quemada*, Santafé de Bogotá, Planeta, sexta edición, 1998, p.75.

<sup>24</sup> George Plimpton, “Una entrevista con Ernest Hemingway”, en *Balance de Hemingway*, George Bataille, Harry Levin y otros, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973, pp.83-84, selección y notas Ricardo Piglia.



mientras se declara al final que el mayor, durante las terapias en el hospital, “siempre estaba mirando fijamente por la ventana”.<sup>25</sup>

Y a propósito de los lazos que procuro crear con los expedientes estéticos del escritor norteamericano, hay un cuento de Piglia que me parece bastante significativo para establecer algunas de las coordenadas suyas como narrador y teórico, en buena parte, del oficio de narrar y en cuyos fueros presumo la intención deliberada del escritor por debilitar toda frontera entre universo personal y mundo narrado. Hablo de su texto “En otro país”. En primer lugar, el título mismo del texto otea las *verdes colinas* de un Hemingway que a su vez pudo haber tomado el título del cuento “En otro país”, de un pasaje de *El judío de Malta* de Marlowe, o quizá de *El retrato de una dama* de Henry James, ya citado por Hemingway en otra parte de su obra, según lo explica el crítico Harry Levin, al detenerse a considerar el valor de los títulos en las novelas y cuentos del Nobel norteamericano.<sup>26</sup>

Percibo allí el tono, la cadencia, las preocupaciones temáticas y las intenciones de Piglia como escritor de ficciones, pero a la vez como el crítico que siempre establece un parentesco con la historia de la cultura literaria y que él luego denominará la *tradición*, en tanto sea considerada como la “historia de los estilos”, producto del interés personal del narrador por hacerse a un lugar en el gran Texto de la cultura, en la forma de la ficción.

Este relato de Piglia aparece como la suma de microhistorias, parte de las cuales ya habían sido publicadas en su libro *Prisión perpetua* (1988), con el título “En otro país”, pero que luego publicará en *Cuentos morales* (Antología 1961-1990), bajo el rótulo “Pequeñas historias” y que, no obstante, publicará después en *Cuentos con dos rostros* (1992), de nuevo con el título “En otro país”, aunque ya unido a otros textos que adulteran, sin duda, la significación y la estructura de los relatos iniciales, dividido en tres fragmentos de extensión desigual y numerados. Esta última entrega iniciará con un texto autobiográfico: un pie de

---

<sup>25</sup> Los textos aquí aludidos forman parte del volumen *Hombres sin mujeres*, Buenos Aires, Librería Fausto, 1977, traducción de Ricardo Piglia.

Cabe decir que este trabajo de traducción no se encuentra registrado en la amplia Bibliografía que sobre el autor argentino prepararon los investigadores Michelle Clayton, Arcadio Díaz-Quiñones, Paul Firbas y otros, del Program in Latin American Studies, Princeton University.

En cuanto a la publicación del libro *Balance de Hemingway* en la Colección Trabajo Crítico, también se olvidan de anotar que la selección y las notas estuvieron a cargo de Piglia.

Según se anuncia en pie de página, la Bibliografía sobre el escritor de Adrogué se encuentra actualizada hasta el mes de junio de 1999. Dirección en la Red: <http://www.princeton.edu/plasweb>

<sup>26</sup> Harry Levin, “Observaciones sobre el estilo de Hemingway”, en *Balance de Hemingway*, *Op. cit.*, p.107.



página advertirá que el relato es una versión del leído por el autor en Nueva York en 1987, dentro del ciclo denominado “Writers talk about themselves”, bajo la tutela de Walter Percy. El término *versión*, en el universo de Piglia, es polisémico y complejo, en la medida en que se considera el hecho narrativo como un acto continuo que jamás termina, ni siquiera cuando el esfuerzo del escritor conoce el rigor de la palabra impresa. Las versiones en narrativa se multiplican, se infiere con Piglia, y por lo mismo, el texto se alimenta día a día, bajo la anuencia de editores y compiladores. Incluso en el ejercicio de su producción ensayística, como la que se condensa en *Crítica y ficción*, se afirma el trabajo incesante de Piglia sobre los textos críticos. En las primeras páginas de esta recopilación de entrevistas y consideraciones generales y particulares sobre la literatura y el arte, el escritor avisará al lector que algunas de esas entrevistas conocen la luz pública en periódicos y revistas, muchas de las cuales habrían sido corregidas y aumentadas y otras que serían propias de la ficción, en diálogos virtuales. ¿Cómo establecer límites tanto de género como de calidad de la materia narrada? Pienso que Piglia busca adrede crear ambigüedad, para que el acto de narrar sea parte de una concepción de la literatura en términos polivalentes y plurisignificativos.

Es tal la imbricación de los géneros en Piglia, su proclividad a disolver los lindes entre las diversas formas narrativas, que especialistas como Mirta Yáñez proponen catalogar a Piglia, más allá de su condición de novelista y cuentista, como un “cronista de narraciones comunicadas, sustentadas permanentemente por una reflexión acerca de la propia Narrativa, con *N* mayúscula”.<sup>27</sup>

Vuelvo al relato “En otro país”, en su versión última. La inclusión de la nota al pie le confiere al texto un carácter declarativo y subjetivado, muy cercano al de la escritura que opera en el sentido inverso del periodístico; el lector lo ubica de inmediato en ese género de la confesión que tanto gusta en las universidades norteamericanas,<sup>28</sup> como una forma de alimentar el acervo bibliográfico de los autores en estudio, y otra, como una manera de acercamiento a un escritor que se confiesa y comparte su vivencia por campos de la estética,

---

<sup>27</sup> Mirta Yáñez, “Piglia, la inclusión perenne”, en *Casa de las Américas*, No. 201, Año XXXVI, octubre-diciembre de 1995, p. 94.

<sup>28</sup> El novelista colombiano Gabriel García Márquez diría a Plinio Apuleyo Mendoza en *El olor de la guayaba*, que dejó de escribir cartas a sus amigos desde el día en que se enteró que muchas de ellas eran compradas por las universidades norteamericanas, para que formaran parte de los acervos íntimos y literarios de los escritores y a la vez sirvieran de material para los trabajos académicos en torno a los mismos.

a través de una primera persona que se examina al ser protagonista de su destino: el creador de ficciones habla de sí mismo, y al hacerlo, revela marcas de su propia obra.

Los asuntos del padre de quien narra nutren las primeras imágenes del relato. De él contará que estuvo preso por defender la causa de Perón y que siempre se creería perseguido y desplazado, incluso cuando se desempeñaba como médico de un pueblo, luego de abandonar su provincia de origen, con su familia, en busca de otros horizontes. En la segunda línea de su texto Piglia o aquel narrador en primera persona confesional, soltará una sentencia que le habría dicho su padre: “¡También los paranoicos tienen enemigos!”. He aquí una de las marcas reiterativas de Piglia narrador. Su obra está imbricada por una serie de sentencias y admoniciones puestas en boca de sus personajes o de una tercera persona que anuncia además un cuadro de costumbres.

En este mismo texto, el narrador confiará haber iniciado la escritura de un Diario, tal vez porque intentaba “Negar la realidad, rechazar lo que venía”, sentenciando al tiempo que “La literatura es una forma privada de la utopía” (Cc2, 11). Mundo reservado, realidad otra, el Diario permitirá la existencia de personajes cuyos límites ciertos, podrían ser tan imprecisos como aquellos que Piglia traza entre su vida personal, la que admite y contempla Emilio Renzi y la que lleva su firma en los diálogos y ensayos. No podría dejar de lado manifestar que Renzi ha hecho las veces de comentador de libros, además de estar al frente de la selección, las notas y el prólogo a una antología de cuentos policiales.<sup>29</sup> ¿Y cómo desatender el hecho concreto de que Piglia aparezca como personaje en su texto *Nombre falso*?

Pretendo decir que ese campo equívoco e inasible creado por Piglia apremia la concurrencia, *in extenso*, de seres imprecisos. Aludo a Steve Ratliff, a quien apodaban “El inglés” y que se convertiría para el narrador en una especie de maestro y orientador en el aprendizaje de la literatura, como una encarnación de Salinger, confesará el autor. A través de él se acercaría a los grandes autores contemporáneos: Faulkner, Henry James, Hortense Calisher, Auden, Edmund Wilson, Dylan Thomas y Fitzgerald, entre otros. Ratliff se convertirá para el narrador en una metáfora de la escritura: habría puesto su vida al servicio de la literatura; todo en él formaba parte de un fluir de la experiencia y en varios de los microrrelatos

---

<sup>29</sup> Emilio Renzi, “Hudson: ¿un Güiraldes inglés?”, Sobre *Allá lejos y hace tiempo*, traducción de J. A. Brusa, en Revista *Punto de vista*, Buenos aires, 1.1, 1978, pp.23-24. *Cuentos policiales de la Serie Negra*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969. Selección, notas y prólogo de Emilio Renzi.

posteriores, el narrador endilgará a Steve un juicio, una advertencia o una frase que bien podría encabezar un manifiesto literario, de los que tanto gozaron los surrealistas.

Se denuncia que Ratliff, el contador de historias, desde hacía años escribía una novela y nunca la terminaba. Imposible eludir aquí la figura de Macedonio Fernández y esa característica de maestro oral que le señala Borges.<sup>30</sup> De hecho, la rutina de este escritor y trabajador en una compañía de pescado, era la de hablar y hacerse escuchar, a quien quisiera oírlo, en el restaurant *Ambos Mundos*, que se convertía en bar después de la medianoche.<sup>31</sup> ¿Cuál es la versión real, a quién creer y, sobre todo, qué creer? Porque la marca espacial y referencial del sitio frecuentado por Steve Ratliff, quien esconde una historia de amor extraña y paradójica (visita cada domingo a una mujer en la cárcel, condenada, se sugiere, por un crimen pasional), me mueve a pensar que Ratliff carga consigo la visión mítica alrededor de varios escritores: Hemingway, Melville, Conrad, Macedonio y Arlt, por supuesto, tal vez oculto bajo esa forma personal de nombre Von Rihler, como otro de aquellos personajes que circulan en el relato.

Piglia avanza por los pliegues de la lingüística y la experimentación formal para reconocer en el *Finnegans Wake* y en todo Joyce, la materialización de una escritura y la cima de una experiencia que abarca el horizonte del Siglo XX, tutelado además por Freud, Müsil y Beckett. Porque hablar de Joyce es hablar de psicoanálisis y de locura, es poner a prueba los límites de la experiencia, motivo de interpretación por Deleuze en *Crítica y clínica*. Piglia ilustra el asunto en su texto “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”, en el que refiere la visita que Joyce hiciera a Carl Jung, para consultarle el caso de locura que estaría padeciendo su hija Lucia. Joyce le diría a Jung que ella estaría escribiendo las mismas cosas que él escribía, alentada por su padre, al observar en el arte un instrumento para hacerla regresar a la realidad. Y en ese momento Joyce producía el *Finnegans Wake*, un texto “totalmente psicótico”, sostiene Piglia, onírico, fragmentado, disperso. La respuesta de Jung

---

<sup>30</sup> T. E. Martínez, “Fases lunares y eclipse de Macedonio Fernández”, en *Lugar común la muerte*, *Op. cit.*, p.202.

<sup>31</sup> *Ambos Mundos* aquí se prefiere ubicar en Mar de Plata, pero también existe en la Ciudad de Buenos Aires, calle Corrientes, frecuentado por Remo Erdosain en compañía de Ergueta, quien le expresara, en esa ocasión, que llegarían “tiempos de sangre” y que las ciudades, como las prostitutas, profesan amor por sus rufianes y bandidos. El cronista-narrador en *Los siete locos* llama a este lugar el “café del aburrimiento”. Pero *Ambos Mundos* también existe como hotel en La Habana, y era uno de los lugares preferidos por Hemingway, donde solía sentirse muy bien trabajando en sus cuentos.

(R. Arlt, *Los siete locos*, en *Obras*. *Op. cit.*, p.320.

George Plimpton, “Una entrevista con Ernest Hemingway”, en *Balance de Hemingway*, *Op.cit.*, pp.70-71).

establecería la diferencia entre arte y locura, cuando le contesta a Joyce que allí donde él puede nadar, su hija se ahoga.<sup>32</sup>

Pienso que son estas preocupaciones de Piglia por el psicoanálisis, la lingüística y la locura – que “jamás será narrativa”, sentencia en su texto “En otro país”-, las responsables de que haya escrito textos tan intrincados y artificiales como “La nena”, “La isla” y “Los nudos blancos”. No extraña por eso que estos relatos, un poco en los surcos de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, hayan terminado alimentando la máquina exhibida en el Museo de *La ciudad ausente*. Y acercarse a esta novela es presentir la sombra de Macedonio Fernández, sin poder soslayar lo que Borges dijera de él, que “empleaba un lenguaje confuso y de lectura difícil”.<sup>33</sup>

La segunda vertiente ofrece el engranaje de la otra parte de la *máquina* encargada de traducir y hacer legible la experiencia en historias de vida, como parte de las páginas de un Diario personal, cuya escritura pareciera fungir de catarsis para soportar la no siempre clara realidad de los días. Buena parte de ella ha sido expuesta y comentada, queriendo recalcar la voluntad de Piglia por hacer nebulosos los lindes entre vida personal y escritura de ficción, en los fueles de las historias ajenas o propias. ¿Cómo no cotejar la historia que Emilio Renzi comparte en “El fin del viaje” (1975), cuando una voz femenina del otro lado de la línea telefónica le anuncia que su padre está agonizando y que urgen la presencia del hijo en el hospital de Mar del Plata, con una historia personal contada por Piglia en algunos de sus diálogos o en algunas páginas de ese Diario, de esa “libreta de tapas negras”, en tanto símbolo de una escritura, de una “forma privada de la utopía”?

En uno de los microrrelatos y a la luz de ciertos procedimientos narrativos señalados por la figura tácita de Steve, se contará la experiencia de un psiquiatra impostor de Nueva York, en su labor de asistencia al suicida a través de la línea telefónica, y a quien todos llamaban “El Cura”, por haberse desempañado como predicador en una Iglesia Evangélica del Bronx. El falso psiquiatra escondía su verdadera identidad bajo los documentos legales de un hermano fallecido en Cincinnati. Por tres dólares y en cinco minutos, los desesperados de la ciudad narraban a aquel hombre, encerrado en el departamento de la calle 32, la síntesis de su vida o la que habrían creído vivir, buscando en el eco de una voz desesperada el nudo de la tragedia personal, bajo los síntomas de una locura que se traduce en confesión paranoica. Y el psiquiatra grababa esas voces, “Volví a escuchar las cintas, el relato múltiple de la ciudad.

---

<sup>32</sup> R. Piglia, “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”, en *Formas breves, Op. cit.*, p.63.

Quería captar el centro de la obsesión secreta de Nueva York” (Cc2, 34). Esta vertiente trasluce los contenidos de los relatos sociales, las tensiones que comprometen la psique de los individuos, las historias que circulan, tras una verdad que corre parejo por las pistas de la locura y la impredecible condición humana. Toda esta materia narrable alimenta la *máquina de la ficción*, que al procesar datos, imprimir destinos, traducir experiencias, autoriza la representación de un mundo apoyado en la palabra que en la sístole y diástole, respira y conspira bajo las pulsiones del creador. Ambas vertientes, a mi parecer, desembocan en *Plata quemada* como el compendio de un proyecto literario que primero conoció la intimidad y los registros cotidianos de un Diario. Vislumbro en el destino de Marcos, el Rubio Dorda, la suma de una experiencia lingüística, narrativa y social, que más adelante trataré de leer.

### **C. NIHILISMO, MARGINAMIENTO, BAJOS FONDOS:**

#### ***LOS PRONTUARIOS DE ERDOSAIN Y EL NENE BRIGNONE***

Más que un hombre de acción, Augusto Remo Erdosain es un hombre de pensamiento. Esta señal y marca identitaria propalan su filiación a la caterva que engendrara Silvio Astier, sobre la base de un imaginario heredado de la subliteratura y los sueños de emergencia, y como telón de fondo, el color variopinto de los barrios deprimidos.

Ansioso y con la imagen de una mujer que lo ha abandonado por otro, Erdosain vaga por las calles de Buenos Aires inmerso en sus propias pesadillas, sintiendo los síntomas de la traición como virtud de un destino escogido: el de la humillación. Es más, cuando decide suicidarse, ese acto que ha venido prefigurando en sus vigias, piensa que es mejor posponerlo. Se siente indigno, aunque no preparado para dejar de existir, le falta comprender y padecer el sufrimiento en toda su magnitud, para condescender a la eliminación física por convicción propia y como parte de un ritual que lo revelará místico.

La figura de un dios, la figura de un Jesús entregándose por la humanidad, recalará en él esa capacidad para el sufrimiento, la misma que le indicará que no serán ni el dinero ni el poder los instrumentos para acceder a la redención. Buscará en los proyectos y en los inventos una

---

<sup>33</sup> T. E. Martínez. *Lugar común la muerte*, Op. cit., p.202.

salida, pero será aplastado por una realidad que apenas si observa desde lejos, sabiéndose trágico en medio de una representación que a veces lo hará feliz, sobre todo cuando la degradación, el ultraje, el contacto ambiguo con los otros, lo descubran solo y huérfano, dueño de una capacidad para sufrir que será su acabamiento:

La rebeldía de los personajes contra la irracionalidad circundante no se traduce en ninguna forma de praxis, o intento de superar sus condicionamientos de clase, sino en gesto, teatralidad. La estética de lo violento y desmesurado constituye la respuesta de Arlt a la desvalorización de la vida (...) Del envilecimiento que caracteriza a los personajes destaca la actitud tragicómica de Erdosain. Su actitud patética provoca la compasión del lector por ser este personaje el único que demuestra tener conciencia de su desesperación.<sup>34</sup>

No es por supuesto la encarnación de un Bartleby (Melville), aunque la inacción en él sea una especie de motor que fomente el desasosiego, convertido en ideas sueltas, en contradicciones sobre la razón de ser en un mundo que se prepara, de manera inevitable, a su propia destrucción. Hay algo en Erdosain que trae al presente esos personajes creados por Kafka, enfrentados, sin posibilidad de redención, a la existencia de un sistema que los subsume y los ignora. El agrimensor –para convocar una alegoría pensada por Kundera–, retorna convertido en un vagabundo que no puede estar quieto, que se flagela con sus emociones, que finge ser cínico para convertirse en un maleante despreciable y que antes de imaginar un crimen decide asesinar su lucidez a través de la pesadilla.

Y aquí, el terreno es el de Raskolnikov, con su oscura capacidad para crear mundos mentales, mientras sus zapatos desgastados recorren con impulso las calles de San Petesburgo. Por estas encrucijadas surgen los tránsitos de Remo. A través de ellos se dibuja una ciudad industrial, metálica en sus pulsiones, trabajando como una máquina perfecta, en apariencia ordenada, pero indiferente a destinos individuales que se debaten entre el bien y el mal, en una suerte de misticismo peligroso, atorrante, proclive al desorden y al desespero. ¿Cómo responde Erdosain a este clima? A través del lenguaje, de metáforas forzadas y descripciones plúmbeas, de palabras que resuenan como las herramientas en las metalurgias: “Era un círculo de piedra negra, basáltica, crestada, un brocal empenachado de estalagmitas oscuras, donde lo celeste del espacio se hacía infinitamente triste”. “El tren eléctrico cruzaba ahora

---

<sup>34</sup> José Ortega, “La visión del mundo de Arlt: *Los siete locos/Los lanzallamas*”, en Roberto Arlt, *Los Complementarios 11, Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio de 1993, p.75.

por Villa Luro. Entre montes de carbón y los gasómetros velados por la neblina relucían tristemente los arcos voltaicos” (*L7cs*, 292-315).

El prontuario criminal de Erdosain está registrado más en su interior que en los folios de una comisaría o un juzgado. La verdad, hace ingentes esfuerzos por parecer hombre indeseable y protagonista de una vida marginal en la que todo se exhibe, tiene precio y se ofrece al mejor postor. Así, el cuerpo es una mercancía, parte de una transacción. La relación de pareja, tal como él la idealiza, es apenas una imagen proyectada en el cinematógrafo. Negado para el amor, Remo no sabe cómo superar el hecho de que Elsa, su esposa, se haya ido con otro hombre. La pérdida de una mujer, resume Piglia, desencadena la representación y el conocimiento de ese mundo:

El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la Novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, La Maga, Elsa, o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica. El héroe comienza a ver la realidad tal cual y percibe sus secretos.<sup>35</sup>

Erdosain es un hombre en esencia romántico. Aspira a la pureza por la vía del misticismo y de la experiencia metafísica. Se adivina un ser religioso, tentado al suicidio y a encarnar el papel de un héroe que los otros (El Astrólogo, Ergueta) comprenderán como parte de su grandeza: en la medida en que logre su salvación, los demás tendrán ganado el cielo. Su expediente criminal no es tan efectivo en la vida real como en su mente. Solo en la pensión, atacado por fantasmas que él mismo crea y al sentirse miserable y despreciado por su mujer, Erdosain decide penetrar las veredas del mal para saberse distinto y captar la atención sobre sí mismo, y desde allí, es cuando la puerta se abre al abismo de los otros.

Su actitud frente al dinero habla de un ser más preocupado por la filosofía que por formar parte de un engranaje social movido por el valor y las tasas de interés. En la reconstrucción testimonial que Elsa despliega frente a una monja en el Convento de las Carmelitas, sobre su vida trágica y las causas que motivaron su separación del marido, con todo y lo que refiere de Erdosain en su contra, mostrándolo un ser frío, autoritario y distante, propenso a cometer

---

<sup>35</sup> R. Piglia, “Notas sobre Macedonio en un Diario”, en *Formas breves*, *Op. cit.*, p.25.



actos atroces sin mucha razón, se concluye que, “Con o sin dinero, ese hombre era siempre el mismo, indiferente y triste”.<sup>36</sup>

¿Qué tipo de relación, pues, demanda frente al dinero este ser atormentado? Lo desea, considera que es un vehículo para ser mejor, conseguir posición social, saborear las delicias del poder y, ante todo, hacerse amar de las mujeres que ha idealizado a través del cine. Sin embargo, cuando lo consigue y puede hacer uso de él, lo desprecia, le da poco significado. Allí está la escena que representa en su cuarto frente a la dueña de la pensión.

Erdosain insiste en saldar cuentas con el Rufián, estar a paz y salvo, además porque no olvida la procedencia de la plata, como parte de las utilidades recibidas por el Rufián Melancólico en su negocio de la prostitución, donde hace las veces de *cafishio* o administrador de sus mujeres. Frente al Astrólogo su actitud no habría sido distinta: ante el secuestro de Barsut, en el que Remo habría participado más para darle un sentido a su vida y salir por un rato del aburrimiento, le dirá al Astrólogo que el dinero no le importa, que lo que más espera es vengarse del traidor y sin embargo, cuando lo tiene en frente suyo y podría castigarlo, no lo hace. Es como si el acto ejecutado no sirviera para sus fines. Al fin y al cabo, todo desemboca en su soledad, en el desamor que siente a su alrededor o en hacer tangible ese ideal que engendra Astier: su destino cobrará sentido en actos más elevados. ¿Cómo olvidar sus acciones generosas para con la familia decadente de los Espila?.

El prontuario de Remo nace a la fuerza. Se empeña por parecer un hombre indecente, antisocial y sin embargo, lo que yace en él es un espíritu frágil, sensible, dispuesto para el amor y entregado a los otros, así esos otros (Buscador de Oro, Rufián Melancólico y el propio Astrólogo) no vean en él sino el horizonte o la base del mal y lo utilicen para sus fines particulares.

Salvo que Remo Erdosain sea un homicida verdadero –en otro tiempo- y que cargue en sus fueros la culpa de un crimen difícil de ser contado, por lo aterrador y perverso, la actitud de este hombre será la de un ser que busca expurgar sus culpas y estar en paz consigo mismo.<sup>37</sup>

Es tan difícil confiar en las palabras y las actitudes de Erdosain, como en los proyectos y en

---

<sup>36</sup> R. Arlt, *Los lanzallamas*, en *Obras*, *Op. cit.*, p.491.

<sup>37</sup> Si se diera crédito a las suposiciones del Rufián Melancólico y a las sospechas del cronista-comentador en cuanto al posible crimen, inconfesable, de Erdosain, como la causa que pudiera justificar su presente actuación, habría que concluir que *Los siete locos* se presenta como novela innovadora y de propuesta compleja en el manejo de sus materiales. Y habría que decir, con Piglia, que toda buena historia presenta dos rostros: uno que

los sueños revolucionarios del Astrólogo. Todo resulta ambiguo: su gesto de desprecio frente a Luciana, o el de querer corromper a una niña de nueve años en un parque (lo cuenta a La Coja, pero tampoco hay indicios para creer que sea cierto y sin embargo los hay para su comportamiento dulce con la niña del tren, quien, ante la bondad de Remo, no tiene inconveniente en buscar su hombro para dormir). Su gesto mesiánico frente a las prostitutas. Su deseo de exterminio que motivará la escritura de un manual para la fabricación de gases de fosgeno, pero cuyo fin será deleznable y quizá incierto como el paradero del Astrólogo en compañía de Hipólita. El desprecio con que trata a Ignacia, la señora de la pensión, a quien le ofrece comprar a su hija de catorce años (La Bizca), para casarse con ella, no sin antes poner en entredicho la reputación de la niña ante una madre solícita por el dinero. La escena toma el cariz de lo grotesco.

Lo que veo de singular en el prontuario de Erdosain es su extensión hacia futuro, en la solidaridad de un Texto compartido a través de los tiempos, cuando las obsesiones y las búsquedas de los escritores, en cada época, exigen la forma de los personajes. Si bien lo que precisa Arlt es dibujar caracteres, aventurar la creación de personajes con mundos internos y psicológicos profundos (a la luz de Dostoievski y de Stevenson), ambientar espacios de arrabal y de tango, prorrumpir en el escenario intelectual con una serie de temas y procedimientos que a lo sumo fueron rechazados o prescindidos por las afinidades de ciertos grupos en aquellas décadas, ello abriría múltiples alternativas para los escritores de años posteriores, no satisfechos con rendir culto a un orden o con rebajar sus iniciativas estéticas a vanas muestras de experimentación.

De ahí tal vez el reclamo frontal a ciertas figuras: Lugones, Martínez Estrada, Mallea, pero también la coexistencia de una diversidad que, en su conjunto, ha permitido la construcción del “mito poético de la ciudad de Buenos Aires” y que, al decir de Donoso, cobra figura en el uso y en la variedad de los lenguajes: por un lado, la estilización de un Borges, de un Sábato o Bioy Casares y por el otro, el reconocimiento de un idioma que autores realistas como Jorge Asís (*Flores robadas en los jardines*) y Roberto Arlt, habrían llevado a representaciones insospechadas, mediante las cuales, la presencia de lo popular, de los lenguajes vernáculos, más allá de la esquematización del uso del lunfardo que Borges y otros

---

discurre a los ojos del lector y otro que apenas se insinúa o se colige frente al espejo y el horizonte que nace en la trama de la obra.

no tardarían en desestimar, hacían patente las realidades que giran en torno a Hipólita y La Bizca, o al Rubio Astier y Erdosain.

Y en esta inclusión de los lenguajes callejeros, populares, esto es, parte de los lenguajes vivos que circulan, con mayor razón, en sociedades críticas e inestables, a más de sus tensas relaciones con los otros lenguajes de la estilización y la forma (desde donde Julio Cortázar habla para comentar la obra de Arlt), José Donoso cree observar un “triunfo de Boedo sobre Florida”,<sup>38</sup> con lo cual pretenderá dar cuenta de la existencia de una literatura diversa y variada, siempre en fértil y sana contradicción.

Insisto en apreciar el prontuario criminal de Remo Erdosain en tanto prefiguración de una serie de conductas que luego serán materia novelable de los escritores argentinos y que llevaría también a pensar en la tipificación de algunos personajes arltianos, en los meandros de una psicosis correspondida: las obsesiones de Fernando Vidal Olmos por desentrañar el imaginado complot universal de los ciegos y que lo conducirán por los subterráneos de Buenos Aires, hasta enfrentarlo con el enigmático ojo de Dios, bajo la forma de un genital femenino (*Sobre héroes y tumbas*). La tozudez perversa del coronel al pretenderse dueño del cadáver embalsamado de una mujer, sus alucinaciones y delirios persecutorios, su relación cada vez más lejana con la familia destrozada, sus silencios involuntarios frente a un periodista vacilante, como anuncios de tiempos psicóticos, realzados en la declaración final del militar, hecha para sí mismo: “-Es mía –dice simplemente-. Esa mujer es mía” (“Esa mujer”).

Las inclinaciones de los militares de alto rango por encontrar en las ciencias ocultas y en la magia negra los signos de poder que les permitan preservar un orden impuesto por la fuerza, consecuencia de intrigas, manipulaciones y golpes de Estado (*La novela de Perón y Santa Evita*). La locura sexual de Ramiro Bernárdez por una preadolescente cuya conducta y carácter, como lo acentúa la novela, lo arrojarán al drama de la bestia, a los motivos del lobo en escapada (*Luna caliente*). Una psicosis correspondida que desborda las fronteras en los infortunios personales de los exiliados argentinos, envueltos por el azar y el destierro de su patria, en el impredecible negocio y tráfico de drogas (*Qué solos se quedan los muertos*).

Con todo, se preconiza el advenimiento de personajes cada vez más herméticos en sus mundos personales, cada vez más dispuestos a ofrecer el espectro de una realidad en la que

se impone el hecho estético en tanto apremio de una mediación y otra manera quizá de combatir la locura y el despropósito del entorno. Aquí habitan El Nene Brignone, el Gaucho Dorda, Enrique Mario Malito, Blanca Galeano “la Nena”, Hernando Huguilein, el Chueco Bazán, Margarita Taibo “Giselle”, el Cuervo Mereles y el Comisario Cayetano Silva.

El mal, los desafueros de la sexualidad, el crimen, el afán del dinero, la lucha por el poder o por su debilitamiento, serán algunos de los tópicos hechos materia narrativa en los personajes de Arlt, diseminados en el corpus de la literatura argentina contemporánea, en esa articulación entre realidad y literatura y que el escritor o el poeta, al decir de Cortázar, trocará en “verdad” (axiomas, revelaciones) por las avenidas de la imaginación:

Más que nunca el escritor y el lector saben que lo literario es un factor histórico, una fuerza social, y que la grande y hermosa paradoja está en que cuanto más literaria es la literatura, si puedo decirlo así, más histórica y más operante se vuelve.<sup>39</sup>

Y es en el ámbito de la literatura donde se moldea el carácter y la trascendencia de los personajes, desde la significación de mundos posibles y con la potencia que el escritor imprime a su anhelo de ofrecer sentido; así que retorno a este espacio.

Más que un hombre de pensamiento, El Nene Brignone es un hombre de acción, de modo que ejecuta en el afuera lo que décadas antes Erdosain había maquinado en su cabeza. Y esto lo hace familiar a Enrique Irzubeta y al Rengo, los secuaces de Silvio Astier; pero también lo anuda al Astrólogo y al Buscador de Oro, en su empresa de crear confusión y caos. Sin restricción, El Nene Brignone podría formar parte del Club de Los Caballeros de Media Noche y ampliar el mito de Rocambole, con una sola variante: nada en él da para pensar que pueda declinar de sus actos criminales -catadura del ser individual-, para convertirse en un “hombre bueno”, héroe popular que roba a los ricos para ayudar a los pobres, en esa visión que se tornó motivo en la novela por entregas y que Ponson du Terrail vinculó a la trama de sus obras.

---

<sup>38</sup> José Donoso, “Voz e inventario” (1983); “Idioma y retorno” (1981), en *Artículos de incierta necesidad*. Chile, Alfaguara, 1998, pp.156-157/216-217.

<sup>39</sup> Julio Cortázar, “La literatura latinoamericana de nuestro tiempo”, en *Argentina: Años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p.120, edición a cargo de Saúl Yurkievich.

Igual que un antihéroe de seriado norteamericano, Franco Brignone se presenta con un estilo personal muy llamativo, exhibiendo sus encantos de hombre nacido para la acción y el combate, así la palidez de su rostro hagan pensar que está enfermo. Frente a un individuo así, decidido, peligroso, paranoico, sólo podría ser enfrentado por otro individuo de su propio corte, frío, altanero, sin mucha historia familiar que lo haga regresar temprano a casa, como suele ocurrir en las novelas de Dashiell Hammett o Chandler y ese es el Comisario Cayetano Silva.

El expediente delictivo de Brignone se abrió a la edad de 17 años y bien podría haber conocido a Silvio Astier en la cárcel de Devoto o quizá en la de Sierra Chica, si el Rubio de 16 años hubiera seguido por las sendas que le señalaba el Rengo, antes de optar por delatarlo. Brignone empieza a delinquir casi por azar y por una circunstancia ajena en la que se empeñó en marcar las líneas de su destino, ya un tanto confusas en su memoria adolescente, cuando creía ser visitado por la imagen de un tío suyo, a quien el Nene vio consumirse sin remedio. Cuando el lector retiene los ecos de esta confesión, que el Nene, el Cara de Ángel, le hiciera a Giselle -la hippy uruguaya que conociera en los días en que permanecía oculto en un *aguantadero* de Montevideo-, entiende que se encuentra frente a la personalidad múltiple de un asesino, rico en experiencia humana, muy a pesar de su juventud.

Franco Brignone no es dado ni a la sinceridad ni al recuerdo. Sólo que con la chica Giselle se siente distinto, e incluso puede dormir a su lado, después de muchos meses sin conciliar el sueño, de soportar las vigiliadas enclaustrado en los *aguantaderos* o dejándose humillar por otros hombres en los baños de los cines, sin saber muy bien por qué lo hacía y si pagaba o le pagaban por dejar mancillar su cuerpo. Nene es “más frío que una víbora”, dice el uruguayo Yamandú, uno de los cómplices en el traslado de la banda a Montevideo, y sin embargo, Brignone vuelve a su pasado de adolescente y regresa de allí con miedo, tal vez atormentado por la figura de su padre, quien al enterarse de las actividades de su hijo habría muerto de un síncope: “El juez le dijo que si bien la pena era de simple complicidad –se refería a su participación en el crimen cometido por sus amigos- merecía ser condenado por parricidio” (PQ, 92).

El Nene confiará a la hippy, entre risas y excitaciones producidas por el consumo de la marihuana, bajo los efectos derivados de una intimidad, al calor de la repetida melodía de los *Head and Body*, “Parallel lives”, que él antes era “vidente”, pero perdió su poder a causa de

un problema. Y ese problema se traduce en los inicios delictivos, cuando fuera cómplice, sin saberlo, de la *macanada* hecha por sus amigos. Cuando cae preso, aduce, deja de presenciar lo que veía de chico. Y es quizá esta promiscua vida interior, poblada por fantasmas, remarcada por la culpa tácita de haber destruido a su familia, intervenido para siempre por su conducta carcelaria, exigiendo luz en sus búsquedas sexuales, lo que, en conjunto, lo acercará a su doble, al Gaucho Dorda, con quien formará una pareja terrible, mezcla alterada de Jekyll y Hyde, amorosa y sanguinaria, silenciosa y explosiva, extremista.

Herederero del comportamiento psicótico, verbal y maniaco, incubado en las figuras de Astier, Erdosain, Barsut, Ergueta, desde sus visiones “oblicuas” de la realidad próxima, el Nene Brignone constituye, no obstante, una elaboración acabada de lo que en los años veinte y treinta, prefiguraba un escritor porteño, hijo de inmigrantes.

Es un hecho: el Cara de Ángel, “El Pibe” favorece el actuar sobre el pensar. Pero cuando su vida discurre en lo primero, las improntas de su personalidad, las marcas de la bestia, acompañan su sino solitario. De otro modo sería difícil pensar cómo asume su relación con el Gaucho Dorda, acodado en su silencio, mientras éste capta el tono de las voces femeninas que lo acosan. En esa relación bicéfala –según los informes del doctor Bunge, psiquiatra carcelario- que la pareja de asesinos tipifica, el Nene traduce los silencios del Gaucho y la relación de amor y cofradía se fortalecen.

La vida en prisión le habría servido para ajustarse a una psicología particular en la que los otros son apenas figuras o marionetas. En ese diálogo de silencios que funda con el Gaucho, el Nene presume razones, sentencia formas de ser, convida, desde su experiencia, un *modus vivendi* que sólo sujetos excepcionales como ellos podrían intuir y encauzar, como aquello de que un preso es, por definición, “un tipo que se pasa la vida pensando”. El hábito en prisión lo ha hecho un ser solitario, rencoroso, insensible al dolor ajeno. Se sabe carne de prisión y concluye que allí se amasa un odio para tener alguna esperanza, mientras va acumulando una sensibilidad tal, que incluso el silencio puede llegar a atormentarlo. Su única compañera será la imaginación: a través de ella el preso se escapa, visita bares, charla con los demás, se hace albañil, construye una casa poco a poco y después la hace desaparecer poniéndole una bomba. Trae a su memoria el rostro y el cuerpo de una niña; la hace crecer en su mente, la protege, la usa, es decir, se arroga un mundo, porque sabe que en la prisión es difícil mantenerse lúcido, resistir a la coacción de un aparato político e ideológico que experimenta

con los límites de la experiencia: “Vivís en la cabeza, te metés ahí, adentro de la sabiola, vas, venís, en la mente, como si tuvieras una pantalla, una tele personal, la metés en el canal tuyo y te proyectás la vida, que podrías estar viviendo o ¿no es así, hermanito?” (PQ, 95).

Lo otro es el cuerpo y Brignone lo supo desde temprano, cuando la violación y el oprobio a los que fuera sometido, siendo apenas un chico, le hicieron tomar consciencia de que poseía un cuerpo y no sólo una memoria. Decide penetrar en sí mismo y por ello va a los cines en busca de canallas, experimenta en los antros, se relaciona con mujeres, entrega su cuerpo como quien se desprende de un objeto sin valor. Y el narrador lo sigue y opta por compartir con el lector que ese cuerpo no sólo busca placer, también quiere sentirse humillado, desprenderse de sí mismo y, sobre todo, recordará que ese cuerpo está conectado a la mente de un criminal: ¿se imaginarían acaso esos hombres –susurra el narrador- a los que el Nene se les entregaba en los baños, sumiso, disminuido, que estaban frente a un ser sin escrúpulos, capaz de asesinarlos, con sólo una señal equívoca de gestos o ademanes e incluso sin motivos aparentes?.

Con Brignone se descubre la vida nocturna de Montevideo poblada de contrabandistas, inmigrantes, drogadictos, prostitutas, policías corruptos. Es el entorno que ha facilitado el escape de los *pistoleros porteños* –así los registran en los diarios- y el traslado a esta pequeña ciudad, consecuencia de un mercado de influencias y prerrogativas donde se involucran funcionarios de la administración local. Pero ese mismo entorno del intercambio ilegal y de la traición, cuando media el dinero y el soborno, será el que ponga la banda al descubierto y sea rodeada, por fin, en el Edificio Liberaij, ubicado en la calle Julio Herrera y Obes 1182, en pleno centro de la ciudad.

Salir a la calle, respirar aire, constituye para Brignone una suerte de amnistía en medio de la presión, liberarse de algún modo. Se dejaba llevar por una “fuerza irresistible” y tras sus pasos, confesaría luego a la morocha, se sentía liviano, vacío, con el deseo de abandonarse, a la caza de algo impreciso pero excitante, consciente de saberse parte de un ámbito en el que todo tiene el precio de una mercancía.

De pronto, la ciudad cobra la fuerza de un personaje: es el afuera, lo público, el permanente asedio, la mecha que puede encender la bengala que los haría visibles y un blanco perfecto. La ciudad viciada que descubre el Nene en sus paseos por el puerto y la Plaza Zavala, como esos inmigrantes que pueblan las novelas de Juan Goytisolo, es la ciudad que teme y ataca el



comisario Cayetano Silva: llena de murmullos, de pactos clandestinos, de vínculos esporádicos y ocultos bajo la oscuridad, donde cobra un tamiz la “transparencia brutal de las relaciones sociales, confusión de lo público y lo privado, desbordamiento insidioso de la mercancía, precariedad, improvisación, apretujamiento, lucha despiadada por la vida, medineo fecundo, imantación misteriosa”.<sup>40</sup>

Es la ciudad que se vigila desde ciertas esferas, para evitar el caos, la presión de las hordas, la violación de la norma. Es la ciudad que muy pronto contemplará, impávida, la lucha encarnizada de dos frentes por sobrevivir a toda prueba: un orden legal, cuyas prácticas clandestinas se cuestionan y un orden delictivo, cuyos intereses de grupo parecieran tener, por momentos, un origen de carácter político, a la luz de personajes como Malito o Huguilein, exintegrantes de grupos anarquistas, producto de la confusión creada, en la década de los cincuenta, en torno a la figura del militar y estadista derrocado Juan Domingo Perón.

Cuando deslizo el posible vínculo entre el grupo de asalto con ciertos intereses de partido, lo hago con la misma prevención con que se resbala este tipo de enlace en la trama de la novela. No es claro si los motivos que llevaron a la banda a protagonizar el robo a la nómina de empleados tiene un origen político, así haya serios indicios para pensar en ello, como el hecho de que la información precisa sobre la cantidad y el traslado de la plata haya venido por las vías de un político de carrera o que el propio comisario Silva, en sus meditaciones sobre el accionar del hampa, sostenga que ahora es más difícil combatirla, en virtud de que todo tiene un origen político, ideológico. De tal suerte que al enfrentar a una célula urbana o a una gavilla de delincuentes, infiere el inspector, no es fácil precisar qué o quiénes están detrás de estos brotes de insurrección y si se trata de acciones aisladas o de operaciones que vigorizan la dinámica de un complot. Y se entiende que la conspiración y el complot, en estados de excepción, hacen parte indeleble de mecanismos de resistencia con que los grupos se rebelan.

La propia experiencia carcelaria del Nene permite espiar los embrollados afectos y nexos que se tejen al margen, la realidad social que se contiene, a la fuerza, tras los muros de las prisiones, bajo la forma de un comercio ilícito de droga y sexo, o bajo el despliegue de posturas e ideas de seres que, lo anuncia el Nene como el resumen de una experiencia, viven para el pensar.

---

<sup>40</sup> Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Madrid, Mondadori, 37, 1995, p.207.



En estos aspectos de la caracterización de los personajes de Piglia es donde encuentro representado el tipo de personaje al que aspiraba Arlt, sólo que a este último le fue difícil desprenderse del *psicologismo* de sus criaturas, de representaciones que oscilan entre el artificio de una construcción verbal donde todo cabe, en aras de la libertad que supone la existencia de personajes con mentalidades de todo tipo, y la aspiración del autor por hacer realista y verosímil su obra. A esta distinción de *novela psicológica* llega Borges al exponer su defensa de la *novela de aventuras* o de *peripecias*, clara en el artificio de su trama, ajena por entero a convertirse en transposición de la realidad.<sup>41</sup>

Arlt acompaña a sus personajes con una serie de creencias y posturas morales que quizá aprendiera en una interpretación muy personal de Dostoievski, trasladada un tanto a los terrenos de la literatura de folletín y su encono en el estilo, la furia con que muchos de sus personajes emplean las palabras como si se trataran de instrumentos bélicos, tiene mucho de los rezagos del *Futurismo*.<sup>42</sup> No intento decir que desapruero lo que encuentro en la obra de Arlt; me parece que todo esto es admisible cuando se explica que el escritor porteño se empeña en construir personajes complejos y diversos en sus comportamientos internos, en una época en que autoridades intelectuales como Ortega y Gasset escribían en defensa de la *novela psicológica* y los intereses estéticos y formales a los que aspiraban los escritores argentinos, iban entonces por otros senderos, como el propio Arlt impugnaba en sus *Aguafuertes*, a propósito de la realidad literaria que éste observaba en torno a cenáculos y grupos de diversa índole cultural en Buenos Aires.

---

<sup>41</sup> J. L. Borges, Prólogo a *La invención de Morel*, en Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama, Obras escogidas*, Barcelona, Tusquets, 1999.

<sup>42</sup> Cuando menciono al *Futurismo* pienso sobre todo en el primer manifiesto de Marinetti de 1909. Once principios lo acompañan y una breve contextualización en la que el poeta alude a su “manifiesto demoleedor e incendiario”, inscrito en el deseo de aportar a una “Italia libre de su gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios”. En otras palabras su pelea es contra la academia, la misma en la que Arlt se empeñara cuando a través de sus *Aguafuertes* atacara la existencia de los cenáculos y grupos literarios de Buenos Aires, cuando no a los propios escritores, por el tipo de estilo y de construcción artificial de mundo en el que, a su parecer, se obstinaban. Los principios de Marinetti exaltan el valor de la velocidad y de la máquina de los nuevos tiempos. Insta a “demoler” la representación del museo y la biblioteca. Exalta la lucha, la guerra, la agitación de las grandes muchedumbres e invita a celebrar “el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio de la mujer”. Marinetti invitaba a la construcción de una nueva estética, bajo unos preceptos que rompían la aparente normalidad de comienzos de siglo: “queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo”. Los alcances y la pertinencia de este movimiento o “nueva escuela” motivaron la reflexión de escritores como Rubén Darío y Amado Nervo.

(Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Cotal, 1978, pp.31-34).

Ortega y Gasset abomina de aquel tipo de novela más dado al virtuosismo literario que a la escritura de mundo problemático y sugestivo, donde se haría expreso “lo semoviente”, es decir, esa materia que conviene hallar en las obras de Dostoievski y Stendhal. Por la vía de lo barroco, la *nueva sensibilidad* se hace efectiva en la obra de Dostoievski, cuando el pensador español interpreta que para el escritor ruso, habitante de una época inquieta por los realismos, lo que le importa es “producir en el ámbito interno a la obra un puro dinamismo, un sistema de afectos tirantes, un giro tempestuoso de los ánimos”. De modo que la obra se gobierna por sus crisis internas, que no podrían ser justificadas con base en parámetros de la realidad exterior. Así, la ingenuidad, lo inverosímil, los “torbellinos sentimentales”, la perversión, los miedos, el erotismo, se dilucidan como elementos consustanciales a la búsqueda de una “objetividad poética”.<sup>43</sup> Sospecho que Arlt podría ubicarse en esta corriente y es lo que Piglia retoma para hacerlo vívido en el ámbito exterior.

En la actitud ideológica que acompaña la estética de Piglia la cárcel cobra el valor de la metáfora, bien sea para desvelar en ella los sentidos de los “pensamientos circulares”, para precisar lo que será el rumbo de la sociedad en sí, o bien para tomarla como un “laboratorio” en el que se pone a prueba la psique de los internos y su relación directa con el silencio, la memoria, la libido y unos cuantos objetos que parecieran ser pruebas de que el mundo del afuera aún existe. Quizá por ello la voz narrativa que hila las microhistorias en el relato “En otro país” exprese, en un raptó de advertencia, que las cárceles de máxima seguridad en los Estados Unidos son instituciones complejísimas, acaso porque en ellas hacen convivir a lo espurio, a los seres rechazados y castigados por una sociedad que se regula bajo normas, preceptos y códigos. La cárcel contiene, pues, al mismo nivel y en circunstancias parecidas, a los corruptos y los espías, a los rebeldes y sumisos, a los culpables e inocentes. Y todos, expuestos a la soledad y al silencio. En este laboratorio de presión, valga decir, los roles nunca estarán bien definidos y los límites entre locura y realidad, cada vez serán más borrosos. De este laboratorio colectivo, surge endurecida, sin duda, la pareja criminal compuesta por Dorda y Brignone, en una suerte de experimentación moderna, prefigurada en el laboratorio del doctor Frankenstein, cuando éste buscaba en el cuerpo materializar los sueños de inmortalidad.

---

<sup>43</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1981, pp. 125-129.

Por eso no asombra que los *mellizos*, como suelen decirles al Nene y Dorda, vivan en permanente alteración, drogados, unidos por su recuerdo y memoria a los *nudos blancos* de la infancia o de una adolescencia que los despertó con brusquedad a la verdad de su cuerpo y su libido. Es un hecho que el enredado mecanismo que mueve a la banda a actuar y a encontrar sentido a través del crimen, está signado, sólo en parte, por la locura y la excepción. Incluso los aliados en el asalto como Fontán Reyes y más tarde Yamandú Raymond Acevedo en Montevideo, observan a los bandidos con desconfianza y miedo. Entienden que jamás podrán hacer parte del todo de una organización que sólo un ser tan enigmático e impredecible como Enrique Mario Malito puede dirigir. Los saben alterados, nerviosos, con deseos de matar para aplacar sus ansias, condicionados por los efectos de la cocaína, el florinol o la heroína. Con todo, y aquí es donde se resuelve la profundidad de estos personajes, la lucidez también los acompaña en sus actos *nihilistas* -como fueran acusados en la prensa-, después de demostrar al final de su caída que nada material los ataba, que las raíces de sus actos, si querían entenderlos, eran más insondables que los actos mismos:

En la cárcel me hice puto, drogadicto, me hice chorro, peronista, timbero, aprendí a pelear a traición, a partirle la nariz de un cabezazo a tipos que si los mirás torcido te rompen el alma, aprendí a llevar una púa escondida entre los huevos, a meterme las bolsitas con la merca en el ojo del culo, me leí todos los libros de historia de la biblioteca, porque no sabía qué hacer (...) porque en la cárcel no tenés un pomo qué hacer y entonces leés, mirás el aire, te aturde el ruido que hacen los grasas ahí encerrados, te envenenás, te llenás de veneno como si lo respiraras... (PQ, 93).

El Nene Brignone siempre estará conectado a la introversión del Gaucho Dorda a través de sus hondos monólogos, una forma de desanudar la madeja de su vida para comprenderse a sí mismo y liarse a las voces que habitan en el cerebro de su amante. Ambos dejarán entrever que a pesar de la locura y de pertenecer a ese mundo de los presos, atados a un “pensamiento circular”, repitiendo en sus actos las rutinas carcelarias, tienen presente el afuera, conocen los mecanismos de represión, se saben parte de un sistema instigador que les inflige duras pruebas. El Nene referirá casos aislados de gente que ha padecido la tortura, cuando han pretendido sacarles información aplicándoles la picana o algún otro instrumento de dolor. Sin dar detalles al respecto se comprende quiénes son los torturadores y qué tipo de información

exigen, sobre todo cuando se actúa bajo la sospecha, como lo advierte el comisario Silva, de que ahora todo acto delictivo tiene un componente político.

De hecho, el Nene admite haberse convertido en *chorro, puto y peronista* tras las rejas. ¿Acaso pertenecer al peronismo los ponía al mismo nivel de delincuentes, desadaptados y seres peligrosos al establecimiento social? Aunque esta inquietud bien podría formularse de otra manera: ¿acaso ser delincuentes y desadaptados, peligrosos frente a un orden social, los ligaba de inmediato al peronismo? Lo que salta a la vista es el problema de la filiación política e ideológica de un grueso de la población argentina, que a finales de la década del cuarenta volcó sus esperanzas en la figura del militar Perón, robustecida pocos años después con esa otra figura mítica que, en buena medida, opacó a la de su esposo: Eva Duarte de Perón. Ambas figuras propusieron planes y programas para favorecer a las clases más deprimidas. Eva Duarte siempre habló de sus “grasitas” o “descamisados” y a través de una serie de prácticas y acciones que a la vez revelaban su origen humilde y una sensibilidad propia de los mundos de Astier y Erdosain -reforzada por su lectura de las revistas de moda y su breve tránsito por el escenario de los radioteatros-, consiguieron crear en torno suyo un aura mítica, que culminará con el ultraje que padeciera, durante más de veinte años, su cadáver embalsamado.

De modo que ese mundo al que pertenecen los responsables del robo bancario y que el comisario Silva contrarresta mediante procedimientos radicales y ominosos, es el mismo que un grupo de intelectuales presiente a través de la figura de Perón, a quien verán como el continuador de Rosas, al imponer una “Segunda Tiranía”, luego de recibir un amplio apoyo popular. Se le atacará de frente o de manera soterrada a través de injurias y ofensas, un poco en consonancia con las que el entonces presidente se encargaba de encender desde su despacho. A Borges lo destituirá de un cargo en la Biblioteca Nacional y lo nombrará “inspector de aves”. Fuera de la sardonía y alegoría empleados en algunos de sus relatos, Borges tildará a Perón de “abominable” y responsable de una “tiranía” que calificará de “monstruosa”. Silvina Ocampo, en las páginas de la revista *Sur*, emplearía algunos de sus versos para referir la existencia de tiranos que engañaban a la patria. En sus *Catilinarias*, Martínez Estrada se lanzará, de manera paródica, contra la imagen pública y privada de Eva Duarte. En cuentos como “Ómnibus” o “Casa Tomada” de Cortázar, se ha pretendido ver la paranoia de ciertos grupos que se sintieron perseguidos por el régimen de Perón. Para no

hablar, desde luego, de lo que textos como “Ella” de Onetti o “Esa mujer” de Walsh, denuncian de manera tácita. En fin, los ejemplos son muchos y variados<sup>44</sup> y uno solo el que representa la banda responsable del robo de la nómina en San Fernando.

Sin remordimientos y libres de toda culpa, anudados a la memoria de vidas íntimas transcurridas en cárceles *-instituciones complejísimas-*, las maniobras del Nene Brignone y el Gaucho Dorda por el mundillo del hampa conocen también la claridad de una postura ideológica, la misma que los tornará en *nihilistas* a la luz pública, en sujetos trágicos ante el aparato policial y en antihéroes frente a la pantalla de televisión. Si con el ideal romántico de Silvio Astier se toca el terreno de los deseos y sueños de poseer dinero para dejar atrás un ambiente de penuria y escasez, tras el realismo con que operan los “mellizos” o los “hermanos”, como suelen llamarse a sí mismos, se tienta el terreno de otra visión de mundo, más evolucionada, si se quiere, más perfecta para los intereses que pueden llevar a ciertos grupos a cometer hechos vandálicos, en nombre de una línea política o bajo los dictámenes de la razón individual:

La plata es como la droga, lo fundamental es *tenerla*, saber que está, ir, tocarla, revisar en el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo. Entonces recién se puede seguir viviendo (*PQ*, 44).

### **D. LOS SIETE LOCOS: EL AFÁN DEL DINERO**

Como señal inequívoca de que Roberto Arlt situó, desde sus primeras incursiones en la narrativa, un ambicioso proyecto literario y con él, cierta mirada crítica sobre la condición humana, se interpreta el hecho de que *El juguete rabioso* concluya donde inicia *Los siete locos*, sin olvidar su segunda parte, *Los lanzallamas*.<sup>45</sup> Silvio Astier ha decidido traicionar a

---

<sup>44</sup> Iván De la Torre, “Peronismo versus escritores: entre el amor y el espanto”, en Periódico *La Insignia*, 4 de febrero de 2001, tomado de la Red: [http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul\\_011.htm](http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul_011.htm)

<sup>45</sup> Aunque en varias ocasiones y en épocas distintas, por causas tal vez de tipo editorial, las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se han publicado como textos independientes y autónomos en sus contenidos, no sobra aclarar que ambas obras obedecen a una sola propuesta de mundo. En primer término, esto lo hará saber el personaje comentador en el segundo capítulo de *Los siete locos*, llamada por él la “memoria” que registra sólo tres días de “actividades” de los personajes, cuyos destinos giran en torno a Remo Erdosain. Para completar los diez días en la vida del protagonista y teniendo en cuenta que el propio personaje es quien le facilita la información, el comentador precisa que la historia se prolongará en el “volumen” *Los lanzallamas*. Por último, en la primera línea del breve texto que sirviera de prolegómeno a *Los lanzallamas* y firmado por el propio autor,

su amigo el Rengo, denunciándolo frente al ingeniero Vitri, la víctima del fallido hurto. Erdosain debe comparecer ante el director, el subgerente y el contador Gualdi, de la Compañía Azucarera, donde trabaja como cobrador externo. Allí pondrán al descubierto el desfalco que Remo ha venido haciendo a la empresa por el monto de seiscientos pesos, como fueran enterados por Barsut, el delator, una de las personas más cercanas a la vida familiar de Erdosain y primo de Elsa, su esposa.

Mientras Astier se arroga el papel de traidor para sentirse mezquino y repudiado por sus seres más cercanos y así iniciar el camino del crimen que ya fuera trazado por Irzubeta, Erdosain acepta la confesión que el propio Barsut le hiciera, enumerando los motivos que tuvo para denunciarlo, como la mecha que enciende su vida desdichada, ahora que ha sido descubierto en su rol de estafador, rechazado y abandonado por su esposa. Ambos actos podrían leerse como los signos de un mundo plagado de falsos preceptos, movido por la mezquindad de intereses personales y habitado por seres cuyo destino se debate entre una carga moral que libera o expía culpas y entre un llegar a ser, a través de las ambiciones frente al mundo material.

Remo es en realidad un individuo solitario, otra suerte de *flâneur* y si bien cruza la ciudad en busca de seres acotados que le ayuden a superar su crisis económica se resuelve vagabundo, único, separado de toda relación con los semejantes, anudando en sus pasos las huellas del forastero -menciona el narrador-, que se halla en la estación sin posibilidad de abordar el tren. Sus recorridos llevan también la fuerza de un malestar interior que lo regresa al tribunal de la Compañía Azucarera: debe seiscientos pesos con siete centavos, le han extendido un plazo para devolver el dinero y de pronto se le revela, en las fachadas de las casas aristocráticas, el mundo de los ricos, donde piensa que quizá todo sea distinto, incluso el amor, como lo habría presentado en las páginas románticas de Carolina Invernizio (*La revancha del barón* y *El marqués de Unganelli*) o de la novelista inglesa Carlota M. Braeme (*Los diamantes Duci* y *La hija del príncipe Carlos*), publicadas por la casa editorial barcelonesa Maucci, en las primeras décadas del novecientos.<sup>46</sup>

---

se determinará que ambas obras forman una unidad. Es preciso anotar, por lo tanto, que en el presente estudio de las novelas iniciales de Arlt, asumo la lectura de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* tomándolas como una sola obra literaria.

<sup>46</sup> Como prueba de la mediación que opera en el mapa de los sentimientos y en la proyección del mundo del deseo en los personajes arltianos, baste recordar las referencias, táticas y expresas, a las obras románticas que hace Silvio Astier, señalando además qué tipo de libros leían las mujeres de su barrio. Pero esta educación



Podría pensarse que la formación sentimental de Erdosain es la que ha operado en él esa conducta un tanto pusilánime y que vendrá a oprimirlo cuando decide enfrentar la vida por las encrucijadas del mal: “Lee el mundo a partir de sus lecturas –un caso vernáculo de bovarismo-, y el mundo, como es lógico, se le resiste. Metáfora del lector errado, Erdosain es el ejemplo de los peligros que encierra toda lectura no desviada”.<sup>47</sup>

De romántico pasará a rebelde y de allí a querer desempeñar un papel que los otros, el Rufián, Barsut, el Astrólogo, Hipólita o el Buscador de Oro, desempeñarán mejor, acaso porque ellos no están mediados en extremo, como él, por una educación sentimental apoyada en la literatura de entonces, “Narraciones de circulación periódica”, aquellas que Beatriz Sarlo conviene en ubicar dentro del *Imperio de los sentimientos*.<sup>48</sup>

El encuentro con el Astrólogo estará precedido de una serie de conjeturas. Remo presupone, entre el recorrido a la estación Constitución y de allí a Temperley, donde se ubica la vieja mansión de su amigo, que esta criatura ermitaña bien podría ser un “delegado bolchevique”, con la misión de difundir propaganda comunista en Argentina y promover la construcción de una “sociedad revolucionaria”. No en vano, al cierre de la novela, Erdosain le dirá al Astrólogo antes de abandonar la mansión y a modo de interrogante, que su figura se parece a la del líder soviético Vladimir Lenin y como para intensificar este universo de equívocos e indeterminaciones –nada es lo que parece-, *Los lanzallamas* abre con un pensamiento del

---

sentimental no hace diferencia de sexos, sólo que los personajes masculinos agregarán a su horizonte de ilusión las figuras de héroes y malandrines. Haffner empezaría su vida de “Gran Patriarca Prostibulario” –así lo llama el Astrólogo-, contando que a la edad de veintitrés años conoció en un prostíbulo de la calle Rincón a Lucienne, una francesa que acababa de recibir una herencia de cinco mil pesos de un pariente, se enamoró del Rufián y se fue a vivir con él la gran vida; “Fue eso una novela”, concluirá (*L7cs*, 192). Cuando Elsa le confiesa a Remo su decisión de abandonarlo para irse en compañía del capitán y éste a su vez le informa que se la llevará para España, Erdosain de inmediato se construye la escena de la partida sobre la base del folletín (*L7cs*, 203). En el tercer capítulo de esta novela y ante la atmósfera de confianza y solidaridad generada entre Hipólita y Remo, en virtud de confiar al otro las penurias de un presente incierto que los une, la mujer convertirá en imágenes sus anhelos de llegar a ser una gran dama, adinerada, deseada por sus pretendientes, pero cuando vuelve a la realidad del cuarto de pensión razona que jamás tendrá un esposo como *Marcelo*. Una nota al pie de página, hecha por el comentador, indicará que el nombre de este personaje pertenece a una novela de Carolina Invernizzi (*L7cs*, 342).

<sup>47</sup> Claudia Gilman, “*Los siete locos*: novela sospechosa de Roberto Arlt”, en Roberto Arlt, *Los Complementarios II. Op., cit.*, pp. 80-81.

<sup>48</sup> B. Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1995.

Sarlo sostiene que la literatura de consumo popular (*La novela semanal, El cuento ilustrado, La novela del día*) habría aportado a la construcción de un público lector que tal vez luego pasó del *sentimentalismo* al humanismo de Boedo, al “demonismo de Arlt” o al “sencilismo ‘culto’ de Fernández Moreno”. Es decir, sentó las bases de una dinámica lectoral que supo gozar de un mundo de ideales, un tanto esquematizado a través de ciertas formas de escritura.



Astrólogo dicho en voz alta y para sí, que si bien guarda un parecido con Lenin, el bolchevique por lo menos sí sabía para dónde iba.

Lezin se empecinará en exponer sus planes, apuntalando que la sociedad secreta tendrá como base un “misticismo industrial” y él estaría en capacidad de aportar mil pesos para iniciar la construcción de tal empresa. Los delirios de grandeza y de poder, como se verá luego de secuestrar a Barsut -utilizando para ello la “angustia” de Erdosain y sus deseos de venganza-, con el objeto de apoderarse de su herencia, estarían mediados por el dinero, pues a través de él, dirá en un raptó de frenesí, “el mundo es nuestro” (*L7cs*, 263), mientras que para Remo, cada vez que se hunde en la oscuridad de su pensamiento y en el ansia de convertirse en un ser despreciable a ojos de los demás, “todo había hecho bancarrota en mí” (*L7cs*, 267).

Conocer a Arturo Haffner será para Remo un descubrimiento. Vengo sosteniendo que quienes giran en torno a Erdosain consiguen llevar a cabo lo que apenas se resuelve deseo en las frustraciones del inventor. Como explotador de prostitutas se diría que el Rufián a la edad de 33 años y dueño de una “amargura rabiosa” que lo transforma en redentor, es un próspero hombre de negocios, con una práctica cotidiana que lo hace excelso, cuidadoso y de buenas maneras, metódico en el agenciamiento de su empresa, perspicaz en el cálculo de sus ganancias, como corresponde a un antiguo profesor de matemáticas.

De hecho, Haffner comparará su vida con la de un industrial, cuya rutina, medida por tiempos, le permite vivir con holgura y dedicarse a los placeres mundanos. Los cuerpos de tres mujeres le dejan una ganancia de dos mil pesos mensuales y contrario a lo que piensan los novelistas y los saineteros, argumentará, los *cafishios* son seres de principios, que ofrecen a sus prostitutas seguridad, cariño, dinero y protección, en un mundo que requiere del respaldo de hombres como él, que harán respetar sus espacios y mujeres y obrarán bajo principios claros. Uno de ellos, será considerar a las mujeres seres inferiores, en busca de hombres que las dominen y abusen de su condición: “Créame, amigo, la mujer, sea o no honrada, es un animal que tiende al sacrificio” (*L7cs*, 192).

Tales principios, que el Rufián Melancólico expone sin ningún recato, convidan la admiración de Erdosain hacia el hombre que le dará el dinero para saldar cuentas con la Compañía Azucarera. Aunque el carácter de Remo alimenta otro tipo de redención frente a las prostitutas, cuando su finalidad sería salvarlas a todas de la humillación y la afrenta que él

quisiera cargar como una cruz,<sup>49</sup> no por ello deja de maravillarse frente a la astucia del Rufián, aunque cuestionará al exigente empresario, en el sentido de lo procedente que puede llegar a ser o no basar una empresa revolucionaria con el mercado de la prostitución. La respuesta del Rufián suena lapidaria: “¿Y quién es más desalmado, el dueño de un prostíbulo o la sociedad de accionistas de una empresa?” (*L7cs*, 195).

Este cuestionamiento será la máxima de una visión en torno a la sociedad capitalista, en la que Haffner no admite roles claros en los asuntos de la plusvalía. Lo único diáfano para él es el principio de explotación que rige a la sociedad industrial, tanto en las fábricas como en los emporios a través de una serie de contratos donde los obreros y los empleados siempre llevarán la peor parte, como en el propio caso de Erdosain –le recordará el Rufián–, donde le pagan un miserable sueldo por manejar grandes cantidades de dinero que deben aportar utilidades.

La mirada crítica del Rufián ante su oficio y la agudeza con que pone en cuestión el sueño del Astrólogo –a quien no sabe si catalogar de “reaccionario” o “rojo”–, por crear y sufragar la organización revolucionaria, mediante las ganancias que generaría la posible cadena de prostíbulos, diseminada por la República bajo su arbitrio, adelantan una postura ideológica y moral que hace procedente la aspiración literaria de Arlt, en el corpus de una estética compartida. Incluso, por esta línea, se observa la postura ideológica y moral de Ricardo Piglia, cuando decide dar principio a su novela *Plata quemada* con un epígrafe de Bertolt Brecht: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”.

Este mismo cuestionamiento irónico, atribuido a Brecht, ya formaba parte de la *nouvelle* “Homenaje a Roberto Arlt/Apéndice: <<Luba>>” (1975), sólo que aquí se le atribuye a Rinaldi, en uno de los esbozos de personaje hecho por Arlt en las hojas de un cuaderno de apuntes, tres meses antes de su muerte, acaecida en julio de 1942, según informa el personaje-investigador Piglia. Destaco el hecho de que la interrogante de Brecht aparezca como parte del pensamiento criminal de Rinaldi, según el esbozo trazado por Arlt de este personaje que haría parte de una posible novela sobre un “crimen perfecto”. Y en esta

---

<sup>49</sup> Estos principios éticos de los personajes arltianos, que los llevan a enfrentar la realidad de una manera contradictoria e imprecisa, tan bien representados en el drama personal de Erdosain, son, a mi parecer, los principios que Piglia tornará fábula y metáfora en su *nouvelle Nombre Falso*. “Homenaje a Roberto Arlt/Apéndice: <<Luba>>”.

R. Piglia, *Nombre Falso*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975.

*nouvelle*, como lo aclara el investigador en las primeras líneas, “está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt”.

Lo otro a destacar es que la cita de Brecht incluida por Piglia en un texto caracterizado por la abundancia de citas falsas, se convierta, veintidós años después, en el paratexto que inaugura *Plata quemada*, una novela de crímenes, robos y transgresiones, como si el espíritu de Arlt quisiera seguir gobernando el espíritu mismo de la novela de Piglia. Se discuten, por supuesto, los principios economicistas basados en la generación de plusvalía y usura, de un sistema social que, si convengo en determinar por el tiempo de creación de cada novela, no parecería haber cambiado mucho entre las décadas del veinte y el noventa, aunque sí las formas de explotación que tiende a perfeccionar sus mecanismos.<sup>50</sup>

El Astrólogo observará en el comportamiento de Erdosain el síndrome de una “jodida” angustia que podría llevarlo al desastre y apartarlo del ideario en torno a la edificación de una sociedad insurgente, basada en el control de las masas por vía de la fuerza y la violencia, bajo el dominio de un sistema político, a la manera de un *staff* de empresarios ambiciosos, apto para multiplicar los capitales y generar acumulación de riquezas, en beneficio de los privilegiados en el orden de la jerarquía.

---

<sup>50</sup>Y si de citas falsas se trata, lo curioso e irónico es lo que sucede a la crítica Ellen McCracken cuando al escribir un denso ensayo sobre “Homenaje...”, desvelando con profusión el robo literario que hace Piglia y los complejos mecanismos intertextuales que el escritor utiliza con abundancia, una de cuyas variantes lo vincula a la reescritura de *Las tinieblas* de Andreiev, la autora decide abrir su reflexión sobre los “metaplagios” con la pregunta de Brecht, atribuida en esta ocasión al propio Piglia. Digo que todo resulta irónico en este caso, porque la autora, haciendo gala de una soberbia intelectual (“Pero nadie parece darse cuenta”; “Y los lectores suspicaces pueden no desconfiar, como exige frecuentemente la ficción posmodernista”; “implica acometer un trabajo detectivesco fuera del texto”; “En realidad, muchos comentaristas no han sabido ver...”), adjudica una cita a otro autor, cometiendo ella, sin saberlo, un robo intelectual, de igual categoría del que se apresta a discutir. La réplica no se hizo esperar y María Eugenia Mudrovick le llamaría la atención sobre este detalle: “El ensayo de McCracken comienza perversamente con una cita falsa o mal atribuida...”.

El dislate, no obstante, seguirá vivo en relación con el origen de la cita brechtiana. Al retomar la polémica McCracken/ Mudrovick, Sandra Garambano también cae en “su propia trampa” y sostiene que los “versos” de Brecht –que además cita sin los respectivos signos de interrogación– “pertenecen al poemario de Brecht *Poemas y canciones*, que Piglia cita constantemente en sus cuentos, novelas y entrevistas”. Nada más falso.

La ironía sería llegar a pensar qué podría plantearse ahora que Piglia ha decidido abrir *Plata quemada* con las palabras de Brecht, de su texto –dice Mudrovick apoyado en Piglia- *Final feliz*, entre el cuaderno de notas de Arlt (falso o no), el Apéndice <<Luba>> y la libreta de notas del chico de policiales Emilio Renzi.

(Ellen McCracken, “El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt”, pp.93-112.

María Eugenia Mudrovick, “Respuesta a Ellen McCracken”, pp.113-114.

E. McCracken, “Réplica”, pp.115-117.

En, Ricardo Piglia. *Valoración múltiple*, Op. cit.

S. Garambano, *Reescribiendo la nación*. Op. cit., p. 96).

Pero quienes mejor definen y desenmascaran a Remo serán las mujeres. Según el Capitán, Elsa le habría hablado de su marido en términos de un “genio en desgracia”, pero lo que no sabrá este militar es que tiempo atrás ella habría catalogado a Erdosain como “una sombra de hombre” y esto, antes que molestarle, lo llevaría en su pensamiento como la impronta de un destino inevitable, traspasado por la derrota y el fracaso. Ahora bien, Remo empieza a considerar que para llegar a ser un “hombre que existe”, y no sólo la proyección de una imagen del cinematógrafo, el mejor camino es el de la violencia. Buscar el repudio de la sociedad a través de actos criminales: arrojar bombas, asesinar, crear el caos. Al fin y al cabo, concluye Remo, la sociedad disfruta en permitir la creación de seres antisociales, desadaptados, no sólo para convertirlos en figuras públicas sino además para castigarlos con el peso de una tradición acumulada en leyes, normas y códigos, como parte de un “terrible mecanismo” (*L7cs*, 224), que transforma a la sociedad en una suerte de máquina de tortura.<sup>51</sup> Por su parte, Hipólita -a quien llaman La Coja, sin serlo-, será una especie de hilo conductor de la angustia de Remo y su conflicto interior. La fusión de estas “dos almas” pareciera darse por vía del *relato falso*, alimentado por los sueños de una prostituta romántica y la soberbia de un ser que busca la humillación para redimirse.

Los *relatos falsos* se anudan, por su puesto, en los meandros de una locura que a veces deriva en la argumentación de sueños y proyectos y en una valoración de la existencia en términos de búsqueda permanente de la felicidad, en tanto movilidad social que permite salir de la pobreza y acceder a los ámbitos ya novelados por Braeme, Invernizio, Greville o Gómez Carrillo. “¿Qué es falsificar?”, se pregunta Jitrik siguiendo los pasos de Astier, “Ante todo, es producir, gracias a una habilidad cuyos recursos u operaciones se mantienen secretos, un objeto, aparentemente investido de un valor; el objeto falsificado se introduce en un universo de valores reales y convive con ellos ocupando parte del espacio que ellos legítimamente

---

<sup>51</sup> ¿No prefigura acaso esta posición lo que en el siglo XX hará carrera en torno a las figuras criminales, tipo Gary Gilmore, Bonnie and Clyde o el médico inglés adicto a la Petidina, Harold Fred Shipman, “El hombre que se creía Dios”, convertidas en parte de un espectáculo *massmediado* y de una estética que cobra su mayor representación en la industria cinematográfica a través de una ola de jóvenes cineastas, que José Luis Guarner conviene en catalogar “Los nuevos bárbaros”? Se refiere, desde a luego a cineastas como David Lynch (*Eraserhead*, 1977), David Cronenberg (*The Dead Zone*, 1983), Abel Ferrara (*The Driller Killer*, 1979) o John McNaughton (*Henry...Portrait of a serial Killer*, 1986), para nombrar sólo algunos, y que quizá, presumo, tendrán su mayor expresión en *Natural Born Killers*, el film de Oliver Stone. (En, José Luis Guarner, *Muerte y transfiguración, Historia del cine americano/3 (1961-1992)*, Barcelona, Laertes, 1993, pp.225-232).

ocupan”.<sup>52</sup> Así los discursos, los *relatos falsos* que circulan en el espacio legítimo de quienes, como Erdosain, llevan consigo una “angustia” real. Entre los sueños y la realidad, la conducta de estos personajes desemboca en la práctica de un *misticismo* que ellos se encargarán de medir y apreciar acaso de manera solidaria.

El drama de Hipólita estará centrado en el precio que podría tener su cuerpo como instrumento para validar un cambio de rol. En esta disquisición pasará de sirvienta a prostituta, luego de asumir que será casi imposible acceder a la posición social y al tipo de vida que pueden prodigarse las familias a las que ha servido. Si la mirada de Erdosain es *oblicua*, se diría que la de Hipólita es de *ensueño*, producto de la educación de folletín en la que la oposición ricos y pobres se inclina a su favor, convirtiéndola en una mujer prestigiosa, deseada por los hombres, admirada en los salones sociales. Algo de todo esto lo contará a Erdosain, pero será más frente al Astrólogo donde su encono e impotencia dejarán ver que los ensueños se estrellaron contra una realidad, movida por la mano de un novelista desalmado. Dinero y folletín servirán a Piglia para reflexionar sobre la estructura de una producción literaria donde el concepto de “interés” y usura se lee desde lo polisémico, asegurado en un intercambio en los terrenos de lo que podría denominarse una “escritura financiada”:

El texto mismo es un mercado donde el relato circula y en cada entrega crece el interés. Este aplazamiento, que decide a la vez el estilo y la técnica, se funda en el suspenso, crédito que hace de la anécdota la mercancía siempre postergada que el lector recién logra tener al final. Economía literaria que convierte al lector en un cliente endeudado.<sup>53</sup>

Erdosain hace parte de una concreción a la que Hipólita no podrá escapar. Frente a él, admite para sí que jamás llegará a su vida un hombre “superior” que la redima, la haga rica y más caritativa que esas familias en las que siempre fuera relegada al plano de la servidumbre. La Coja pertenece, sin excusa, a la estirpe de esos personajes que fueran del agrado de Arlt en su rol de cronista, para no hablar de los contrahechos y malandrines de sus relatos. Sus textos se solazan con las historias de desbancados y seres marginales propensos al fracaso y al

---

<sup>52</sup> N. Jitrik, “Entre el dinero y el ser (Lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt)”, en *Dispositio*, Revista Hispánica de Semiótica Literaria, University of Michigan, Vol. I, No. 2, 1976, p.121.

<sup>53</sup> R. Piglia, “Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt”, en *La Opinión*, Buenos Aires, enero de 1974.

envilecimiento.<sup>54</sup> Pero el folletín da lugar también a seres huidizos, hipócritas, capaces de crear a su alrededor un mundo de ficciones, sometido a la fuerza de la expresión verbal. Y estoy pensando en el Astrólogo.

Remo, en términos generales, encuentra las propuestas del Astrólogo un tanto gaseosas; no logra comprenderlo del todo y observa, en ocasiones, cierta falsedad en los planteamientos de este hombre que habría conocido, un año antes, en las reuniones de la Sociedad Teosófica.<sup>55</sup> No obstante, los delirios de Erdsain por el dinero como el instrumento que podría permitir llevar a cabo todos sus prospectos e inventos (máquinas de vapor que funcionan a base de electromagnetismo, la flor y la gasa de cobre, la tintorería para perros, el Rayo de la Muerte, la corbata metálica), renacen de súbito en la compañía de este ser o a través de los actos que ejecuta en su nombre.

Lo cierto en el Astrólogo se resume en el afán del dinero. Sus actos y componendas prescriben unos principios que dará a conocer de acuerdo con lo que su representación exija: quien tiene dinero es un dios y puede hacer en el mundo lo que se le antoje. Ford, Rockefeller, Morgan, es decir, los magnates que ejemplifican la acumulación de riqueza en la era industrial, son “superhombres” que podrían destruir el mundo o convertirse en dioses modernos e impedir la “revolución social”. El dinero es “el dios vivo que hemos inventado” (*L7cs*, 274). El dinero será el motor que impulse los cambios, que mueva a los hombres a actuar con decisión y prontitud. Estas ideas lograrán excitar a Remo, pero se verá aplacado por sus propias cavilaciones: el dinero le habría importado en otro tiempo, cuando soñaba con ser un inventor famoso, pero ahora no, la “terrible hambre del dinero” se ha

---

<sup>54</sup>De la gama de personalidades, motivo para la recreación de pequeños dramas y aguafuertes, la de la sirvienta será una que atraerá con fuerza a Roberto Arlt cronista. Y tal mundo, conforme al tratamiento que éste hiciera en “Usura Traslántica”, germen de lo que luego será su primera obra teatral *Trescientos millones*, se convierte en pasto de cultivo para un ámbito caro a la propuesta arltiana: el folletín, el drama sentimental dado por entregas a un lector cuyos sueños son de papel.

Arlt, Roberto. “Usura transatlántica” y *Trescientos millones* (obra de teatro), en *Obra completa*, Tomo 2, Buenos Aires, Carlos Lohé, 1981.

<sup>55</sup>A los veinte años Roberto Arlt publica en *Tribuna Libre* de Buenos Aires su texto “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, donde a través de un tono confesional que recuerda los primeros capítulos de *El juguete rabioso*, admite cómo se inició en el conocimiento de las ciencias ocultas, a la edad de los dieciséis años (la misma de Silvio Astier), movido por una situación familiar calamitosa, que lo obligó a encontrar asidero en los signos ocultos y mágicos de la realidad. Quería entonces aproximarse a una “evolución espiritual para poder adquirir poderes maravillosos”. Pensó que podría obtenerlos asistiendo a las logias, pero al conocer a los miembros de una de ellas, la Vi-Dharma, se decepcionó y empezó un estudio personal de los variados temas de la magia y el ocultismo, como se corrobora en sus notas al pie. Este conocimiento quizá le serviría de base para la construcción del Astrólogo como personaje complejo.

transformado en su fuero interno en un terrible deseo de autodestrucción, luego de conocer la afrenta y la humillación a través del martirio que su vida le ha infligido.

El Astrólogo se convierte en otro satélite en cuya órbita giran destinos encontrados, perturbadores y ansiosos; uno de ellos tendrá el carácter, la astucia y el porte de esos bandidos solitarios del *western*, capaz de enfrentarse a un ejército, crear caos y vender la imagen de un héroe popular, dispuesto al sacrificio, no sin antes demostrar brío y coraje en la pelea, el juego o la supervivencia en los parajes más inhóspitos. Se trata del Buscador de Oro, y tal vez el que más se acerca al mundo que llevará hasta el paroxismo la banda de Enrique Mario Malito.

No sorprende, por tanto, que la explosiva personalidad del Buscador de Oro ganara de inmediato el entusiasmo de Erdosain. Tiene un rostro pálido, flaco, aunque de textura fuerte y huesos planos y de piernas arqueadas, quizá porque es un hombre de campo y ha recorrido colonias y estancias a caballo, en busca de minas de oro, en una suerte de *gaucho invisible*, ese personaje creado por Piglia, diestro en las labores del campo, silencioso ante el rechazo de los otros, aunque tranquilo cuando por fin es aceptado frente al grupo.<sup>56</sup> El Buscador de Oro tiene veintisiete años y una experiencia que abrirá prontuario cuando casi niño asesinara a un ladrón, según lo cuenta a Remo, como antesala de un destierro signado por el temor al contagio de la tuberculosis.

Convencido como está de que es necesario apoderarse de las zonas rurales para expandir su dominio y desde allí ejercer un control sobre los núcleos urbanos, el Astrólogo ha reclutado al Buscador de Oro para planear la conformación de Colonias en los valles y montañas de Chile, a la manera de campos de concentración, unidos a los complejos de trabajos forzados en las minas, con el propósito de extraer oro y otros metales. Estaría a cargo de las Colonias y las Minas y de acumular oro para fortalecer el poder político y económico de la sociedad secreta. Frente a Remo el Buscador de Oro defenderá los proyectos del Astrólogo. Critica a la ciudad y a sus habitantes. Dice odiar a la policía y muestra repudio por los anarquistas, socialistas y vacilantes. Cree con firmeza en la toma del poder por la fuerza y cree ver en la figura de Mussolini el claro ejemplo del líder, el estadista y el dictador. En otras palabras, un

---

(Roberto Godofredo Arlt, "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires", en *Obra completa*, Tomo 2, *Op. cit.*, pp. 13-35).

<sup>56</sup> R. Piglia, "El gaucho invisible", en *Cuentos morales, Antología (1961-1990)*, Buenos Aires, Colección Austral/Espasa/Calpe, 1995, pp.41-44. Este será uno de los relatos que luego alimentará la máquina del Museo en *La ciudad ausente*.



hombre como el Buscador de Oro habría sido blanco de los ataques subversivos del mítico anarquista Severino Di Giovanni.

Tahúr, porte de boxeador, piernas de jockey, bandolero, Remo tiene la impresión de que este hombre está hecho de fragmentos, de “diferentes piezas humanas” y por eso quizá es imposible escapar a sus encantos y no querer parecerse un poco a él y acompañarlo en sus aventuras y dejar de ser, en su caso, una simple criatura citadina, aprensiva y temerosa, opuesta a la osadía de un hombre que se ha “jugado la piel a balazos varias veces” (*L7cs*, 297).

No obstante y reincido en subrayar el carácter de Erdosain al respecto, el arrobo frente a tales personalidades es efímero, no consigue traspasar del todo la piel del infortunado. Si bien el Buscador de Oro pareciera prolongarle una imagen heroica asimilada en las tramas de Ponson du Terrail o Dumas, ella se desvanecerá un tanto a los ojos de Remo cuando compruebe que el Buscador de Oro miente. No hay tal hallazgo de minas o vetas de oro, como lo manifestó el aventurero en la congregación de “jefes”. Incluso le insinuará a Remo, su “hermano” y “socio”, que le parece inconcebible que un ser de su categoría crea en <<esa novela de los “placeres”>>. Más decepcionado que ofendido, Erdosain declarará a este hombre que persiste en hacer la revolución urbana desde una violencia generada en los campos, cómo había llegado a pensar que en medio de tantas falsedades escuchadas en torno a la creación de la logia, lo dicho por él sería “una de las pocas verdades”. Y no hay tales, resumirá el Buscador de Oro, acaso porque la sociedad siembra sus bases en la apariencia y en la mentira, de modo que seres como ellos estarían destinados a impulsar los cambios en una época de agotamiento y crisis de civilización.

De la realidad que los otros vislumbran a través de discursos enconados, Erdosain prefiere seguir habitando su propia realidad, signada por la imaginación, la pérdida de un horizonte que, en esencia, lo hubiese hecho parte de una sociedad como hombre honrado y respetuoso de sus normas, poco ambicioso, aunque idealista y soñador ante la posibilidad de aportar al mundo a través de sus inventos. De ahí tal vez que se revele desconfiado frente a los demás y trace una línea divisoria entre las maquinaciones ajenas y las propias. Está bien que Remo actúa como una ventana indiscreta, la misma que Arlt cronista observaba iluminada en las noches, presintiendo los nudos o desenlaces de seres inciertos. Esa ventana deja escapar el reflejo y los destellos de los otros seres apresados en su órbita.

Con todo, los movimientos espaciales de Remo convidan los anhelos y frustraciones de los otros: el cansancio de Elsa; el odio irrefrenable de Gregorio Barsut y la imposibilidad de conocer el amor; la vida marginal y sórdida del Rufián Melancólico; los delirios de grandeza del Astrólogo y su anhelo de pasar a la historia convertido en un Lenin o Mussolini del Cono Sur; las ensoñaciones de Hipólita, protagonista de un drama sensiblero por el que tendría que sentir un profundo odio hacia el autor; la pureza del farmacéutico Ergueta, convirtiéndose en locura el contenido de las parábolas bíblicas; el entusiasmo del Buscador de Oro por elevar la violencia a categoría de arte y fundar un Estado como el que unos pocos años después fundara Hitler en Alemania. Y todos ellos, parecieran habitantes de la mansión custodiada por Alfon Bromberg, ese enigmático ser a quien apodan El Hombre que vio a la Partera, siervo, esclavo de los caprichos del Astrólogo, cuyo misticismo se funda en la creencia de ángeles, en misiones terrenas y en textos apócrifos que el Astrólogo se encarga de suministrar a través de su propia máquina de hacer ficción.

Pero entre todas las ficciones, la que surge más auténtica es la de Remo Erdosain. El lector asiste a sus cambios de identidad, a sus vagabundeos por calles “oblicuas”, a sus hundimientos y culpas, a cierto destino que también se halla mediado por la recepción de una literatura romántica y en ocasiones realista, concibiéndose personaje, algunas veces -lo expresa-, de las novelas de Xavier de Montepin (*L7cs*, 301) . Y si él creyó observar en El Buscador de Oro un ser hecho de fragmentos, Remo también lo es y en ello se hace legatario de Silvio Astier, cargando consigo el lastre de una multitud y, al mismo tiempo, sintiéndose escindido, como si en él habitaran Jekyll y Hyde, mientras es vigilado por Raskolnikov.

Y en las rugosidades de este gran tejido dramático, el dinero. Para unos, el dios de los nuevos tiempos. Para otros, la posibilidad de ascender y dejar atrás la pobreza. Para todos, un tema recurrente en sus cavilaciones. No obstante, Remo permite observar en su evolución, es decir, en su fino contacto con una realidad más allá de su cuarto de inquilinato, la (de)gradación en cuanto a su postura frente a uno de los valores de la sociedad capitalista.

“¡Cuántos senderos había en su cerebro!”. Uno de ellos lo llevará de nuevo a recordar las primeras páginas de su expediente, cuando se mezclaba con bandoleros y exconvictos en las fondas de arrabal. Entonces soñaba con ser un gran delincuente. Luego surgirá en él un deseo por reformar su entorno y querrá ser inventor, construir máquinas, transformar metales. Era la época en que fantaseaba con obtener mucho dinero a través de sus inventos, los mismos

que más tarde se trocarán en diseños de posibles armas destructoras y se entiende que algo en su interior está lleno de furia y desencanto. Como *flâneur*, leerá y desaprobará en el tejido de la ciudad industrial las marcas de la usura y los negocios ilícitos.

Así, cuando forma parte del complot en contra de Barsut y la operación de secuestrarlo, extorsionarlo y apoderarse de su dinero se resuelve exitosa, Erdosain ya es otro, muy distinto, cuando accede a las ganancias de ese fraude. En estos cambios de actitud y de posturas morales, presumo, estriba la particularidad del héroe. Con el dinero del robo a la Azucarera no hizo sino comprar objetos inútiles y demostrar su inocencia infantil. Con el dinero que el Astrólogo le asigna como parte del botín, Erdosain se recluye en el cuarto de pensión, reflexiona sobre la incoherencia del ser urbano y de su absurdo. Toma el revólver y piensa en matarse; lo asecha la imagen de una mujer perdida y de inmediato asume que aún no es tiempo, que aún debe sufrir un poco más. En un acto de furia, golpea la mesa repetidas veces con su revólver y el dinero se revela parte de un espectáculo grotesco, casi onírico, donde tal vez se preparan, tras bambalinas, Murphy, Mallone o What para representar, a su modo, el drama existencial de los nuevos tiempos:

El suelo está cubierto de dinero; al golpear con la culata del revólver los paquetes de dinero, los billetes se han desparramado. Erdosain mira estúpidamente ese dinero, y su corazón permanece callado. Apretando los dientes se levanta, camina de un rincón al otro del cuarto. No le preocupa pisotear el dinero (...) Aguza el oído para recoger voces distantes, pero nada llega hasta él; está solo y perpendicular en la superficie de un infierno redondo (*LLzs*, 411).

### ***E. PLATA QUEMADA: COMO EN UN AQUELARRE DEL MEDIOEVO***

El Nene Brignone y el Gaucho Dorda acaban de abandonar el subte de la estación Bulnes. Les dicen los *mellizos*, pero en realidad, informa el narrador, sería difícil encontrar dos seres más opuestos en su apariencia física. Sólo se parecen en sus ojos claros y en su forma de mirar. Están vestidos muy elegantes, cruzan la Avenida Santa Fe hacia una casa ubicada en

Arenales, pero son desconfiados, de modo que primero se aseguran de que nadie los sigue. Es un día de finales de setiembre de 1965, en Buenos Aires.

Son las dos y cuarto de la tarde, el Gaucho Dorda cae por fin herido. Imposible resistir el ataque de la policía que ya cuenta más de veinticinco horas. Las ráfagas que lo han abatido llevan el nombre del comisario Silva. Dos camilleros bajan el cuerpo malherido por las escaleras del edificio Liberaj. Atrás quedaron los cuerpos sin vida del Cuervo Mereles y el Nene Brignone. Luego de ser golpeado por una multitud enardecida, su cuerpo maltrecho descansa en una ambulancia que toma la calle Canelones y se pierde de vista al doblar la esquina de Herrera, rumbo al hospital Maciel. Dorda habla entre murmullos, regurgita; va con su amante, el Nene Brignone, pero esta vez sólo habita como una imagen cálida en su memoria. Es el 6 de noviembre de 1965, en Montevideo.

En un lapso de cuarenta y un días la banda de Enrique Mario Malito puso en vilo a la policía de dos países y ofreció un espectáculo sin precedentes, que los ciudadanos de Buenos Aires y Montevideo siguieron con el mismo interés con que se sigue un seriado estadounidense de pillos y uniformados, a la manera de *Baretta* o *Barnaby Johnes*. Llevaron a cabo el asalto a una sucursal bancaria y se apoderaron de un botín de 7.203.960 pesos argentinos, que iban a ser destinados al pago de la nómina de un personal del Municipio y al cubrimiento de los gastos de unas obras en ejecución. En su retirada, asesinaron al agente Francisco Otero, a quien llamaban “Ringo Bonavena”, al excomisario Juan José Balacco, a un transeúnte llamado Diego García, de veintitrés años, e hirieron en el tórax al tesorero Alberto Martínez Tobar, quien moriría dos horas más tarde en una sala de urgencias.

No sólo la policía comprendió de inmediato que se trataba de una peligrosa gavilla de asaltantes, dispuesta a todo, también lo supieron los habitantes de dos ciudades de países distintos, cuando presenciaron la representación de una tragedia que tuvo visos de hacerse colectiva. Ya tenían en su poder el dinero. Ya habían asesinado a sangre fría. Sólo restaba liquidarlos o ponerlos tras las rejas.

Si el Astrólogo vaticinaba el advenimiento de “tiempos extraordinarios” a favor de los “elegidos” y el Buscador de Oro pretendía instaurar una “aristocracia bandida” en los resortes de la sociedad secreta, ambos propósitos parecieran fusionarse en la existencia de un grupo de asaltantes y en los motivos que tuvieron para protagonizar un hecho registrado en la

página judicial, en septiembre de 1965. Y en las rugosidades de este otro gran tejido dramático, el dinero.

Las diferencias y continuidades entre una y otra época, estipuladas por los personajes de Arlt y Piglia saltan a la vista. La ciudad de Remo Erdosain se ha transformado. Las máquinas y los inventos son otros, al igual que sus aplicaciones. Los tránsitos por el entramado urbano, que Remo hacía a pie o en tranvía, distinguen ya la velocidad de los Subtes y la necesidad de los semáforos para controlar el tráfico vehicular. Las fondas y covachas de malandrines han aumentado y ahora se llaman de otro modo: *aguantaderos* o sitios y “cruces clandestinos” que se reconocen con motes especiales, *Tigre*, *Delta* o *Isla Muerta*. Los grupos que actúan al margen no siempre están movidos por las crisis existenciales de quienes los componen o por sus deseos de modificar el mundo.

Del revólver de Erdosain o del arma que el Buscador de Oro llevaba al cinto, se pasó a las ametralladoras usadas por los bandidos o a los cócteles Molotov preparados por la policía. Visto de otra forma: las armas que el Astrólogo ideó en compañía de Erdosain para imponer el régimen de la nueva sociedad, fueron empuñadas por la policía y por la banda de Malito durante el enfrentamiento que tuvo lugar en una calle de Montevideo.

En fin, de los complejos mecanismos de tortura afinados durante la época de la represión, según lo narran los propios personajes, apoyados en la experiencia de haber padecido la picana o vivido tiempos oscuros en calabazos y cárceles, los que sufriera Barsut, en su momento, se comprueban irrisorios. Aunque, si se atiende a la confesión que el Astrólogo le hiciera a Hipólita sobre las razones de su castración, “Aquí a veces en nuestras cárceles, los interrogatorios se hacen a base de golpes en los testículos” (*LLzs*, 401), habría que admitir apenas una ligera perfección de tales procedimientos con el pasar de las décadas y agregar unas páginas más a las ya escritas por Foucault en torno a la historia del castigo.

Desde cierta perspectiva, los proyectos del Astrólogo llegan a materializarse. Después de imaginar cómo sería el nuevo régimen bajo el dominio de la sociedad secreta y cómo azuzar el holocausto para tomar y preservar el poder –sólo si se tiene voluntad y dinero-, el Astrólogo piensa en la necesidad de conformar “células” militares y una “gavilla de asesinos y asaltantes” para generar desorden y eliminar a quienes poseen el mando dentro del Estado, en tanto mecanismo que se puede neutralizar en medio de la ofuscación de las masas. Al fin y

al cabo, concluye, “Este es un país de bestias. Hay que fusilar. Es lo indispensable. Sólo sembrando el terror nos respetarán” (*L7cs*, 360).

La toma del país por la fuerza tendrá éxito en el uso de armas sofisticadas y en la aplicación de procedimientos terroristas, continúa sosteniendo el Astrólogo, de manera que con diez hombres armados con ametralladoras y bombas de mano, es suficiente para la toma de ciudades, usando como táctica el asalto a los cuarteles en horas de la noche, el fusilamiento de los jefes y la desaparición de los sargentos. De este modo, los soldados se reclutan al nuevo ejército y el país será de ellos: “¿Qué es el asalto al banco de San Martín, el asalto del hospital Rawson, el asalto de la agencia Martelli en Montevideo? Tres diarieros audaces y se terminó la ciudad” (*L7cs*, 361).

Procuró leer en los delirios y espejismos del Astrólogo una fuerte voluntad política que lo lleva a actuar y perfilar una empresa de esa manera. Porque asaltar bancos, instituciones, agencias y utilizar el periodismo como arma psicológica, lo sabe este hombre, es mover los cimientos de una sociedad que opera en los órdenes de ciertos valores que ella misma propala y defiende. Por eso el asalto a la sucursal del Banco de la Provincia de Buenos Aires en San Fernando va un poco por la misma línea de la ya trazada por el Astrólogo, en sus dislates de convocar a un nuevo orden social, apoyado en la táctica de la violencia y movido por el interés de monopolizar capital y riqueza.

El primero en saberlo es el comisario Cayetano Silva. Acostumbrado a combatir el hampa y el crimen organizado, su experiencia como jefe de la Zona Norte de la policía de Buenos Aires le demuestra que los asuntos referentes con el crimen se han vuelto casi inextricables, en virtud de su implícita o expresa filiación con ideales políticos o de partido. Ninguna acción delictiva resulta gratuita y todas parecieran tejidas por el hilo de una sola madeja que busca enredar y debilitar los fundamentos de una sociedad que aspira al orden. Ya no existe la delincuencia común, señala, “Los criminales ahora son ideológicos. Es la resaca que dejó el peronismo. Si cualquier chorruto que encontrás choreando grita ¡Viva Perón! o grita ¡Evita vive! cuando lo vas a encanar” (*PQ*, 66).

Siguiendo esta línea, ese “caso menor” de la crónica judicial, como se indica en el *Epílogo de Plata quemada*, cobra un interés particular, cuando por la misma ambigüedad como son manejados los materiales en el conjunto de la obra, se trasluce por momentos los signos de

un *complot* que son difíciles de desvelar, finalmente, por la carga semántica que se deriva de ellos.

Cada vez más alejados de las confabulaciones de Erdosain, Barsut o el Astrólogo, las circunstancias que envuelven la acción criminal de la banda de Malito son hartamente confusas, por vía de sus nexos con una realidad convulsa. Ya no se trata de apoderarse de herencias, ni de montar una cadena de prostíbulos que generen dividendos, ni lograr con un invento fama y fortuna, ni mucho menos esperar la muerte de un pariente rico, inexistente, para heredar un patrimonio. De lo que ahora se trata es de actuar, fomentar el desorden, inspirar en las calles escenas aprendidas en el cinematógrafo, llevar a cabo un asalto que fuera planeado con perfección por “el hombre invisible”, “el cerebro mágico”, Enrique Mario Malito y que se hacía llamar el Ingeniero. “Una tarde calma puede convertirse de golpe en una pesadilla” (*PQ*, 42) y ese es quizá el momento justo para conspirar. Sólo que para hacerlo, bien lo saben estos bandoleros profesionales, se necesita planear, organizar los movimientos como en un juego de ajedrez.

Al grupo de asalto lo unen muchas cosas y una de las más fuertes tiene que ver con el tiempo compartido en prisión. Brignone y Dorda se conocieron en la cárcel de Batán, cuando muy chicos cayeron en el “pabellón de invertidos”. Allí también pasó una temporada el Cuervo Mereles, en cuyo prontuario, dice el inspector Silva, se registra que suele asesinar sin razón alguna, “un muñeco sanguinario” y algunas de sus mujeres ya lo habían denunciado porque les pegaba. Huguilein y Malito afinaron su amistad en Sierra-chica. Sus diálogos desembocaban en la cosa política y en lo que ellos podían hacer para continuar activos. “Nando” Huguilein le insistía en la necesidad de crear grupos de “tipos arrojados” para desestabilizar y perturbar, hacer algo por su país; visto de otro modo: adherir a la causa del habitante de Temperley, con su obsesión por crear la logia secreta.

Los unen también sus vicios y extravagancias. Dorda es supersticioso, compromete sus rutinas a los signos cabalísticos. Prefiere recorrer la ciudad por los subterráneos, donde se siente fuera de peligro. Malito es maniático de la luz, opta por estar encerrado en cuartos herméticos, con un velón encendido, pues no logra dormir en la plena oscuridad. Se obstina en lavar sus manos con alcohol, herencia quizá de un padre médico. Brignone no resiste estar encerrado por mucho tiempo, necesita caminar, observar a la gente, liarse con seres anónimos. El Chueco Bazán se inyecta heroína y siente un impulso enfermizo por las



embarazadas. El Cuervo Mereles es adicto al Florinol y al Vascolet. Su amante, Blanca Galeano, también es cocainómana. Bazán permanece todo el tiempo drogado y por eso tiene una forma especial de hablar. Fontán Reyes perdió la voz y un futuro como cantor de tangos por su adicción a la cocaína, de ahí la “cara alucinada de los drogadictos” (PQ, 87). El Gaucho Dorda toma anfetaminas, aunque en realidad ingiere toda clase de drogas, pero en especial cocaína, igual que su amante, el Nene, quien además consumía hashis y marihuana en compañía de la alternadora Margarita Taibo.

Ante la idea de obtener dinero para abrir su propio negocio en una calle de Nueva York, Fontán Reyes había decidido informar sobre el botín a la banda, relacionarse con sus integrantes y servir de vigía durante el tiempo del asalto en San Fernando. Sin embargo, les tiene pavor, los sabe delirantes, *pichicateados*, insomnes y riendo por todo sin un motivo claro, “Tipos pesados, asesinos, les gusta matar por matar, no se podía confiar” (PQ, 23). A Malito se le tilda de “loco” y se le apoda el Rayado, por una doble acepción que permitiría el término y con lo cual se alude al hecho de que se encuentra “mal de la cabeza” y que su cuerpo lleva las cicatrices de la tortura.

Los “tiempos extraordinarios” que vaticinara el Astrólogo se hallan, de hecho, intervenidos por los *mass media*, en los insólitos fueros de una sociedad nerviosa y paranoica, vislumbrada por Remo al considerar que ella se solaza en engendrar criminales para convertirlos después en parte de una representación, cuyo telón se cierra tras remarcar la escena del castigo ejemplar. Ya no son los tiempos de la educación sentimental por la vía de las novelas románticas en las que, al fin y al cabo, el héroe llegaba a cumplir unas pruebas, se enfrentaba a los malhechores, encontraba a la mujer de sus sueños y podía preservar un orden social y hacer de la felicidad una emoción colectiva. Ahora no, la educación de los héroes proviene de otros ámbitos y su relación con el estamento social se resemantiza de otra forma. ¿Cómo interpretar el cubrimiento radial, televisivo y periodístico que se hiciera en torno al combate de la banda de Malito con una policía atónita y descompuesta, en un sector residencial de la ciudad de Montevideo? Lo que podría considerarse un “caso menor” de la crónica judicial y materia noticiosa a posteriori, se convierte, en virtud de la *massmediación*, en un espectáculo de grandes proporciones, que raya con el sentido griego endilgado a la tragedia. Es difícil no resistir a las analogías: el teatro de los acontecimientos toma la forma del Teatro de Epidauro. El calendario registra una fecha de mediados del Siglo IV antes de

nuestra Era y los autores dramáticos representan sus obras en las fiestas de las Grandes Dionisiacas. Una de ellas, con el decurso de los siglos y de un palimpsesto que registra huellas en las reescrituras, se alimenta de materiales modernos y de hechos truculentos y sigue el camino ya señalado por el cubano Virgilio Piñera en *Electra Garrigó*,<sup>57</sup> sobre todo cuando el escritor convierte a los habitantes de La Habana en parte del coro que anuncia y sigue la tragedia.

Recalco el sentido trágico que se tematiza en *Plata quemada* como propio de los tiempos modernos. La presencia de los *mass media* le imprimen al enfrentamiento de la policía con una banda de asaltantes, acorralada y sin posibilidad de escapatoria, una suerte de puesta en escena que amplía el escenario al circuito de dos ciudades, mientras la representación opera en el movimiento de seres que han admitido los desenlaces y con ellos, su destino infausto. Y en su entorno, un tinglado de voces deja escuchar sus versiones íntimas, personales, capturando por la radio o la televisión el furor de un combate sin tregua. Las empresas radiales y periodísticas tuvieron tiempo de alquilar con anticipación departamentos vecinos al lugar de los hechos, para montar con mayor exactitud su espectáculo.

La confrontación de los tres delinquentes con el material visual revela mucho de sus patologías internas y de su propia educación en los medios. De hecho Brignone sabía que era bastante riesgoso abandonar el *aguantadero* para recorrer la ciudad nocturna de Montevideo, y sin embargo lo hacía, como si su vida fuera un cúmulo de aventuras, dejándose llevar por la sonoridad del peligro invariable en las márgenes del puerto, en los baños de los cines, en la soledad de los parques o en aquellos cabarets donde “se amasan extrañas amistades que no lo son cuando amanece el día” (*PQ*, 118). Y ahora que se encuentra acorralado con su amante y el Cuervo, a merced de la incertidumbre, los tres actúan su propio papel y se enfrentan a esas imágenes televisivas elaboradas desde un mundo exterior que se pregunta con insistencia hasta cuándo van a resistir la embestida de las autoridades. Lo que ese mundo exterior, que a menudo toma la forma de *curiosos*, desconoce, es lo que se opera en la mente de los bandoleros y ellos viven, a su modo, lo que ya han asimilado desde jóvenes, ahora convertidos en personalidades enfebrecidas, acosados por voces que se imbrican en algún lugar de su memoria:

---

<sup>57</sup> Gil Montoya, Rigoberto, “Electra Garrigó: teatro de la modernidad”, en *Revista de Ciencias Humanas*,

Seguro que se pasaban la vida viendo películas de guerra y ahora actuaban como si fueran un comando suicida que pelea atrás de las líneas contrarias, en territorio extranjero, sorprendidos por los rusos en un departamento en Berlín oriental, del otro lado del Muro, rodeados, resistiendo hasta que llegaran a salvarlos, imaginaba, y se daba manija Mereles (*PQ*, 200).

Carlos Alberto, el Cuervo Mereles, el veterano interno de Batán, cuyo prontuario reposa en los archivos del inspector Silva, vive el combate con la policía como si formara parte de un pelotón comisionado para infiltrarse en campo enemigo y estuviese protagonizando alguna de las escenas inspiradas en la guerra de Vietnam. En su alucinación comienza a narrar apartes de *Arenas de Iwo Jima*<sup>58</sup> y se entiende que así es más fácil soportar el ataque, acaso porque la imagen del celuloide resulta menos severa y se sabe que es producto de un artificio, de un chorro de luz. Cuando la banda es sorprendida por primera vez en una calle de Montevideo y deben huir en su Studabeker, no sin antes atacar a los policías, Mereles se sorprende de ver un policía negro. Pensó que ellos sólo existían en los seriados norteamericanos o quizá en el Brasil, pero no en la realidad de esa tarde. Su mirada, como la de sus secuaces, actúa como parte de una película en la que es posible ver triunfar a los *malandrakas*.

Sitiados por la policía de dos países, de pronto observan en la pantalla a la Morocha, Margarita Taibo (Giselle), la mujer con que el Nene, en un acto de sublime entrega, había podido al fin conciliar el sueño. La alternadora sostiene la versión de no saber quiénes eran los asaltantes y en un intento por salvarse de caer en prisión como cómplice -lo entiende el Nene frente a la luminosidad del televisor-, la Morocha denuncia que fue violada por dos de los bandoleros. Nene le habla a la pantalla, la impele y le dice a esa imagen que se tranquilice, “flaquita no hablés más” (*PQ*, 2006), luego busca el winco con el disco de *Head and Body*, para recuperar algo de esa intimidad vivida con la mujer, mientras allá afuera los medios recogen testimonios de vecinos y transeúntes, en una coral de voces que siembra el desconcierto.

Lo que también será desconocido para los *curiosos* es la profunda relación que Giselle logró entablar con Brignone, al ritmo de la melodía de “Parallel lives” (su letra anticipa de algún

---

Universidad Tecnológica de Pereira, No. 28, Año 8, junio de 2001, pp. 59-69.

<sup>58</sup> El título original de la película de guerra comentada por el Cuervo Mereles, *Sands of Iwo Jima*, data de 1950 y fue dirigida por Allan Dwan (1885-1981), a quien también se le destaca por su producción *Slightly Scarlet* (1956).

modo el destino de la plata quemada, el fuego que interviene como deseo<sup>59</sup>), cuando el asaltante ya presentía el fin de sus actuaciones y de la imposibilidad de escapar a un destino tejido por él mismo. La compenetración de la pareja es tal, que en un momento de intimidad, ella se dirige a él como para darle valor y le expresa, “Conozco bien la escena. Tienes que fingir que no te importa nada y seguir adelante...” (PQ, 112). De modo que lo aquí acontecido, colige el lector, es una representación trágica, muy humana, donde la trama no da respiro ni para la absolución, ni para la salvación de los implicados.

Los griegos convirtieron en palabras y en arte escénico los correlatos éticos y morales de la finitud humana. Un coro de ciudadanos y dos o tres actores llevaban al escenario el drama poético, la tragedia o “canto de los machos cabríos”, para rendir un culto oficial a Dionisio, de acuerdo con la mirada estética y filosófica de un director (*didáskalos*), cuyo oficio de poeta era muy estimado en el alma de su sociedad. A la luz del tributo a los héroes, la tragedia luego configuró la leyenda heroica en parte de su contenido y en un eje temático nutrido por el mito heroico, subyacente a la historia de los pueblos.<sup>60</sup> Si bien estos mitos en la modernidad secular ya no tocan los terrenos de grandes hazañas y batallas por extender imperios y cantar las acciones de epónimos, dispuestos a ofrecer sus vidas a los dioses por ideales colectivos, los héroes permanecen, ya mediados, como parte de un espectro que anuncia la leyenda en los confines de la memoria popular.

El cambio también opera en sus rasgos más intangibles: el *sentido trágico* en la historia griega lo constituye la *decisión* que el personaje resuelve tomar y de la cual dependerán los demás destinos. En la tragedia moderna, siguiendo los paradigmas introducidos por Goethe, el *sentido trágico* radica en la *oposición insalvable* que conduce, de manera forzosa, al hundimiento.<sup>61</sup> Esta variante -la conoce el narrador de “El epílogo” en *Plata quemada*-, nutre el tipo de drama que intuyó detrás de un hecho policiaco. Al escuchar la confesión de una de las posibles implicadas con la banda de Malito, el narrador compartirá haber escuchado a Blanca Galeano como si ella estuviese narrando la versión argentina de una tragedia griega: “Los héroes deciden enfrentar lo imposible y resistir, y eligen la muerte como destino” (PQ,

---

<sup>59</sup> I spent all my money in a Mexican/ whorehouse/ Across the street from a Catholic church./ And if I can find a book of matches/ I'goin' to burn this hotel down...  
“Parallel lives”. *Head and Body*.

<sup>60</sup> Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1985, p.252.

<sup>61</sup> Adrado Acosta E., Alsina F.R., y otros. *Historia de la literatura griega*, J. A. López Férrez (ed.), Madrid, Cátedra, Historia Serie Mayor, 1988, pp.271-287.

250). Estas declaraciones, que forman parte del material de la ficción, serán corroboradas luego por Piglia al advertir que el juego coral en su novela parte de la decisión de convertir en versiones y disímiles puntos de vista, el destino trágico de sus personajes.<sup>62</sup>

Siguiendo con la idea de la existencia de héroes en la memoria popular, se advierte que los *sujetos trágicos* en la novela de Piglia han fortalecido su educación en los medios, justo cuando éstos ahora registran la voluntad de unas individualidades, a través de imágenes y testimonios como parte de un espectáculo. Rocambole ha quedado atrás y ya son otras las figuras que se erigen como emblemas. Los asaltantes cargan con el espectro de bandoleros famosos y héroes populares. A lo mejor quieren engrosar una lista que ya señala nombres: Di Giovanni, Scarfó, Ruggerito o el falsificador Alberto Lezin y otros *malandras* vinculados a la “causa nacional” (*PQ*, 132), según lo piensa Heguilein, temeroso como está, si llegaran a torturarlo con la picana, de verse obligado a delatar el paradero de su amigo Malito, a quien considera un héroe idealista, un bandolero con estilo propio.<sup>63</sup>

Es bien curioso que sea uno de los propios bandidos el encargado de nutrir la memoria de los héroes populares, en una citación expresa a los nombres de algunos de los anarquistas más célebres y, sobre todo, que se haga en torno a la figura huidiza de Enrique Mario Malito, “el hombre invisible”, “el Ingeniero”, de quien se expresa que sólo por error se había convertido en un preso político. Sin embargo, de él se sabe que es especialista en fabricar bombas y “caños”, como lo fuera Severino Di Giovanni, un anarquista italiano exiliado en Buenos Aires. Tipógrafo de profesión y antifascista por antonomasia, a Di Giovanni se le recuerda por su activismo desplegado en su periódico *Culmine* y por sus actos violentos contra la Embajada italiana en Buenos Aires y varios bancos de la ciudad, entre 1925 y 1930, con saldo de varios muertos y heridos. Con él actuaban también los hermanos Scarfó, Paulino y Alejandro. Di Giovanni emprendió violentas campañas de defensa en pro de otros

---

<sup>62</sup> R. Piglia, “El arte es extrañamiento: una manera nueva de mirar lo que ya vimos”, entrevista de Juan Gabriel Vásquez, Revista *Lateral*, No. 73, Madrid, enero de 2001. Tomado de la Red: [revista@lateral-de.es](mailto:revista@lateral-de.es)

<sup>63</sup> La inclusión de héroes e ídolos populares en los contenidos temáticos de algunas de las obras más características de la literatura latinoamericana del siglo XX configura, para Carlos Monsiváis, una de las mayores pruebas de cómo la memoria popular y con ella, su representación, se torna materia en la construcción estética de mundos de ficción. Una memoria derivada del cine, la televisión, la música y de ciertos hitos de las historias nacionales, que ha erigido sus propios héroes: Jorge Negrete, Agustín Lara, María Félix, Dolores del Río, los bandidos de la Revolución Mexicana, los dictadores y los militares, los personajes tomados de *comics* y revistas de aventuras, o aquellos seres inspirados por figuras como Rita Hayworth, Greta Garbo, Jimmy Hendrix, The Doors, Bob Dylan, Celia Cruz o Daniel Santos.

(Carlos Monsiváis, “Ídolos populares y literatura en América Latina”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 1, Vol. XXI, 1984, Santafé de Bogotá, Banco de la República, pp.47-57).

anarquistas, Sacco y Vanzetti, quienes fueron ejecutados en 1927 en Estados Unidos, y de Radowitzki, quien llevaba más de dieciocho años purgando una pena en la cárcel de Ushuaia.<sup>64</sup> El pensamiento analógico de Hernando Heguilein frente al temor de la tortura, lo presumo, desborda las interpretaciones que pudieran arriesgarse en relación con los móviles del asalto a la sucursal bancaria de Santa Fernando.

Por otra parte –y esto será materia de análisis más adelante–, es preciso anotar cómo entre la lista de los bandoleros famosos recordados por Heguilein aparece el nombre de Alberto Lezin. Y este resulta ser el verdadero nombre del Astrólogo, el “agitador y falsificador Alberto Lezin, cuya detención se espera de un momento a otro” (*LLzs*, 632). De modo que, en este caso, es el personaje de una novela el que alienta en su memoria la existencia de un personaje de otra novela. Lo primero que habría que anotar, por tanto, es que uno de los *sujetos trágicos* de *Plata quemada* conoce las obras de Arlt y las ha incorporado a la referencialidad de su mundo. Los procedimientos narrativos de Piglia, salta a la vista, son demasiado complejos y dinámicos de una tradición, en tanto suma de estilos y de contenidos temáticos.

Vuelvo a ubicarme frente a la transmisión *massmediada* de un hecho policial. Leo como síntoma de unos tiempos que obligan a su interpretación desde unas estéticas propias de la *cultura cool*,<sup>65</sup> cómo en medio de sus delirios y malestares los asaltantes responden a unas visiones que parecieran tocar el nervio de sociedades psicóticas y paranoicas, proclives al consumo y a una relación infausta con los objetos de la sociedad industrial, ya ironizada por Thomas Pynchon en *Vineland* (1992) o por Raymond Carver en *Short Cuts* (1993). Uno de

---

<sup>64</sup> Osvaldo Bayer, *Severino Di Giovanni. El idealista de la violencia*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

O. Bayer, *Los anarquistas expropiadores, Simón Radowitzky y otros ensayos*, Buenos Aires, Galerna, 1975.

También es importante advertir que la figura del anarquista Di Giovanni no pasó desapercibida para Roberto Arlt, quien recreó el instante de su fusilamiento en la *aguafuerte* “He visto morir...”, del 2 de febrero de 1931 y además será motivo de ficción en *Los lanzallamas*, cuando en compañía del Astrólogo, Erdosain visite a dos anarquistas. Al parecer el Astrólogo los había contratado para imprimir volantes de propaganda y distribuirlos en la ciudad. Según lo refiere el comentarista, Erdosain le comunicó más tarde que frente a uno de aquellos hombres, el de “los ojos verdes”, se le había ocurrido pensar que se trataba del anarquista Di Giovanni (*LLzs*, 515). De hecho, Erdosain entabla diálogo con uno de ellos, a quien llaman Severo. La alusión no podía ser más clara. Lo paradójico es el diálogo en sí que entabla con estos dos hombres. Por un lado, se toca el asunto de la falsificación del dinero y de la utilización de armas para fines terroristas. En cuanto a lo primero, Erdosain defiende la idea de que es absurdo “hacer circular moneda falsa” y en cuanto a lo segundo, le parece inadmisibles el uso de bombas en los atentados, cuando los gases podrían ocasionar mayor destrucción: “ustedes los terroristas siempre están atrasados en material destructor. ¿Por qué no se dedican a estudiar química? ¿Por qué no fabrican gases?” (*LLzs*, 516-518).

<sup>65</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío: ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1993.



los informantes de la banda en Montevideo, Yamandú Raymond, confesará los propósitos de la banda si ella lograra burlar el cerco tendido por la policía. Los criminales quieren llegar en vehículo hasta Nueva York, e ir asaltando bancos y droguerías por la Panamericana.<sup>66</sup> Se ocultarían en un *gueto* latino y se harían miembros de la mafia portorriqueña. Estos imaginarios amplían sin duda los terrenos ya abonados por un Truman Capote en *A sangre fría* (1966) o un Norman Mailer en *La canción del verdugo* (1979). Estas representaciones de una cultura mediada por psicosis particulares, en las que intervienen la colectividad, bien como espectadores o víctimas, habrían sido recreadas, en imágenes visuales cargadas de lirismo y heroicidad por Oliver Stone en *Asesinos por naturaleza* (1994). Las diferencias entre unas y otras representaciones serían más de carácter formal.

Pero si los maleantes tornan su devenir en la prolongación afectiva de una sensibilidad incubada en la oscuridad de los teatros o frente a la pantalla del televisor, no lo es menos la sensibilidad de ese colectivo que presencia el combate desde la comodidad de sus hogares o como *curiosos* y transeúntes de la calle Julio Herrera y Obes, o como testigos ocasionales de alguna acción cometida con anterioridad por la banda de criminales. Así, el comerciante Eduardo Busch, a quien los asaltantes le robaron su Rambler para continuar huyendo una vez cometido el robo en San Fernando, sintió que ya tenía un “motivo” para contar una historia valiosa en su vida rutinaria. Tras la retirada de la banda surge de repente una ciudad llena de voces y miradas, de testimonios que animan la subjetividad de seres acostumbrados a los dramas del celuloide. Igual que si se tratara de un personaje de Manuel Puig, Lucía Passero, empleada de una panadería y la mujer que denunció, sin saberlo, la presencia sospechosa de Mereles y sus compinches en una calle de Montevideo, observó desde un visillo de su negocio cómo la banda se enfrentaba sin vacilaciones con la policía, “Mejor que en el cine” (*PQ*, 120), dijo, quizá porque en el cine la realidad tiene un color distinto y ese color se apaga, es una ilusión.

Otro de los materiales que circula en medio del combate imprime el sello de la crónica periodística y es la libreta de apuntes de Emilio Renzi la que suma el registro, el nudo de la

---

<sup>66</sup> De estas psicopatologías *massmediadas* sí que supo Gus Van Sant, responsable de la película y, en parte del guión, de *Drugstore Cowboy* (1989), en cuyo *cast*, aparece el mítico escritor norteamericano William S. Burroughs, al lado de Matt Dillon, Kelly Lynch, James Remar, entre otros. Los deseos de la banda de Malito, de ir por las carreteras robando droguerías, se hacen imagen poética en el largometraje de Van Sant, cuando dos parejas se las ingenian para hacerse a toda variedad de drogas y estimulantes por vía del asalto, en Portland, Oregon, 1971.



narración. La naturaleza de estos informes se torna discordante al cubrimiento radial y televisivo. Aunque inmediatesta, la crónica de Renzi enfatiza en el carácter trágico de la noticia y procura cierto grado de objetividad, al determinar que allí están en juego destinos, circunstancias que escapan a un colectivo sin duda mediado, estupefacto ante el espectáculo sangriento y, por lo mismo, incapaz de discernir verdades:

De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudar en un punto (y esto lo escribió el chico que hacía policiales en *El Mundo*) los hilos sueltos de aquello que los antiguos griegos han llamado el *muthos* (*PQ*, 106).

Importa anotar cómo el trabajo periodístico de Renzi cumple el propósito de transmitir la *verdad* de los hechos, en medio de micrófonos que capturan voces sin nombre, de imágenes que se diluyen frente a la bruma de las bombas, de testimonios nerviosos que amplían la ficción de lo que el vecindario aún no entiende. De ahí su pretendida imparcialidad frente a lo vivido, el carácter evaluador de algunas de sus miradas, la síntesis de unos actos que él prefiere narrar desde una concepción griega de la existencia, cuando repara en los maleantes un *fatalismo* que anulará cualquier otra opción que no sea la de la violencia.

De modo que la intervención de Renzi pone un poco de orden al caos latente y humaniza ese enfrentamiento que al final tildará de *dantesco* –expresión recurrente de un periodismo conectado con los tiempos violentos<sup>67</sup>–, al comprobar la visión de un escenario desamparado y sangriento que contiene los cuerpos del Nene Brignone y el Cuervo Mereles casi como objetos dispersos de la destrucción total de la guarida, en un departamento del edificio Liberaij: “La sangre inundaba el lugar y parecía imposible que tres hombres hubieran logrado tal decisión y heroísmo” (*PQ*, 240).

La presencia de Renzi con su libreta de apuntes vertebró la recepción del drama. Informará que la “población montevideana” comenzó a hacer el seguimiento del combate a través de la radio y la televisión. Hecho público, la narración del evento se llenará de voces, rumores y murmullos, mientras se pierde la vida de algunos uniformados y los maleantes demuestran

---

<sup>67</sup> “Dejando tras suyo un dantesco espectáculo, los pistoleros emprendieron la fuga por la calle Madero, tomando luego por 11 de Setiembre en dirección hacia la localidad de Martínez”. Fragmento de la crónica “Sangriento asalto: mueren un policía y un transeúnte” (*Crónica. Edición de la Mañana*, Buenos Aires, miércoles 29 de setiembre de 1965, p.15).

estar dispuestos a todo, menos a entregarse. ¿Quién dice la verdad, quién sabe en efecto lo que está pasando? Ni siquiera el comisario Silva lo sabe. Impaciente como está por las bajas de su tropa y de lo que ello ocasiona en la moral del cuerpo uniformado, no se atreve a atacar del todo por temor, declara, a comprometer a la población civil, pues el edificio que soporta el *aguantadero* se encuentra habitado por familias que apenas si tienen conocimiento de lo que está pasando a su alrededor, mientras protegen sus vidas en los nichos de sus departamentos.

Y si la droga “ardía y crepitaba”, también el dinero. De repente, los criminales hacen visible el objeto de la discordia, para completar los elementos de la *performance*. Encerrado en el baño del departamento número 9 y obnubilado por la mezcla de anfetaminas y calcigenol, Dorda empieza a quemar montones de plata y un “humo blanco” será la señal para los *coreutas* y el mundo exterior: “Quemar plata es feo, es pecado. E peccato” (*PQ*, 189), expresa Dorda. Renzi escribirá en su libreta de apuntes que esa “ceremonia trágica” resultaba inolvidable para quienes la hubiesen presenciado esa noche. Los *coreutas* dejan su lugar de espectadores al margen y convertirán sus *gruñidos* (*mygmós*) en la antesala de una breve puesta en escena de un clímax cómico y obscuro:

Un murmullo de indignación hizo rugir a la multitud.

-La queman.

-Están quemando la plata.

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos (*PQ*, 190).

Los diarios registraron el evento y develaron la actitud de los ciudadanos, presenciando, incrédulos, cómo los asaltantes quemaban el dinero: quinientos mil dólares en quince minutos y la prensa realzó el hecho, “quince interminables minutos, que es el tiempo que tarda en quemarse esa cantidad astronómica de dinero” (*PQ*, 190), y, acto seguido, se extendió en detalles sobre los procedimientos utilizados por los criminales para alentar la hoguera. Ante semejante espectáculo, las gentes empezaron a manifestar su rechazo con “gritos de horror y de odio, como en un aquelarre del medioevo” (*PQ*, 190), pues con esa plata, pensaba la gente, se podían emprender campañas de ayuda para los más necesitados e

incluso llegaron a pensar que habría sido mejor arrojar el dinero a la gente de la calle o donarlo a una fundación encargada de mejorar las cárceles donde los *malandracas* irían a parar. La televisión registró esos instantes y repitió durante el día las imágenes de ese “ritual” que fue tildado por un periodista como un *acto de canibalismo*. Para otros, ese acto era *nihilista* y “un ejemplo de terrorismo puro” (PQ, 192). Un testigo observó en la ceniza del dinero un gesto metafórico, “una pila funeraria de los valores de la sociedad” (PQ, 193).<sup>68</sup>

¿Cómo soslayar que en medio de sus delirios áureos el Astrólogo predijo que el dinero es *el dios vivo que hemos inventado*? Si el nihilismo funda sus raíces en la muerte de Dios, es un hecho que otro dios lo ha reemplazado, puesto que el “ritual” de prender fuego al dinero, esto es, uno de los grandes valores sobre los que descansa toda sociedad capitalista, convoca de nuevo el aquelarre, es decir, esa ceremonia pagana y antigua en la que se sacrifica a un ‘macho cabrío’ (*akerra* en vascuence). Y este acto pagano habría sido digno de ser presenciado por Michelet: “No me sorprende que esta sociedad se haya vuelto terrible y furiosa. Indignada de sentirse tan débil contra los demonios, los persigue por todas partes en los templos, al principio en los altares del antiguo culto, después en los mártires paganos. Basta de festines: pueden ser reuniones idólatras”.<sup>69</sup>

Leo en la afectación de la multitud, cuyos gritos convocan el aquelarre, también una actitud nihilista, de idolatría frente a un valor social. No sólo ella se encuentra en la negación y descreimiento de los asaltantes, en su fuerza destructora, en su postura radical, al admitir el terrorismo como parte de una voluntad de vida:

---

<sup>68</sup> ¿Podría hablarse de escritores pirómanos? Quemar dinero en las ficciones argentinas tiene un antecedente en la novela de corte policial *Qué solos se quedan los muertos* de Giardinelli, publicada en el año 85. José Giustozzi es un periodista argentino exiliado en México. Tras las huellas de una antigua amante de la época de la dictadura decide viajar a Zacatecas y allí se verá involucrado en las acciones criminales de una red de narcotraficantes y contrabandistas. Giustozzi descubrirá que Carmen Rubilo, cuyo esposo Marcelo ha sido asesinado sin motivos claros, es la mujer del jefe de la red, un tal Liborio. Tras la extraña muerte de Carmen el periodista descubre en la casa de la mujer una considerable suma de dinero y cocaína. Con este botín pretende acercarse al enigmático hombre que quizá ordenó la muerte de Carmen y de la de su marido, pero las cosas se complican y ahora éste es golpeado, amenazado de muerte y según su propia confesión, ya no tiene salida. Frente a la inminencia de su destino y antes de abandonar el hotel donde se hospeda, Giustozzi arroja la cocaína al inodoro y decide quemar el dinero: “Enseguida, prendí fuego a los billetes, uno por uno. Yo no sé si alguna vez han quemado treinta mil dólares, pero es curioso lo que sucede: el humo es como del papel más vulgar, el de un diario; el olor no tiene nada de especial, es simple papel que se quema. Uno se despoja de emoción y piensa que, realmente, el dinero es una mierda. Las caritas de Franklin se achicharraban en sonrisas fugaces y retortijones, y yo no podía dejar de pensar en lo absurdo de tanta gente que se vuelve loca por los dólares”. (Mempo Giardinelli, *Qué solos se quedan los muertos*, México, DianabdefghijkLiteraria, 1991, p.184, primera edición de 1985).

La cursilería lleva a la idolatría. El ídolo puede ser una cosa (una piedra, un totem, una imagen, un objeto simbólico) o un ser humano (un dirigente religioso, un cantante, una criatura que protagonizó un hecho milagroso, un líder político, un deportista, etc.) toda vez que ese objeto o ser humano aparezcan imbuidos de un poder sagrado, en cuya proximidad se vivan los efectos de una virtud libertadora y catártica.<sup>70</sup>

La policía como representación de la fuerza viva del Estado; los ciudadanos como parte de un núcleo social; los medios como instrumentos para manipular los relatos que circulan y los delincuentes como signo de la actuación al margen, todos ellos, sitúan sus coordenadas en el escenario que Bertolt Brecht ya habría presentado: ¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo? Y podría agregarse la consigna de Joseph Proudhon, que Piglia une por un punto seguido a la pregunta de Brecht en “Homenaje a Roberto Arlt...”: “La propiedad es un robo”. Por mi parte, sumaría a esta base ideológica la sentencia de Johann Gottlieb Fichte, hallada en el escritorio del anarquista Di Giovanni: “Aquel que no tiene con qué vivir no debe ni reconocer ni respetar la propiedad de los otros, ya que los principios del contrato social han sido violados en su contra”.<sup>71</sup>

Todo está dado en esta tragedia contemporánea: los héroes enfrentan su destino de una forma desesperada, seducidos por la locura, fundidos al rumor de una lengua materna que los regresa al origen. El combate llega a su final por agotamiento y exceso. El Gaucho Dorda queda solo en la escena y será el objeto del deseo reprimido, una “víctima sacrificial” (*PQ*, 241), cuando en su cuerpo se concentre el sino de la catástrofe. Sólo falta aquello que en el campo de la tragedia clásica se ha dado en llamar la *justicia poética*: puesto que en la tragedia entran en juego la ética y la culpa los malvados deberán recibir un castigo ejemplar,

---

<sup>69</sup> Jules Michelet, *Historia del satanismo y la brujería*, Buenos Aires, Dédalo, 1989, p.25.

<sup>70</sup> Víctor Massuh, *Nihilismo y experiencia extrema*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, p.115.

Emilio Renzi, el periodista de *El Mundo* y uno de los encargados de escribir la historia de los asaltantes, recoge diversos testimonios de la policía en relación con los criminales que ahora huyen. Todos concuerdan en que se trata de delincuentes peligrosos y según el comisario Silva, criminales con “frondosos prontuarios”. El periodista busca el término “Hybris” en el diccionario: “la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina” (*PQ*, 91). Y en el diario, Renzi pregunta si podía ponerle ese título a la crónica policial. *Hybris*, en el ‘blanco del nihilismo’, significa inclinación hacia la *desmesura* y el nihilista, en este caso, actúa en los extremos: o cede o rechaza por completo: “Tentación de la *hybris*, desmesura, negación que se absolutiza a sí misma, igualación por lo bajo, rechazo de toda disposición jerárquica de los entes, sustitución de la valoración por la clasificación, el fragmento como realidad última, la destrucción como vía de conocimiento, activismo terrorista y emocionalismo banal, idolatría de héroes insignificantes, libertad como acto gratuito que se funda en la nada, el hombre como plasticidad infinita, religión del mal, homogeneidad de todos los instantes del tiempo...”

(V. Massuh, *Op. cit.*, p.122).

<sup>71</sup> O. Bayer, *Severino Di Giovanni, El idealista de la violencia*, *Op. cit.*, p.95.

mientras los buenos aceptan su recompensa.<sup>72</sup> Como en presencia de la escena inicial del *Prometeo* de Esquilo, emerge en el escenario *Bía* (Violencia), tomando la forma de policías y periodistas que arremeten furiosos contra el cuerpo del Rubio Dorda, mientras una multitud enardecida reclama su muerte. El lector se ubica de inmediato en esos lares cortazarianos: lo absurdo y lo cómico, lo fantástico y cínico del comportamiento humano. Estoy pensando, a lo sumo, en un texto como “Las ménades”, donde un público excitado y en trance se lanza al final del concierto a engullirse al artista que antes había aplaudido. Y animo una inquietud: si los periodistas atacan y golpean con sus cámaras a quien hace unos minutos se situaba como héroe en sus encuadres, ¿se quiere significar con esto que el mundo de los *mass media* hostiga sus propias creaciones, en una representación surrealista del dios Saturno devorando a su hijo, desde esa visión tragicómica representada por Goya?

Muy cerca de los asuntos representados por el escritor porteño, pero un tanto lejos de los nudos que éste lograra atar, es imposible, no obstante, borrar su impronta. En las *Aguafuertes porteñas* y en la mayoría de sus ficciones, Arlt reflexionó sobre el dinero y su predominio dentro de una sociedad jerarquizada. Estos personajes o voces validaron una rutina interpuesta por el deseo y los sueños fantásticos de obtener dinero o modificar el mundo si accedieran a él. Sus personajes esperan ganar loterías, recibir fortunas y herencias, urdir complots para llegar a ser y buscar reconocimiento dentro de una escala de valores donde un Rockefeller o un Ford, según el Astrólogo, se erigen “superhombres”.

Las preocupaciones de Arlt por estos valores se hallan diseminadas en breves ficciones o crónicas y baste una muestra: “Cada ladrón porteño gana trimestralmente 1.487 pesos con veinticinco centavos”; “¿Quiere ganar dinero? Instala una academia para anarquistas”; “<<Somos útiles a la sociedad>>, nos escribe un usurero”; “Candidatos a millonarios”; “Dos millones de pesos”. En fin, el dinero tematiza parte de las preocupaciones arltianas, moviliza un mundo, es, al decir de Piglia, “una máquina de producir ficciones, o mejor, es la ficción misma”, en tanto constriñe a falsificar, estafar, inventar, ‘hacer ficción’ para obtenerlo, al tiempo que, llegar a ser rico, constituye una “ilusión” y para ello es necesario delinquir,

---

<sup>72</sup> Adrado Acosta E., Alsina F.R. y otros, *Op.cit.*, p.273.

transgredir las desigualdades sociales y lo que la realidad de empleados y trabajadores desnudan en sus rutinas.<sup>73</sup>

Pero en la ficción de Piglia, inspirada por un “caso menor” de los archivos judiciales, cuyo desenlace aparece en simultánea por la televisión y la radio, mientras el periodismo escrito recoge voces, testimonios y analiza los hechos, el asunto del dinero es llevado al extremo por la banda de Malito, cuando sugiere más compleja la relación que la sociedad misma abriga con sus valores. No basta con tener dinero, parecieran decir los compinches del Nene Brignone, también es importante saber qué puede hacerse con él en circunstancias poco favorables:

Empezaron a tirar billetes de mil encendidos por la ventana. Desde la banderola de la cocina lograban que la plata quemada volara sobre la esquina. Parecían mariposas de luz, los billetes encendidos (PQ, 190).<sup>74</sup>

#### **F. BORDES, NEXOS, FILTRACIONES: HISTORIAS CON DOS ROSTROS**

Frente a la pregunta de cómo ha sido su experiencia de lectura en torno a la obra de Piglia, el crítico y novelista Juan José Saer responde que lo más llamativo del escritor de Adrogué es “la falsa objetividad” y con ello quiere destacar los múltiples mecanismos empleados para construir sus relatos y novelas, donde igual se involucran textos críticos, literatura epistolar, parodias, relatos, microhistorias, sobre la base de juegos intertextuales voluntarios.<sup>75</sup> Observo

---

<sup>73</sup> R. Piglia, “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, en *Hispanamérica, Revista de Literatura*, No. 7, Año III, 1974, p.25.

<sup>74</sup> En *Anatomía de la conspiración* Tierno Galván sostiene que aunque el mecanismo conspiratorio está movido por intereses de tipo económico, uno de los signos de la *mentalidad conspiratoria*, desde una visión política de los hechos, es la negación del interés económico en las causas que generan el complot: “Todo conspirador se define, en principio, como un hombre desinteresado”. Más bien, resalta Galván, que detrás de una mentalidad conspiratoria, enfrentada a la violencia y a la aventura personal, subyace la idea del *altruismo* (Galván Tierno, *Anatomía de la conspiración*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1962, pp.62-63).

Al ser interrogado por el hecho de que los asaltantes soporten la arremetida de la policía, no con el propósito de asegurar el dinero, sino más bien de afirmar una “óptica del vencido”, una “épica”, Piglia responde que trabajó la estructura de su novela desde la premisa de que existía un *enigma*, algo para él desconocido: “El enigma era por qué esos hombres, unos malandras de la ciudad de Buenos Aires, perdidos por ahí, se habían convertido, de pronto, en una especie de figuras épicas, de seres decididos a resistir, porque eso es lo que hacen en la realidad; lo que ellos hacen es ver cuánto duran, es una lógica de la épica (...) funciona una lógica de confrontación pura”. (R. Roffé, “Entrevista a Ricardo Piglia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 607, enero 2001, Agencia Española de Cooperación Internacional, p.105).

<sup>75</sup> Ricardo Piglia/Juan José Saer. *Diálogo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995, pp.35-36.

que estos mismos juegos propuestos por Piglia dejarán de ser exclusivos del campo de la ficción y se irán transformando con el tiempo en páginas de un Diario, revelador de un corpus de preocupaciones estéticas y artísticas, asumiendo con frecuencia la forma de la crítica literaria en la que el escritor aventura miradas, despliega un estilo personal y hace de la escritura un permanente espacio de reflexión en torno a su obra y al de la tradición en la que se valida, como actitud no extraña a una serie de arbitrios contemporáneos, donde el despliegue del pensamiento teórico-crítico va de la mano con el rigor de la elaboración textual.<sup>76</sup>

La *nouvelle Nombre falso* “Homenaje a Roberto Arlt/ Apéndice: <<Luba>>”, sería tal vez la propuesta narrativa donde Piglia logra fusionar una serie de fórmulas que remarcan su primera etapa de búsqueda formal, intentando hacer una literatura dentro de la literatura, cuyo antecedente local podría cimentarse, desde cierta perspectiva, en la figura de Morelli de Julio Cortázar, aunque Piglia agregaría los influjos de Joyce y Macedonio Fernández, hasta llegar a la construcción del Museo único en *La ciudad ausente*. Creo haber discutido ya un poco al respecto, cuando me detuve a considerar algunos de los relatos iniciales de Piglia, tras esa presencia marcada del aparato o máquina de narrar, unida a la memoria y a la realidad de seres prontos a capturar el fluir de la experiencia, que a veces pretendiera escapar a los ámbitos del psicoanálisis. Y el psicoanálisis, en tanto procedimiento, tiene para Piglia la estructura del folletín y en Puig uno de sus mayores exponentes.

Pero la etapa que ahora pretendo leer es la que ya revela algunas aristas en *Respiración artificial*, con su juego de archivo y el empleo de información como si se tratara de un expediente de juzgado, nutrido ahora por las múltiples versiones de testigos ocasionales y directos, tras las pistas de un hecho que no se aclara del todo y cuyo mecanismo narrativo vendría a prolongarse en *Plata quemada*, cuando infiero esta propuesta de mundo bastante significativa en los nexos y bordes de su historia y su articulación con el contexto.

Convencido de la ineficacia de la *literatura política* –posición que ya habría sido diálogo y pregunta en su entrevista con Rodolfo Walsh<sup>77</sup>–, a pesar de que puedan existir en este plano

---

<sup>76</sup> Silvia N Barei, “De la crítica literaria como escritura intertextual”, en *Literatura como intertextualidad*, IX Simposio Internacional de Literatura, Juana Alcira Arancibia (ed.), Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico/Editorial Vinciguerra, 1993, pp. 412-419.

<sup>77</sup> R. Piglia, Rodolfo Walsh. “He sido traído y llevado por los tiempos”, en *Ideas, Arte, Letras en la CRISIS*, No. 55, Buenos Aires, noviembre de 1987, pp. 16-21. Reelaboración y ampliación de la entrevista aparecida en 1970 en el texto de Walsh *Un oscuro día de justicia*.



buenas novelas temáticas, Piglia se inclina por dar mayor importancia a los *climas* que alimentan la vida cotidiana enmarcada por acontecimientos políticos. En este caso, infiere, el peronismo arrastra consigo un *imaginario colectivo* que insta a su recreación.<sup>78</sup> No sólo la figura de Perón, también la de su esposa Eva Duarte y con ambos las circunstancias de un pueblo que vislumbró en estas figuras la posibilidad de un orden social y político menos convulso, bajo las tres consignas públicas del peronismo: Justicia Social, Soberanía Política e Independencia Económica. Uno de aquellos ciudadanos dispuestos a defender tales consignas desde la promulgación de unos idearios de vida irreductibles, sería el padre de Piglia. Médico y militante político, este hombre de provincia habría padecido la cárcel dos años después del derrocamiento de Perón. La figura paterna será motivo de reflexión para Piglia y acaso el símbolo de una colectividad que vio frustradas sus aspiraciones cuando Eva Duarte muriera en 1952 y Juan Domingo Perón fuera derrocado durante el golpe militar de 1955: “El 55 fue el año de la desdicha y el 56 fue el de la cárcel y el 57 fue todavía peor. Las cosas siempre pueden empeorar: esa es la tradición de los vencidos” (Cc2, 10).<sup>79</sup>

La segunda convicción de Piglia tantea las coordenadas del mundo inventado por Arlt, desde dos aspectos centrales: la *construcción del complot* y el asunto de la *oralidad*. En lo primero, Piglia cree advertir el gran tema de la literatura argentina a través de la materialización de tramas en las que emergen las paranoias y el nerviosismo de grupos o sectas dispuestos a

<sup>78</sup> Marco Antonio Campos, “Entrevista con Ricardo Piglia”, en *Cuentos con dos rostros*, *Op. cit.*, p.113.

<sup>79</sup> De manera un tanto deliberada Piglia busca eclipsar toda división entre biografía personal y vida literaria. Y él parte de unos convencimientos que bien podrían tomarse como una orientación de lectura: su obra, enfatiza, “es una experiencia absolutamente privada”(Ana Nuño); “lo autobiográfico es algo que está ahí transformado” (Dean Luis Reyes); cuando se persigue una forma, un sentido, “la vida tiene que entrar en la literatura” (Roberto Viereck). Y siempre volverá a tocar el tema de la existencia de un Diario que habría empezado a escribir muy joven, por la época en que su padre se derrumba ante una situación política, agravada tras el derrocamiento de Perón; lo que en parte condujo a que su familia emigrara a Mar del Plata. La escritura de ese Diario, reiterará con muy pocas variantes, justificaría la publicación de sus novelas, ensayos y relatos, al fin y al cabo, “La literatura es una forma privada de la utopía”(Cc2, 11), sentencia que antes de conocer la forma del relato provocó la forma de la confesión en un diálogo (Marithelma Costa). Si bien la alusión al padre o a su maestro Ratliff nutre algunos de sus relatos (*Cuentos con dos rostros*), también es cierto que estas figuras, como metáforas de un tiempo que lo regresan a la adolescencia y a sus primeros escauceos con el hecho literario, enriquecen sus diálogos y entrevistas con diversos medios.

(Roberto Viereck, “De la tradición a las formas de la experiencia, entrevista a Ricardo Piglia”, en *Revista chilena de literatura*, No. 40, Universidad de Chile, 1992.

Elvio Gandolfo, “Ricardo Piglia”, entrevista, en Suplemento *Radar*, diario *Página/12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.

Ana Nuño, “Entrevista a Ricardo Piglia”, en *Revista Quimera*, No. 198, Barcelona, 1998, p.15.

Dean Luis Reyes, “Páginas del diario de Ricardo Piglia, Un diálogo con el escritor argentino en La Habana”.

Tomado de la Red: Agencia Internacional de Noticias Librusa, [noticias@ibrusa.com](mailto:noticias@ibrusa.com)

Marithelma Costa, “Entrevista. Ricardo Piglia”, en *Hispanamérica, Revista de Literatura*, No. 44, Año XV, 1986, p. 49).

conspirar. Lo interesante en Arlt, revela Piglia, es la manera como permite la propagación de los distintos materiales a través del *complot*: documentos y panegíricos políticos, científicos, literarios y de ciencias ocultas, a través de personajes dispares: locos, sabios, inventores. En lo segundo, Piglia advierte que más allá de un asunto lexical, lo que Roberto Arlt pone en situación es una serie de tonos, ritmos y juegos sintácticos, como fe de un aprendizaje de lectura procedente “de las malas traducciones que hacían los españoles”, unido a su interés de recoger las “voces” marginales de la ciudad. En el resultado de esta mezcla prevalecería lo *extraño* de su literatura (Cc2, 99).

La tercera convicción o postura estética de Ricardo Piglia se halla inmersa en sus reflexiones críticas y entrevistas ofrecidas a diversos medios, muchas de las cuales serían procesadas y ampliadas por él, en una tentativa de llevar a la estructura del ensayo lo que en su momento ofreció en el plano de la opinión o el diálogo informal. Ella se condensa en la noción de los *relatos sociales* que tejen el mundo de las ideas y llenan de sentido las relaciones que subyacen a los grupos y sectores de una sociedad obsesa, molesta. De ahí su interés por la microhistoria, pues el pequeño relato suma, en esencia, las tensiones y los dramas de la individualidad, de cara a un colectivo. Esa imagen del falso psiquiatra y falso médico que graba los desahogos nerviosos de sus pacientes –fragmentos de vida-, a través de la línea telefónica, ansioso por “captar el centro de la obsesión secreta” (Cc2, 34) de la ciudad, se atiende, a lo sumo, metáfora de un procedimiento narrativo cuyo mecanismo luego se tornará más complicado a través del reino de voces que domina el mutismo del Gaucho Dorda, cuando su cabeza, “una radio de onda corta” (PQ, 62-63), se llena de murmullos y discursos.

Los *relatos sociales* dirían mucho de la “verdad” o las “verdades” que discurren en el adentro y el afuera, o, si se prefiere, en lo público y lo privado, y al expresarse como parte de una *trama*, ellos se resuelven *alegóricos*, puesto que siempre estarían diciendo, anunciando “otra cosa” (CyF, 38). La pertinencia de estos relatos para Piglia narrador anulan cualquier lógica cartesiana y por ello es posible encontrar cartas de amor cruzadas en los cuartos de hotel en dos ciudades distintas (“Hotel Almagro”), o una “bolsa de lona llena de cartas” escritas por los seguidores de Eva Perón, días antes de su muerte. Esta lógica hace probable que sean sólo los descendientes de Nietzsche los que encuentren tal correspondencia, para descubrir en el contenido epistolar las desdichas, los crímenes y las ficciones de los seguidores de una leyenda (“El fluir de la vida”). La misma lógica que permitirá a Kafka predecir, en el rostro

anónimo de un ser acomodado en su mesa, el advenimiento de Hitler (*Respiración artificial*). Y claro, esta lógica no podría escapar al relato de los dos rostros ocultos en los hechos que envolvieron un “caso menor” de la crónica judicial del año 65.

Planteo convertir las certidumbres de Piglia ya enunciadas en una propuesta de mundo y colijo: un cuadro de costumbres atrapado en medio de pulsiones y molestias políticas genera climas o atmósferas adecuadas para hacer del complot un hecho social y político. La memoria se hace relato, en este caso convida lo alegórico y es allí donde quiere decir algo, o algo dice que no se puede perder, o estar por decir algo y se hace inminente, pero la revelación nunca se produce del todo.<sup>80</sup> Cuando vinculo estos presupuestos de Piglia a una sola oración con sentido compuesto, estoy definiendo uno de los mayores ejes temáticos de *Plata quemada*.

Habría que añadir, eso sí, que para obtener la recreación de esos *climas*, evitando caer en el panfleto o en la mera representación de un suceso real, Piglia defiende la puesta en escena de unos principios estéticos y formales que quizá aprendiera en los diálogos sostenidos –ciertos o no, para rendir tributo a un Arlt reescrito- con Steve Ratliff en la nocturnidad del *Ambos Mundos* de Mar del Plata. Y tales principios podrían inscribirse de la siguiente manera: en la figura del iceberg de Hemingway se precisa que lo más importante es aquello que no se dice. La lección de Henry James: el narrador no comprende del todo la historia que cuenta. Toda buena intriga requiere de un “mecanismo oculto” y no en el sentido del misterio, sino en la historia que aún no es tiempo de relatar. Como “filósofos naturales”, los convictos admiten una sola verdad: “la existencia siniestra de una conspiración” (*Cc2*, 24-41). Convertidos en materia de la ficción, estos principios trenzan los bordes y los nexos de la novela *Plata quemada* como promesa de mundo.

Creo necesario recordar que para Ricoeur la *función narrativa*, no sólo en el decurso de la historia literaria sino también en la tradición historiográfica, se define por su “ambición” de pretender “reconfigurar la *condición* histórica y elevarla así al rango de conciencia histórica”.<sup>81</sup> Para ello el escritor asume una confrontación y diálogo con los materiales de

---

<sup>80</sup> Me he permitido aquí un juego de palabras con relación a la “inminencia” de lo que está por decir algo, utilizando las palabras de Jorge Luis Borges, cuando pretende definir el *hecho estético* como “Esa inminencia de la revelación que no se produce”.

(J. L. Borges, *El Aleph Borgiano*, Santafé de Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, edición al cuidado de Gustavo Cobo Borda, 1986).

<sup>81</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, México, Siglo XXI, 1996, p.781.

archivo y los documentos que legitiman un devenir. Desde esta perspectiva resulta pertinente destacar que el asalto a la sucursal del Banco de la Provincia de Buenos Aires en San Fernando ocurrió en setiembre de 1965 y la caída de la banda dos meses después en Montevideo.

En el *Epílogo* que cierra la novela *Plata quemada*, una voz anuncia en el primer renglón que la obra narra una “historia real” y tal vez ya olvidada de un “caso menor” de la “crónica policial”. Más allá del juego narrativo y de las intenciones del autor por endilgar a su obra un carácter de verosimilitud, existe, sin embargo, un registro periodístico alrededor de este hecho,<sup>82</sup> que acaso desborda en significaciones cuando al ubicarse históricamente aparece en medio de una situación política y social argentina que toca, sin duda, los contenidos que la novela despliega. Dos acontecimientos enmarcarían este “caso menor”: el golpe militar de septiembre de 1955, cuando fuera derrocado el coronel Juan Domingo Perón y el del 28 de junio de 1966, cuando fuera derrocado por el Ejército el médico Arturo Illia. Este período formaría parte de uno más extenso, donde un gran sector de la población civil, al decir de González Janzen, vivió en la más absoluta *resistencia*,<sup>83</sup> en medio de conatos de guerra civil, huelgas de sindicatos y obreros, terrorismo promovido por “fuerzas oscuras” y represión militar.

Dentro de este lapso destaco los siguientes hechos: la desaparición o el robo del cadáver de Eva Perón del edificio central de la Confederación General del Trabajo (CGT) y su enigmático trasegar por más de dos décadas, a la sombra de un secreto guardado con recelo por los militares y de una memoria popular que alimentara el mito, materia de ficción en

---

<sup>82</sup> A modo de ilustración me permito enunciar algunos de los titulares que ocuparon páginas centrales de la prensa bonaerense, a propósito del asalto bancario perpetrado por la banda de Malito: “Un muerto y cinco heridos por el asalto a empleados municipales de San Fernando” (*La Nación*, Miércoles 29 de septiembre de 1965, p. 12); “Aclaróse el atraco a la comuna de San Fernando” (*La Nación*, miércoles 6 de octubre de 1965, p. 1); “En recia batalla abatieron a 3 asaltantes de San Fernando” (*La Nación*, lunes 8 de noviembre de 1965, p. 1); “Hallan rastros significativos en el auto utilizado en el golpe de San Fernando. Una identidad que está casi cantada” (*El Mundo*, jueves 30 de setiembre de 1965, p.20); “Escaparon por muy pocos minutos los acusados del asalto de San Fernando. Aparecen otros cómplices y más detenidos” (*El Mundo*, domingo 10 de octubre de 1965, p. 14); “Las huellas dactilares halladas en el automóvil de los atracadores demuestran, sin lugar a dudas, que los tres asesinos son Malito, Brignone y Dorda, a quienes se busca” (*El Mundo*, viernes 15 de octubre de 1965, p.20); “Tirotean en Montevideo a los feroces asesinos” (*El Mundo*, sábado 6 de noviembre de 1965, p.11); “Buscan a Malito en Uruguay” (*El Mundo*, martes 9 de noviembre de 1965); “Tras las huellas asesinas. No serían delincuentes comunes los asaltantes” (*Crónica*, 30 de setiembre de 1965, pp. 12-13); “Un cantor fue entregador del atraco de San Fernando” (*Crónica*, martes 5 de octubre de 1965, pp. 1-16).

<sup>83</sup> Ignacio González Janzen, *Argentina: 20 años de luchas peronistas*, México, Ediciones de la Patria Grande, 1975.

*Santa Evita* y acontecimiento histórico que envuelve a un colectivo.<sup>84</sup> Posterior a este hecho surgen grupos de *resistencia* que intentan desestabilizar el régimen impuesto por los militares, pero las represalias no se hacen esperar. En junio de 1956 el gobierno del general Pedro Eugenio Aramburu decide contrarrestar los ataques de los “comandos mixtos” de *resistencia*,<sup>85</sup> compuestos por trabajadores sindicalizados y militares fieles a Perón, que ya empezaban a actuar utilizando “caños” (bombas rudimentarias) e intentando apoderarse de algunas bases militares. Como consecuencia de estos enfrentamientos, varios militares de diferente rango, prisioneros civiles y líderes sindicales fueron fusilados, en lo que se dio en llamar la “Operación masacre”, materia literaria para el escritor y periodista Rodolfo Walsh. Entre 1956 y 1958 se contabilizaron cerca de 193 conflictos laborales, mientras Perón ejercía algún poder desde un exilio que lo llevó a transitar por varios países latinoamericanos, para radicarse por último en Madrid.

En 1958 Arturo Frondizi asumió la presidencia de Argentina a la saga de Perón, pero cuando éste quiso alejarse de los principios de su mentor y acometió llevar a cabo su política del “desarrollismo”, como la catalogaron algunos sectores, entró en choque con los grupos de *resistencia*, repelió varias protestas obreras y siguió nutriéndose el desorden civil. En el año 62 Frondizi fue depuesto por un golpe militar orquestado por las Fuerzas Armadas. En este lapso hubo también grandes brotes de violencia, lo que trajo consigo el asesinato y desaparición de líderes sindicales, jóvenes activistas y obreros.

Pero si la violencia política afina sus instrumentos, la realidad histórica afinará por igual una lingüística para calificar y narrar los *climas* del estado de excepción. Los *relatos sociales* tomarán el lugar de las crónicas de prensa, los comunicados de las centrales obreras y sindicales, los idearios políticos de los sectores en pugna, los panfletos de los grupos de *resistencia*, los expedientes secretos de los Consejos de Seguridad, los “operativos” de los militares. Incluso las acciones terroristas, como la puesta de una bomba o “caño” en un sitio

---

<sup>84</sup> En este sentido, destaco dos libros en particular por el tratamiento que allí se hace de la figura de Eva Duarte como sustancia de un mito, arraigado en miles de pobladores de provincia. Muchos de ellos emigraron a la ciudad de Buenos Aires para comprobar que su efigie tenía cuerpo y hablaba:

Juan José Sebrelí, *Eva Perón ¿Aventurera o militante?*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.

Juana M. Baumgartner, *La anti-virgen Evita*, Madrid, Parteluz, S.L., 1997.

<sup>85</sup> En *Crónica*, uno de los diarios que cubrió el asalto bancario en 1965 se estilan expresiones y relatos como “operativo relámpago”, “Diríamos que fue como una acción de comandos” (30/09/65); “No se trata de delincuentes comunes (...)Por otra parte la cosa viene barajada con el factor ideológico. Se lanzan al crimen ‘para recaudar fondos para la organización’. Muchos de ellos –se ha dado la paradoja- se sienten patriotas y no criminales” (01/10/65).

público, podían ser tomadas como otra efectiva manera de hacer “propaganda”: “las bombas fueron una especie de panfleto”.<sup>86</sup> De tal modo que en medio de la profusión de materiales escritos e impresos, los artefactos o detonantes de destrucción empezaron a formar parte de un mismo diccionario.

Extrañas a la resonancia de la poesía y más bien ajustadas a los lenguajes herméticos de los informes cifrados, esta época expandió el uso de un lenguaje que apenas sugiere algún sentido cuando se le aísla entre comillas: “fuerzas represivas del régimen”, “parálisis de la ciudad”, “combatientes peronistas”, “proyectos estratégicos”, “aparato vandorista”, “mártires de la causa”, “contingentes policiales”, “aparatos paramilitares”, “aplantar a los insurrectos”, “estado de sitio”, “ley marcial”. Frases y palabras que quizá cobrarían más sentido en las paredes que la pareja de “Graffiti” (Cortázar), resuelven signo de una urgente comunicación en medio del temor y miedo reinantes en la ciudad.

Desde la óptica del gobierno se había entrado en una etapa de “purificación”. Desde la mirada de los militantes y adeptos a los grupos de *resistencia*, la “purificación” se pagaba con “mártires” y “héroes”. Ya no es el tipo de lenguaje empleado por Arlt, aturdido ante el avance de la técnica y delirante frente a la posibilidad de constituir sectas secretas para adueñarse del poder político y social. Todavía en él la bondad de los juegos verbales da pie para otras opciones.

La propagación de este lenguaje en medio de ambientes sospechosos y rígidos sólo puede producir inestabilidad y desazón. No hay certezas, sólo movimientos inexplicables, sombras que se movilizan para cometer atentados y agregar al desconcierto. Lo desconocido se torna cotidiano. El “otro” es la duda, el pavor. Los cuerpos desaparecen, se esfuman, como en la alegoría de aquellos cuerpos desgastados en los Subtes, según lo recrea Cortázar en “Texto en una Libreta”.<sup>87</sup> Los periódicos compendian, traslucen el estado de la cuestión. Baste leer los recortes de prensa transcritos por González Janzen para comprobar el grado de incertidumbre de un grueso de población, que de pronto advertía cómo líderes sindicales, obreros, universitarios, eran desaparecidos y posteriormente asesinados por las fuerzas del orden.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Janzen González, *Ibid.*, pp.30-31.

<sup>87</sup> Julio Cortázar, “Texto en una Libreta”, en *Queremos tanto a Glenda*, México, Nueva Imagen, 1983, pp.45-64.

<sup>88</sup> J. González, *Op. cit.*, p.62.



La turbación va en aumento y es proporcional al número de individuos que van poblando las cárceles como sospechosos, presos políticos o revoltosos. En 1963 llega al poder Arturo Illia, pero los obreros agrupados en la Confederación General de Trabajadores (CGT) y las “62 Organizaciones” (sindicatos peronistas), ante la crisis económica enfrentada en todo el país y ante la puesta en marcha de un decreto sobre “Seguridad del Estado”, obreros y sindicalistas, sin acatar a menudo las órdenes de sus líderes, se lanzan de nuevo a las calles, detienen la producción en las fábricas y arremeten con desafuero las acciones violentas de las fuerzas militares. Las cárceles se llenaron de presos políticos. 1964 fue bautizado “El Año del Retorno”, el año de la esperanza para algunos sectores de la población civil, cuando se crearon algunas condiciones para que Perón regresara a su país. Sin embargo, el general fue detenido en el aeropuerto del Galeao en Brasil y se le impidió tocar tierra argentina.

En 1965 surge el “aparato vandorista”, bajo la orientación del líder sindical Augusto Timoteo Vandor y aquí se hace evidente que existen intereses muy diversos dentro de los afiliados al peronismo. Esto ayudará a crear un ambiente muy enrarecido en las prácticas políticas de aquellos sectores, mientras surgen figuras que llevan a cabo “golpes” contra el gobierno y grupos de estudiantes universitarios que actúan bajo la consigna de “regenerar” las plataformas ideológicas del viejo peronismo. En 1966 el presidente Illia es derrocado por un nuevo golpe militar y se inicia un largo período de dictadura inaugurado por el teniente general Juan Carlos Onganía.

Así las cosas, es indiscutible que cualquier acto delictivo en aquel período podía considerarse un hecho de la “insurrección”, que bien podía atribuírsele a los grupos de la *resistencia*. El pensamiento del comisario Cayetano Silva está movido por esa prescripción. Para él se habría acabado la delincuencia común y todos los actos contra el orden tendrían un *signo político*, un carácter *ideológico*. Y su experiencia por largos años combatiendo el crimen organizado le permitían llegar a esa conclusión. El hecho de que los delincuentes griten consignas en favor de Perón o Eva Duarte cuando son capturados, es un claro síntoma de cómo ciertos grupos y guetos se orientan permeados por intereses políticos, como prueba de la *resaca* dejada por el peronismo, sostiene la autoridad.

Pero cuando se advierte la desconfianza en las propias filas de los supuestos grupos de *resistencia*, se prevé cómo las raíces del problema son tanto o más difusas que la atmósfera que las alimenta. La posición del Nene Brignone frente a “Nando” Heguilein habla por sí



sola: lo mira con aprensión y desagrado, no ve clara su actuación como hombre que se promulga militante político, peronista, exmiembro de la Alianza Libertadora Nacionalista, conocida por los historiadores como el grupo de choque en tiempos de Perón; más bien lo considera el tipo de ser que conspira por intereses personales, pero escudado en idearios políticos ajenos, de fachada. Lo poco que los acerca, piensa con ironía el Nene, es “que nos picanean para averiguar si somos muñecos de la CGT” (PQ, 61). Y esa ironía también la tendrá su “mellizo”, el Gaucho Dorda, una de cuyas voces expresará a Heguilein que él parece tener “pinta de charrúa” y que muestra un aspecto singular, “Todos los uruguayos parecen viudos...En realidad parecen peronistas, los uruguayos, viudos del General” (PQ, 62).

Atmósferas veladas, inminencia de un complot, suspicacias y entredichos, versiones contradictorias, los materiales que se propagan en *Plata quemada* no dan espacio para esclarecer el acontecimiento. Por el contrario, cada vez que un personaje confiesa o infiere algo, recupera en su memoria la imagen de un pasado o interviene bajo amenaza y grita una consigna, es improbable determinar la realidad, el origen del hecho. El único signo que parece diáfano es de la locura.<sup>89</sup> Pero esta locura ya no es arltiana ni presenta los síntomas de sujetos propensos a crear el caos, ansiosos por contrarrestar una miseria que los ubica en la escala menor de la jerarquía social. La locura de los personajes de Piglia está mediada por el actuar, el desorden psicológico, su experiencia carcelaria y el uso de drogas, sin excluir de este cuadro clínico cómo la banda de Malito habita una sociedad reprimida, condicionada, a punto de reventar. Actúan bajo presión, acelerados y no hay lugar, por consiguiente, para la reflexión o la duda.

En cambio sí hay lugar para la conspiración de los grupos, tras su empeño de llegar al poder por la violencia a lo sumo, luego de alentar unos presupuestos ideológicos en busca del favor

---

<sup>89</sup> He aquí otra forma de la *locura*: cuando se vive bajo la presión de un sistema totalitario el hecho de eliminar toda censura o crítica o de establecer un régimen en el que es inadecuada toda oposición, cunde la demencia, puesto que *censurar* “equivale a la desaparición de personas en el orden político”, de tal modo que todos ya parecerían obedecer a los símbolos del *diktat* oficial. Así, se pierde correspondencia con lo más inmediato, se borran los límites entre la identidad propia y aquella que se obliga a tomar. Saer ilustra su posición con el examen de tres cuentos publicados en 1980. En sus contenidos, dice, de manera ingenua y un tanto cómica se pretendía satirizar tres temáticas caras a los escritores argentinos: “el parisianismo excesivo, la logorrea política y la experiencia estética”. Concluye Saer que al evidenciar estas temáticas y pretender mostrar la otra experiencia literaria –de la sátira y del supuesto sentido apolítico de los textos en cuestión–, el *establishment* tomaba una posición en detrimento de lo ya existente en el panorama de una literatura. (J. J. Saer, “Literatura y crisis argentina”, en *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Op. cit., p.115).

de la opinión pública, sin obviar que su mayor signo político, lo resuelve la actividad “clandestina”.<sup>90</sup> La conspiración permite el acendramiento de su propia lingüística y las atmósferas veladas, la expansión de relatos y microhistorias, la actuación violenta de catervas civiles y militares mantienen el desorden y definen los síntomas de una *sociedad enferma*. La idea es del sociólogo Francisco Delich, cuando examina las *metáforas* de un país como el suyo, dueño de una memoria que se empeña en narrar las luchas intestinas de los grupos de obreros y sindicalizados, de los estudiantes y campesinos, en un claro enfrentamiento contra un “aparato estatal” represivo, contradictorio y violento, tras esa forma política anormal que ya ha hecho carrera en los países latinoamericanos, la dictadura.

Una de las señas de identidad de lo anómalo y alterado se hace visible en el lenguaje, puesto que, realza Delich, “La peste son las palabras” que alimentan las ideologías, las religiones, los discursos políticos o los cantos populares:

Las palabras fueron acusadas porque llenaron de dudas allí donde había certidumbres, crearon resentimientos donde sólo había fraternidad, se desplazaron en espacios prohibidos, volaron en desorden por el orden: así acusada la palabra sería separada, luego reprimida y el silencio establecido como norma no solamente para la sociedad, sino también para el nuevo poder.<sup>91</sup>

Y la peste apura el nervio de los *relatos sociales* cuando ellos sostienen el delicado mecanismo de la ficción. Los discernimientos de Delich serán retomados por Piglia para arriesgar un examen del tipo de relato engendrado durante la dictadura, en dos de sus variantes: el relato <<médico>>: el país enfrentaba una terrible enfermedad que debía ser extirpada por cirujanos especiales que intervenían sin anestesia. La <<novela psicológica>>: los integrantes de la sociedad están obligados a hacerse un examen de conciencia, para superar el complejo de culpa, puesto que “todo el pueblo argentino” y no el aparato militar y político, es el culpable de la situación. A través de estos mecanismos narrativos el Estado crea sus propias ficciones:

Los servicios de información manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más

---

<sup>90</sup> T. Galván, *Op. cit.*

<sup>91</sup> Francisco Delich, *Metáforas de la sociedad argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p.33.

imaginativos. El único que los mantuvo a raya fue Roberto Arlt: les captó el núcleo paranoico. El complot, el crimen, la falsificación son la esencia del poder en Argentina: eso narra Arlt.<sup>92</sup>

Y lo que también narra Piglia, por supuesto, en su voluntad de acondicionar y extender los mecanismos arltianos y proseguir con el complot para desvelar la naturaleza de un *poder*, ese otro aparato de ficción. Sólo que el movimiento entre una y otra estética ha ampliado las significaciones de la promesa de mundo. Piglia valora por entero el empleo del lunfardo, en tanto *lenguaje criminal*, sin las comillas recurrentes en el discurso de *Los siete locos/Los lanzallamas*. Este lenguaje enuncia y representa el universo segregado y clandestino de los asaltantes. Captura el ritmo, el brillo y la concisión de los diálogos y soliloquios carcelarios. El lenguaje capta el *suspense*, los enfrentamientos entre una banda sediciosa y una autoridad legal que transparenta en su lingüística los excesos de la fuerza y el salvajismo. Es decir, el lenguaje cobra sentido en estos *climas* sociales y se apresta a enunciar “lo otro”, “lo innombrable”, esto es, lo que está “enfermo” y es necesario “extirpar”.<sup>93</sup>

Supongo que el manejo de la metáfora de *sociedad enferma* hecho por Delich para analizar la situación política y social de Argentina bajo la dictadura y el catálogo enunciado por Piglia sobre el tipo de relatos literarios que proliferaron en ese mismo clima de represión, se fundamentan en las argumentaciones de Susang Sontag en torno a la enfermedad como metáfora contemporánea, de acuerdo con su ensayo del año 77. Propensos a las “explicaciones psicológicas” de las enfermedades o de alguna otra situación anómala, Sontag asevera que frente al misterio de las causas que pueden generar el cáncer y de la imposibilidad aún de encontrar su cura, se traslada esta enfermedad al horizonte social y político para interpretar, desde este ángulo, la *patología* del sistema, quizá con el objeto de “culpabilizar al paciente”. Cuando se habla de cáncer, sostiene la ensayista norteamericana, de inmediato se acude al lenguaje militar para hablar de síntomas o signos de la enfermedad. Tales descripciones se apoyan en palabras como ‘invasión’, ‘células cancerosas que se

---

<sup>92</sup> R. Piglia, *Crítica y Ficción*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 267, 2001, pp.106-107.

<sup>93</sup> A su regreso a Buenos Aires en el año 77, después de un breve exilio voluntario, Piglia advierte que aquellos viejos postes pintados de blanco que antes indicaban las paradas de los colectivos, han sido cambiados por carteles donde se lee <<Zona de detención>>. De inmediato piensa en la amenaza, en el rigor de un poder omnímodo, en la atmósfera de una ciudad sitiada por sombras y seres anónimos: “<<Zona de detención>>: en ese cartel se condensa la historia de la dictadura” (*CyF*, 107-108). Es el lenguaje y su resonancia lo que permite condensar una historia, un tejido de relaciones humanas, una trama de miedos y prevenciones.

multiplican', 'tumores malignos', 'defensas del organismo', 'células destructivas'. Y el tratamiento del mal utiliza por su parte el lenguaje de la guerra aérea: "se bombardea al paciente con rayos tóxicos. Y la quimioterapia es una guerra química, en la que se utilizan venenos". El empleo de las *metáforas patológicas* serviría para juzgar al ente social, "ya no por su desequilibrio sino por su represividad". Gramsci, Mandelstam, Marinetti, Hitler, Trotski y tantos otros, habrían hecho uso de las *metáforas patológicas* en sus manifiestos y proclamas para subrayar un momento de contradicción y crisis, para hacer visible un "mal":

Decir de un fenómeno que es como un cáncer es incitar a la violencia. La utilización del cáncer en el lenguaje político promueve el fatalismo y justifica medidas <<duras>> -además de acreditar la difundida idea de que esta enfermedad es forzosamente mortal. Nunca es inocente el concepto de enfermedad, pero cuando se trata de cáncer se podría sostener que en sus metáforas va implícito todo un genocidio.<sup>94</sup>

Tanto los grupos políticos de cualquier postura ideológica como los aparatos del Estado suelen utilizar este tipo de metáforas para nombrar una realidad movida por ciertos hilos de poder. En virtud de un uso cotidiano el *idioma de los argentinos* amplifica sus anexos en el diccionario, resalta las improntas de los lenguajes vivos: "filtraciones", "operaciones", "presión psicológica", "el golpe", "tiras", "el verdugo", "operación clásica de asalto frontal", "identikits", "ataque tipo comando", "operación limpieza", como si la lista formara parte de un expediente de los archivos militares o de un sanatorio, fundamentados en las lecturas de los 'relatos médicos' y las 'novelas psicológicas'. Estas palabras cobran su significado cuando se hacen oraciones: "De un modo a la vez indiferente y amenazador la policía aseguraba tener ya los identikits de por lo menos dos integrantes de la banda"; "tenían tomados a los tipos de la aduana y a la gente de la prefectura que hacían la vista gorda en los cruces clandestinos a la otra orilla"; "Los cuatro se filtran entonces por la escalera, formando un rombo en una operación clásica de asalto frontal" (*PQ*, 58,89,164).

Un uso del lenguaje que no deja de lado la puesta en escena de la ironía: cuando Fontán Reyes explica a la banda la forma como puede ser llevado a cabo el asalto bancario, el antiguo cantor de tangos expresa que la clave radica en que "no haya filtraciones", y el

---

<sup>94</sup> Sontag, Susan *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus-Pensamiento, 1996, pp.55-85.

Gaucha Dorda, que casi no habla, que mira de soslayo, ocupado siempre en escuchar sus voces internas, lo impele: “-Hablás como si fueras plomero” (PQ, 25).

Concluyo que estas palabras y oraciones están contenidas dentro de lo que Bajtín denominaría la “heterogeneidad” de los *géneros discursivos* (orales y escritos), en una de sus acepciones: los *géneros discursivos primarios*, que recogen la discursividad inmediata: los diálogos coloquiales, las órdenes militares, el lenguaje burocrático, las cartas familiares, etc. Estos géneros son materia de elaboración por los *géneros discursivos secundarios* ya estandarizados (novela, drama, investigación científica, entre otros), y ellos vienen a participar de la realidad sólo a través de un enunciado, esto es, la *totalidad de la novela*. En otras palabras, expone Bajtín, la oración como unidad de la lengua sólo cobraría *sentido* pleno cuando se la interpreta de cara a una realidad extraverbal, es decir, frente al contexto que la ha producido.<sup>95</sup> Y creo haber determinado mucho la clase de contexto en que *Plata quemada* persigue la plenitud de un sentido.

Si admitiera la existencia de una poética para este tipo de lenguaje diría que ésta se incubía con fuerza en los espacios cerrados de los calabozos, las salas de tortura y las prisiones. En tanto institución apéndice del aparato judicial la *forma-prisión* habría nacido con el objeto de organizar, clasificar y distribuir a los individuos transgresores, para aplicar con ellos un particular régimen educativo, que se arroga la tarea de evaluar y controlar el comportamiento, el tiempo, la fuerza y someter a los internos a una “visibilidad sin lagunas”. Todo ello, bajo un riguroso aparato de observación y de registro que viene a controlar la memoria de ese saber, producto de un permanente acopio de información y quizá de certezas, en cuanto a la transformación psicológica y emocional de quienes soportan el peso de este organismo invisible.

¿Pero cómo actúa, cómo se sabe que ha tomado lugar en la jerarquía de la vigilancia y el castigo? Logra hacerse notorio cuando toma la forma de una *máquina-prisión* intrincada y a mi modo de ver, enigmática, pavorosa, lo cual se presiente, desde los terrenos de la ficción, con las maneras de actuar y de pensar de Malito y sus secuaces.

Para Foucault, desde los inicios del siglo XIX las prisiones, esas *instituciones completas y austeras* –la denominación es de Baltar y data de 1829-, han operado sobre dos premisas básicas: “la privación de la libertad y la transformación técnica de los individuos”, esto

último como el resultado de la aplicación de una serie de procedimientos que buscan corregir el carácter, el comportamiento y, por extensión, la psique de individuos que, en grado sumo, han actuado en contra del orden social. “¿La prisión, región sombría y abandonada?”<sup>96</sup>, se pregunta Foucault y él mismo responderá que no hay tal, justo cuando su objeto ha sido tema de discusión durante dos siglos. Intuyo que su lugar en el debate de la sociedad se deba, en parte, a la pregunta por la efectividad y legalidad de sus procedimientos en cuanto a su vocación de aparatos disciplinarios.

Cuando el lector se encara a los complejos universos mentales del Nene Brignone, el Gaucho Dorda o Malito, entiende que se enfrenta a psicologías que han soportado los regímenes carcelarios y son producto de tales aparatos coercitivos, encargados de moldear el comportamiento, la conducta, las actitudes morales, más la reproducción de una serie de habilidades que persiguen reintegrar al individuo a la sociedad de la que ha sido aislada. La prisión, en este caso, expresa Foucault, se torna “omnidisciplinaria”, una suerte de máquina estatal encargada de transformar sujetos que ya no se pertenecen a sí mismos, en virtud de que se hallan coaccionados a una administración encargada de dirigir rutinas, vigiliadas, sueños, tiempos para orar, comer, recogerse, momentos para hablar o permanecer en silencio y todo ello, dispuesto en los periodos que impongan las penas carcelarias para cada individuo. Se entiende, con Piglia, que el preso es un individuo que se pasa todo el tiempo pensando.

La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo que han hecho antes, pero sobre todo lo que van a hacer. Se escuchan unos a otros, compasivamente. Lo que importa es narrar, no importa si la historia no le interesa a nadie. Lo contrario del arte de la novela, que se funda en la ilusión de convertir a los lectores en adictos (*Cc2*, 25).

¿Es sólo casualidad que el Gaucho Dorda, una impredecible máquina de narrar, deba sus anticipaciones, sus descensos a las raíces de una lengua materna, su articulación a una serie de voces femeninas que lo azuzan y lo ocupan, a una educación recibida en las cárceles de Batán o Devoto? ¿Es apenas accidental que al descubrirse asediados en el *aguantadero*,

---

<sup>95</sup> M. M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 248-293.

<sup>96</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2001, pp.231-314.

afirmando un destino ya tejido en la clandestinidad y el complot, Mereles, el Nene y Dorda acudan a su memoria, se alimenten de relatos, narren historias sin exigir interlocutores, como si estuviesen encerrados en algún calabozo o prisión estatal, narrándose a sí mismos?.

La *máquina-prisión* ha conseguido fundir el carácter y la conducta de los *pistoleros porteños*. Todos ellos son paranoicos, silenciosos, reservados y maniáticos. En el 56 ó 57 “Nando” y Malito fortalecieron su relación de cómplices bajo la nocturnidad de los presidios, tras largas conversaciones que involucraban planes futuros de asaltos y ataques, para seguir actuando encubiertos. En medio del tráfico de drogas y el comercio sexual, Brignone y Dorda obtuvieron su mayoría de edad y descubrieron, a través de sus cuerpos, el vejamen y la abyección, cuyas secuelas se harán narrativa en los informes del psiquiatra Bunge.

La cárcel también se convierte en una escuela de instrucción política. El Nene vuelve su experiencia relato para confesar que en prisión se hizo “puto, drogadicto, me hice chorro, peronista, timbero” (*PQ*, 93), pues allí es donde se afinan relaciones especiales con seres que han subvertido la regla y que conocen muy bien los itinerarios y las travesías del universo subrepticio del afuera, donde sólo es posible establecer pactos y negocios cuando se comparten los mismos códigos y se persiguen los mismos propósitos. De otro modo la banda no hubiese podido atravesar la frontera y refugiarse en Montevideo, después de haber saldado pactos en ese ámbito marginal recorrido por Brignone. Y esos contactos se han dado gracias a la intervención de Heguilein, encargado del repliegue de la banda, puesto que se desplaza con propiedad en ese ámbito de lo clandestino, “Conocía a todo el mundo, sabía cómo moverse” (*PQ*, 65).

Aunque ya desligado de los grupos de *resistencia* Heguilein aún sostiene vínculos ocasionales con miembros de los sindicatos y excombatientes del movimiento nacionalista. Su militancia política le habría permitido conocer bien los métodos y maniobras empleados por estas camarillas perseguidas por la policía y el ejército; de ahí que haya actuado, al lado de Malito, como uno de los “cerebros” del asalto bancario. Tanto Heguilein como su amigo cargan tras de sí con prontuarios que han alimentado la leyenda en torno a sus personalidades de guerreros y revoltosos. “Nando” es descrito como un hombre de acción, “un patriota según algunos, un “servis” según otros, un lumpen sanguinario según los canas de Coordinación” (*PQ*, 54). Por su parte, a Malito se le define como el filósofo de la banda, el “científico”, el verdadero responsable de la conformación del grupo y del planeamiento del



asalto. Malito incluso es el “héroe” para los propios *malandras*, una especie de salvador. Cuando tres de los bandidos quedan acorralados en el apartamento de Montevideo, ellos mantienen viva la esperanza de que Malito se las ingeniará para sacarlos de allí: “A lo mejor era cierto que había tomado un rehén, el hijo de algún oligarca y de pronto aparecía en la televisión exigiendo que los dejaran salir. Iba a venir a sacarlos, iba a venir con refuerzos, Malito” (PQ, 205).

Ante la presencia de este tipo de bandoleros no extraña que la policía admita de inmediato que el robo puede ser parte de una conspiración con fines políticos. Y había motivos de sobra para pensar en eso, sobre todo cuando algunos de los implicados caen en manos de las autoridades y se insinúan los posibles nexos de la banda con miembros del ejército y líderes de la política. Es claro, por ejemplo, que el *entregador* Fontán Reyes se enteró de la existencia de la nómina de empleados de la Municipalidad por la información recibida de su primo hermano Carlos A. Nocito, a quien se le califica de “puntero del peronismo” (PQ, 23), inspector de Obras Públicas de la comuna de San Fernando e hijo de un influyente concejal de la zona.

La información de la prensa escrita empezará a jugar acá un papel de primer orden, sobre todo por las hipótesis que deslizan, al parecer, apoyados en declaraciones de investigadores y miembros de la policía, a quienes, en algún momento, se les pone en entredicho y se revelan parte de sus procedimientos represivos. En esta línea, la prensa tiende un puente entre el estamento oficial encargado de esclarecer el crimen y capturar a los malhechores y la opinión pública, interesada en efectuar el seguimiento del hecho delictivo y en conocer el final.

Por las características del robo y con base en fuentes oficiales, los diarios presumen que se trata de un “ataque tipo comando” (PQ, 53), vinculado al que unos meses atrás habría perpetrado un “grupo nacionalista” al Policlínico Bancario. Se habría descubierto en ese robo la participación de *tacuaras* o de la “resistencia peronista” y suboficiales del ejército “dados de baja y entrenados, según se dice, por la guerrilla argelina. “Los argelinos” como los llaman en el movimiento, dirigidos por José Luis Nell y Joe Baxter, entraron en el Policlínico con ametralladoras y se levantaron trescientos mil dólares” (PQ, 53).<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Esta información que hace parte del discurso y la totalidad de la novela, recoge no obstante la memoria de un hecho histórico. Si como formula Piglia, la narración está vinculada a las “artes adivinatorias” y el acto de narrar consiste en llevar al lenguaje “la pasión de lo que está por venir” (Cc2, 49), *Plata quemada* anticipa un tiempo histórico dominado por la subversión, las luchas frontales, las confrontaciones armadas con el

Esta índole de relaciones que los eventos permiten no desentrañarán, sin embargo, en qué medida el robo sí tiene un origen político. Cuando Malito *engancha* al Nene en el asalto y se toca el tema de la repartición, se dice que la mitad del botín será para ellos y la otra parte (*el otro medio palo*) para los *entregadores*, “incluida la cana y el concejal” (PQ, 77). Huguilein deja entrever que golpes como el asalto a un banco harían parte de los planes señalados por la “Organización”, interesada en fortalecer *tropa* ya con experiencia y efectiva en el momento de “Poner caños, robar bancos, cortar líneas eléctricas, provocar incendios, disturbios” (PQ, 64). De manera que detrás del asalto al Banco de San Fernando podrían estar “tipos de la pesada”. Una voz testigo, que no emplea el lenguaje periodístico, expresa que la policía procuraba silenciar lo que había descubierto, “parecían estar desorientados y tendían a ligar el asalto con los grupos de derecha del peronismo” (PQ, 65).

La prensa informará que dos días después del asalto fueron detenidos siete “cómplices y entregadores”, en los que se encuentran el inspector de Obras Públicas Fontán Reyes, un suboficial del ejército, quien habría vendido las armas que los delincuentes utilizaron, más el hijo y un sobrino de un conocido concejal de San Fernando: “Así epiloga un suceso inaudito en el que personas aparentemente honestas alquilaron asesinos a sueldo para cometer un hecho vandálico” (PQ, 91).

---

*establishment*, lo cual desembocó en el surgimiento del grupo armado los *Montoneros*, entre los años 1968 y 1970.

El *Tacuara* era un movimiento derechista, transgresor y rudo que llevaba las riendas del Sindicato Universitario de Derecho (SUD) a comienzos de los años sesenta. El grupo estaba conformado por muchachos de origen peronista, que buscaba apoyo en la clase obrera del mismo bando. De allí derivó la conformación de un grupo de izquierda que sentó las bases del Movimiento Nacional Revolucionario Tacuara (MNRT) en el año 62. Este Movimiento era dirigido por José Luis Nell y Joe Baxter, este último de nacionalidad inglesa y estudiante de derecho. Nell era un declarado marxista, convencido de que la revolución social era el camino a seguir para lograr la “liberación nacional”, apoyados en la clase obrera como “vanguardia revolucionaria”. El 29 de agosto de 1963, utilizando una ambulancia alquilada, los *tacuaras* se apoderaron de la nómina de la Unión Clínica de Empleados de Banca, asesinaron a dos guardianes, hirieron a un policía y huyeron con un botín de 100.000 dólares. La guerrilla urbana del MNRT había denominado su acto “Operación Rosaura”, cuyo fin era el de recaudar dinero para promover una “invasión” en Las Malvinas. Sin embargo, el grupo fue desmantelado por la policía meses después, en el año 64 y una buena parte de sus militantes fue capturada. Se recuerda que durante los juicios José Luis Nell huyó *espectacularmente* de la corte en Buenos Aires.

También es bueno recordar que algunos de los jóvenes que animaron la acción de grupos guerrilleros urbanos, bajo la orientación táctica y militar de activistas y combatientes al estilo de Nell o Baxter, eran estudiantes de universidades locales y pertenecían a importantes familias acaudaladas. Cito el caso de Ignacio Vélez, quien habría participado en el robo al banco de la población cordobesa de La Calera en julio de 1969, como batería de una de las cuatro unidades de *Montoneros*, dos de las cuales se autodenominaban “Eva Perón” y “29 de mayo”. En esa ocasión se apoderaron de 26.000 dólares.

(Richard Gillespie, *Soldados de Perón. Los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo, 1988, pp.75-79.

Carlos A. Arbelos, y Alfredo Roca, *Los muchachos peronistas*, Madrid, Emiliano Escolar, 1981, pp.56-77-78).

Entre tanto, el comisario Silva, de Robos y Hurtos, tiene su propia versión de los hechos, así ésta cambie de manera radical cuando obtiene información de las personas detenidas y concluye que los bandoleros son sólo delincuentes comunes, “psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios” (PQ, 91). El comisario sostuvo en un principio que los delincuentes pertenecían a la resistencia peronista y preocupado como estaba de que ahora el crimen se ligara a fines políticos e ideológicos, insistía en que esa *conexión* había que tajarla para evitar volver al “tiempo de los anarquistas cuando no se distinguían los chorros de los políticos” (PQ, 67) y para ello, la policía de Buenos Aires había emprendido una *campana de exterminio* contra los alzados en armas. Ya no se querían presos políticos en las cárceles y lo mejor era asesinarlos, al fin y al cabo tenían el respaldo del Jefe de la Coordinación Federal. Pero la conclusión a la que llega el comisario Silva con respecto a la naturaleza de los bandoleros queda en entredicho por el tipo de hipótesis que algunos periodistas van tejiendo, unido a los comentarios hechos por los delincuentes en el *aguantadero*. Para Renzi, el periodista de policiales de *El Mundo* –periódico en el que también trabajó Arlt-, es muy probable, según sus fuentes, que la policía argentina quiera asesinar a los asaltantes para evitar que éstos hablen y se descubra la participación de oficiales que habrían apoyado el “operativo”, pero que fueron *mejicaneados* por la banda, al no recibir la parte del botín que les correspondía. No obstante, quedan flotando en medio de las versiones algunos indicios que tienden a complicar la investigación oficial: de qué manera los bandidos se hicieron a una gran dotación de armas de uso exclusivo de las fuerzas armadas (ametralladoras 9 milímetros, Bergman, Halcón calibre 45) y cómo es que utilizan las bolsas de lona tipo marinero para guardar la plata, cuando ellas sólo se usan en “reparticiones militares” (PQ, 55).

Acorralado con sus amigos en el departamento de Montevideo, irónico y juguetón, el Nene Brignone insta al comisario Silva a negociar su escape hacia el Paraguay para evitar más muertes, comprometiéndose a entregar la *guita* y a “no hablar”. El Nene toma el auricular del portero eléctrico y llama a la policía uruguaya (*yorugas*) entrometida, ajena a sus circunstancias, “somos políticos peronistas, exiliados, que luchamos por la vuelta del General. Sabemos muchas cosas nosotros, Silva, mirá que empiezo a contar, ¿eh?” (PQ, 162).

El radiotelegrafista Roque Pérez había sido encargado por la policía de poner micrófonos alrededor del edificio que ahora sirve de trinchera a los asaltantes y con su experiencia de radioaficionado, tenía la misión de capturar y traducir todos los diálogos, las voces y los rumores provenientes del departamento número 9. Pero una voz desvañada en su identidad alude que tal vez la presencia del experto en comunicaciones se deba al hecho de que los *porteños* sabían algo, eran dueños de un secreto “que los jefes trataban de averiguar antes de matarlos” (PQ, 206).

Puesta sobre el tapete la imprecisa triada robo/política/conspiración, lo cierto es que los *relatos sociales* no dejan de circular y abonar un tanto a la maraña de ese cuadro de costumbre, delincuencial, trágico y sanguinario, como parte de un estado de excepción, ribetes de una sociedad paranoica y enferma cuya máquina suele poner en funcionamiento mecanismos subterfugios, intereses velados, móviles ideológicos tan impenetrables como la naturaleza misma de los seres sociales:

La conspiración. Ése es un relato bien <<argentino>>. La maquinación, el mecanismo oculto, la razón secreta. Antes que nada es un relato verdadero. Aquí el poder funciona así. Al mismo tiempo es un relato paranoico: viene de la época de la dictadura y ahora está invertido (...) La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos (CyF, 36).

\* \* \*

### III. ARTEFACTOS NARRATIVOS: LA PALABRA QUE RESPIRA

La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y las consignas (...) Zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro y la novela, la historieta con Roberto Arlt, la política con el arte. Frente a la uniformidad liberal de la voz, la proliferación y el cambio.

*Crítica y Ficción*

Ricardo Piglia

Hablaba sordamente, sin interrupciones, como si recitara una lección grabada al frío por infinitas atmósferas de presión en el plano de su conciencia oscura (...) Cuando se cansaba de conversar sentado, caminaba de un punto a otro del cuarto, hablando como si dictara. Era en realidad un espectáculo extraño el del asesino yendo y viniendo por la pieza, con pasos lentos, conversando sin volver la cabeza, como frente a un dictáfono.

*Los lanzallamas*

Roberto Arlt

La forma del texto, su representación, el carácter concreto de cada promesa de mundo. Si el texto es tejido, ello presume la construcción de una forma a través de los hilos que la componen. También admite una responsabilidad individual, la del artista, que persigue, a lo sumo, la configuración de un objeto a través del hecho estético, de la escritura como signo de una sensibilidad que autoriza el símbolo, la metáfora. Y a su vez admite otra responsabilidad, la del lector, encargado de apreciar la textura, los hilos de la trama, los gestos metafóricos de lo que ya ha sido mediado por el misterio de la palabra. Entre escritor y lector, la conjunción de dos horizontes, el milagro del diálogo.

He aquí el anuncio de un problema de lectura, cuando desde una perspectiva que implica asumir el texto con distancia, el lector arriesga su propia interpretación de la materia verbal, vinculando sus atributos al paisaje de una realidad y una tradición que se hacen visibles en el

horizonte de la cultura, donde toda propuesta artística reclama un sentido, con todo y las limitaciones que conlleva apropiarse de una interpretación, esto es, una manera de leer.

A propósito de esto último, Barthes señala la dificultad de saber qué objetos son los pertinentes para ser leídos, justo cuando hoy son susceptibles de leerse imágenes, ciudades, rostros, textos, en virtud de los signos que los crean. En otras palabras, estaría aludiendo a lo que ya los culturalistas han convertido en parte de sus propósitos y que pareciera acercarlos, sin límite, a los fueros de la lingüística: todo comporta la forma de un texto.

Barthes también habla de los “límites de lo legible”, preguntándose si todo en el texto –en nombre de la *connotación*– puede en realidad llegar a ser interpretado, cuando también es muy posible considerar que en el objeto examinado queden indicios de *ilegibilidad*. De modo que, concluye Barthes, cobra mucho valor en la dinámica de la lectura el deseo o el rechazo, aquello que podría inscribirse en el plexo de una cultura que ha soportado el “derrumbamiento de los valores humanistas” y, a su vez, ha liberado a la lectura de ser sólo propiedad de una élite, que pretendía imponer unos parámetros universales de recepción.

Lo que ahora entra en juego son ciertos “deberes particulares” supeditados a un rol social y bajo el influjo de una *autoridad* y no de la cultura como un todo. Esta autoridad, para el semiólogo francés, opera entre la Historia y la Moda, aunque esto no sería óbice para respaldar la variante mayor: la libertad de lectura, no ajena a los gustos, a la idea de rechazo o de deseo, pero eso sí, una autodeterminación sujeta al principio de un mundo representado:

Toda lectura se da en el interior de una estructura (por múltiple y abierta que ésta sea) y no en el espacio presuntamente libre de una presunta espontaneidad: no hay lectura <<natural>>, <<salvaje>>: La lectura no desborda la estructura; está sometida a ella: tiene necesidad de ella, la respeta; pero también la pervierte.<sup>1</sup>

Desde esta mirada procuraré comprender los procedimientos formales y narrativos empleados por Piglia en *Plata quemada*, entendida como una estructura que me impone o sugiere un mapa de huellas indiciales y cuyo seguimiento me permitirá enriquecer el universo de lectura. Para lograrlo encuentro esencial tener presente la complejidad de la obra de ficción en el valor de lo que Genette denomina los *umbrales* del texto. Es decir, una serie de *producciones*, “verbales o no”, que rodean al texto y lo cargan de significación y de presencia. El conjunto de estos elementos, señalado por el teórico francés como *paratextos*,

se torna sustancial en el momento de la interpretación textual, cuando se parte del principio de que nada en la obra estética resulta gratuito, en virtud de su carácter polisémico y variable, bien sea por el juego que establece el autor con la materia narrada, o bien por aquello que escapa a su labor y que acaso podría inscribirse en lo que Edmond Cros define como lo no-consciente, cuya implicancia formaría parte más bien del plano de la cultura en la que el autor se inscribe y se nutre.<sup>2</sup> La lengua que usa el autor no ha sido inventada por él, sólo la ha tomado en préstamo y ella hace parte de una tradición y de una memoria. Luego, no todo artificio verbal supone el dominio completo y permanente de una conciencia atrapada en las arenas movedizas de la escritura de ficción.

Genette distingue dos categorías espaciales que fortalecen el concepto del *paratexto*.<sup>3</sup> Por un lado, se encuentra el *peritexto*, es decir, la serie de elementos discursivos que forman parte de la estructura de la obra y cuya relación con los elementos internos de la misma se carga de una especial significación. Se refiere a los títulos, a las dedicatorias, a los prefacios o introducciones cuando los hay, a los capitulados y notas al margen y a muchos otros elementos que, en apariencia, serían prescindibles o simples agregados en el conjunto del texto. La observación de Genette según la cual el *Ulises* de Joyce se lee de manera distinta a raíz de las connotaciones derivadas del título mismo de la obra, subrayan la pertinencia de los contenidos paratextuales, en tanto discursos alusivos, ambiguos, reveladores de sentido.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona Paidós, 1994, p.42.

<sup>2</sup> Edmond Cros, *Introducción a la Sociocrítica. Seminario Internacional de Sociocrítica*, Medellín, Universidad de Antioquia/EAFIT, 1999.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

<sup>4</sup> Así, el primer elemento discursivo *peritextual* en *Plata quemada* es la dedicatoria que señala el nombre del compositor argentino, pianista y director de orquesta Gerardo Gandini (1936). Entre sus múltiples trabajos se cuentan sus incursiones en el tango y la música original para la película *Vidas privadas*, dirigida por Fito Páez. Recuérdese que este artista fue quien interpretó musicalmente la novela de Piglia *La ciudad ausente*, llevándola al escenario del Teatro Colón de Buenos Aires en forma de ópera, con base en el libreto escrito por el propio Piglia. Y hablar de *La ciudad ausente* es subrayar la preocupación del escritor de Adrogué por la idea de la máquina de hacer ficciones, como lo anunciara con profusión en sus relatos iniciales. Las múltiples historias, la locura, los relatos que se bifurcan y anuncian la existencia de una ciudad, la imagen de un Macedonio que se resuelve metáfora de la escritura infinita. Gandini habría puesto en escena las obsesiones del novelista, le habría dado un cuerpo musical.

La ópera compuesta por dos actos, divididos a la vez en escenas y micro-óperas (o microhistorias), resalta la metáfora de la "mujer máquina" del Museo macedoniano, representada en Elena, una mujer que se duele de su soledad, quizá por la ausencia de Macedonio, su amante. Junior, el periodista que indaga en el museo, con la ayuda del japonés Fuyita, empieza a investigar y descubre que la máquina fue pensada por Macedonio y creada por el ingeniero Russo, para poder mantener viva el alma de Elena tras su muerte. Al final de la ópera una voz testigo narra que Macedonio jamás pensó que fuera a morir y que la máquina estaría esperando su llegada para ser liberada: "En un aria, Junior expresa su deseo de salvar a Elena desactivando la máquina, y al mismo tiempo su impotencia para realizarlo. Finalmente ingresa en la máquina y desaparece (Escena VII)". En el Epílogo



Al otro conjunto lo denomina el *epitexto* y hace referencia a aquellos contenidos externos a la obra de ficción, pero que no obstante la bordean: cartas del autor, entrevistas, conversaciones, diarios íntimos y, desde luego, aquellos materiales en los que el autor lanza posiciones críticas sobre su obra y pretende orientar, a veces, algunas miradas en torno de la misma. Por esta vía, es necesario tener en cuenta además que el contexto, definido por Genette como “el discurso del mundo sobre el texto”, hace las veces de un contenido paratextual en el que la obra atrapa significaciones de todo orden.

La literatura de Piglia abona un valor significativo en el *umbral* que cada una de sus obras proyecta. Ellas convidan el juego de una labor intertextual que no siempre es fácil de discernir y situar. Cuando en su caso determino la pertinencia del contexto -reserva paratextual-, surgen de pronto los nexos con una tradición literaria que el escritor cataloga como la selección personal de unos estilos, con los cuales habría alimentado una noción de la literatura y una manera de inscribirse en ella a través de sus propuestas de mundo. De ahí el rescate que Piglia hace de algunos tópicos subyacentes a la obra de Arlt; o el reconocimiento suyo a las múltiples disposiciones narrativas empleadas por Puig en la construcción textual; o la manera como interioriza una voluntad política que antes reconozco en el ethos del discurso intelectual de Cortázar; o su pretendida reescritura de la obra de Macedonio, como un texto que todavía se escribe en las páginas de un Diario, hecho público en la ficción o la crítica.

Con base en la lectura de algunos de los paratextos que atañen a la novela *Plata quemada* propongo dilucidar la riqueza formal y los diversos procedimientos narrativos empleados por el autor para hacer efectiva su obra, frente a una tradición en la que la figura arltiana aún persiste, sobre todo cuando el discurso de la ficción en Piglia estimula el juego y la reescritura de unos tópicos y motivos que formaron parte de la obsesión formal en el escritor porteño. Considero esencial partir de una reflexión crítica de Piglia sobre la literatura policíaca, a propósito de su trabajo como director de la *Colección Serie Negra* en Buenos Aires, en el período comprendido entre 1969 y 1976.<sup>5</sup>

---

surge de nuevo Elena como al principio, lamentándose de su soledad y todas las voces de sus historias se suman al lamento: “Luego queda sola en su eterna espera”.

Gandini, Gerardo, “La ciudad ausente”, Ópera en dos actos con libreto de Ricardo Piglia basado en su novela homónima. 1997.

Tomado de la Red: <http://www.clasicaonline.com.ar/argumentos/a22.doc>

R. Piglia, “La ciudad ausente”, música de Gerardo Gandini. Estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires el 24 de octubre de 1995, en *Revista del Teatro Colón*, No. 46, Año 6, pp.48-55, 1997.

Arriesgo un principio y una ruta de navegación: *Plata quemada* acoge las variantes de un corpus narrativo que cabalga entre el género policial *duro* y la experimentación formal llevada a cabo en los años sesenta por lo que se dio en llamar el *Nuevo periodismo*.

En relación con esto último, no es fácil evadir la presencia de ese fenómeno norteamericano de los años sesenta -incubado en las páginas de los grandes periódicos por autores que se moverían con holgura entre la escritura de ficción y la de *non-fiction*-, en el aprendizaje literario de los escritores del *boom* y del *postboom* latinoamericanos. Tom Wolfe, uno de los mayores exponentes del *Nuevo periodismo*, refiere la aversión con que el fenómeno fue recibido frente a los cánones clásicos del periodismo informativo, donde se le tachaba de *impresionista*. Se trataba de admitir o desdeñar la presencia de un tipo especial de periodista que de pronto abandonaba las salas de redacción y se lanzaba a la aventura de recoger materiales, hacer entrevistas, acercarse al personaje para conocerlo en sus rutinas, recoger testimonios de los allegados al protagonista para corroborar emociones y develarlo como ser contradictorio y complejo. Luego vendría la construcción del texto, la recreación de atmósferas y situaciones haciendo uso de técnicas narrativas aprendidas en el campo de la literatura y que Wolfe atina en llamar las *técnicas del realismo*.

Considero que uno de los textos con que se ilustra mejor esta nueva tendencia es *Thy Neighbor's Wife*, de Gay Talese, en cuya nota de advertencia el periodista ya señala la naturaleza de sus materiales narrativos y una ruta de lectura: "The names of the people in this book are real, and the scenes and events described on the following pages actually happened",<sup>6</sup> que recuerdan, de inmediato, el efecto que causa esta suerte de declaración en el *Epílogo* de *Plata quemada*.

Los alcances del *Nuevo periodismo* latentes en las obras de Breslin, Gay Talese, James Baldwin, Joan Didion, Norman Mailer, se hacen efectivos en los procedimientos formales de

---

<sup>5</sup>Como director de la Colección Serie Negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo de Buenos Aires, Ricardo Piglia puso en circulación, en un lapso de ocho años, algunos de los relatos y novelas más representativos de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, Charles Williams, José Giovanni, David Goodis, entre otros.

El trabajo bibliográfico emprendido por investigadores de la Universidad de Princeton enumera 27 títulos publicados.

(Michelle Clayton y otros, *Bibliografía Ricardo Piglia*, datos actualizados hasta el mes de junio de 1999, *Op. cit.*, *Liminar*).

<sup>6</sup> Gay Talese, *Thy Neighbor's wife*. New York, Dell Publishing Co., 1980. Es importante además no perder de vista la nota preliminar con que Capote abre su texto *A sangre fría*: "Todos los materiales de este libro que no derivan de mis propias observaciones han sido tomados de archivos oficiales o son resultado de entrevistas con personas directamente afectadas..."

la elaboración de los textos: la construcción escena-por-escena, el manejo de los diversos puntos de vista, el uso de los diálogos, la narración de los “gestos cotidianos”, es decir, de los hábitos y costumbres de los personajes en sus ambientes, esos “detalles simbólicos” que cargan las escenas y los movimientos de un especial dramatismo.<sup>7</sup> Este fenómeno reconoce en *A sangre fría* una de sus máximas expresiones, cuando a través de la historia real de dos vagabundos, asesinos de una familia de granjeros en Kansas, se puso en práctica lo que el mismo Capote no dudó en llamar <<la novela de no-ficción>>, como si se tratara de un nuevo género literario.<sup>8</sup>

Si bien los periodistas norteamericanos de los sesenta bucean en la literatura para apropiarse de sus técnicas y llevarlas al plano del trabajo periodístico, a través del *reportaje* como un texto acabado y de origen ambiguo, lo propio harán los novelistas de aquella época pero en sentido inverso, acaso porque de lo que ahora se trata es de endilgar a la obra de ficción un alto grado de realismo. El *reportaje personal* dinamizaría una serie de conductas y procedimientos que Norman Sims compendia de la siguiente manera: la inmersión (el texto implica el conocimiento directo de una realidad en todas sus variantes); la estructura (la construcción textual se enriquece a través del empleo de técnicas narrativas derivadas, en principio, del cine); la exactitud (conocimiento de mundo, búsqueda de la verdad); la voz (el escritor apela por una identidad en el acto de narrar) y la responsabilidad (el periodista se sabe imagen de una comunidad que cree en su palabra).<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Tom Wolfe, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1994, pp.9-79.

<sup>8</sup> Por este sendero y atendiendo a la existencia de un corpus que ya tiene su historia en la tradición literaria argentina, me atrevo a sugerir que es fundamental, para reconocer los alcances estéticos de *Plata quemada*, inscribir esta obra en lo que ya autores tipo Walsh, Bonasso o Eloy Martínez han establecido como la variante de una búsqueda literaria que cabalga entre el testimonio, la confrontación de material de archivo y la lectura de una realidad política cuyos signos no resultan del todo diáfanos. Al respecto, propongo la revisión de los siguientes ensayos:

Ana María Amar Sánchez, “La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)”, en *Revista Iberoamericana*, Nos. 135/136, Vol. LII, Pittsburgh, abril-septiembre de 1986, pp. 431-435. De la misma autora: “La ficción del testimonio”, *Revista Iberoamericana*, No. 151, Vol. LVI, 1990, pp.447-461.

Aníbal Ford, “Walsh: la reconstrucción de los hechos”, en *Nueva novela latinoamericana*, Vol. 2, Jorge Lafforgue (comp.), Buenos Aires, Paidós/Letras Mayúsculas, 1972, pp.272-322.

E. H. Berg, “Fronteras móviles: consideraciones acerca de la producción narrativa de “no ficción” en la Argentina”, en *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, No. 415, Año 4, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1995, pp.93-105.

<sup>9</sup> Norman Sims (Selección y prólogo), *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, Santafé de Bogotá, El Áncora, 1996, pp. 11-37.

Para algunas casas editoriales estadounidenses en la noción de *nonfiction* cabe una gran variedad de textos, desde relatos de aventuras y viajes, textos autobiográficos, ensayos, comentarios sobre ciencia, historia, hasta textos sobre crítica literaria o manifiestos, como el expresado por Faulkner en diciembre de 1950: “*Speech of acceptance upon the award of the nobel prize for literature*”. En estos contenidos, lo que pareciera primar es la

En buena medida, la novela *Plata quemada* haría parte de esta última variante, al sopesar las posibilidades narrativas del esquema periodístico, cuando la crónica y el reporte policial se convierten en formas de acercamiento a realidades mediadas por la transgresión y el complot. Interrogado sobre la pertinencia de la *Colección Serie Negra*, en el marco de una tradición sobre la narrativa policial en Argentina –tarea emprendida por Jorge Lafforge y Jorge B. Rivera–, Piglia hará un distingo del género policial entre la tradición inglesa y la norteamericana, indicando que en la primera suele hacer presencia el detective analítico y adusto, que resuelve los casos a través de un examen razonado de ciertos signos (el “policial clásico”, cuyo mayor ejemplo local sería Isidro Parodi, criatura inventada por Borges y Bioy Casares), mientras en la segunda, campea la figura de un detective que se lanza a la experiencia, a tientas, cuyo accionar, en muchos casos, alimenta el caos, la destrucción. En estas “dos lógicas”, la novela de *enigma* y la novela *dura*, Piglia ubica el relato periodístico y en particular la sección de los hechos criminales, como prueba de una realidad crítica y conflictiva. El “policial norteamericano”, en consecuencia, operaría entre la novela de *enigma* y el relato periodístico, a la manera de Poe en *El caso de Marie Roger* y *Los crímenes de la rue Morgue*. Por el lado periodístico, la *non-fiction*, el ejemplo mayor sería *A sangre fría* de Capote. Es aquí donde las “novelas de serie negra” cobrarían su lugar.<sup>10</sup>

---

declaración personal de los creadores y de unas visiones de mundo que no desvirtúan el contexto del cual sus obras se alimentan o que no dejan de lado las posiciones políticas de sus creadores ante la realidad. Así, la visión espectral de Faulkner sobre el mundo contemporáneo: “Our tragedy today is a general and universal physical fear so long sustained by now that we can even bear it. There are no longer problems of the spirit. There is only the question: When will I be blown up?...”

(John R. Arscott, *Introduction to Nonfiction*, Florence, Kentucky, Board-McCormick-Mathers Publishing Company, 1977).

<sup>10</sup> Aunque éste sería ya parte de otro problema para ser leído con profundidad, quiero llamar la atención, sin embargo, sobre los vínculos que la obra de Piglia teje con la de Arlt, por el lado del género “duro” o policiaco. Este Arlt un tanto desconocido ha merecido breves estudios de Jorge Lafforge y Jorge B. Rivera en *Asesinos de papel* y alusiones del mismo Piglia en el prólogo al libro de relatos seleccionado por él, *Las fieras*. Arlt, *Borges, Cortázar y otros*.

Más allá de los visos de trama policiaca que se observan en sus novelas, se reconoce en algunos cuentos de Arlt sus aficiones por el género negro, como bien lo señala la investigadora Rose Corral, al rescatar y difundir uno de los cuentos del escritor porteño, publicado en la prensa mexicana de los años treinta. Se trata del relato “Final de cena”, en el que la trama se centra en el diálogo-interrogatorio que el ingeniero Tikley sostiene con el Juez de Instrucción, a propósito de la muerte de una mujer y del suicidio posterior del homicida.

La atmósfera transgresora y *maleva* descrita en *Las fieras* por uno de los maleantes recoge con efectividad los códigos sociales y psicológicos de seres que han construido su propio reducto de mundo, al margen de las convenciones y las leyes, conscientes además de sus vidas efímeras. Uña de Oro, el Pibe Repoyo, el Relojero, esconden bajo sus “alias” una manera de ser y de actuar: “Pienso que es triste no saber a quién matar”. Las reuniones de estos bandidos solitarios y agresivos en el café *Ambos Mundos* hablan de su necesidad por narrar la experiencia de vida: “Siempre los mismos temas: el crimen, la venalidad, el castigo, la traición, la ferocidad. Lentamente humean los cigarrillos. Cada frente crispera un mal recuerdo”. En *Plata quemada*, como lo

La *novela criminal* o la *novela negra* sólo habría sido generada en el interior de la sociedad industrial, como síntoma de la angustia y la neurosis, aparte de la inseguridad que a menudo se desliza entre los grupos. Ahí están las obras de Hammett o de Chandler para corroborarlo. Perteneciente a la literatura popular, la novela policial tiene para Gramsci la virtud de revelar las contradicciones dentro del aparato estatal, pues ya no se trata sólo de registrar la lucha entre el *pueblo* “bueno” y la “tiranía” del Estado, sino también de dar paso a la representación del combate entre la “delincuencia profesional y especializada” y las fuerzas legales, privadas o públicas, amparadas en la Ley. Esto ha derivado en una actitud pública poco previsible: puesto que se desconfía del aparato judicial, lo que ha obligado a buscar el apoyo del detective privado o amateur, se superpone la figura del *malhechor*, muchas veces como el representante de una justicia en la que no se tiene confianza<sup>11</sup>.

---

desarrollaré más adelante, también percibo una fuerte necesidad de los bandidos por narrar y referir sus circunstancias con el ánimo de prolongar sus vidas.

(*Las fieras*. Arlt, Borges, Cortázar y otros, selección y prólogo de R. Piglia, Buenos Aires, Clarín/Aguilar, Colección La muerte y la brújula, 1993.

Rose Corral, “Un cuento de Roberto Arlt en la prensa mexicana del 30”, seguido del texto “Final de cena”, en *Hispanamérica, Revista de Literatura*, No. 85, Año XXIX, 2000, pp.63-75.

R. Arlt, “Las fieras”, en *Cuentos completos*, Madrid, Losada, 2002, pp.101-114).

<sup>11</sup> Antonio Gramsci, “Sobre la novela policial”, en *Literatura y vida nacional*, Vol. 4, México, Juan Pablos Editor, 1986, pp.135-140.

Para una lectura de la presencia de la novela policial en el ámbito latinoamericano recomiendo dos ensayos de Ilan Stavans: “Detectives en Latinoamérica”, en *Revista Universidad de México* (UNAM), No. 446, Vol. XLII, Ciudad de México, marzo de 1988, pp. 9-11. Allí señalará algunas características de este género, influenciado por la rica tradición norteamericana: suspenso, propio de la novela gótica y romántica; utilización de técnicas tradicionales en el discurso, como diálogo permanente entre personajes, intercalados con narraciones en primera y tercera persona; construcción de personajes típicos: el detective, a veces con su ayudante, el criminal o ladrón, los testigos, etc; triunfo del orden sobre el caos, imposición de la razón sobre el absurdo.

El otro texto: “Breviario de la literatura policial en América Latina”, en *Revista Universidad de Antioquia*, No. 221, Vol. LIX, Medellín, Colombia, julio/septiembre de 1990, pp. 43-63. Aquí intenta una cierta clasificación del género por países con mayores ejemplos al respecto y cómo la tradición anglosajona sufre un acomodamiento y transformación en América Latina, sobre todo en Argentina y México.

La mirada alentadora de Stavans sobre la existencia de la literatura policial en América Latina contrastará con la querrela de Mempo Giardinelli para quien resulta inaudito que en un espacio como el latinoamericano, tan caótico y desigual, con diversos sistemas políticos represivos e injustos, el género policial aún no ocupe un lugar de mayor privilegio. Además, no se habría hecho una buena digestión de la influencia anglosajona, en virtud de que para América Latina no funciona muy bien la construcción de la “ficción policíaca clásica”, ante la ausencia de sistemas políticos y jurídicos estables y ordenados, donde sí tendría cabida el detective clásico. Giardinelli destaca, eso sí, la incursión, cada vez más representativa, del género *negro* o *duro* en Chile, Cuba, Argentina, Uruguay y México: “Si el género negro moderno se define justamente por lo opuesto (por meterse en la realidad, por hacer de la realidad materia literaria) entonces ese género es apto para nosotros y casi diríamos que es obviamente natural: en América Latina no sólo hay poca confianza en la policía, sino que hay odio y rencor” (M. Giardinelli, “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana (1985)”, en *Los novelistas como críticos*, *Op. cit.*, pp. 585-593).

Para Rainov el *delito*, signo de una sociedad en la que la lucha de clases genera las más variadas formas de la explotación, se convierte en un fenómeno que se pretende regular a través de las leyes. El delito trae consigo el fortalecimiento de un héroe-delincuente cuyo *instinto de apropiación* es, en sí mismo, el factor que permite el acto delictivo, en la medida en que la apropiación busca desequilibrar un orden en que la explotación como tal deviene robo. Con base en una lectura de Maurice Leblanc (*Arsenio Lupin, el caballero ladrón; Arsenio Lupin contra Herlock Sholmes*), Rainov interpreta la degradación del héroe-detective, cuando a éste se le muestra más humano, en sus inconsistencias y sus yerros. Asimismo, la presencia del delincuente se hará más efectiva ocupando incluso el sitio del héroe, no ya como una figura de tinglado, sino más bien como el sujeto pensante, capaz de llevar a cabo los actos más racionales en función de sus propósitos delictivos, “como un hombre fatalmente adueñado de pasiones destructivas, o, finalmente, como una víctima trágica, en la posición de una fiera perseguida”.<sup>12</sup>

Para Piglia, los novelistas de la *Serie Negra* fundamentan sus ficciones en la pura realidad como “huella” y “rastros”, “la sinécdoque criminal”. Deciden también articularse de manera distinta con la realidad: ya no se trata de defender los intereses y el orden burgués, sino más bien de hacer visible la decadencia de tal orden, los síntomas de la degradación social, en consonancia con el hecho de que el crimen, más allá de la “anomalía” que lo produce, sería también “el efecto de una violencia que lo rebasa y deriva de un estado colectivo de desequilibrio”.<sup>13</sup> Independientemente del nivel de conciencia de los escritores del género, enfatiza Piglia, la realidad en ellos proyecta sus signos “materiales”: los nexos que se descubren entre el dinero y el orden legal; crímenes a raíz de estafas, robos y extorsiones; el mismo rol desempeñado por el detective como alguien que hace una labor remunerada. A este respecto, es muy pertinente la observación de Eisenstein cuando se detiene a analizar la novela policiaca como la consecuencia de la “lucha por la propiedad”, dentro de una sociedad burguesa en la que los materiales policíacos han sufrido cambios. A comienzos del siglo XIX, señala este autor, cuando la burguesía busca su lugar, surge el aventurero o malhechor (el conde de Montecristo, Rocambole) como ideales románticos de seres que procuran la

---

<sup>12</sup> Bogomil Rainov, *La novela negra*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, Cuadernos de Arte y Sociedad, 1978, p.78.

<sup>13</sup> Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p.205.



justicia por sus propias manos. Más adelante surgirá el “investigador”, el “tutor del patrimonio”, encargado de velar por la propiedad. Lo que se mantendrá en esta evolución es el intercambio, el dinero.<sup>14</sup>

En otras palabras, es el dinero una “razón” y parte de la lógica en el actuar y en el prurito ético, signos de lo que Piglia cataloga como “relaciones capitalistas” dadas entre el autor y la realidad material. En tales vínculos, cabría señalar la ambigüedad de sus contenidos, lo que quizá haya hecho que la recepción literaria de estos productos se caracterice también por lo mismo, pues mientras esta *Serie Negra* ha sido leída por algunos como prueba de una moral en crisis, para otros se trata de obras que reflejan el inexistente grado de compromiso de los autores, convirtiéndolos, concluye Piglia, en “una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht”. No obstante,

Sin tener nada de Brecht –salvo, quizá Hammett– estos autores deben, creo, ser sometidos, sí, a una lectura brechtiana. En este sentido hay una frase que puede ser un punto de partida para esa lectura: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”, decía Brecht, y en esa pregunta está –si no me engaño– la mejor definición de la serie negra que conozco.<sup>15</sup>

El punto de partida señalado por Piglia y síntesis a la vez de una definición que corresponde a la existencia del género policial –y su significativa historia en el ámbito estadounidense–, también es el punto de partida en *Plata quemada*, cuando la pregunta de Brecht se transforma en epígrafe.<sup>16</sup> Este tipo de cita paratextual, enuncia Genette, se ubica en *exergo*, es decir,

---

<sup>14</sup> Sergei Mijailovich Eisenstein; Román Gubern,; Chesterton y otros, *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, Cuadernos Ínfimos 10, 1982, pp. 29-33.

<sup>15</sup> “Testimonios de cuatro testigos clave: Jorge Luis Borges, Jaime Rest, Ricardo Piglia y Rubén Tizziani”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires Colihue, 1996, p.53.

Valga anotar que las opiniones de Piglia aquí señaladas y que hicieron parte de una encuesta promovida por Lafforgue y Rivera en el año 77, luego tomarían la forma de un ensayo, con algunas variantes y ampliaciones considerables titulado “Sobre el género policial” (R. Piglia, *Crítica y ficción*, *Op. cit.*, pp. 59-62).

<sup>16</sup> El texto imputado a Brecht forma parte de su obra *La ópera de dos centavos*. Allí no existe indicación alguna de que el cierre de la representación del destino de Macheath y su banda se designe con el título *Final feliz*. Más bien parece uno de los muchos juegos textuales –aludiendo, desde luego, al final inesperado de la *ópera* de Brecht– propuestos por Piglia, como la traducción misma de la sentencia irónica del dramaturgo alemán, que es en realidad parte del diálogo de Mac en el momento de abandonar la celda, custodiado por Smith. Me permito hacer la transcripción del texto de Brecht tanto en la traducción vertida al español por Reney y Lovero, como en alemán e italiano, para que el lector coteje, en últimas, la versión que sirve de epígrafe a *Plata quemada*: “¿Qué es una llave maestra comparada con un título accionario? ¿Qué es el asalto a un banco comparado con la fundación de un banco? ¿Qué es el asesinato comparado con el trabajo de oficina?”.



fuera de la obra, aunque mejor sería remarcar que su sitio se halla en el *borde* del texto que precede. Varias son las funciones que el estudioso francés le encauza al epígrafe,<sup>17</sup> y me parece pertinente recordarlas aquí con el ánimo de interpretar los signos iniciales que esta cita ofrece en la novela del escritor argentino.

En tanto comentario, el epígrafe establece una relación parcial y a menudo perentoria con el título de la obra. Y esta relación, para el caso que me ocupa, se hace incuestionable. Mientras en el título de la novela se sugiere un acontecimiento poco usual, quemar dinero, en el epígrafe la interrogante pareciera tocar los supuestos éticos de las acciones sociales, supeditadas a ciertos valores provistos en el seno de los grupos que actúan bajo la presión de las estructuras económicas. Si entre la comisión de un hecho delictivo (asaltar un banco) y el establecimiento de una entidad con miras a acumular capital (fundar un banco), el autor alemán precisa, no sin ironía, limar toda diferencia, menos la habrá cuando lo que se encuentra en juego es el dinero como valor social, inherente a las prácticas de la acumulación capitalista. Al anular cualquier diferencia, tanto banqueros como asaltantes se encuentran a un mismo nivel. Es claro que la carga ideológica de la sentencia arroja luces sobre el hecho de que el dinero pueda llegar a quemarse. Y con Sábato en *Sobre héroes y tumbas* y con Eco en *El nombre de la rosa*, se infiere que el fuego purifica.

Ahora bien, si la sentencia del epígrafe corresponde a una autoridad intelectual con mayor motivo destaca su significación. Genette habla de la “identidad del autor” y de la “garantía” de éste como potestad. Bertolt Brecht hizo de su labor intelectual un derrotero estético en aras del compromiso social y de una producción artística al servicio de las causas sociales, y, en especial, un arte que pudiera ser asimilado por el pueblo en sus contenidos pedagógicos.

---

\*

“Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes?”

\*

“Che cos’è un grimaldello di fronte a un titolo azionario? Che cos’è l’effrazione di una banca di fronte alla fondazione di una banca? Che cos’è l’omicidio di fronte al lavoro impiegatizio?”

(Bertolt Brecht, *La ópera de dos centavos y Herr Puntilla y su sirviente Matti*, en *Teatro completo*, Vol V, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, pp. 89-90, traducción de Annie Reney y Onofre Lovero.

----- *Die Dreigroschenoper*, en *Gesammelte Werke*, Band 2, Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1967, p.482.

----- *L’opera da tre soldi*, en *Teatro*, Volume Primo, Torino, Einaudi Editore, 1958, p. 265, Traduzione di Emilio Castellani e Renata Mertens).

<sup>17</sup> Genette, *Umbrales*, *Op. cit.*, pp. 133-136.

De tal suerte que su pregunta, más allá de lo paródico, va en consonancia con una actitud crítica frente a los regímenes capitalistas.

Otra de las funciones del epígrafe como signo –“(que se quiere *índice*) de cultura, de intelectualidad”, completa Genette-, es el vínculo que éste introduce con el texto en sí, esto es, con los contenidos temáticos que la obra extiende. *Plata quemada* narra la historia de un asalto bancario, con todo y la complejidad de mentes criminales dispuestas a desequilibrar a través del complot, pero va un poco más allá, cuando el hecho delictivo suscita varias interpretaciones, entre ellas, los fines políticos e ideológicos que pudieron llevar a cometer el robo. Y la insinuación de estos fines abre el escenario hacia una realidad subordinada al poder estatal, represivo, temeroso de que cualquier acción contra las instituciones pueda desestabilizar un régimen punible, donde la desaparición forzada, la tortura, la represión física y moral habrían hecho parte del drama cotidiano.

En varios momentos de su labor creadora y ensayística Piglia interpreta y valida algunos de los presupuestos éticos y estéticos del dramaturgo y poeta alemán. Es más, dentro de su formación política, adscrita al maoísmo en los años sesenta, los textos de Brecht formaron parte de la vanguardia de entonces e iluminaban sus postulados a favor de la experiencia china y con marcada distancia, a la vez, de las experiencias cubana y soviética. Cuando Piglia valida la necesidad de leer y recrear los “gestos metafóricos” y los “relatos sociales” como materia de creación verbal, adscribe sin duda una postura ideológica militante y a una estética no sólo comprometida con el arte, sino además con realidades políticamente conflictivas.

Uno de los más recientes ensayos de Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, que podría leerse como una declaración de principios, parte de una alusión a Calvino y de la interpretación a un texto de Brecht, “Cinco dificultades para escribir la verdad”. Se trata de una mirada polémica de las relaciones entre política y literatura que el escritor advierte, sobre todo, en el ámbito argentino y con especial interés en la obra de Rodolfo Walsh, en aras de lo que puede llegar a significar *la verdad* en el campo de la ficción:

Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla.<sup>18</sup>

En armonía con estos pruritos que anuncian la toma de partido frente a una realidad que se recrea a través del hecho literario, es necesario recordar acá lo que involucró esa experiencia artística y política denominada *Tucumán Arde*, cuando en 1968 un grupo de artistas e intelectuales (Juan Pablo Renzi, Roberto Jacoby, León Ferrari, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Emilio Ghilioni, entre otros), promulgó la necesidad de hacer un arte comprometido con las realidades locales y ajeno a la institucionalización y a lo que presupone de oficializante y reduccionista la actividad del *museo*. De hecho *Tucumán arde* fue una contrarrespuesta al tipo de “vanguardismo” –puesto entre comillas por estos artistas– que se había dedicado a promover el Instituto Torcuato Di Tella. En uno de sus manifiestos Juan Pablo Renzi impugnaba la existencia de un arte decorativo en su país y proponía la necesidad de hacer un arte dinámico y comprometido, que aspirara a “transformar esta sociedad de clases en una mejor”.<sup>19</sup> Todo este movimiento desembocó en una exposición *collage* –diapositivas, cortometrajes, fotografías, filmes, testimonios de trabajadores, volantes de protesta, grabados– en las instalaciones de la Confederación General del Trabajo (CGT), a través de la cual se planteaban duras críticas a los cierres de los ingenios azucareros de Tucumán y se deslizaba el problema del régimen enquistado en el gobierno de Juan Carlos Onganía.

Era el arte puesto al servicio de una causa ideológica, de una protesta contra el *establishment*, en aras de nutrir la existencia de un arte “transformador y social” donde la obra y el mundo se fusionan y se integran a las “fuerzas revolucionarias que combaten las formas de la dependencia clasista”, según lo declaraba Renzi. La presión por parte de la oficialidad no se hizo esperar. Durante el régimen de Onganía la coacción cultural se observa en la intervención a siete universidades públicas, el cierre de teatros, la condena a algunos materiales cinematográficos y televisivos, la prohibición de la circulación de materiales

---

<sup>18</sup> R. Piglia y León Rozitchner, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)/Mi Buenos Aires querida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.42.

<sup>19</sup> Fernando Farina, “Tucumán arde”, en *RosariARTE*, Edición No. 79, Año V.

Tomado de la Red: <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>

Clemente Padín, “Tucumán Arde. Paradigm of Revolutionary Cultural Action”, en *Light and Dust Mobile Anthology of Poetry in cooperation with Atticus Press*.

Tomado de la Red: <http://www.concentric.net/~Lndb/padin/1cptuc.htm>

impresos y las represalias, por la fuerza, de manifestaciones callejeras. Longoni y Mestman advertirán cómo los discursos y las acciones de artistas e intelectuales de aquella época están cargados a su vez de una fuerza violenta, más allá de la simbólica. Las metáforas desbordan su semántica para convertirse en contrarrespuesta, haciendo uso de los mismos instrumentos con que la “policía política cultural” reprimía: “Se arriesga no sólo el propio cuerpo del artista, sino también el cuerpo de la obra, que a veces coincide con el cuerpo del mismo público”.<sup>20</sup>

Imposible dejar de lado, además, el hecho de que los recintos de la CGT se convirtieron de pronto en una propuesta simbólica, donde toda la exposición se cargaba de un valor ideológico, en la medida en que el recinto en sí mismo había dejado escuchar la pluralidad de las voces pertenecientes a diversos grupos de la izquierda revolucionaria, ya no tan preocupados por defender la autonomía del arte –desde una visión sartreana–, sino más bien por articular el compromiso de un arte a los contextos más inmediatos y distantes a su vez de los “circuitos cerrados”, destinados para la exhibición de las distintas expresiones artísticas.

En la CGT el arte recuperaba, en silencio, la memoria de tantos años de un ideal político que se dio en llamar el peronismo y de una afonía en la que permanecieron por muchos años ciertos artistas de filiaciones ideológicas diversas, hasta ahora que reclamaban un campo de representación y expresión. Esas mismas instalaciones recordaban que por sus corredores se habían dejado escuchar toda suerte de rumores conspirativos entre militares disidentes y rebeldes, mientras el cuerpo embalsamado de Eva Perón era eternizado por las manos y los procedimientos químicos de un médico español al borde de la locura, mientras el cadáver se aprestaba a deambular de manera casi mágica, tras su misteriosa desaparición de aquel edificio de gobierno.<sup>21</sup>

Piglia se habría adherido a este movimiento intelectual al considerar que la década del sesenta, más que un período temporal, era en realidad una toma de *posición* frente a la actividad artística y a la manera como podrían llegar a tratarse los materiales que ya nutren una idea de mundo, a través de ciertas posturas en las que se concibe el *collage*, esto es, la

---

<sup>20</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, p. 256.

<sup>21</sup> Hugo Vezzetti, “El cuerpo de Eva Perón” y Anahí Ballen, “ ‘All about Eve’. Eva Perón y los equívocos de la biografía”, en *Punto de vista, Revista de cultura*, No. 58, Año XX, Buenos Aires, agosto de 1997, pp. 3-8/9-14.

circulación de múltiples materiales y estilos, en oposición a la univocidad y a la “uniformidad liberal de la voz” y cuyos mayores referentes se hallan, para Piglia, en las obras de Rodolfo Walsh, Oscar Masotta y Manuel Puig:

El acontecimiento de <<Tucumán arde>> donde trabajaron Renzi, el otro Renzi, Juan Pablo y Jacoby, poner en el edificio de la CGT un recorrido donde entraban consignas, historias de vida, dibujos, textos, panfletos, historietas, carteles, fotos. Yo me reconozco en esa efervescencia que hoy sólo se encuentra en ciertos grupos marginales.<sup>22</sup>

Aunque la participación de Piglia durante las manifestaciones de la vanguardia artística de *Tucumán Arde* fue un tanto esporádica, se comprende que lo importante prevalece en el hecho de que el escritor recoge la esencia, el *espíritu* de la época, adhiere a la causa de un arte comprometido, con una fuerte carga política, desbordando los contenidos de la materia estética y obligando a su recepción desde contextos problematizados. Además, lo significativo también se encuentra en una nueva concepción de lo que podrían llamarse los materiales estéticos, ya avizorados por Piglia en la obra de Walsh. Es quizá el momento donde un escritor se pregunta, frente a la obra de otro escritor, por las razones estéticas y las consecuencias políticas de un arte que expone la filiación ideológica y moral del creador. Así, Piglia leerá la obra de Walsh, fragmentada, discontinua, heredera de cierta tradición

---

Para acceder a un ensayo sobre las connotaciones culturales en torno al mito de Eva Perón, sugiero el libro de Viviana Paula Plotnik: *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.

<sup>22</sup> R. Piglia, “Novela y utopía”, en *Crítica y ficción*, *Op. cit.*, p.95.

En cuanto al *collage* es importante recordar su pertinencia en el mundo de la *massmediación* y la hibridación cultural de los nuevos tiempos. En su texto *La nueva Edad Media ha comenzado ya* Umberto Eco habla del *bricolage* como una de las formas actuales de representar un discurso que permea a la modernidad. En “La raza cósmica en Estados Unidos” (texto del libro *Fin de siglo. Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*, México, MacGraw-Hill, 1996) Ryszard Kapuscinski, por su parte, se refiere al *collage* como una de las técnicas más apropiadas para dar cuenta de realidades complejas, híbridadas, donde las mezclas culturales y de razas vivifican escenarios babélicos fragmentados y superpuestos en la experiencia comunitaria. De hecho, el periodismo de inmersión deriva cada vez con mayor fuerza a la concepción del texto fragmentado, producto de la observación de realidades distintas e inextricables. El fragmento revela su agudeza al condensar sus visiones en torno a distintos contextos. La vinculación de los mismos al cuerpo de un solo libro advierte de su mirada en caleidoscopio, la concepción de un collage que quiere abarcar una totalidad en la suma de sus componentes. Así, sus *Lapidarium* –plazoleta, atrio o patio en el que reposan fragmentos de edificaciones, pedazos de estatuas, restos de culturas, una suerte de museo del desecho-, recogen breves textos, observaciones agudas sobre realidades complejas: “Fragmento, es decir, parte de un todo. No conocemos ese todo, sólo podemos adivinarlo. El fragmento abre ante nosotros un espacio que debemos llenar, darle vida” (Ryszard Kapuscinski, *Lapidarium IV*, Barcelona, Anagrama, 2003, p.102).

irlandesa y norteamericana, en relación con una *metáfora política*, que vincula a la obra literaria con un contexto crítico y poco diáfano.<sup>23</sup>

Lo otro es considerar, en el seno de la vanguardia, que la literatura no sólo está hecha de palabras. Ella podría convertirse en un mecanismo articulador de otras manifestaciones, en una puesta en escena en la que los materiales, al fusionarse, al hacerse híbridos, convocan lo polisémico y lo plural. Pienso que su trabajo realizado en torno a la revista *Fierro* y publicado luego en el volumen *La Argentina en pedazos*, señala de suyo en qué medida Piglia adhiere al clima cultural y político de la vanguardia del '68. Este libro presenta una serie de *comics* dibujados por diversos artistas (Enrique y Alberto Breccia, Carlos Roume, Crist, Solano López, Alfredo Flores, El Tomi, José Muñoz), con textos recreados por el escritor y adaptados en su mayoría por Norberto Buscaglia, de algunas de las obras más representativas de una tradición ligada a los nombres de Esteban Echeverría, David Viñas, Discépolo, Cortázar, Lugones, Quiroga, Borges, Puig y Arlt, bajo una premisa señalada en las páginas iniciales:

*La Argentina en pedazos*. Una historia de la violencia argentina a través de la ficción. ¿Qué historia es ésta? La reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores. Esa historia debe leerse a contraluz de la historia "verdadera" y como su pesadilla.<sup>24</sup>

En la convulsa atmósfera cultural argentina del '68 el nombre de Piglia aparecerá al lado de otros escritores e intelectuales, entre ellos Haroldo Conti, Leopoldo Marechal, León Rozitchner, Fernando Solanas, David Viñas, invitando al "Primer encuentro de Buenos Aires, Cultura 1968", en el que algunos de ellos presentaban informes y ponencias en relación con los acontecimientos artísticos y las aspiraciones estéticas del momento. Ante el cierre o la vigilancia de universidades y como respuesta al clima de prohibición, algunos escritores e intelectuales decidieron continuar haciendo 'universidad' fuera de los claustros académicos. Así, se creó el Centro de Estudios de Filosofía y Ciencias del Hombre, una

---

<sup>23</sup> R. Piglia, "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política (Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh, marzo de 1970)", en Rodolfo Walsh, *Un oscuro día de justicia*, México, Siglo XXI, Colección Mínima, 55, 1978, pp. 10-28.

especie de “universidad libre”, en la que se impartía desde cursos de gramática y lingüística, hasta filosofía, literatura y teoría literaria. Adolfo Prieto, Noé Jitrik y Piglia fueron algunos de los profesores invitados a impartir estos cursos.<sup>25</sup>

Desde estas posturas estéticas y valores ideológicos que Piglia acentúa en su obra crítica y de ficción, aspiro a reconocer la complejidad de los materiales que tejen la trama de *Plata quemada*. Entiendo por procedimiento narrativo el tipo de mecanismo consciente empleado por el autor en cuanto al manejo de aquellos materiales que hilan la trama y hacen posible la construcción autónoma de un mundo mediado por el discurso, cimentado en la acción de los personajes en su particular horizonte de vida, bajo el influjo de un autor implícito como ordenador de ese mundo arbitrario y polisémico que trasluce el texto de ficción.

Entiendo la trama en la acepción más compleja del concepto empleada por Ricoeur para preguntarse por el fin de la experiencia de narrar en el mundo moderno, o por las posibilidades que podrían generar las “nuevas formas narrativas” y con ellas, otras formas de lectura. La trama que desborda el antiguo concepto del *mythos*, es decir, la “imitación de un acción única y completa”, que presupone la idea de totalidad en tres momentos diferenciados: principio, nudo o medio y fin.

Ricoeur leerá en la novela contemporánea el propósito voluntario de los creadores por romper la idea de totalidad y optar más bien por la construcción de una obra inconclusa, que no cierra los ciclos de la experiencia narrada. Esa experiencia ya se cuenta de otro modo en lo que Ricoeur llama el “arte de la ficción”, aludiendo al texto de Henry James.<sup>26</sup> Por un lado, se encuentra el carácter de “verosimilitud” de dicho texto, cuando el autor se propone hacer tanto más verdadero y familiar lo que narra, cuanto más cercano a la cotidianidad. Por otro lado, el autor dispondría, cada vez más, de un “refinamiento de la técnica narrativa” para

---

<sup>24</sup> R. Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de La Urraca/Colección Fierro, 1993, p.10.

<sup>25</sup> Longoni, *Op. cit.*, pp.199-338.

Si se atiende a los recuerdos de Piglia sobre aquella época la participación suya en seminarios y talleres fuera del ámbito académico universitario, clausurado y contaminado por la represión de la dictadura, se extendió hasta un poco más de la segunda mitad de la década del setenta. Con formación en el campo de la historia, Piglia orientó cursos con sociólogos y antropólogos y participó en diferentes grupos de estudio –algunos sesionaron en su propia casa-, en lo que él dio en llamar la “universidad paralela”.

(R. Roffé, “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Op. cit.*, p.101).

<sup>26</sup> Decía James: “...el sentido de realidad (la solidez de lo real) me parece que es la suprema virtud de una novela (...) Una novela es algo vivo, un todo completo y continuo, como cualquier otro organismo, y en la medida en que esté viva, se comprobará, según creo, que en cada una de sus partes hay algo de cada una de las demás”.

(Henry James, *El arte de la ficción (texto bilingüe)*, edición de María Antonia Alvarez, León, Universidad de León, Secretaría de Publicaciones, D.L., Taller de Estudios Norteamericanos, 1992, pp.53-55-57).



hacer más verídica su representación de la realidad: “¿Cuántas convenciones –se pregunta absorto el filósofo-, cuántos artificios son necesarios para escribir la vida, para componer por la escritura su simulacro persuasivo?”.<sup>27</sup> Lo que para Ricoeur se resuelve en un problema de época –la literatura como réplica de la realidad al intentar copiarla, o, en otras palabras, como “arte de la ilusión”-, para el presente se resuelve en un síntoma efectivo de la experiencia de los hombres con el tiempo y el lenguaje. Negarlo sería negar la posibilidad de establecer una experiencia vital de lectura del texto de ficción, para hacer factible lo enunciado por el propio filósofo: “En la medida en que toda obra actúa, añade al mundo algo que no estaba antes de él”.<sup>28</sup>

#### ***A. RESPIRACIÓN ARTIFICIAL: EL IMPERIO DE UNA VOZ***

La primera bondad que destaca en el narrador de *Plata quemada* es su imprecisa condición identitaria y el manejo deliberado que hace de los distintos puntos de vista en relación con el hecho central, de tal modo que todo lo dicho o aludido se repliega hacia el terreno de la especulación, de lo factible. Esta ambigüedad, inherente a la totalidad de la obra, se hace manifiesta incluso en el *Epílogo* con que se cierra la novela, pues allí se vuelve a sentir la presencia de este narrador omnisciente que gobierna el hilo del discurso, cede la voz a los personajes y de manera un tanto voluntaria, se esconde a veces en las declaraciones de los otros, mientras reclama una presencia, de repente, a través de un discurso conminatorio y crítico, que pareciera ubicarlo por encima de la perspectiva individual de los personajes que gobierna.

El narrador se cuida, en ciertos momentos, de aclarar mediante el uso de marcas espaciales y tipográficas (paréntesis, comillas), el origen de las declaraciones o testimonios. Este señalamiento le impone a la narración un ritmo paulatino, no obstante abigarrado, pero también coacciona un sentido particular polifónico, sobre todo porque cada voz se expone desde una perspectiva con relación al hecho narrado. Así, los paréntesis capturan lo dicho

---

<sup>27</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, Vol. II, *Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 1995, p.392.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.404.

posterior al asalto, como las declaraciones frente a la policía, provenientes de quienes fueron capturados por ser cómplices del robo. Las comillas aíslan ciertas palabras o frases, ya sea para poner en entredicho el enunciado, o bien para desentrañar que se trata de un pensamiento ajeno.

Por otra parte, las voces de los declarantes se incorporan de súbito a la narración, sin pedir permiso, como en un fluir de la conciencia, mientras el narrador busca actualizar un pasado, cuando no es que invade el pensamiento de los personajes para embrollar, si se quiere, una visión de las cosas, como para recordar que lo que está en juego es la impredecible condición humana y no sólo un dechado de conductas que pueden ser evaluadas desde los códigos y la norma. Y en momentos así, el texto se aparta de la sola materia periodística (con su pretendida mirada objetiva de la realidad) y penetra en el enmarañado ámbito de la ficción, del plano de la subjetividad.

Es indudable que este narrador toma la forma de una supraconciencia, capaz de discernir los hechos, de ver más allá de los mismos, tomando a la vez una postura ética y moral frente al comportamiento de aquellas criaturas a las cuales les garantiza una voz. Llama la atención, por ejemplo, la generosidad con que trata a los criminales y la rudeza con que se dirige al estamento judicial y armado. En este sentido, no se trata de un narrador huidizo o de una voz que busca ser parcial inmiscuyéndose lo menos posible en lo que de ideológico comporta cada acción. Por el contrario, parece habitar en el narrador el deseo perentorio por asumir posiciones en ese diálogo insinuado con el posible lector, de manera que sus prescripciones ideológicas y políticas queden al descubierto, sin miramientos.

Esta voz en tercera persona, que a menudo se encubre en la voz de los otros, en las versiones y reportes policiales, en los relatos periodísticos y que pareciera usar, en ocasiones, la efervescencia y el impulso, el calor de Renzi –“el chico que hace policiales en El Mundo” (PQ, 143)- para alcanzar cierta objetividad, no puede sin embargo ocultar su posición crítica. El hecho de estar por encima de las versiones, con el agravante de poder manipularlas a su antojo, o indicar su ritmo, poner entre paréntesis la fuente cuando decide evadir toda responsabilidad, para hacerse más omnívoda, le confiere a esta voz un compromiso de otro modo frente al mundo que ordena y narra.

Responsable del curso de la historia y sus matices dramáticos el narrador se arroga la potestad a determinar una mirada cruda y severa ante el establecimiento político. Baste

recordar su descripción de la “voz” proveniente de un altoparlante, cuando los tres bandidos, Dorda, Nene y Mereles, son conminados a rendirse en el *aguantadero* de Montevideo:

La voz llegaba distorsionada, en falsete, una típica voz de guanaco, retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugueo. Tipos que gritan seguros de que el otro va a obedecer o se va a hundir. Esa es la voz de la autoridad, la que se escucha por el altavoz en los calabozos, en los pasillos de los hospitales, en los celulares que llevan a los presos en medio de la noche por la ciudad vacía a los sótanos de las comisarías para darles goma y máquina (PQ, 149).

A Emilio Renzi esta voz lo tolera con cierta sorna, lo ve como alguien ingenuo, impulsivo, todavía muy “chico”, aunque eso sí, atrevido, romántico, herido por los libros. El hecho de que esta voz se atreva a usar lunfardo sin comillas (*verdugueo, guanaco, goma, máquina*), deja entrever algo de su filiación ideológica con una tradición que lo precede. Me refiero a Roberto Arlt y al uso que éste hacía del lunfardo entre comillas, como si se tratara de un lenguaje que no era enteramente suyo, como si le fuera ajeno o sólo pudiera ser efectivo en la voz de ciertos personajes, a la manera de un Rufián Melancólico. Sin embargo, hay momentos en la novelística de Arlt en que el lunfardo aparece desnudo, al natural, en un descuido acaso del autor, en ese combate en el que siempre se obstinó el escritor porteño en buscar la mejor manera de dar cuerpo y voz a sus personajes. Lo paradójico de este combate radica en la diferencia que puede establecerse entre las opiniones del escritor en torno a los usos sociales del lenguaje y lo que sucede cuando ese lenguaje lo convierte en materia narrativa.

En ese diálogo que siempre sostuvo con sus lectores, Arlt respondía enfático a las críticas que algunos le hacían en cuanto a su obstinación en elevar el lenguaje de la calle, el popular y marginal, al nivel del periodismo. “Y yo tengo esta debilidad”, respondía el escritor, “la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero”.<sup>29</sup> Y en esta paradoja sucede el hecho estético y Piglia lo sabe y por eso lo retoma, en una reescritura voluntaria de aquella tradición en la que decidió inscribirse.

---

<sup>29</sup> R. Arlt, “¿Cómo quieren que les escriba?”, en *Aguafuertes porteñas*, *Op. cit.*, p.371.

La voz narradora en *Plata quemada* pareciera recoger esa tradición y presentarla en su estado natural, sin ambages. Este narrador también se atreve a denunciar la existencia de una ciudad peligrosa, oscura, apenas insinuada por el comisario Silva desde su apartamento, pero que al hacer parte de la narración cobra vida en los calabozos, en los pasillos de los hospitales y en los sótanos de las comisarías, porque en ellos discurren los destinos de seres que acaso se vislumbran en las circunstancias aparatosas de los integrantes de la banda de asaltantes.

Entiendo que esta voz narradora es la misma responsable del *Epílogo*. Y en este caso, discrepo de las opiniones de Germán García, cuando endilga la responsabilidad de este último texto a Emilio Renzi, tal vez porque el crítico propone, de entrada y sin ningún discernimiento, que esta voz parlante que permea el discurso de la ficción en su conjunto corresponde a la del “chico de policiales”, actuando esta vez como una especie de *alter ego* del autor.<sup>30</sup> Nada más falso, sobre todo cuando esta voz narradora llega incluso a caracterizar a Renzi y dirime en él parte de su conducta evaluada con cierta distancia y consideración, casi como asumiéndolo cómplice frente a la lectura que el joven periodista hace de los hechos criminales y la desconfianza con que aquel se atreve a interpretar la actitud del comisario Silva y el cuerpo legal del que dispone.

El *Epílogo* se presenta sin firma, apenas se indica al final la fecha en que fue escrito, y si bien no es posible endilgar ese discurso de cierre al propio autor, también es cierto que la ambigüedad de este discurso anexo cobra cuerpo desde las primeras líneas a través de un yo confesional que podría acercarse al yo autoral o mejor, al autor implícito: “He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la historia” (*PQ*, 245). Pero lo que sí salta a la vista en este discurso es la utilización de unas marcas textuales que se hallan dispersas en el conjunto de la novela y que han venido caracterizando la voz de este narrador mayor, atento a dejar circular las múltiples voces que tejen el hilo de la trama.

El *Epílogo* anuncia también que esta voz en tercera persona se hace cuerpo, se admite en un “yo” y comparte ciertos hechos que resultan extraños al tono y la cadencia de la narración misma del hecho criminal, en virtud de lo que él llama, desde otra vertiente que supone lo acabado, lo hecho discurso fictivo, “la investigación” (*PQ*, 245), en la que se habría empeñado para hilar el tejido de una historia, sobre la base de un “material documental” que

---

<sup>30</sup> G. García, “Plata quemada o los nombres impropios”, *Op. cit.-Liminar-*, pp. 125-131.

fue empleado y dosificado conforme a las “exigencias de la trama” (PQ, 246). Y en el *Epílogo* se cuenta al lector el origen de ese drama, los móviles que llevaron a la “investigación”, las posibles fuentes que nutrieron la reconstrucción histórica de un “caso menor” de la “crónica policial” (PQ, 245), e incluso, el contacto esporádico e inusual que esta voz-personaje tuviera con una de las mujeres que podría testimoniar, en cualquier caso, los acontecimientos del año 65. El encuentro con ese personaje “real” y cierto en la ruta de un tren, se convertiría con el tiempo en el recuerdo de una imagen que habría dado nacimiento a la historia ya narrada.<sup>31</sup>

Esta voz-personaje admite al final de la obra la forma en que un hecho inherente a los archivos judiciales fue tomando el “*pathos* de una leyenda”. La palabra en cursiva evoca que ella forma parte de ese diccionario especial consultado por Renzi para categorizar sus crónicas desde un sentido dramático: *Muthos*, *Hybris*. Pues bien, la novela descubre la dimensión de esa historia trágica y la hace parte de una colectividad que presencié, desde distintas fuentes, la manera como un grupo de asaltantes se enfrentó con estoicismo y heroicidad al aparato policial. Lo que no admite esta voz pero que el lector irá comprobando es la carga ideológica y la visión moral con que ella ha armado los contenidos de una leyenda, que tiene su génesis en un hecho registrado en los periódicos, de acuerdo con la primera frase del *Epílogo*.

Es obvio que Renzi y el narrador omnisciente son dos voces autónomas, cuando ellas se reconocen en las diferencias de sus puntos de vista, en las posiciones que no toleran disputa alguna y en cambio sí agregan confusión a la posibilidad de discernimiento, si la hubiere, entre los que actúan del lado de los ‘buenos’ y los que promueven el desorden al lado de los ‘malos’, en consonancia con la dicotomía expuesta por Brecht de vislumbrar, como distinta, la actuación de asaltantes y banqueros en aquel propósito común de atesorar capital.

---

<sup>31</sup>Al reflexionar sobre su propia novela Piglia sostiene que en realidad *Plata quemada* tomó cuerpo y exigió su representación con la imagen de una mujer que habría estado implicada, de manera indirecta, en el hecho criminal protagonizado por la gavilla de Malito. La presencia de esta figura daría a la novela un cierre inesperado, que bien podría inquietar al lector: “La decisión de terminar la historia con la fuga en tren a Bolivia fue una solución tardía y sin embargo el viaje al norte y el encuentro con la muchacha que ya era una adicta estaban en el origen mismo de la historia. Sin el encuentro y la conversación con la chica (que era en todo sentido una sobreviviente y parecía venir de otro planeta), estoy seguro de que no habría empezado a escribir esta novela y sin la revelación (tardía) de que la historia se iba a cerrar con ella, no creo que hubiera podido darle fin”.

R. Piglia, “El final de un crimen”, en *Clarín. Suplemento de Cultura y Nación*, Buenos Aires, jueves 13 de noviembre de 1997, p.3.

Frente al registro minucioso emprendido por Renzi del hecho criminal en las páginas del diario y al interés suyo de interpretar la esencia de un drama trágico contemporáneo en su libreta de notas, se antepone la mirada crítica y sardónica de un narrador que no puede ocultar la preponderancia de su mirada y menos prescindir de una carga doctrinal que lo hace tomar distancia frente al Estado, entendido por él como un aparato coactivo, que opera también en la clandestinidad y que utiliza sofisticados mecanismos de tortura para conseguir la extinción de gavillas, cuyas actuaciones anónimas intentarían desestabilizar, sembrar el pánico.

Por otra parte y atendiendo al tono confesional de la voz mayor en el *Epílogo*, en la suma de los “materiales” que ella habría destinado para construir una historia que conoció varias versiones en el tiempo, se debe agregar una serie de crónicas que Emilio Renzi (firmadas en el periódico *El Mundo* con las iniciales E.R.) habría escrito como testigo presencial de la caída de la banda en Montevideo. Mientras Renzi se acerca al comisario Silva casi con miedo, poniendo en entredicho sus procedimientos “legales”, como si se tratara de un alma pública dispuesta a defender los derechos de una comunidad, pero que aún carece de pruebas para entrar a acusar o señalar responsables, el narrador se revela más directo y cáustico, más despiadado, si se quiere, ante la conducta y soberbia del comisario Silva, un oficial investido de un poder que no siempre conoce los límites de la razón y sí mucho del dolor humano,

con su voz turbia, de criollo, una voz gastada por el alcohol, por el tabaco fumado en medio de los interrogatorios, tratando de ablandar a un chorrito, a una puta, a un pobre quinielero, siempre fue igual, años y años, de pegarle trompadas en el estómago a un tipo atado a una silla, de hablarle con voz hiriente, como quien quiere hundir una aguja en el oído de un zombie que se niega a decir lo que uno quiere que diga (*PQ*,185).

Compleja en extremo, la voz narradora manipula los distintos materiales que alimentan el artefacto de la novela. Apta para bucear en la conciencia de los personajes y para manejar los grados de silencio y compenetración de los mismos, estableciendo una singular cronología de orden en la presentación de los hechos, esta voz imprime cierta armonía al coro polifónico, sin renunciar por eso a imponer una voluntad moral cuando las circunstancias lo ameritan. Al tiempo que denuncia las supuestas prácticas violentas del comisario Silva, hace patente la existencia del lenguaje “sucio” de los asaltantes, acaso más “despiadado” que el lenguaje

propio de los “canas”, dice, “curtidos en inventar insultos que rebajaban a los presos hasta convertirlos en muñecos sin forma” (PQ, 185).

De un modo impreciso –en virtud de su capacidad mimética, convertida unas veces en supraconciencia y otras en juez de un evento que desborda el plano de lo judicial, para hacerse imagen en el espejo de una realidad conflictiva-, esta voz narradora se erige responsable de caracterizar las otras voces, brindándoles un lugar en el plexo de la trama. Así, discurren en la historia las voces de los asaltantes, “prostibularia, criminal, delirada” (PQ, 187); la de los policías, “retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugueo” (PQ, 149); la del cronista Emilio Renzi, solicita a medir el alcance de los hechos transformados en discurso polivalente, “porque la policía y los malandras (pensaba Renzi) son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén” (PQ, 186); el pensamiento del médico Amadeo Bunge que acomete, quizá en vano, comprender el pensamiento criminal del Gaucho Dorda y acaso por ello sus informes suenan huecos, vacíos de toda animosidad, “su oscura mente patológica (...) Un caso muy interesante de simbiosis gestáltica”, mientras Dorda dejaba escuchar en su interior las otras voces femeninas, sus fantasmas, “los contenidos de esa música íntima” (PQ, 69). Desde otro ángulo, se moviliza la máquina de Roque Pérez, conectada a una serie de micrófonos que capturan los diálogos inconexos de los bandidos acorralados en el *aguantadero* de Montevideo. Surgen también los testimonios de un colectivo que agrega, con sus visiones incompletas, mediadas por la aprensión y la subjetividad, mayor confusión a los sucesos, relativizando una *verdad* que se torna huidiza, difusa.

Los materiales son diversos: crónicas periodísticas, programas radiofónicos, informes médicos, archivos judiciales, secuencias televisadas, fotografías, testimonios de posibles “testigos reales” de aquellos acontecimientos, declaraciones sumariales, todo ello, como parte de una realidad fragmentada, difícil de asir, como no sea –en el plano de la ficción- a través del juego de estilos y de tonos, pues como lo advierte Piglia, “Frente a la uniformidad liberal de la voz, la proliferación y el cambio” (CyF, 95). En fin, concierto coral de voces, es necesario tomar algunos de estos materiales por separado para advertir en ellos su nivel de complejidad en el universo de la ficción, procurando leer los efectos literarios y estéticos de lo que la propia voz parlante señala en el *Epilogo* como el “registro estilístico” y el “gesto



metafórico” (la expresión es de Brecht) de “los relatos sociales cuyo tema es la violencia social” (PQ, 246).

### **B. EL EPÍLOGO: UN PRINCIPIO DE VERDAD**

El hecho de que la trama de *Plata quemada* gire en torno a un acontecimiento judicial determina, en gran medida, la naturaleza de la materia narrada y las disposiciones formales provistas para hacerla parte de la novela. Por eso la obra se lee como la crónica de un evento policial, pero a la vez como ese gran reportaje que involucra a un colectivo, no sólo como espectador de un hecho inusual, sino también como censor y juez frente a las acciones al margen, sobre todo cuando en ellas se ponen en juego ciertos valores que condicionan la vida en comunidad. Si preguntara por el antecedente más próximo en el ámbito latinoamericano a este tipo de experimentación narrativa interpuesto por Piglia, creo advertirlo en *Crónica de una muerte anunciada* (1982) de García Márquez.

La crítica especializada se ha detenido con profusión en el papel que desempeñan los juegos y las especificaciones temporales en la obra del Nobel colombiano. Ese interés suyo por determinar el tiempo en que suceden los hechos, por enmarcar la situación en su conjunto desde el primer párrafo, por anunciar al lector los cambios temporales, tras la necesidad de hacer más realista aquello que se cuenta, tiene ya un antecedente marcado en las primeras crónicas y reportajes de García Márquez, cuando iniciaba su ejercicio periodístico en los albores de la década del cincuenta, influenciado ya por la obra de Faulkner y Hemingway, más una serie de escritores estadounidenses, algunos vinculados al periodismo. Esta experiencia inicial de García Márquez desembocaría tiempo después en *Relato de un naufrago*, texto periodístico cuyo impacto en Colombia no sólo se recuerda por la aceptación masiva que tuvo entre los lectores de diarios, sino porque a través de él se inauguraba en su país lo que empezaba a hacer carrera en otros lugares: el *Nuevo periodismo*.

*Crónica de una muerte anunciada* se presenta como la narración de un crimen, hecha por uno de sus testigos veinte siete años después del suceso que involucrara a los habitantes de Sucre, un pueblo olvidado de la Costa Atlántica colombiana. Se trata de una narración polifónica en

la que intervienen múltiples voces que reconstruyen, para un presente, el día fatídico en que fuera asesinado Santiago Nasar, sin que ninguno de estos seres pudiera evitarlo, a pesar de sus conocimientos previos afincados en una cotidianeidad pueblerina, donde el rumor se expande y la vida privada toca siempre los terrenos de lo público: “Lo que me interesaba ya no era el crimen mismo –confiesa el escritor- sino el tema literario de la responsabilidad colectiva”.<sup>32</sup>

Un personaje-médico, cuya identidad será siempre un enigma, aunque algunos indicios suponen que se trata de García Márquez (en algún momento de la novela alude a su esposa Mercedes Barcha y en *El olor de la guayaba* el autor subraya el hecho de que es allí cuando aparece, por primera vez, convertido en personaje), ha decidido volver al lugar del crimen, evaluar la dimensión trágica de un destino insalvable, hurgar en el carácter épico de una historia que desenmascara mitos y creencias, recoger los testimonios de los distintos implicados en el drama, con el propósito de “recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria”.<sup>33</sup> Estos motivos iniciales, a mi parecer, devienen un tanto similares a los que tuviera Piglia para atreverse a contar una “historia real”, como se anuncia en la primera frase del *Epílogo*.

García Márquez tardó treinta años en dar forma a su *Crónica*. Los motivos para una espera tan prolongada y señalados por él en *El olor de la guayaba* y en *Vivir para contarla* -memorias-, precisaban que los acontecimientos en torno a la muerte de un hombre (a manos de los *gemelos* Vicario por asuntos de *honor*), implicaban a algunos de sus familiares y amigos, de modo que era atinado esperar, con el ánimo de tomar distancia frente a los materiales de su novela y evitar molestias por parte de quienes estuvieron involucrados en aquel “hecho real”.

Si se atiende a las declaraciones de la voz parlante en el *Epílogo* de *Plata quemada*, se comprende también la dimensión del “hecho real” y la manera como el autor implícito habría tomado distancia temporal del evento, lo que lo condujo a hacer varias versiones de su obra, hasta lograr la definitiva treinta y dos años después de aquel “caso menor”, enumerado en algún legajo de los archivos judiciales. Recuérdese además el valor que cobra para el

---

<sup>32</sup> Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Santafé de Bogotá, Norma, 2002, p. 460.

<sup>33</sup> G. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1ª. edición, 1981, p. 13.

personaje-médico la existencia de los archivos de juzgado para reconstruir la historia del asesinato en *Crónica de una muerte anunciada*.

El interés de García Márquez por contar la historia de un crimen se suscitó a raíz de lo que comprendió años después: en realidad los *gemelos* Vicario no querían cometer el asesinato e hicieron todo lo posible porque alguien se los impidiera. Sin embargo, y aquí radica una de las mayores preocupaciones filosóficas del escritor colombiano, la muerte de Santiago Nasar (como la historia del cadáver del médico en *La hojarasca*), la asimila como parte de un *destino* que impone los ritmos y trazados de la circunstancia individual, siempre supeditadas al espectro de su mortalidad, como lo aprendiera en *Edipo rey*, uno de sus libros más apreciados. Desde esta perspectiva, la *Crónica* se ilumina en su carácter trágico, cuando justamente lo que se halla en juego es la condición ineluctable de la experiencia humana. Pues bien, para el autor implícito de *Plata quemada* el hecho policial en que se viera envuelto un grupo de asaltantes de banco tomó un cariz distinto del judicial, al punto de interesarse por la historia en tanto materia fictiva, cuando al tener contacto ocasional con una de las comprometidas de manera indirecta en los hechos –Blanca Galeano-, advirtió en el acontecimiento su carácter trágico: “Ella me habló de los mellizos, del Nene Brignone y del Gaucho Dorda y de Malito y el Chueco Bazán y yo la escuché como si me encontrara frente a una versión argentina de una tragedia griega” (*PQ*, 250).

Si en el caso de *Plata quemada* la dimensión trágica del evento se criba a través de una “confusa versión” (*PQ*, 248) contada por uno de los seres más próximos a la tragedia *real* –Blanca Galeano-, en *Crónica de una muerte anunciada* las connotaciones trágicas de un hecho vinculado al mundo de las relaciones familiares se evidencia a través de las prevenciones y vaticinios de la propia madre del autor. Preocupada porque a su hijo se le ocurriera contar la historia de la muerte de uno de los vástagos de su comadre, García Márquez se obligó a esperar treinta años para novelar una historia que primero había concebido en términos de *reportaje*. Hubo que esperar la muerte de la madre del asesinado y la autorización materna para que el autor emprendiera aquella *reconstrucción*, bajo el peso de una advertencia que siempre tuvo en el horizonte en cuanto a la valoración moral del personaje víctima: “-Sólo una cosa te suplico como madre –me dijo-. Trátalo como si Cayetano fuera hijo mío”.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> *Vivir para contarla*, *Op. cit.*, p. 461.

Los *gemelos* Vicario no tenían antecedentes criminales y en el fondo hicieron pública sus intenciones de querer asesinar a Santiago Nasar con el deseo de que alguien se los impidiera y de esta forma salvar el “honor” de la familia, representada en la virginidad de su hermana Ángela y a la vez, dejar en claro su “hombría”, como los hermanos mayores de un clan familiar arraigado en costumbres milenarias. No obstante, cuando ambos se encuentran frente a la víctima surge en ellos una actitud criminal que se compadece con su antiguo oficio de carniceros. Los *mellizos* –como solían llamarlos, aunque no lo fueran- Dorda y Nene Brignone, tienen en cambio sendos prontuarios criminales y han hecho de sus vidas un cúmulo de experiencias, donde la droga, el robo, el crimen y el desorden sexual, los han convertido, como ellos lo saben, en *carne de cárcel* (PQ, 97).

Lo que despierta el interés aquí es la actuación de las parejas de hombres. Aunque con motivos muy distintos y en contextos opuestos los *gemelos* y los *mellizos* resuelven en el crimen un fin último; con él, revisten el drama de una condición épica, donde no sólo emerge el fondo trágico de la individualidad, sino también los hilos invisibles que trenzan el destino del ser en su relación con los otros. Lo llamativo, en este caso, es la forma como el crimen se hace público y emplaza a la colectividad en tanto espectadora y responsable del hecho atroz.

Al hacer de su relato la metáfora de un espejo recompuesto, García Márquez se interesa por la *responsabilidad colectiva* del crimen y quizá por ello habría optado por un rol como personaje, para darle mayor veracidad a la historia, asumiendo una narración al estilo del *Nuevo periodismo*, en acuerdo con las posibilidades literarias ofrecidas por el *reportaje*, para recordar siempre al lector los atributos de la materia narrada y su fuerte vínculo con una realidad que inclusive ha convenido en categorizarse, de manera especial desde la crítica, a través de divisas como *realismo maravilloso* o *mágicorealismo* : “La historia es verídica, pero no es rara en una región y en un gremio donde lo más natural es lo asombroso”.<sup>35</sup>

Por su parte, *Plata quemada* también se obliga a *recomponer* un espejo, cuando el hecho delictivo se torna un tanto secundario para dejar en evidencia la puesta en escena de un drama colectivo -a la manera de *microhistorias* que cruzan con insistencia el entramado de la novela-, comprendido por el escritor en su calidad de *investigación*, esto es, la suma de “materiales verdaderos” (PQ, 245), la confrontación de distintos puntos de vista, el juego de

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 456.

responsabilidades éticas y políticas de las fuerzas en pugna, para realzar aquello que la voz mayor conviene destacar en términos de “*pathos* de una leyenda” (PQ, 245).

Atento al valor que precisan las entradas o los *protocolos* en la obra de ficción -epígrafes, dedicatorias, primer párrafo, etc-, Piglia entiende que la apertura de una novela está avisando sobre la existencia silenciosa de un “mundo previo”, sobre una forma de leer y un deseo de querer ser leído, cuando todo en el aparato de ficción condiciona un tipo de lectura, una forma de la recepción. Por lo tanto, se encuentra en juego el modo de hablar de un sujeto que enuncia con el interés de comunicar y ser interpretado. En este caso, el escritor habría propuesto convertir las páginas de cierre de su novela en lo que al final se convirtieron, un *Epílogo*, y no en un *Prólogo*, como en su momento lo pensara (CyF, 195). La inversión de este orden obedeció a una razón fundamental: dar a la obra, como él mismo lo indicó, su carácter de verosimilitud a través de un texto que resume una experiencia de labor escritural, en tanto “convención” que pretende endilgar a la obra ese efecto real que atrape al lector en una historia que pudiera parecerle familiar:

El epílogo menciona el viaje en el que yo conozco a la concubina del Cuervo Mereles, y se dice que ese es el punto de partida de mi interés por la historia. Pues bien, yo nunca hice ese viaje, ni me encontré con esa mujer. Pero tenía que respetar las reglas y plantear las cosas como si todo hubiera sido de esa manera.<sup>36</sup>

He aquí parte del juego del escritor con el hecho literario y su condición de palimpsesto, pues, en este caso, me resulta más fácil pensar que el inexistente encuentro con la mujer a que se refiere el autor implícito -cuya imagen habría dado nacimiento a la obra de ficción-, prolonga la atmósfera y el ambiente que Renzi consigue crear en “El fin del viaje”, con aquella mujer que le narra falsas historias de un pasado glorioso, en contraste con un presente en decadencia, mientras él recupera imágenes de otro pasado hecho de silencios familiares, en un ómnibus que lo conducirá a Mar de Plata, una noche de abril de 1970, rumbo a presenciar la muerte de su padre.

A propósito de las declaraciones de Piglia y que insisto en considerar parte de un material bastante significativo -*epitexto autoral*-, es necesario acercarse a *Plata quemada* desde otro ángulo. Adviértase que la utilización de ese “yo” remarca la existencia del *autor* como

---

<sup>36</sup> J. G. Vásquez, “Ricardo Piglia. El arte es extrañamiento: una manera nueva de mirar lo que ya vimos”, *Op. cit.*

verdadero responsable del *Epílogo* y, por tanto, de la obra en su conjunto. Sin embargo, llama la atención que este *Epílogo* se cierre con unas convenciones espacio-temporales – “Buenos Aires, 25 de julio de 1997”- y no con la firma o el nombre del autor, cuya existencia allí rubricada, hubiera despejado toda duda en cuanto al responsable del texto.

Este tipo de procedimiento también es evidente en García Márquez y pienso sobre todo en el *Prólogo* con que empieza *Del amor y otros demonios*, donde, si bien una voz en primera persona, testimonial, narra las tempranas experiencias de un joven periodista y los avatares que enfrentó para hacerse a la historia que se dispone a narrar, evocan los primeros tiempos de García Márquez como reportero,<sup>37</sup> este *Prólogo* –en la primera edición de la obra- también carece de nombre o firma autorial y a cambio se cierra con otras marcas espacio-temporales. Las observaciones que a este respecto hiciera Carlos Rincón me parecen adecuadas y creo que funcionan para ambas obras, si tengo presente que el *Epílogo* en *Plata quemada* estuvo a punto de presentarse como *Prólogo* a la obra, sólo que el autor midió las consecuencias en hacerlo y evitó “enmarcar” la “lectura” hacia una orientación deliberada y acaso única del texto de ficción (*CyF*, 195).

Rincón estipula que el *Prólogo* en *Del amor y otros demonios* se resuelve en un principio de *autoridad*, consecuencia de ese “poder simbólico para narrar” del que se inviste el novelista, mediante el cual el autor se atribuye el derecho a narrar, partiendo de un metadiscurso ficcional, que justifica la existencia de una voz con facultad *construida*, en virtud de unas palabras iniciales que no sólo sirven de apertura a la obra de ficción, sino que también *legitiman* un discurso, estableciendo con el lector, un “contrato” de “veracidad”.<sup>38</sup>

---

Tomado de la Red: [http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/073rpiglia\\_jgvasquez.html](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/073rpiglia_jgvasquez.html)

Para Juan Forn, uno de los primeros lectores argentinos más atentos a la complejidad de los materiales narrativos de que hace gala *Plata quemada*, el *Epílogo* “es una obra maestra de la mistificación”, lo que llevaría a pensar al lector que más allá de un relato policial se estaría enfrentando a una obra de *nonfiction*.

(J. Forn, “*Sangre fría, plata caliente*”, *Op. cit.*).

<sup>37</sup> Baste leer el libro periodístico de Gustavo Arango, *Una rama de nomeolvides. Gabriel García Márquez en El Universal* (Santafé de Bogotá, El Universal, 1995), donde se hace una reconstrucción minuciosa del día 26 de octubre de 1949, fecha en la que García Márquez habría visitado el convento de Santa Clara y presenciado cómo eran removidos los restos de una niña, dueña de una hermosa cabellera larga, a la que luego nombraría en su novela *Sierva María* de Todos los Ángeles. Asimismo, los datos que ofrece García Márquez en sus memorias de esta época inicial en el periodismo resultan adecuados para leer el *Prólogo* de su novela *Del amor y otros demonios*, desde ese carácter de verosimilitud impuesto y buscado, del mismo modo que Piglia pretendió con su *Epílogo* en *Plata quemada*.

<sup>38</sup> Carlos Rincón, *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega & Co. Unltd.*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Serie <<La granada entreabierta>>, 86, 1999, pp.25-52.

Si, como expresa Rincón, a la luz de Derrida, el *Prólogo* en efecto ha sido escrito *después* de la versión última del texto que precede, pero el propósito es motivar su lectura *antes* que el otro texto que presenta, la paradoja del *Epílogo* es menos incierta, porque en realidad ha sido escrito *después* de la versión última del texto que le sucede y su propósito es el de convidar su lectura una vez concluida la lectura del texto artístico, en tanto síntesis de una experiencia de mundo, compartida, a la manera de *Gratitudes*, el texto final en *El general en su laberinto*. Por esta vía, se comprende el valor del *Epílogo* en *Plata quemada*, cuando la voz de autoridad, esa voz mayor impuesta durante la obra, rabiosa, mordaz, con una fuerte carga subjetiva que reivindica el lugar de la enunciación, sin vaguedades, invita en el *Epílogo* a observar los múltiples materiales de que se valiera para componer la historia, producto de una labor de *investigación* alrededor de un acontecimiento “real”, consignado en crónicas periodísticas y en folios de archivo.

Dividido en dos fragmentos numerados, el *Epílogo* refiere en la parte 1 los pormenores de una labor de pesquisa que habría llevado a esta voz de autoridad a consultar archivos, recoger testimonios, interpretar registros periodísticos de diversas fuentes y trabajar con ese “material documental” de acuerdo con las “exigencias de la trama”(PQ, 246); buscando, dice, respetar al máximo el “gesto metafórico” de un relato social que supo de la existencia de sus protagonistas: Malito, Dorda, Roque Pérez, entre otros. La parte 2 a su vez, pretende establecer el origen de la historia, la existencia de una mujer ligada al hecho criminal del año 65. Al mismo tiempo, se quiere dar cuenta de la serie de *versiones* que sufriera el texto y establecer un principio de elaboración estética: las ideas que suelen consignarse en la “libreta de notas” (PQ, 251), alimentan, de hecho, las versiones de la historia que se proyecta contar. Una “libreta de notas” que acompañará siempre la labor del chico Emilio Renzi. Una libreta que a menudo se hace Diario y se convierte en literatura, es decir, en una suerte de *utopía privada*, según Piglia.

En el *Epílogo* se invita además a considerar el tipo de procedimientos narrativos empleados en la obra, cómo fue tomando cuerpo la anécdota como un drama trágico contemporáneo y de qué forma un enigma –la desaparición de Malito, jefe de la banda de asaltantes- imposible de resolver y en todo caso aún sujeto a muchas *versiones*, afincadas en una memoria popular ansiosa de héroes y leyendas, determina la existencia de una obra abierta, en relación a lo impredecible en el destino de los personajes, como ellos mismos se encargarán de recordarlo:



“No me han podido matar y no van a poder matarme” (*PQ*, 243), murmura Dorda en la ambulancia que lo lleva rumbo al hospital de Maciel en Montevideo.

Hasta aquí, me he ocupado en valorar ciertos antecedentes que comprometen la novela de Piglia con un corpus narrativo dispuesto en el ámbito latinoamericano y, en particular, haciendo un cotejo expreso con la obra de uno de sus mayores exponentes. Ahora bien, en cuanto a sus nexos con la propia tradición de la que se alimenta, *Plata quemada* asegura unas afinidades con *Los siete locos/Los lanzallamas* desde su carácter formal, esto es, reconociendo las disposiciones literarias escogidas por los autores para estructurar y dar sentido a sus historias.

La crítica ha reconocido en *El juguete rabioso*, como parte de su eficacia, la simplicidad de la propuesta formal y el tono ingenuo con que el autor habría referido el universo de Silvio Astier, sin muchas pretensiones de tipo estético. Cuando Borges, Onetti y Cortázar comentan esta primera novela y reconocen sus virtudes, plantean al mismo tiempo un deslinde frente a la obra posterior de Arlt, con la cual tendrían serios reparos al considerar que esa fuerza inicial, clara, no estilizada ni sujeta a esquemas formales, se habría perdido en los propósitos del escritor porteño al querer superar las debilidades de su primera etapa narrativa, donde él tendría presente, como lo advierte en las primeras páginas de *Los lanzallamas*, que algunos sectores intelectuales de Buenos Aires lo acusaban de ser un mal escritor.<sup>39</sup>

No obstante, es innegable que estas nuevas intenciones de Arlt obedecen, en parte, a la propia actitud que él tuvo frente a la crítica y lo que ella le reclamaba. De ahí que se encuentre en *Los siete locos/Los lanzallamas* otra clase de intención narrativa, un poco más compleja, elaborada con otro tipo de perspectiva, en la que ya se involucran ciertos efectos formales, la idea de juego con las temporalidades, la existencia de varios narradores y puntos de vista.

---

<sup>39</sup> Quiero llamar la atención sobre un texto crítico en torno a la obra de Arlt aparecido en la Revista *Contorno* de 1953. En él, Gabriel Conte Reyes –según los editores de *Punto de vista*, bajo este seudónimo podría esconderse David Viñas– plantea que la debilidad de Arlt como escritor podría hallarse en su ambigua postura ética, pues el autor concluye que la “autohumillación” y permanente autoflagelación de Arlt al mostrarse en la ficción y en el periodismo menos que los “otros”, como aquello de declararse “mal escritor”, eran fingidas, cuando en realidad lo que buscaba era ser el mejor. Para Conte Reyes, la “mentira” en que vivió Arlt, su negativismo, se traspasa, con exceso al mundo de sus personajes: “La inspiración de Arlt, abundosa de material hasta el mareo, a veces indiscriminado, se recarga entonces de episodios, de simbologías verbalistas, de un realismo machacón y onanista, meramente pornográfico, embotellado en meandros y hechos espasmódicos...”. (Gabriel Conte Reyes, “La mentira de Arlt”, *Contorno*, No. 2, mayo de 1954. Reproducido en *Punto de vista, Revista de cultura*, No. 4, Año 1, Buenos Aires, noviembre de 1978, pp. 7-9).

Lo que destaca en *Los siete locos/Los lanzallamas* no es ya tan sólo el discurso de cada personaje, con sus proyectos y descabezadas empresas, con sus deseos de movilidad social, bajo esa carga de frustraciones que los hacen angustiados y aburridos. En medio de estos discursos, a menudo extensos y reiterativos -frente al Astrólogo, Hipólita se cuestiona si en verdad ese hombre podría ser algo más que un *charlatán*- y acaso de una manera abrupta, no bien lograda, aparece la mano de un autor implícito que ordena los hilos de la trama a su manera. Por un lado, el uso de la tercera persona dentro de la obra obliga a tomar distancia frente al personaje, cuyo espectro de mundo estaría menos mediado, en principio, por la carga subjetiva de quien lo observa. Por otra parte y a medida que avanza la narración y se hace más visible el mundo de relaciones de Erdosain, se acomoda al discurso una voz en primera persona que luego se identificará como un narrador-comentador o como un cronista que habría servido de puente entre la historia que le narrara Erdosain horas después de cometer el crimen y la historia que ahora se cuenta, un poco reforzada con un registro periodístico en relación con el impacto social ocasionado por el asesinato de una joven y por el descubrimiento de un grupo delinencial, cuya cabeza visible sería la del Astrólogo, un reconocido falsificador, ahora prófugo de la justicia.

La presencia del narrador-comentador se hace efectiva dentro del texto a través de acotaciones que buscan remarcar el hecho de que la novela, en sí misma, se resuelve el testimonio que él pudo transcribir de un Remo Erdosain inquieto, nervioso y a punto de acabar con su vida. Así, aparecen frases como “(Uso estrictamente los términos de Erdosain)”, “-Decíame más tarde Remo-” (*L7cs*,179-203) o expresiones que el propio Erdosain habría utilizado en medio de su delirio discursivo, “Como le contaba”..., (*L7cs*,198). Este narrador-comentador de pronto cobra cuerpo y se convierte en un personaje más, que puede manipular información y manejar el ritmo de la narración en su conjunto, mientras él asume su papel de *oidor* de una confesión, resaltando en ella la carga emocional y psicológica de esa voz protagónica que desenmascara un proceso de días o, si se conviene, la degradación de un héroe que quisiera cargar con todo el peso del dolor humano.

Luego se hará patente en *Los siete locos/Los lanzallamas* el uso de un artilugio que hará más claros los propósitos de Arlt al ajustarse a otro tipo de discurso. Me refiero a las Notas al pie; la mayoría de ellas son apuntes del comentador o cronista y algunas otras están inscritas por el “Autor”. En cuanto a las primeras, destaca en ellas la perspectiva de la enunciación. Se

trata de miradas críticas, incluso clínicas que el narrador-comentador hace con respecto a Erdosain. En algunas de estas notas se utiliza una suerte de metalenguaje propio de la psicología y el psicoanálisis –‘subconsciente’, ‘pasividad’, ‘agresión’-, a la manera de lo que, unas décadas después, Puig emplearía en *El beso de la mujer araña* para establecer la existencia, paralela a la historia de ficción, de un discurso científico sobre la homosexualidad, demostrando, con ironía y humor, que este tipo de inclinación sexual no es el síntoma de ninguna enfermedad.

Las Notas del comentador en Arlt agregan una variante en la mirada crítica, desde el margen, a las actuaciones del personaje central, cuando no es que estas mismas notas suponen la existencia de historias no referidas, como aquella según la cual el dolor y la angustia de Erdosain podrían originarse en un crimen inconfesable, por lo atroz e indignante, que habría cometido Remo en otro tiempo. A su vez, esta voz se hace garante de los testimonios de Hipólita y Elsa o censor de la “extensión del relato” de sus fuentes (*LLzs*, 483); de tal manera que esta historia, cuyo eje es la declaración de Erdosain, se hace más precisa y ajustada a los hechos. Lo otro que destaca en este comentador es el doble juego de las versiones, o, si se prefiere, de la circulación de discursos falsos, pues cuando Remo expone un punto de vista, desde la Nota al margen surge de pronto otra mirada frente al mismo hecho: “NOTA DEL COMENTADOR: Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que estaba representando una comedia” (*L7cs*, 288).

Ahora bien, en cuanto a las Notas del “Autor”, ellas se leen como breves explicaciones que Arlt cree pertinente hacer para aclarar fechas o para advertir que si algunos eventos narrados en la historia coinciden con hechos reales, lo que ha sucedido es que el autor se ha anticipado a ellos y esto es lo que cuenta. Llama la atención, por ejemplo, una nota del “Autor” que amplía el comentario del Astrólogo con respecto a las mafias italianas de los Estados Unidos. Leo esta intromisión como la del periodista que trabaja con materiales reales y que se preocupa por contextualizar los hechos y de este modo hacerlos quizá más significativos.

Lo intrincado de *Los siete locos/Los lanzallamas* en su propuesta narrativa desembocará en el *Epilogo* que clausura la obra. Y es aquí, en este apartado, como culmen de una experiencia formal, donde encuentro los mayores elementos que la vinculan con *Plata quemada*, puesto que la suma de procedimientos desplegados por Arlt en ambas novelas y que intenté describir en líneas anteriores, la siento parte de la labor intertextual emprendida por Piglia en su

*nouvelle Nombre falso*,<sup>40</sup> cuando a través de citas erróneas, de textos superpuestos, de reflexiones sobre el trabajo del crítico literario como investigador y detective, de interpretaciones y parodias a las obras de Arlt, de un ‘metaplagio’ a un texto de Leónidas Andreiev, de referencias a documentos de Emilio Renzi y a aquellos que habrían nutrido el mundo arltiano, de cuadernos y libretas de apuntes, de cartas y notas al pie -que buscan aclarar o confundir, según se mire-, Piglia convoca el espíritu de Roberto Arlt y lo hace trama. Un espíritu, como lo proclama Piglia-personaje, que “identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo”.<sup>41</sup> De tal suerte que la *nouvelle*, desde su propia esencia, convierte en palabra la acción criminal y la transgresión del canon, en la propuesta de un mundo literario, como si éste hiciera posible la reencarnación, por vía de lo fictivo, de un escritor y de la memoria que funda una tradición a la que ambos se deben.

Decía que entre el *Epilogo* de *Los siete locos/Los lanzallamas* y la novela *Plata quemada* se crean unos nexos que vale la pena discernir, cuando observo ambas propuestas de mundo desde su carácter formal. Casi al final de la doble obra del escritor porteño se comprende el papel que juega el narrador-comentador en el todo de la novela. Como la voz parlante en *Plata quemada* este narrador ha hecho de su trabajo una pesquisa y se ha encargado de ordenar materiales grabados, recoger testimonios de seres próximos a Erdosain y habría consultado documentos sumariales, como aquellos que comprueban las tácticas encubiertas de las que se valiera Hipólita para sacar a su marido Ergueta del Hospicio.

El narrador-comentador llega a hablar de “Investigaciones posteriores” (*Llzs*, 405), mediante las cuales busca despejar los enigmas alrededor de la conducta de su héroe en desgracia. La actitud con que evalúa algunos de los comportamientos de sus personajes, recuerdan esa actitud de observación aguda y severa que campean tanto en Emilio Renzi como en el narrador mayor: “En ese acto de Erdosain niño ¿podemos encontrar un símil con la conducta que observa destruyendo casi sistemáticamente aquello que más ama, cuando ya es mayor?” (*Llzs*, 537).

---

<sup>40</sup> Cuando me refiero a *Nombre falso* aludo a la existencia de dos textos: “Homenaje a Roberto Arlt” y “Apéndice: <<Luba>>”, de acuerdo con el empleo que Piglia hace de ellos en una de sus últimas ediciones (R. Piglia, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002).

<sup>41</sup> *Ibid*, p.145.

En los dos subcapítulos anteriores al *Epílogo* de *Los siete locos/Los lanzallamas*, “El homicidio” y “Una hora y media después”, se descubre parte del método inserto por el narrador-comentador para hacerse a la historia. Cuando Remo asesina a la Bizca y sale de la pensión más angustiado que en otras ocasiones, se dirige a casa del cronista y allí permanece tres días y dos noches: “En ese intermedio me confesó todo” (LLzs, 627), dice, y luego hará comentarios sobre la atmósfera que se tejió alrededor de esa voz desesperada que quizá buscaba, al confesar y al hacer pública su angustia, estar un poco más tranquilo para acabar con su vida. El cronista advertirá el tono de voz de Erdosain, “parejo, isócrono, metódico, como el del engranaje de un reloj” (LLzs, 628), y dirá también que cuando se le interrumpía no se molestaba, pero eso sí, volvía de nuevo al “relato”, agregaba otros detalles, para evitar así que hubiese “confusiones” en su versión.

El cronista siempre advirtió serio y adusto a Erdosain, atento a lo que él mismo decía y dando vueltas en el cuarto, sólo descansando para tomar agua o para cambiar de postura, mientras su receptor “tomaba notas urgentemente”. El cronista no deja de sorprenderse ante la fría actitud del asesino y la claridad con que veía llegar su muerte, “hablando como si dictara”, como si estuviera “frente a un dictáfono” (LLzs, 629). He aquí la presencia de esa *máquina de narrar* que luego se hará palabra y representación en la mayor parte de la obra de Piglia.

Contrario a la actitud de Enrique Mario Malito, gran lector de la nota roja y, sobre todo, de aquella que alude a su vida delictiva, Erdosain, expresa el cronista, se negó a leer los artículos de prensa, esas “hojas de escándalo” que se referían a él en términos de asesino peligroso. Cuando fueron detenidos Barsut y Ergueta y se descubrieron los cadáveres de la Bizca y Bromberg la policía sospechó de la existencia de una banda que estaría actuando bajo las órdenes del Astrólogo de Temperley. El asesinato de Haffner pretendía vincularse a estos últimos hechos y aquí destaca la posición del cronista que considera la muerte del Rufián “independiente de los otros sucesos delictuosos” (LLzs, 628).

Y aquí viene la otra faceta del narrador-comentador que tanto lo acercan a los materiales narrativos de *Plata quemada*. Me refiero a la importancia con que este personaje, responsable del relato, asume la existencia del archivo periodístico, en cuanto acervo de apoyo para leer e interpretar, a su modo, una realidad de crímenes y conspiraciones. Por otra parte, hay cierto solaz en este narrador al denotar el oficio del periodista y la forma como aquél se encargaría

de construir una realidad otra, a través de documentos fotográficos e interpretaciones personales de los eventos:

De la mañana a la noche los cronistas policiales trabajaban amarrados a la máquina de escribir. El día sábado, casi todos los diarios de la tarde se convirtieron en álbumes de fotografías macabras. Los reporteros cenaron viandas frías, escribiendo entre bocado y bocado nuevos pormenores de la tragedia. La fotografía de Erdosain campeaba en todas las páginas con las leyendas más retumbantes que pudiera inventar la imaginación humana (LLzs, 629).

Metáfora de un orbe que escapa a los lectores matutinos, las salas de redacción y los talleres donde se arman los periódicos son exaltados por el narrador-comentador con ojos de *futurista*, obnubilado frente a la magia y al poder de las máquinas, capaces de *reproducir* y multiplicar aquel tipo de material sobre el que Benjamin reflexiona, con agudeza, la crisis de la era moderna, al interpretar la pérdida de *aura* de la obra artística como la consecuencia lógica de vivir la época de “las técnicas de reproducción”, en virtud de que tales materiales reproducidos “arrancan” la obra del “campo de la tradición” a la que pertenecía.<sup>42</sup>

Cuando se refiere a los “crisoles de plomo”, a las “mechas verticales de las fresadoras”, a la “lluvia de asteriscos de plata”, el cronista se empeña en denominar esa realidad misteriosa y atractiva que consigue proliferar la memoria escrita en las rotativas de papel: “Altas como máquinas de transtlánticos, las rotativas ponen en el taller el sordo ruido del mar chocando en un rompeolas. Vertiginosos deslizamientos de sábana de papel entre rodillos negros. Olor de tinta y grasa” (LLzs, 631). En este mundo insólito al lector de los periódicos de circulación masiva, bajo el mando de un “Secretario” que dicta los titulares más tortuosos y predice el destino de los maleantes como si fuera un oráculo, se persigue crear una atmósfera narrativa que pudiera atrapar incautos en horas de la mañana. A esta realidad pertenece, a lo sumo, el chico que hace policiales en *El Mundo*, Emilio Renzi: “-Macanudo. Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más...” (LLzs, 633), concluye el Jefe de Revendedores.

Sin ocultarse y más bien impulsado por manipular el hilo de la historia hasta las páginas finales, el narrador-comentador hace presencia desde las primeras líneas del *Epílogo*. Su tono ha variado un poco y ya se ubica, con cierta distancia, frente a los hechos que envuelven el

---

<sup>42</sup> W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su productibilidad técnica”, Parte I, en *Eco, Revista de la cultura en Occidente*, Tomo XVI/5, marzo de 1968, Bogotá, Librería Buchholz, pp.471-496. Parte II, en Tomo XVI/6, abril de 1968, pp.578-601.

suicidio de Remo en el vagón común de un tren. Visto de otra manera, el *Epílogo* es la continuación de una crónica que debió ser interrumpida cuando narrador y asesino se separaron una tarde en la estación ferroviaria. Obsérvese en la manera como se da inicio a este texto: “Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche con Erdosain, he podido reconstruir más o menos exactamente la escena del suicidio” (LLzs, 635). ¿No precisa este mismo tono, de investigador y ordenador de materiales, fiel a la *verdad* de los hechos, la voz mayor en *Plata quemada*, cuando ésta pregona, “pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes” (PQ, 245)?.

Realista y perspicaz, el narrador-comentador restaurará la escena del suicidio de Erdosain y el ambiente generado a su alrededor con algunos testigos ocasionales, refiriendo ciertos detalles que subrayan la agudeza de quien narra: “Fue fotografiado ciento cincuenta y tres veces en el espacio de seis horas” (LLzs, 636).

Si para el periodista Emilio Renzi la contemplación del escenario -el *aguantadero* de Montevideo- que condicionó el combate ininterrumpido entre tres asaltantes y más de trescientos policías de dos países, se reveló en un “espectáculo” “realmente dantesco” (PQ, 240), para el narrador-cronista de *Los siete locos/Los lanzallamas* el ambiente generado por la muchedumbre alrededor del cadáver de Remo Erdosain, que al fin fue puesto en un calabozo de la comisaría, agudizaba la imagen de un “espectáculo” “indigno” (LLzs, 637), sobre todo cuando uno de los curiosos, un anciano que según las investigaciones del cronista resultó ser el padre del Jefe Político del Distrito, se dirigió al cadáver, lo escupió e imprecó: “-Anarquista, hijo de puta. Tanto coraje mal empleado” (LLzs, 637). ¿No recuerda acaso esta escena la vivida por el Gaucho Dorda, cuando fuera reducido por el comisario Silva, convertido su cuerpo en el objeto del deseo de una muchedumbre que exigía su muerte, lo que le hiciera pensar a Renzi en aquel cuerpo mancillado como si fuera un “Cristo”, “el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos” (PQ, 240)?.

El narrador-cronista de *Los siete locos/Los lanzallamas* perfilará en el *Epílogo* el destino de algunos de sus personajes. Contará que Elsa murió poco tiempo después, acosada por un gran complejo de culpa ante la muerte de su esposo. Barsut habría sido dejado en libertad, sin que nadie se hubiese enterado de su participación directa en la muerte de Bromberg y el futuro, al parecer, estaría por brillarle, al ser contratado por una empresa cinematográfica de



Hollywood, interesada en filmar los sucesos de Temperley. Ergueta continuaría sumido en la locura, recitando textos apócrifos de una Biblia personal, como esos rumores, esas citas que Dorda le confesaba al psiquiatra Bunge. Ignacia, la madre de la Bizca, seguiría lamentando la muerte de su hija en la rutina de la pensión.

Lo propio hará la voz parlante en *Plata quemada*. Ofrecerá una serie de versiones sobre la suerte que habría corrido Malito, una de las cuales, quizá la “más extravagante”, afirmaba que había logrado escapar del *aguantadero*, escondiéndose en un tanque de agua durante dos días, luego habría cruzado a la capital del Paraguay, donde muriera de cáncer en el año 82. Del Gaucho apuntará que sobrevivió al combate último y fue recluido en la cárcel de Caseros en Buenos Aires, donde, se cree, habría sido “ejecutado por un infiltrado de la policía” (PQ, 247), en el año 66. Por esta misma época y de manera ocasional, el narrador mayor conocería a Blanca Galeano, la amante del Cuervo Mereles, cuya confusa versión de las circunstancias enfrentadas por la banda de asaltantes en Montevideo y la imagen misma de una mujer indiferente y contradictoria, habría hecho persistir a esta voz en la reescritura de la obra sobre ese “caso menor” de los archivos judiciales.

Resulta curioso el encuentro de la voz mayor con Blanca Galeano, que luego tomará cuerpo como personaje en la obra de ficción. Aquí se destaca una de las tipificaciones de la novela moderna inaugurada por Cervantes, cuando se insiste en preguntar quién habla, quién escribe, cuál es la responsabilidad del escritor en el tratamiento de la materia narrada. Lo común ahora es que el escritor mencione, de entrada, que los materiales de su obra no le pertenecen, que son “textos hallados”, que son “investigaciones” o “manuscritos” mediante los cuales se aventuran versiones. Hablo, claro está, de *La letra escarlata* de Hawthorne, *El nombre de la rosa* de Eco, o *La nieve del almirante* de Mutis, por citar sólo unos ejemplos. Lo otro que rompe esquemas, por esta misma vía, es el encuentro con los personajes y que Woody Allen hace metáfora en *La rosa púrpura del Cairo*. El cronista-comentador dialoga con Remo Erdosain durante tres días seguidos y el narrador mayor se encuentra ocasionalmente con Blanca Galeano en un viaje por tren, rumbo a Bolivia. Allí tomaría notas de la primera versión de los hechos.

Si en *Plata quemada* “el enigma” se concentra en la “misteriosa desaparición de Enrique Mario Malito, el jefe de la gavilla” (PQ, 246), dando a la narración ese carácter de *obra abierta*, bastante cercana a la literatura de género policial, donde no todas las incógnitas

suelen ser despejadas y se incuba el principio de especulación y se da lugar a las múltiples interpretaciones que derivan de la vasta memoria popular, en *Los siete locos/Los lanzallamas*, el “enigma” se concentra en el desconocimiento del paradero del “falsificador y agitador” Alberto Lezin –el Astrólogo- y de su amante Hipólita. De acuerdo con la policía, la captura de esta pareja sería inminente. No obstante, salda el cronista-narrador, “Ha pasado ya más de un año y no se ha encontrado el más mínimo indicio que permita sospechar dónde puedan haberse refugiado” (*LLzs*, 637).

Con base en este misterio común y la fortuna que habrían corrido algunos personajes y con una serie de antecedentes que precisan el origen de los sustratos que componen la materia narrada, despunta en las obras de Arlt y en la novela de Piglia el principio de *verdad* con que los *Epilogos* denuncian el cierre de una promesa de mundo. Lo paradójico radica, asimismo, en el hecho de que el *cierre* anuncia la apertura de una realidad<sup>43</sup> que se empecina en recoger la memoria de los personajes, en tanto destinos individuales rebeldes, insumisos, que se niegan a ser enmarcados en el punto final. Uno de ellos, Enrique Mario Malito, cautiva mi atención.

### C. ENRIQUE MARIO MALITO: LECTOR DE LA PÁGINA POLICIAL

Si se pretendiera señalar un destino protagónico en medio del concierto de voces y de la suma de microrrelatos imbricada alrededor del hecho inusual de asaltar un banco, éste descansaría en la figura de Enrique Mario Malito y lo que ella comporta, de sociológico, en la imagen idealizada del héroe popular que recuerda los prontuarios de Di Giovanni o Manuel Marulanda Vélez, “Tirofijo”.<sup>44</sup> En el plano de lo literario y acogíendome a la tradición argentina, diría que la presencia de Malito actualiza el mundo de los deseos de

---

<sup>43</sup> “No es una paradoja afirmar –sostiene Ricoeur- que una ficción bien cerrada, abre un abismo en nuestro mundo, en nuestra aprehensión simbólica del mundo” (*Tiempo y Narración II, Op. cit.*, p.405).

<sup>44</sup> A propósito de bandas y gavillas de maleantes recojo otro antecedente bien curioso y que diera lugar, en la década de los cuarenta en México, a una serie de notas policiales sobre las prácticas delictivas de una banda de estafadores argentinos, según el estudio realizado por Ana Luisa Luna en *Nota roja 40's. La crónica policiaca en la ciudad de México* (México, Diana, 1994. Ver, “Estafadores pero con clase: ‘La banda de los argentinos’”, pp. 47-50).

Silvio Astier y Remo Erdosain, un tanto insinuados al final de *Los lanzallamas* en el destino circunstancial, abierto, del Astrólogo.

Es poco lo que se sabe de este personaje y sí mucho lo que se especula de sus hazañas y proezas para burlar la justicia. Su presencia es más tácita que explícita en la trama de la novela. A veces parece un rumor, un ideal de vida en los bajos fondos, otras un peligro latente para el orden establecido y en el momento crucial en que algunos miembros de la banda se hallan acorralados y deciden pelear hasta la muerte, Malito se convierte en una esperanza, en la posibilidad de una redención para unos asesinos que presienten la caída.

Bandido con suerte y dueño de un historial que ha acrecentado su fama entre los maleantes, Malito “Tenía un Dios aparte” (PQ, 20), una capacidad especial para organizar “golpes” y desestabilizar, mantener en jaque a la policía y poner de su lado a los miembros del bajo mundo que anhelaban trabajar con él, comunicarse con él a través de un lunfardo que subrayaba su origen: “Es un bulín en un barrio bacán, sólo una guarida para armar el tute y esperar” (PQ, 13), así les hablaba. Es evidente que a través de este personaje se recoge una amplia memoria de la subversión en Argentina y, en especial, la que concita las historias de luchas armadas de anarquistas y Montoneros.

Cuando Brignone quiere tranquilizar a Dorda, inquieto porque le parece inadecuada y peligrosa la presencia de tanta gente en la planeación del asalto, éste le argumenta que ambos jamás se habían involucrado en una “cosa” tan “científica” (PQ, 18), es decir, tan bien organizada y planeada, de modo que era imposible fracasar. Y el garante de ese acto criminal “científico”, perfecto, se apoya en el historial de un hombre que ha padecido la violencia en las cárceles, las torturas en las comisarías, ha saboreado la venganza como parte de un destino ineludible y ha hecho del complot y el sabotaje un estilo de vida.

Cara de ratón, ojitos pegados a la nariz, nada de mentón, pelo colorado, muy sereno, manos de mujer, inteligentísimo, sabía de motores, de caños, armaba una bomba en dos minutos, movía los deditos así, ajustando el reloj, los frasquitos con la nitro, todo sin mirar, como un ciego, moviendo las manos como un pianista y era capaz de hacer volar una comisaría (PQ, 19).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> En las páginas iniciales de *La ciudad ausente* Renzi cuenta a Junior en una mesa del bar *Los 36 billares*, la costumbre que tenía su padre de escuchar los discursos grabados de Perón, exiliado en España. También habla del Movimiento de resistencia peronista, al que habría pertenecido uno de los amigos de su padre, un hombre al que llamaban El Fraile, también conocido con el alias de Billy the Kid. Renzi exalta la figura de un héroe bandolero e ideólogo, un sujeto convencido de que para pertenecer al peronismo “hay que tener huevos”. Renzi dirá de él: “Era capaz de armar un caño en medio minuto, en cualquier lado, en un bar, en una plaza, movía los

Los mote con que se designa a Malito tienen el valor de condensar el brillo de una vida, igual que los *tatuajes*, que actúan como una suerte de haikú, al compendiar la vida de seres taimados, hijos del encierro carcelario, privados de palabras, según se estima en una de las microhistorias de “En otro país”. Malito siempre habría actuado en las orillas y desde unas convicciones ideológicas que si bien no están definidas en el caso de este bandido –por error se habría visto implicado con los grupos de choque peronistas y entrado en contacto con algunos de sus miembros en las rutinas carcelarias-, lo ligan sin más a situaciones políticas vividas en la Argentina de los años cincuenta y sesenta.

Dorda lo llama con cariño “La loca Mala” y al reflexionar sobre la naturaleza de ciertos nombres –en la cárcel había conocido uno que se llamaba Verdugo y otro Battilana-, el Gaucho concluye que es mejor llamarse Malito. Sin que el jefe lo supiera, algunos de sus cómplices lo apodaban el “Rayado”, en un doble sentido que alude a la locura del ser maniático, solitario, aprensivo y a las marcas de tortura que le habría hecho un uniformado en una comisaría de Turdera.

Por su parte, el propio Malito se hacía llamar “el Ingeniero”, tal vez porque quería presumir de sus cuatro años de estudios en una carrera de ingeniería, donde a lo mejor habría aprendido a manipular materiales de alto riesgo y a resolver problemas técnicos, interpretando planos y a armar una “operación” de asalto como si se tratara de una “cosa” “científica”, para recoger las expresiones del Nene, haciendo justicia a la calidad de su héroe, “un tipo frío y calculador, un científico que organizaba sus acciones con la precisión de un cirujano” (PQ, 57). Por eso no es extravagante que los delinquentes, al igual que la policía, hagan uso de un lenguaje técnico especializado, una manera de nombrar su relación con el mundo y de saberse miembros de pequeños grupos programados para resistir y marcar la diferencia con los demás a través de sus acciones y de la apropiación de un lenguaje, tipo lunfardo, como la impronta que marca la distancia con lo otro, lo que está fuera del grupo.

---

deditos así, parecía un ciego”. Esta descripción se asemeja a la de Malito, sin duda. Renzi dirá al comienzo de su relato fragmentado que este hombre era “loco, pero loco, loco” y que gritaba vivas a Perón “y encaraba lo que viniera”. El Gaucho Dorda llama a su jefe Malito, “la loca Mala”. El comisario Silva actúa bajo una premisa: los móviles de los crímenes son ya políticos, pues ahora todo delincuente que es capturado, dice, de inmediato grita vivas a Perón o a Evita. Presumo que en esta breve evocación de Renzi, prelude al encuentro de Junior con la máquina del Museo, se encuentran los orígenes de la figura mítica de Enrique Mario Malito. (R. Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 12-13).

Así lo concluyó, desde temprano, Dellepiane, al estudiar los alcances en el uso habitual de lo que él denominara el “argot criminal”.<sup>46</sup>

Lo irónico en la obra de Piglia es el desvanecimiento de fronteras, por vía del uso lingüístico, entre los delincuentes y el aparato policial. Ambos, de manera indiscriminada, adoptan expresiones o términos para designar su relación con el afuera. Así, la diferencia entre la “operación de limpieza” anunciada por el comisario Silva y “La operación” a la que alude el Nene Brignone en cuanto al plan de asalto, radica más en los propósitos que se persiguen de acuerdo con la posición mantenida frente al estamento de justicia, que con las acciones mismas encaminadas a un objetivo ya trazado. En el caso de Silva su “operación de limpieza” recuerda las prácticas clandestinas de la policía, sus modos de represión y las políticas internas frente al crimen organizado, como aquellas circunscritas a la historia de las favelas en Brasil o la del surgimiento de la llamada *Mano negra* en Colombia. El comisario se encargará de recordar que la policía “brava” de la Provincia de Buenos Aires estaría empeñada en llevar a cabo una “campana de exterminio. Mataban a todo el que encontraban con armas y no querían presos” (*PQ*, 67). Se comprende, por lo tanto, en qué consiste el tipo de “limpieza”, respaldada además por el Jefe de Coordinación Federal, según Silva.

En un hecho que remarca las paradojas en las relaciones de los grupos, con sus contradicciones de clase, se reconoce el origen del lenguaje empleado por los maleantes en el plexo del bando contrario, aunque “La delincuencia tiene su territorio aparte dentro de un idioma y por lo mismo su mundo propio”.<sup>47</sup> Tal vez como táctica y recurso procedimental, los grupos al margen utilizan los mismos mecanismos de sus enemigos para confundir o debilitar, por lo menos en la superficie, cualquier tipo de disyuntiva que pudiera hacerlos parecer menos fuertes frente a su opuesto. En este caso, el lenguaje del que se apropia Malito y su banda para designar su mundo de acción, se liga, en parte, a tácticas ya trazadas dentro de complejos dispositivos.

La presencia de Malito y el valor de su figura antiheroica, reconstruida a través de una leyenda que se endurece en los meandros del hampa y la delincuencia organizada, da paso a la imagen idílica de un criminal que sería visto por la muchedumbre como un misterio, cuyas

---

<sup>46</sup> Antonio Dellepiane, *El idioma del delito, Contribución al estudio de la psicología criminal*, Buenos Aires, Arnoldo Moen Editor, 1894. Reimpreso por Ediciones Iniciales, 1994.

<sup>47</sup> José Edmundo Clemente, “Estilística del lunfardo”, en *El lenguaje de Buenos Aires*, J. L. Borges y José Edmundo Clemente, Buenos Aires, Emecé, 1963, p.92.

acciones se admiten sin escrúpulos, quizá porque en él se refleja el descontento y la paranoia de ciertos sectores sociales, condicionados a un régimen que los somete y evalúa sus acciones. Me refiero a la emergencia de los héroes populares y al papel que juegan en el imaginario de sociedades en crisis. Pienso, por ejemplo, en la idealización de figuras como Al Capone en Estados Unidos, Abimael Guzmán en Perú, Pablo Escobar en Colombia o Di Giovanni en Argentina.<sup>48</sup>

Esta imagen idealizada tiene la virtud de poner sobre el tapete los síntomas de deseos reprimidos, en especial cuando se vive sojuzgado y de alertar sobre la existencia de una memoria que se ha hecho legítima en las riberas del poder estatuido y que habla de otros códigos y principios difíciles de examinar sólo a la luz de un sistema que reprime lo extraño o lo insumiso. Y cuando aludo a esa memoria, quiero atender, sobre todo, a los componentes implícitos en la educación de esos héroes, cuáles son sus fuentes, de dónde proviene su saber. Y en tal sentido, debo admitir que de nuevo palpo los terrenos señalados por Roberto Arlt en sus ficciones. Los héroes de Arlt y Piglia deben su educación, en esencia, a la lectura e interpretación de lo que prefiero denominar con el nombre de *materiales subversivos*.

Estos *materiales* circulantes cobran su valor por la importancia que a ellos les conceden las fuerzas del orden o el poder estatuido, cuando éstos creen leer entre líneas las implicaciones de un lenguaje que busca nombrar o denunciar otra cosa. Ya lo manifestaba Juan Goytisolo apoyado en Calvino: “los regímenes autoritarios y represivos son los únicos que toman en serio a la literatura al atribuirle unos poderes subversivos que desdichadamente no tiene”.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> A propósito de Severino Di Giovanni, algunas de sus acciones remiten a las emprendidas por Malito, como aquellas de preparar bombas y cometer atentados contra objetivos militares o civiles. Para los diarios argentinos y la opinión pública el anarquista Di Giovanni “no era otra cosa que un gángster, un pistolero y un tremebundo asesino”(p.29). Otros medios informativos lo catalogaban como una especie de Al Capone criollo. Algún miembro de la Policía argentina lo llamó Robin Hood. Para él, “El sistema social es injusto, los poderosos son ladrones comunes que roban a los pobres, la policía está integrada por delincuentes armados y protege el dinero de los poderosos. No queda otra cosa que robar a los poderosos para devolver el dinero a sus legítimos dueños (...) Y todo eso no se consigue con las buenas palabras y las conferencias. Se consigue con las armas y con las bombas. Terror contra terror” (pp. 31-32). “Faccia a faccia col nemico”, así titula Di Giovanni la sección de su periódico “Culmine”, donde lleva el registro de sus actos criminales. Este anarquista se hacía acompañar de jóvenes idealistas como él: Paulino Scarfó, Gino Gatti, héroe del anarquismo expropiador, o Francisco Barbieri, especialista en fabricar bombas. A este último lo llamaban “Chico el profesor”; luego combatió en la guerra civil española donde fue fusilado. El 16 de agosto de 1927 Severino comete un atentado contra el Jefe de Investigaciones de la Policía, Eduardo I. Santiago. Explota una bomba colocada en el balcón de su casa en Almagro. Di Giovanni ocultaba a menudo su identidad bajo dos nombres: Nivangio Donisvere y Pascual Di Giorgio.

(O. Bayer, *Severino Di Giovanni, Op. cit.*).

<sup>49</sup> J. Goytisolo, *Coto vedado*, Madrid, Mondadori, 37, 1995, p.173.

Tampoco se debe olvidar la censura que por una década sufriera la obra de Alberti, Juan Goytisolo, Mailer, Klossowski y Fernández Retamar –la lista es demasiado extensa– durante el franquismo, cuando se aplicara con rigor absurdo la famosa Ley de Prensa en España. A esta lista de “escritores malditos” ni siquiera escapó la circulación de literatura infantil y juvenil y menos un personaje tan ‘justiciero’ como *Superman*. Todo en los libros era puesto bajo sospecha: prólogos, notas al pie, alusiones al estado político y expresiones como “La lluvia es omnipotente”, del libro *El tío Popoff* o palabras como “cráneo”, “vestidos viejos”, que fueron suprimidas por los censores del relato *El escarabajo de oro* de Poe.<sup>50</sup>

En *El sha o la desmesura del poder* Kapuscinski trae a tema la manera como la venta masiva de un simple manual de reparación de vehículos, *Cómo cuidar su coche*, se convirtió para la Savak –policía secreta del régimen iraní– en un material conspirativo, pues dar instrucciones para reparar un motor averiado podía ser leído en otra acepción: cómo reparar el engranaje de un sistema corrupto y coactivo. Era la década del setenta y la Savak –“Estado policíaco”– había logrado crear una atmósfera de desconfianza y recelo entre la población, al extremo de que palabras como ‘agobio’, ‘oscuridad’, ‘descomposición’, ‘bolsillo’, ‘tumbarse’, ‘plantarse’, ‘ciego’, ‘sordo’ y tantas otras, no podían ser pronunciadas en voz alta porque todas ellas eran interpretadas en su carácter de afrenta al régimen del sha, “eran un campo semántico minado que bastaba pisar para saltar por los aires”.<sup>51</sup>

Pero en esos juegos paradójales a los que se somete el lenguaje en los usos cotidianos, desvelando, asimismo, la realidad de un Estado que, según Piglia, también construye ficciones y hace propagar relatos para preservarse en ellos, no es posible ocultar el espectro que señala, sobre todo en el horizonte latinoamericano, la circulación de materiales de uso popular y masivo, ajeno por entero a lo que haría circular la ya revaluada *alta cultura*.<sup>52</sup> Me

---

<sup>50</sup> Georgina Cisquella, José Luis Erviti y José A Sorolla, *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp.120-121.

<sup>51</sup> R. Kapuscinski, *El sha o la desmesura del poder*, Barcelona, Anagrama, Crónicas, 1987, pp. 62-63-107.

<sup>52</sup> Con respecto a este tema y en términos de una mediación cultural, he procurado interpretar la existencia de materiales que se propagan y nutren en los fueros de la cultura popular, ya como esencia de una experimentación literaria, ya como indicios de un nuevo orden en la comunicación y la cultura latinoamericana. En esta dirección, destacan algunos ensayos de Beatriz Sarlo, Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero. Aunque deseo llamar la atención sobre un texto en particular de Carlos Monsiváis: *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1996. Y como he mencionado a Roberto Arlt en el panorama de una circulación de materiales importantes en la educación de los héroes populares, a la manera de Astier, Remo, Malito o el Gaucho Dorda, resultan pertinentes la observaciones de Sarlo a este respecto: “Pero Arlt también traduce de otros sistemas de representación, ve Buenos Aires en los cines y en las fotografías extranjeras de las grandes



refiero a materiales como los *comics*, las revistas de aventuras, las enciclopedias de bricolage, el Libro Gordo de Petete, las ediciones de Tor leídas por Arlt o la colección de *Mecánica popular*, cuyos dibujos el Gaucho Dorda se empeña en reproducir en la soledad irritable de los *aguantaderos*: “Se la pasaba tirado en el sofá, estudiando la revista *Mecánica popular* y a veces se ponía a dibujar motores. Se sentó y puso un papel canson en la mesita ratona y empezó a sacarle punta al lápiz”(PQ, 71).<sup>53</sup>

En líneas anteriores convoqué el nombre de Arlt para acentuar las raíces de unos héroes cuya formación intelectual habría pasado por el conocimiento de *materiales subversivos*. Sea pues, este el momento para insistir en las relaciones estético-literarias entre Arlt y Piglia. Los destinos e ideales de Astier y Erdosain se niegan a evaporarse en presencia del personaje Malito, sólo que hay unas variantes en este último que podrían considerarse el *summum* de una experiencia deseada. Astier sabe de ciencias ocultas, de motores y armas y cita con propiedad el *Diccionario de explosivos* (EJR, 102); tiene en sus manos una serie de diseños - el “proyectil señalero” o el “contador automático de estrellas”-, para fabricar en el momento en que pueda definirse en un empleo. Los militares, a quienes acude en busca de trabajo, miden en Astier el peligro de un joven con ideales y pensamiento propio. Imbuido de literatura y artes teosóficas, el Rubio Astier bebe por igual en Nietzsche y en los manuales de electrónica, pero es claro que su educación sentimental, afincada en las proezas de Rocamble, no logra superar los percances cotidianos y queda convertido en un mero traidor, despreciado por el propio hombre a quien la delación le permitiría salvar sus intereses, para convertirse, al final, en una simple sombra de lo que intentó proyectar con la creación del Club de los Caballeros de Media Noche.

En una lectura atenta a la obra inicial de Arlt se colige que tanto Astier como Remo fueron, en principio, perfilados como personajes duros, severos, dueños de una mente criminal, capaces de llevar a cabo acciones atroces que pudieran unirlos a los nombres de famosos antisociales. Pero los prontuarios de estos dos personajes se diluyen en discursos seudo

---

metrópolis, encuentra en el paisaje urbano y en el vocabulario de los manuales técnicos una riqueza verbal marcada por la modernidad: su escritura pone en escena una respuesta al conflicto sobre las lenguas de la literatura” (B. Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Op. cit, p.5).

<sup>53</sup>Para comprender mejor los alcances sociales y culturales de ciertos *materiales subversivos* en Latinoamérica, me parece bastante esclarecedor el ensayo de Harold E. Hinds, Jr. sobre la recepción de la historieta mexicana Kalimán en las décadas del sesenta y setenta ( “Literatura popular. ‘No hay fuerza más poderosa que la mente humana’ -Kalimán”, en *Hispanérica, Revista de Literatura*, No. 18, Año VI, Takoma Park, USA, 1997, pp.31-46.

filosóficos y en lecturas del mundo, simbolizadas en los falsos relatos, pesados y reiterativos, del Astrólogo Lezin e ironizadas en las memorias místicas de Ergueta y Bromberg. En el trayecto visitado a medias por estos personajes, creo percibir el gran problema de la literatura de Arlt, no obstante su gran riqueza como inspiradora de temas y de una serie de tópicos que se tramsutan en materia narrada en las obras de Piglia. Y Enrique Mario Malito sería la consumación de un tipo de personaje presentado por Arlt, sólo presentado pero no logrado, a lo sumo diluido en una literatura hecha con afanes, si atiendo a lo que el escritor deja entrever en “Palabras del autor”, texto que inaugura el discurso de *Los lanzallamas* y que además hace patente en la última *Nota* del texto en mención, cuando allí confiesa que la novela fue “terminada” con “prisa” (*LLzs*, 637).

He anotado dos aspectos en los que deseo enfatizar: la existencia del personaje Malito podría ser el *summum* de una experiencia deseada y algunos de los tópicos avisados por Arlt logran consistencia en la materia narrada de Piglia. Por eso el momento más significativo de la relación Arlt-Piglia en *Plata quemada* se incuba en el pensamiento de Hernando Huguilein, cuando este peronista, exintegrante de la Alianza Libertadora, al saberse en manos de la policía y medroso de verse forzado a delatar el paradero de su amigo Malito, a instancia de la tortura, reconoce en su aliado las virtudes de un ser único,

un bandolero al viejo estilo, un idealista, Malito, que podía convertirse en un héroe popular, como Di Giovanni o Scarfó y como el mismo Ruggerito o el falsificador Alberto Lezin y todos los mandras que habían peleado por la causa nacional (*PQ*, 132).

Salvo Alberto Lezin los demás nombres pertenecen a una realidad histórica, donde estos seres habrían jugado un papel de importancia en relación con un orden legal estipulado, como lo avalan sus prontuarios delictivos y como lo recrea la memoria popular, sea la del anarquismo o la delincuencia común, sea la de acciones políticas violentas, no reconocidas en regímenes totalitarios. Pero el falsificador Alberto Lezin, es decir, el Astrólogo, que logró evadir a la policía en compañía de Hipólita, dejando atrás el cuerpo incinerado de Bromberg en la mansión de Temperley, llevando consigo el dinero robado a Barsut, pertenece, en efecto, a la realidad de la ficción arltiana. ¿Cómo entender esta inclusión deliberada en la obra de Piglia, como no sea la de establecer un fuerte nexo con una tradición que Arlt

enriquece justamente a través de los temas, esto es, el dinero falso, el relato apócrifo, la mentira, la perversión y el crimen? El mejor homenaje que podría hacerse a la obra de Arlt y que es evidente en *Nombre falso*, se hace sutil en *Plata quemada* a través de la admisión en una lista de personajes históricos, de un personaje literario, creado por boca de otro ser perteneciente a la ficción, para hacer doblemente falso el enunciado.

Lo que se conoce de Malito es por boca de los delincuentes. La información, en este caso, tiene un valor adicional, pues se aleja de la información parcial y en todo caso estigmatizada de los informes judiciales, para dar paso a la memoria de unos delincuentes y a una subjetividad donde el héroe se eleva de categoría, se reviste de un aura especial y se enquista para siempre en la memoria de un colectivo. En el ambiente generado a través de la planeación y ejecución del robo bancario, informa el narrador mayor, Malito “Era el hombre invisible, era el cerebro mágico” (PQ, 13). Podía moverse sin problema en la clandestinidad, tenía contactos entre los políticos, sabía cómo ocasionar problemas y cómo salir ileso. Sabía dar órdenes y hacerlas cumplir. Todos los delincuentes podían sentirse seguros a su lado. Incluso los *mellizos* Gaucho y Nene, siempre tan desconfiados y autónomos en sus acciones criminales. De ahí que Malito tiña con su presencia la totalidad de la novela como ese ser *invisible* y ese *cerebro mágico* que acompaña, con su existencia y su imagen heroica, la acción iracunda y sin concesiones de los bandidos hasta el final de su caída.

Malito es en realidad el “filósofo” del grupo y aunque predica poco –contrario a Lezin-, sus acciones y rutinas imprimen una suerte de lenguaje cifrado que los demás entienden y acatan. Más allá de sus paranoias y rutinas delirantes, este bandolero mantiene un contacto mediado con la realidad a través de la lectura de los periódicos, donde tal vez quisiera ver dibujada el aura que tanto le señalan los otros. Lo que lee en los periódicos le parece una realidad extraña, en virtud de que esa realidad escrita comporta el valor de la imagen en un espejo que replica sus propios actos. Por eso le parece que las descripciones y los apartados que condensan su prontuario criminal le son ajenos, no logran presentarlo tal y como él se admite. Claro que este doble juego de representación no es obstáculo para sentir deleite frente a sus propios actos y tratar de dirimir su esencia,

A veces, la cruel delectación con la que leía las noticias policiales era una prueba de su imposibilidad de dilucidar la raíz moral de los hechos de su vida, porque al leer sobre lo que él mismo había hecho, se mostraba satisfecho por no ser

reconocido, pero a la vez triste por no ver su foto, y secretamente admirado por la difusión de la desgracia que es devorada con ansiedad por miles y miles de lectores (PQ, 56-57).<sup>54</sup>

De todos los materiales que discurren en la trama de *Plata quemada* el de los periódicos desempeña un papel de primer orden. Y creo discernir, aunque no siempre es posible separarlos, dos tipos de materiales al respecto: por un lado, los que construye Emilio Renzi, sucintos, de una alta calidad dramática, y esto obedece a que el periodista observa en el hecho criminal la representación trágica de unos destinos y como tal, prefiere la construcción de una crónica con reminiscencias eruditas, compartir con el lector una visión que el periodista eleva a mirada ética: más que un acto criminal o que un combate entre bandidos y policías, lo que está en juego es el destino individual de seres con fuertes convicciones ideológicas y políticas. Y estos seres pertenecen también a la sociedad que ahora los vigila y sus comportamientos bárbaros son fruto de ella, según se lee en la versión escrita de Renzi. Por otra parte, se halla el material común, redactado por periodistas anónimos, no vinculados a *El Mundo*, donde resalta un tipo de noticia amarillista, que busca ablandar la sensibilidad de los lectores a través de descripciones sin recato ni mesura, como aquella según la cual el disparo de uno de los delincuentes habría desfigurado el rostro de una niña, “convertido en una cavidad sangrante” (PQ, 56).

De todos modos, la calidad de ambos materiales define el tipo de puente que se ha tendido entre los hechos reales y un público ávido por conocer detalles de una realidad que pareciera tomada del cinematógrafo. Los periodistas son los únicos que pueden acercarse hasta los representantes del estamento legal e interrogarlos; pueden, también, merodear en el teatro de los hechos y recoger impresiones de primera mano y entrevistar a los testigos fortuitos; pueden, además, lanzar hipótesis y enriquecer las múltiples versiones sobre el mismo hecho. Incluso, como sucede, los periódicos se convierten en una especie de guía para los propios delincuentes, una manera de leer las líneas de su destino: “Al leer los diarios, Malito se

---

<sup>54</sup> En cuanto al valor social y simbólico de la crónica roja me parece conveniente recordar los apuntes de Gramsci al respecto: “Puede observarse que la crónica judicial de los grandes diarios está redactada como un perpetuo cuento de *Las Mil y Una Noches*, según los esquemas de las novelas por entregas. Encontramos la misma variedad de tramas sentimentales y de motivos: la tragedia, el drama frenético, la intriga hábil e inteligente, la farsa. El “corriere della Sera” no publica folletines, pero su página judicial tiene todos los atractivos de éstos y, además, con la ventaja de tratarse de hechos verdaderos”.

asombró de la velocidad con que la policía se les venía encima” (PQ, 56). Al llegar al departamento de Arenales, “Nando” Heguilein pregunta a los asaltantes si habían visto los periódicos y los reprende, dice que perder el auto, cuando escapaban de Santa Fe, fue un grave error. De otra parte, para el comisario Silva y desde su rol de guardián del orden, los periódicos son una suerte de registro cotidiano póstumo, una manera de comprobar, al día siguiente, que en la ciudad vigilada por él, en apariencia tan tranquila, habitaban la maldad y el horror.

Me parece que muchas otras cosas pueden discutirse en este libro, pero una de las que a mí me interesaba era ver cómo el lenguaje periodístico narraba esos hechos mientras una construcción que surgía de la propia experiencia de los personajes creaba otro universo lingüístico.<sup>55</sup>

Esta experiencia a la que remite Piglia se encuentra marcada en la actitud que toma Enrique Mario Malito frente a lo que lee. De él se expresa que como todo delincuente profesional era un lector ansioso de la página policial de los diarios.<sup>56</sup> Lo importante de resaltar acá, siguiendo a Piglia, es lo que opera en la mente del criminal. Cuando se enfrenta al hecho impreso, el delincuente quiere asumir una mirada “objetiva” del mundo que ha protagonizado. Entonces se escandaliza, considera que sus acciones son vistas con un “sensacionalismo primitivo”, narradas para un público tanto o más “sádico” que él. De tal suerte que entre sus actos punibles, propios de una mente homicida y el acto de aquellos seres capaces de escribir sin recato “horrores” y “catástrofes”, no habría ninguna diferencia. Esto lo hacía sentir un poco más tranquilo, aunque jamás indiferente al tipo de imagen que podría construirse de él, la misma que iría a incubarse en una memoria social, ávida de héroes, pillos y malandrines.

---

(Antonio Gramsci, *Literatura y cultura popular*, Tomo I, Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Revolucionaria, 3, pp. 101-102).

<sup>55</sup> A. Nuño, “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Op. cit.*, p.10.

<sup>56</sup> Recuérdese el hecho cierto del capo de las drogas, el colombiano Pablo Escobar, quien no sólo leía con avidez todo lo que se escribía sobre sus hazañas y prontuarios, sino que además coleccionaba los recortes de prensa con un placer único y, en ocasiones, escribía a los diarios para corroborar o desmentir alguna información en torno a sus actos, en una especie de diálogo egocéntrico, registrado en materiales impresos para un tipo de lector bastante afinado en el hecho cotidiano, ávido de emociones más allá de su rutina. (Alonso Salazar, *La parábola de Pablo*, Santafé de Bogotá, Planeta, 2001).

¿No es acaso el ejercicio del periodismo, el texto periodístico en sí, otra construcción de la realidad, un mundo ya trastocado, a pesar de su intento por reflejar y ser testimonio, registro histórico de un afuera signado por la sorpresa y el azar? ¿Dónde quedan sus aspiraciones de una *objetividad* que sin duda gravita en el péndulo de los intereses políticos y económicos? ¿Qué media entre un texto periodístico que aspira a ser verdad y los propósitos individuales del periodista que adjetiva, a su manera, el espectro de un mundo que lo acosa y lo incita a ser resguardo de unos preceptos y prejuicios?.

Presumo que en medio de estas indefiniciones es cuando surge la *non-fiction* como posible material que narra, desde otra esfera, la complejidad de un mundo que no siempre puede ser controlado por las fuerzas del orden. Piénsese en las pretensiones del Buscador de Oro, cuando ambiciona establecer el imperio de una sociedad con base en la violencia, dominada por una “aristocracia bandida” (*L7cs*, 298), para no entrar en los fueros del Astrólogo, heredero de una tradición anarquista que pareciera descansar en los manifiestos de Proudhon, Bakunin, Reclus, Kropotkin, Malatesta o Nietzsche; es decir, los mismos autores de libros que formaban parte de la biblioteca del tipógrafo, linotipista y anarquista Severino Di Giovanni, el joven italiano que habría emigrado a Buenos Aires en 1923 y cuyo expediente criminal se abriría en junio de 1925, cuando boicoteara el festejo político que autoridades diplomáticas de su país llevaban a cabo en el Teatro Colón de Buenos Aires.<sup>57</sup>

Lo que procuro decir es que el periodismo toca justamente la piel de una realidad que elude a lo establecido, se jacta en narrar, desde otras aristas, lo que se resuelve confuso y alterado en el cuadro de las relaciones políticas y sociales. Por eso la importancia que Piglia le asigna a estos materiales en la interpretación de mundo. Cuando juzga la gravedad del género policial con base en textos como *El caso de Marie Roger* y *Los crímenes de la rue Morgue*, asigna a lo periodístico esa doble naturaleza de espejo y versión, apropiada para nombrar lo que en la novela resulta equívoco y paradójico del estamento social, ya simbolizado en la irónica pregunta de Brecht.

Ahora bien, si “los diarios son un mapa de la realidad que es preciso descifrar” (*CyF*, 61), se comprende de inmediato que la realidad, en sí misma, se presenta confusa y alterada, lo que impone desentrañar los signos que la constituyen. Por eso es que el tema de la conspiración en *Plata quemada* emerge con fuerza justo en los relatos de prensa y en las muchas versiones

---

<sup>57</sup> Severino Di Giovanni. *El idealista de la violencia*, *Op. cit.*

que se aderezan en los medios informativos, bajo ese principio de libertad, no siempre despejado, que establece la sociedad de tener derecho a estar informada.

Mientras la información que se despliega arroja más interrogantes que luces, la prensa se encargará de recoger testimonios, entrevistar a posibles testigos, hacer de la noticia un hecho colectivo: “Una versión señala...”, “Se vio que uno de los asaltantes...”, “(según el parte policial)”, “(dijo un testigo)”, “Los vecinos por las ventanas entreabiertas veían cruzar...”, “Según informaciones de último momento...” (PQ, 42,43,55). Y las implicaciones de la noticia policial crecen, las versiones se multiplican, mientras las microhistorias ocupan su lugar para desvelar el complejo mecanismo que subyace a cualquier hecho cotidiano; al fin y al cabo “Una tarde calma puede convertirse de golpe en una pesadilla” (PQ, 42).

Las indicaciones temporales, la abundancia de información sobre las atmósferas que envuelven situaciones, las marcas espaciales, los detalles mínimos en el momento de describir a los personajes, el relato de los eventos siguiendo la dirección de las manecillas del reloj, todo ello, en su conjunto, remarca el carácter realista de la narración y aunque primero fue la novela decimonónica, es un hecho que el *Nuevo periodismo* recogió esta experiencia estética y la puso al servicio de sus intereses, como bien lo supo el joven periodista García Márquez en los años cincuenta y parece recordarlo Piglia en la década del noventa.

Y ya que relaciono de nuevo dos formas de la literatura en el ámbito latinoamericano, quiero señalar algunas semejanzas en la forma de narrar de estos dos autores. En “Un día de estos”, quizá uno de los relatos de García Márquez más explícitos en su contenido político, se expresa en las primeras líneas: “El lunes amaneció tibio y sin lluvia. Don Aurelio Escovar, dentista sin título y buen madrugador, abrió su gabinete a las seis (...) Llevaba una camisa a rayas, sin cuello, cerrada arriba con un botón dorado, y los pantalones sostenidos con cargadores elásticos (...) Era rígido, enjuto, con una mirada que raras veces correspondía a la situación, como la mirada de los sordos”. Por otro lado, *Crónica de una muerte anunciada* abre de la siguiente forma: “El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo”.

En *Plata quemada* se indica: “El día del asalto amaneció limpio y claro. A las 15.02 del miércoles 27 de setiembre de 1965, el tesorero Alberto Martínez Tobar entró en el tesoro de la sucursal del Banco de la Provincia de Buenos Aires en San Fernando. Era un tipo alto, de cara enrojecida y ojos saltones, que recién había cumplido cuarenta años y al que sólo le



quedaban dos horas de vida”. Y más adelante, al describir a uno de los policías abatidos en el asalto, se informa: “Spector era un grandote, con aspecto de desamparo y una camisa a rayas, manchada de sudor” (PQ, 31).<sup>58</sup>

Coincidencia o no, quiero llamar la atención, en particular, sobre las intenciones de ambos escritores por imprimir a sus textos ese carácter realista que acerca tanto el relato o la novela al periodismo, y en este caso, como lo hiciera con maestría Capote en *A sangre fría*, a la *Non-fiction*.<sup>59</sup>

El asalto bancario es la gran noticia del día y su cubrimiento, hasta la caída de la banda, más las repercusiones ideológicas derivadas de las entrevistas a las que fueron sometidos tiempo después algunos de los protagonistas, al asegurar otras versiones del mismo hecho, deja entrever la trascendencia de un asunto que desborda el acto criminal en sí, tanto por los intereses políticos que allí entran en juego, como por el comportamiento social que los grupos despliegan frente al evento. De la noticia se pasa a la especulación y de ella al espectáculo y con él, a una *mise en scène* con visos de tragedia.

Pero si las crónicas y los informes de prensa sirven a los maleantes para examinar su situación, conocer un poco de lo que se maquina en el cuerpo de la policía y proceder al mismo tiempo a cambiar de sitio para salvarse del asedio, estos mismos materiales son utilizados por la policía o bien para despistar a su presa, o bien para leer entre comillas lo que sólo ellos estarían en condiciones de manipular y censurar: “Las informaciones en los diarios circulaban entre líneas y había muchas operaciones de contrainteligencia en medio de las noticias” (PQ, 54). Aquí radica gran parte del valor de la prensa en ese propósito “ideal” de llegar hasta el esclarecimiento de una *verdad*, que lo será, de acuerdo con la posición asumida frente a ese orden que ha sido subvertido por una fuerza opositora, cuya cabeza visible, Malito, agrega algo de aventura e intriga al fenómeno criminal. El botín se convertirá, finalmente, en una suerte de metáfora que denuncia los nudos corredizos de una sociedad que pareciera ahorcarse en la consumación de unos valores de intercambio, caros a

---

<sup>58</sup>G. García Márquez, “Un día de éstos” (1962), en *Todos los cuentos*, México, Orígenes-Seix Barral, Obras Maestras del Siglo XX, 5, 1984, p.126.

G. García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Bogotá, Oveja Negra, 1ª. edición, 1981, p. 9. Los subrayados son míos.

<sup>59</sup> Y como la semejanza en los procedimientos formales en cuanto a creación de atmósferas y apertura de mundos narrativos no concluye aquí, basta revisar los primeros párrafos de las novelas de Eloy Martínez, *Santa Evita*, *La novela de Perón*, o las de Giardinelli, *Luna caliente* y *La revolución en bicicleta*, para advertir que el

un sistema capitalista que mide el mundo en términos de mercancía. Y aquí desempeña su rol el *chico que hace policiales en El Mundo*, Emilio Renzi, el periodista que tal vez discierne, con mayor claridad, algunos de los signos en relación con las implicaciones sociales y políticas del asalto bancario.

#### D. ¿QUIÉN LE TEME A EMILIO RENZI?

La pregunta no es gratuita y ella podría formularse de otra manera: ¿qué clase de poder ejerce el personaje Emilio Renzi en gran parte de la obra narrativa de Piglia? Porque su presencia insiste en permear los contenidos de los relatos y novelas de un autor que admite el ejercicio de la escritura en la forma de un Diario. Y hablar de Diario es convocar la historia personal, el deseo tal vez de inventar un destino heroico y la intención de registrar los actos de una vida que persigue trascender en el tiempo. Ya lo habría señalado esa voz autoral que teje los microrrelatos de “En otro país”, cuando convierte el Diario en un índice de deseos e inquietudes, al establecer con la literatura lo que el narciso con el espejo, imagen, réplica, la vida como material de consulta.

Renzi tiende a ser, en todo momento, esa voz que observa, indaga, registra y se solaza en cotejar o desmentir las distintas versiones de un mismo suceso. Como supraconciencia, Renzi estará ubicado más allá de los acontecimientos, pretendiendo discernir los signos recónditos del fluir de una vida hecha de palabras, es decir, una existencia mediada por la literatura, una visión esteticista donde la realidad se transforma en un correlato y en parte de una ficción en la que Renzi elige su destino, siendo fiel a unos principios condicionados al orden de la experiencia estética.<sup>60</sup> Campo de citas, de nombres propios, de estilos divergentes, de invocaciones a circunstancias históricas, de situaciones que a menudo eluden ser

---

realismo prevalece en la literatura argentina como propuesta de mundo y visión ética de unas realidades que precisan su propio lenguaje de representación.

<sup>60</sup>Al examinar aspectos ontológicos y éticos de su personaje, Piglia concluye que la mirada de Renzi es la de un esteta. Le es difícil desligar su experiencia concreta de la experiencia adquirida a través de los libros. En *Blanco nocturno*, novela próxima a publicar, Piglia promete la existencia de un Emilio Renzi un poco más distinto, más intimista y afinado a una realidad que tendría como telón de fondo la guerra de Las Malvinas y como drama íntimo, el complejo vínculo de Renzi con una mujer vecina, mientras éste deshoylla la madeja de su vida en las páginas de un diario personal (R. Roffé, “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Op. cit.*, pp. 102-108).

representadas a través de la razón, la literatura es para Renzi otra forma de respirar, de estar en el mundo:

Muchos personajes tienen fragmentos de mi experiencia. Renzi es el que está más deliberadamente construido como un todo. Renzi (en ocasiones me lo digo a mí mismo) es el tipo de gente que si yo me descuido un minuto mi vida sería como la de él. A Renzi sólo le interesa la literatura.<sup>61</sup>

“¿Hay una historia?”, se pregunta Renzi en la primera línea de *Respiración artificial*. Y cuando pregunta por una historia inquiriere por las circunstancias individuales de seres como él, atentos a leer entre líneas los mensajes implícitos en los relatos cotidianos, el misterio estético que gobierna todo acto de creación verbal. En otro sentido, Renzi tiene claro que él hace parte de esa *historia* y que de acuerdo con algunas circunstancias dependerá su posición frente a la misma: como testigo, relator o árbitro y, en todo caso, como un sujeto preocupado por leer lo que se revela complejo y contradictorio en el adentro de sus personajes, es decir, en el adentro de sí mismo, al saberse multitud, voz histórica.

Quiero imaginar el siguiente cuadro: Piglia entabla primero un diálogo personal con su criatura, mide los alcances de sus acciones, evalúa las ventajas de encauzar en un personaje aquello que hace parte de sus desvelos y decide bautizar esa presencia con el nombre de Emilio Renzi, sobre todo cuando el escritor tiene en mente llevar a cabo un proyecto literario, esto es, cuando decide anunciarse para la literatura, buscando un lugar en ella, como el que le prescribiera su tío Maggi en una de sus cartas: “Hay que pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona”.<sup>62</sup> Puesto que una de sus preocupaciones radica en debilitar la frontera entre vida propia y mundo literario, la existencia de Renzi abona a ese propósito y de ahí sus diversos roles: periodista, comentarista de libros, novelista, crítico literario, historiador. Y en todos ellos, la conciencia de una voz que se debe a una tradición y a una historia nacional que reclama ser discutida.

Para estos propósitos identitarios Renzi a menudo conviene el papel de investigador y detective –condición que Piglia defiende en el oficio de la crítica literaria<sup>63</sup>–, leyendo los

<sup>61</sup> M. A. Campos, “Entrevista con Ricardo Piglia”, en *Cuentos con dos rostros*, *Op. cit.*, p.110.

<sup>62</sup> R. Piglia, *Respiración artificial*, *Op. cit.*, p.114.

<sup>63</sup> Rita Gnutzman, “Ricardo Piglia o la crítica literaria como relato detectivesco”, en *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura*, *Op. cit.*, pp. 523-531.

signos que puedan darle pistas para esclarecer sus inquietudes y enigmas. En tal sentido, tengo para mí que el personaje Renzi es una identidad, presencia viva, a través de la cual Piglia pretende trasvasar el carácter, la imponentia, la búsqueda permanente de la *verdad* en Roberto Arlt. No me parece tan sólo coincidencia que Renzi, igual que el escritor porteño, trabaje en diarios de Buenos Aires, desempeñe el oficio de cronista policial y haga sus propias *aguafuertes* comentando libros o recreando paisajes de la ciudad frenética, proclive al crimen y a la violación de una estructura enmarañada por intereses de clase.

Quiero resaltar la dinámica convenida por Piglia para crear a su personaje, dándole una edad y un tiempo específicos, insuflando en él una visión ideológica que no deja de lado el compromiso político y el deseo por indagar en lo que podría considerarse su *verdad* de un contexto ya trastocado por una experiencia estética. Si atiendo a los datos que Renzi ofrece en las páginas iniciales de *Respiración artificial*, éste habría nacido en 1941, la misma fecha de nacimiento de Piglia. De modo que al momento de comprometerse a contar la historia de su tío Maggi y con ella la de una caterva familiar decadente, en medio de situaciones históricas que tocan la difícil concreción del régimen dictatorial argentino, después de la segunda mitad de la década del setenta, Renzi tiene 38 años de edad y habla ya un poco maduro, con mayor escepticismo. Tres años atrás habría escrito una novela sobre hechos familiares, pero en especial, sobre la vida privada de Maggi. La obra, *La prolijidad de lo real*,<sup>64</sup> habría sido leída por su tío desde algún lugar al que luego Renzi decide acudir en busca de su héroe familiar. Lo curioso acá es el tipo de correspondencia que se establece entre Maggi y Renzi, a través de la cual, como en una suerte de novela policiaca privada, Renzi irá descubriendo una idea de la historia y la existencia de una tradición cultural que lo hará estimar, con otra dinámica, su visión de la realidad argentina: “La historia argentina es el monólogo alucinado, interminable, del sargento Cabral en el momento de su muerte, transcrito por Roberto Arlt”.<sup>65</sup>

---

Rolnad Spiller, “Tres detectives literarios de la nueva novela argentina: Martini, Piglia, Rabanal”, en *Revista Río de La Plata*, Culturas 11-12, Colección Archivo, 1990, pp. 361-369.

<sup>64</sup> Para Piglia la literatura también se resuelve como el ejercicio de un juego de versiones y digo esto, porque en 1978 publicó el texto “La prolijidad de lo real”, que no es otra cosa que la parte 1 del primer capítulo de *Respiración artificial*.

(R. Piglia, “La prolijidad de lo real”, en *Punto de vista*, *Revista de cultura*, No. 3, Año 1, Buenos Aires, julio de 1978, pp. 26-28).

<sup>65</sup> *Respiración artificial*, *Op. cit.*, p.18.

No obstante, Emilio Renzi ha tenido otras edades y cumplido otros roles. Su advenimiento, en el plano de lo literario, se aprecia en el relato “La invasión” (1967). Su presencia es aún tímida, indefinida, incapaz de enfrentar la agresividad de los otros; sólo se alude a un chico universitario que quizá tenga 25 ó 26 años de edad. El foco de atención no está puesto en él, su presencia resulta estorbosa para la pareja de hombres que lo ven entrar en la celda oscura como un intruso. Por causas poco claras, pero que tendrían que ver con algún acto político en su rol de estudiante, Renzi ha caído en la celda de una prisión, donde se enfrentará a la hostilidad de dos hombres que lo harán sentir invasor de un territorio ya conquistado por ellos y en el que un tercero tendrá que someterse a unos códigos y sobreentendidos. Tal vez sin esperarlo, Renzi se convertirá en un *voyeur*, será testigo del encuentro homosexual de aquellos tipos rudos, que sin permitirle hablar o compartir sus asuntos personales, ignorarán por completo al invasor: “los dos cuerpos se hamacan y los gemidos y la voz quebrada de Celaya se mezclan, son un solo jadeo violento mientras Renzi se aplasta contra el cemento, cara a la pared, hecho un ovillo entre las mantas”.<sup>66</sup>

De este muchacho tímido y temeroso, que quizá ha descubierto por primera vez la complejidad de las relaciones entre los seres, a ese hombre de ideas, dispuesto a defender una visión ideológica sobre la historia de su país, animado por el diálogo de seres que han ganado su aprecio por vía de la confrontación intelectual, media una distancia de doce años, en los que se habría resuelto su carácter, su entereza para enfrentar lo adverso y comprender la ambigüedad del afuera, los signos y los gestos de conciencias en crisis. Pero en este lapso, Renzi primero se habría permitido tejer los hilos de su propia vida, anunciar el dilema de sus amores contrariados, mientras capturaba en su Diario la atmósfera de su incertidumbre: “Gestos, escenas que ahora se agrandan aquí, mientras escribo en esta pieza que desemboca sobre los techos del vecino, borrando, deformando lo de anoche...”.<sup>67</sup>

Luego vendrá lo ineluctable y que años después será el material de su primera novela, según lo declara en *Respiración artificial*: la decadencia de su mundo familiar, lleno de suposiciones, de relatos falsos y silencios incómodos que lo obligan a hurgar en su pasado y en las relaciones que alguna vez estableció con su parentela. Alegoría de una expedición hacia la semilla, de un despertar a la realidad de sus afectos más profundos, “El fin del viaje”

---

<sup>66</sup> R. Piglia, “La invasión”, en *La invasión*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, Colección Narradores Americanos, 1967, p. 99.

<sup>67</sup> R. Piglia, “Tierna es la noche”, *Op. cit.*, p. 104.

(1975) descubrirá a Renzi de 29 años, periodista y comentarista de libros, taimado, un poco triste y demasiado serio para su edad, rumbo a un hospital de Mar del Plata, para presenciar la agonía de su padre. La relación con este hombre no siempre habría sido buena. Renzi sentiría en su padre la carga emocional de los seres frustrados, inseguros, doliéndose de lo que pudieron haber sido y asumiendo un dudoso coraje frente a la vida, mientras por dentro todo convidaba el desastre. De hecho, su padre ha atentado contra su propia vida y ahora agoniza: “*La bala le ha rozado un pulmón. Sólo puedo volver y estar con él para hacerle compañía. Triste consuelo*”, escribe en su libreta. El padre sólo está esperando a que su hijo llegue para entregarle una carta como se entrega un legado, el epitome de una vida que ha decidido interrumpir por cansancio. Renzi lleva consigo un Diario, “una libreta de tapas negras” y de pronto descubre en el ómnibus que lo conduce al lecho de su padre moribundo lo inevitable, el signo de lo que ya será: “He comenzado a escribir sobre él en pasado, como si ya hubiera muerto”.<sup>68</sup>

En el ómnibus que lo lleva a Mar del Plata Renzi sostiene un diálogo extraño y paradójico con una llamativa mujer, mezcla de Hipólita y Elsa en sus maneras, un poco de Elena en su misterio femenino, algo de aventurera a lo Blanca Galeano, que le confiesa haber sido cantante de ópera, aunque habría perdido su voz y ahora prefería frecuentar el ambiente de los casinos para olvidar, en lo posible, sus dilemas personales. Interrogado por esta mujer sobre su oficio, Renzi le dirá que es periodista y ella se asombrará, mostrará gran interés y de nuevo lo escrutará: “No me diga que hace policiales”. La respuesta de Emilio sonará a excusa cuando le responda que sólo hace crítica de libros: “-Es una lástima –dijo ella, divertida-. Sería apasionante que por ejemplo fuera a Mar del Plata a hacer la nota de algún crimen”.<sup>69</sup> Incómodo frente al interrogatorio, Renzi desvía la atención al buscar concentrarse en los avatares de la mujer que él descubriera primero en la estación de Buenos Aires, despidiéndose de un hombre que anunciaba, en su aspecto más íntimo, el drama de la ruptura. Pero si tengo presente el decurso personal de Renzi debo anotar que si aquel abril de 1970, cuando se dirige a otra ciudad para estar cerca de su padre, Renzi sólo hace el oficio de crítico de libros en un periódico, éste no le habría confesado a la mujer del ómnibus que, en efecto, cinco años atrás cubría la página policial del periódico *El Mundo* y es aquí donde quiero detenerme.

---

<sup>68</sup> R. Piglia, “El fin del viaje”, en *Nombre falso*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, p.18.

Cuando cubre la noticia del asalto bancario de San Fernando y se obstina durante más de dos meses en verificar la crónica de un hecho policial desde una perspectiva que marca el carácter épico de unas circunstancias individuales, Emilio Renzi tiene 24 años de edad y nada en ese momento deriva hacia lo personal, de modo que su vida privada, sus relaciones con la parentela, pudieran tejerse en el drama colectivo. Quizá por ello se revela irónico y crítico, irresponsable consigo mismo, capaz de enfrentar incluso la rudeza y el doble juego del sistema policial, representado en el semblante noctámbulo y arisco del comisario Cayetano Silva, visto por Renzi como un tipo frío, calculador, en quien no se puede confiar, “gesto de fingido desasosiego”, manos pequeñas, “de mujer”, “no investiga, sencillamente tortura y usa la delación como método” (PQ, 66, 196).

Piedra en el zapato, conciencia plural que elige reparar en los signos de lo que permanece oculto, voz parlante de un colectivo que apenas si se deja ver y sentir en medio de murmullos o testimonios entrecortados, el *chico* periodista conviene en redactar una crónica desde otro ángulo de percepción, más allá de los contenidos sensacionalistas e impactantes, nutridos por otros medios, que se anudan al hecho criminal del robo bancario. Renzi decide estar más cerca del comisario Silva, vigilarlo, leer sus gestos y confrontarlo en su carácter de cronista que inquiera por una *verdad*, la misma que se hará pública en los diarios matutinos, como prueba de una realidad cotidiana subvertida y puesta en jaque desde sus aristas menos visibles.

Es patente la conducta protagónica del comisario Silva, el poder que lo respalda, las influencias que tiene dentro del aparato armado, una historia personal que lo hace temerario y aguerrido. Los delincuentes le temen y tratan de evadirlo a toda costa. De él poco se conoce, salvo que es un policía astuto, experimentado, que duerme poco y cuyas rutinas dependen del grado de caos que presenta en las calles de su ciudad. De él se dicen algunas cosas, pero todas ellas no dejan de ser especulaciones difíciles de corroborar: le habrían asesinado a su hija; su mujer estaba parálitica porque había sido arrojada por el hueco de un ascensor; llevaba una cicatriz en su rostro, cuando un vagabundo, sin saber a quién atacaba, lo había herido más por miedo que por una razón clara; habría sido herido en los testículos y por eso era impotente, “decían algunos”, “decían otros”, “Corrían esas historias, varias versiones” (PQ, 66, 67). Pero nada en concreto, sólo la imagen contraria a la del bandido Malito, es

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.21.



decir, un hombre de justicia de bolsillo, severo con el crimen organizado, dispuesto a dar su vida por defender el orden y la tranquilidad ciudadana.

No obstante, esta figura romántica del justiciero será puesta en duda por la voz mayor que dirige la trama de la novela y por el periodista Renzi. Lo interesante del asunto prevalece en lo complicado que resulta separar, en algunos momentos de descripción o de enunciados calificativos, ambas voces. ¿Quién habla? ¿Quién dice qué? La confusión será más grande justo cuando una voz, que podría ser la mayor, se hace estas mismas preguntas, sobre todo en las horas que siguen a la encerrona de los bandidos en el *aguantadero* de Montevideo, cuando las voces que se escuchan pierden su identidad y se hacen rumor o lamento en medio del tiroteo, las bombas y el fuego.

En el contenido de la trama de *Plata quemada* se pone en duda el carácter ético del oficio desempeñado por el comisario Silva. Si no es Renzi o la voz mayor los que acusan, entonces son los testimonios de los bandidos, medrosos de caer en manos del comisario y ser sometidos a toda clase de torturas y vejámenes: “Había armado un escuadrón de la muerte siguiendo el modelo de los brasileños (...) Frío, un tipo profesional, inteligente, bien preparado, pero muy fanático, el comisario Silva” (*PQ*, 66). Y a pesar de todas estas suposiciones y de la apariencia que vende el comisario, Renzi decide enfrentarlo, busca sus declaraciones, lo interroga y cuestiona sus actos. Por ejemplo, se atreve a preguntarle, con su libreta en la mano, si era verdad lo que se rumoreaba: que en el asalto al banco de San Fernando los delincuentes habrían contado con la complicidad de algunos policías para su retirada.

La impertinencia del periodista es lo que agrega más ambigüedad e indeterminaciones al contenido de la novela, pues aquí no se trata de mostrar con precisión quiénes son los malos y de qué lado operan los buenos: lo que está en juego es la lucha de contrarios, la oposición de fuerzas, de tal modo que su carácter moral, los principios éticos con que actúan ambos bandos, éstos permanecerán en juego también, acaso porque la realidad en que éstos operan, toca los nervios de un aparato represivo, los excesos de un sistema mantenido a presión, un poder establecido por ciertas minorías militares, tanto o más paranoicas que los grupos clandestinos que buscan desequilibrar su jerarquía.

Renzi logra penetrar en mucho el silencio malicioso del comisario y en su mundo de secretos y acciones al margen. El comisario se sabe tentado a decir algo y lo dice enfático: “-Son

enfermos mentales” (PQ, 196). Se refiere a los asaltantes y a sus intenciones de no rendirse, de enfrentar a la policía hasta el final. Ya no hay gestos fingidos en aquel representante de la ley y su respuesta suena sincera. Renzi ha logrado que el comisario se muestre como es, altanero, agresivo, seguro de sus propias palabras. El cronista responde irónico y dice que “-Matar enfermos mentales no está bien visto por el periodismo” (PQ, 196), habría que recluirllos en un sanatorio, en vez de asesinarlos. Y Silva observa a Renzi con cierto agotamiento,

otra vez ese pendejo irrespetuoso, de anteojitos y pelo enulado, con cara de ganso, ajeno al ambiente real y al peligro de la situación, que parecía un paracaidista, el abogado de oficio o el hermano más chico de un convicto que se queja por el trato que los criminales sufren en las comisarías (PQ, 197).

He aquí dos poderes enfrentados, el policial y el informativo. Ambos quieren fortalecerse en la ironía, dejar en entredicho lo que hace corrillo en las calles y lo que se convierte en gritos de dolor en la ciudad subterránea, llena de calabozos, de cementerios y encrucijadas. La ironía en medio de los dos como el síntoma de algo que está por explotar. Silva lo impreca, diciéndole que si entonces está bien “matar sanos”, refiriéndose a los policías caídos en combate o a los que fueron asesinados en el momento del asalto. Renzi le pregunta si han buscado negociar con los bandidos y Silva responde que no es posible negociar con criminales, “¿O no estuviste aquí toda la noche?” (PQ, 197). La voz de otro periodista se deja escuchar para decir que ya cunde el miedo entre la policía y la réplica del comisario suena perentoria: es obvio y por eso habría que esperar para el ataque final, no querían más bajas en sus filas, no querían mártires: “Estos señores son psicópatas, homosexuales. –Miró a Renzi.- Casos clínicos, basura humana” (PQ, 197).

El lenguaje hiriente del comisario Silva va dirigido al cronista de *El Mundo*. La guerra verbal es con él, nadie más está invitado a ese pugilato. Quiere intimidarlo, hacerle saber que se enfrenta a algo desconocido, que debe medir el doble sentido de sus preguntas y conjeturas. Silva guarda silencio, piensa para sí y su discurso da un pequeño giro y se detiene en examinar el cuadro clínico de los delincuentes. Quiere aclarar, o aclararse, con qué clase de enemigos se enfrenta. En su mente discurren fríos, sin escrúpulos, capaces de asesinar sin piedad, “Están pichicateados, son máquina de matar” (PQ, 197). Pensará en sus ambientes

familiares, en el mal que se habría incubado en ellos desde muy temprano, como producto de ambientes degradados y volverá a escucharse su voz para anunciar que están en guerra y en tal estado hay que seguir actuando, para enfrentar al enemigo y acabar con él. Su aversión a los periodistas se manifiesta en su pensamiento íntimo, en las palabras con que determina su oficio y el tipo de persona que lo ejerce, “maricones, hijitos de mamá, aspirantes a héroes, pedantes, malnacidos” (PQ, 198).

El policía se vuelve de súbito a Renzi y le pregunta por sus actividades. Éste le responde que es periodista de *El Mundo*, pero el comisario le dice que eso ya lo sabe, insiste en saber qué hace, si está casado y tiene hijos. El comisario lo quiere intimidar, invitarlo a que guarde compostura para evitar problemas posteriores. Renzi le expresa que no tiene hijos y que vive solo, en el “Hotel Almagro, en Medrano y Rivadavia” (PQ, 199).<sup>70</sup> De una manera mecánica Renzi busca sus documentos, como si estuviese frente a alguien que lo interroga, antes de llevárselo preso. Ahora es Renzi quien se siente incómodo y conjetura, seguro el comisario

---

<sup>70</sup> Piglia persiste, de manera deliberada, en desvanecer los linderos entre vida familiar, la del artista, y mundo narrado. Ya he procurado reflexionar en torno a la gravedad del Diario y lo que de íntimo y familiar suscita en la objetividad del escritor. Es llamativa la descripción física que el comisario Silva hace de Emilio Renzi. Basta cotejar las fotografías que aparecen de Piglia en las solapas de sus libros, para advertir la similitud en ambos, quizá una versión adaptada de “William Wilson”, el relato de Poe que luego será transformado, o mejor, replicado en la máquina de Macedonio. Renzi admite frente al comisario que vive solo y sin hijos en el Hotel Almagro, en Medrano y Rivadavia. En “Hotel Almagro”, un relato que abre las páginas de *Formas breves*, una voz que parece la de Piglia recuerda la época en que vivía en este lugar, en Rivadavia y Castro Barros. Sobre un plano de la ciudad de Buenos Aires se descubre que Medrano, Rivadavia y Castro Barros, corresponden a las coordenadas de la avenida donde se ubica el Hotel Almagro (a un lado de la boca de la estación del Subte Castro Barros), cuya atmósfera también se presiente en el relato “El fin del viaje”, cuando Renzi es visitado por su padre en la pensión.

Creo que estos detalles no son tan gratuitos en las propuestas de mundo de Piglia y más cuando el escritor se empeña en alimentar lo que designa como la “falsa autobiografía”, es decir, el cúmulo de una experiencia que sería análoga a la “historia” personal o, si se quiere, a aquello que nutre el arte de narrar. Sus entrevistas y opiniones discurren por estos senderos, abonando al desconcierto, digo, en el caso de que los entrevistadores o el lector pretendan discernir entre lo que Piglia llama “una experiencia absolutamente privada” (Ana Nuño), al referirse a su obra y propuesta literaria, como parte de una “autobiografía”, ya transformada, que a menudo reúne las páginas del Diario (Dean Luis Reyes). Así, uno puede caer en la tentación de pensar que el viaje hacia el padre emprendido por Renzi en “El final del viaje” en 1970 corresponde a la historia personal del autor. Sin embargo, en la entrevista realizada por Elvio Gandolfo se expresa que el padre de Piglia murió de cáncer en 1990. Piglia volverá a recordar sus años adolescentes en Mar del Plata y se detendrá en la figura de Ratliff, “un yanqui extraño que fue fundamental para mi formación, en los dos años que viví allí”. No obstante, en una entrevista concedida cuatro años atrás en Chile, el escritor será enfático al decir que Steve Ratliff jamás existió “y tampoco es cierto que yo haya dado esa conferencia en una universidad norteamericana..., eso es una manera de hacer funcionar una experiencia, ¿no?, como verdadera” (Viereck).

(A. Nuño, “Por fin, Piglia. Entrevista a Ricardo Piglia”, *Op. cit.*, p.15).

D. L. Reyes, “Páginas del diario de Ricardo Piglia. Un diálogo con el escritor argentino en La Habana”. Agencia Internacional de Noticias Librera, *Op. cit.*

Elvio Gandolfo, “Ricardo Piglia”, Suplemento *Radar*, diario *Página/12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.

Roberto Viereck, “De la tradición a las formas de la experiencia (Entrevista a Ricardo Piglia)”, *Op. cit.*, pp.134-135).

ya lo tenía entre ceja y ceja, quién sabe qué sorpresa le estaría aguardando. El periodista le dirá que es estudiante, vive de hacer periodismo y su única intención, como disculpándose, es la de escribir “una crónica veraz de lo que está pasando” (PQ, 199). La ironía campea ahora en los terrenos del comisario, quien alcanza a mirarlo con sorna, divertido: “-¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tengas bolas –le dijo Silva y se fue hacia la carpa donde estaban reunidos los oficiales uruguayos que planeaban el ataque” (PQ, 199).

Si la guerra de la policía contra la banda de asaltantes se resuelve con granadas y balas de todos los calibres, la del periodista y el comisario se decide en el lenguaje, incluso en lo no dicho y en aquellas insinuaciones a una realidad que podrá contarse de muchas formas, menos como una “crónica veraz” que pueda llegar a descubrir la *verdad* que el *chico* de policiales persigue a cualquier precio. Pero si la discordia emerge a la superficie convertida en una lingüística de doble filo, ella remarca las diferencias entre dos visiones de las cosas: la del comisario Silva, que mide su labor justiciera en términos de exterminar al enemigo, sin tregua y sin dar oportunidad a rehabilitaciones y la del joven Renzi, que observa en los criminales el acto heroico de resistir, teniendo a la muerte como destino. Es decir, allí donde el uno sólo aprecia *bosta*, el otro descubre los signos de la condición humana, tan impredecible, tan extraña. Y es aquí, en esta última visión, donde las voces que invaden el mundo interior del Gaucho Dorda cobran un sentido metafórico, más allá de sus acciones subversivas, supeditadas a la espontaneidad de una mente que habría nacido para el crimen y para dejarse llevar por la sístole y la diástole de una doble vida de rumores y presencias femeninas.

#### **E. MARCOS RUBIO GAUCHO DORDA:**

##### ***EL ORÁCULO DE MARÍA JUANA***

Quiero señalar de entrada una afirmación y una síntesis: se narra para prolongar la existencia. A pesar de que los integrantes de la banda de Malito son seres de pocas palabras y dispuestos siempre a la acción y a dirimir por vía de las armas toda suerte de conflicto, destaca en ellos su vida interior, esa introspección que brota a la superficie justo en los momentos de mayor

peligro y tensión. Porque en situaciones así, *alucinetas*, irascibles, *pichicateados*, bajo los efectos de esa mezcla de alcohol y drogas que los hace fuertes, los maleantes se acompañan de sus memorias, relatan a los otros o a sí mismos sus afanes y viglias, los instantes más plácidos de una infancia cosida con girones de historia familiar, los nudos de sus vidas criminales. Esto los alivia, los hace más fuertes y es como si el lenguaje, al expresar una memoria, los hiciera distintos, menos vulgares, más imponentes y no simples facinerosos pragmáticos, con deseos inmediatos; conducta que los convierte, frente a la mirada externa, en esa despreciable *bosta* que descubre en su horizonte de autoridad el comisario Silva.

Malito y sus secuaces son hombres solitarios en extremo, maniáticos, recelosos. Han aprendido en sus muchos años tras las rejas, en el puro anonimato, a hablar solos e intimar consigo mismos. Sus caprichos sexuales no son más estrambóticos que sus actitudes soberbias, tomadas de los seriados de televisión sobre hampones y policías. Han ocupado los subterráneos de la ciudad, los calabozos y los cuartos de tortura. De ahí su desconfianza, la guerra personal que libran a toda costa en los extramuros. Han sufrido el dolor en carne propia y lo han infligido también. Se han construido su propio universo de ambiciones y preceptos. Le dan al dinero el mismo valor que a la droga: lo importante es poseerlo.

El dinero, ideal que persigue el criminal en todos los instantes de su vida, las acciones de robar, de herir y de matar, las herramientas de que se sirve, las cosas todas con que está en continua relación, son objeto de una multitud de designaciones, están expresadas por una muchedumbre de palabras y de giros.<sup>71</sup>

Algunos de ellos actúan movidos por una fe política y eso en momentos los hace heroicos, ejemplares, como en el caso de Malito y Heguilein. Conocen el dolor y lo llevan en sus cuerpos, tatuado en cicatrices. Temen al dolor y eso los hace más humanos, proclives a la emoción y al infortunio.

El uso de un lenguaje privado, sonoro y de arrabal acerca a los bandidos a la dermis de un mundo concreto que los persigue y aborrece. Por eso, como ratas, se esconden en guaridas, *aguantaderos* y *covachas*. Con las palabras tejen sus anhelos, se aproximan a los otros, hermanos en la fechoría. Se descubren temerosos, se saben con capacidad de amar y con el lenguaje también se arman y disparan improprios, atacan, hieren. Por eso para ellos el

comisario Silva es un “chanchito culiado”, un “verdugo” y los policías son “guanacos”, “canas”, “pesquisas”, en fin, son una “mierda” o una “gran puta”.

Y al nombrar a sus enemigos, al reducirlos a crudas imágenes escatológicas, los criminales desvelan sus más hondos sentimientos y apuestan por seguir viviendo. El lenguaje les permite una comunión, establecer un contacto con un afuera en guerra, que exige su derrota. El lenguaje los vivifica y fortalece, pero también los hace mortales y por eso no pueden sortear un destino ya signado en el pesimismo del oráculo de María Juana, el Gaucho Dorda: “parecía un poco ido y era un derrotista y veía todo negro y siempre hacía chistes catastróficos y por eso al final todos se divertían con él” (PQ, 29).

En sus mentes el lenguaje se transforma en un diccionario de emociones y verbos enconados, pues han comprendido que las palabras, según Renzi, son “objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén” (PQ, 186). Es decir, los *malandracas* respiran por los poros de un lenguaje secreto y con él identifican a los *buchones* y *canarios*, *enganchan* a sus aliados, *fajan* a sus enemigos, consiguen *guita* para comprar la *macohna*, hacen *maromas* para escapar de la *malaria*, temen a la *máquina* y cuando es necesario, *mejicanean* a los *zoquetes* y *mandrias*. Y como el lenguaje los hace libres, dueños de un lugar en el mundo, deciden convertirse en *valerios*, *violetas*, *putos* o peronistas e invictos frente a la *taquería*, pues ningún *timbero* conseguirá hacerlos *aflojar* o abandonar la *ratería* y mucho menos cuando lo que está en juego es hacerse a la *mosca*, un *palo verde*, para repartir entre la *gavilla*.

El uso permanente del lunfardo en *Plata quemada* o de lo que se ha dado en llamar, de un modo despectivo, *lenguaje criminal*, relaciona a Piglia con una significativa tradición en Argentina iniciada desde finales del siglo XIX, con las obras de autores como Luis María Drago, Antonio Dellepiane o Fray Mocho, justo cuando *Martín Fierro* y *Facundo* relieván la existencia de dos corrientes literarias, pero a la vez, el florecimiento de un grupo romántico, preocupado por reconocer y enriquecer un sistema lingüístico alejado del impuesto por el español. La diferencia de ambas corrientes, según estudiosos, radicaría, sobre todo, en los “tratamientos pronominales” de la segunda persona del singular, el *tú* y el *vos*. El primero era utilizado por quienes se pretendían “cultos” y fue el tipo de lenguaje que Sarmiento quiso instaurar, no siempre de manera afortunada, en su obra. El segundo, era utilizado en el habla

---

<sup>71</sup> A. Dellepiane, *Op. cit.*, p. 23.

corriente de las clases populares. No obstante, en este deseo por restablecer un “idioma nacional diferenciado”, se puede apreciar cómo el lenguaje que nutre la *literatura gauchesca* no corresponde en verdad al lenguaje utilizado en el campo, como lo advirtiera Borges en su momento, pues todo acto literario, creador, implica un gesto, una afectación.<sup>72</sup>

Es decir, pierde valor la dicotomía frente a la variedad de los usos del lenguaje en el ámbito literario, tan distintos de los usos que los grupos hacen de él. Basta leer la obra periodística y literaria de Arlt para dimensionar el problema. Los usos que el escritor porteño hace del lunfardo en sus notas de prensa son muy distintos a los que emplea en sus novelas. Sus notas, reveladas como cuadros de costumbres, a menudo se basan en un lunfardo natural, que agrega a sus cuadros una musicalidad especial, un cierto aire transgresor, inevitable. Lo que no ocurre en sus novelas, donde el lunfardo aparece entre comillas, como si el escritor se disculpara al utilizar un lenguaje que entonces le sería extraño, incluso para sus personajes o le fuera adverso a sus propósitos en el orden de lo estético. Sin embargo, a veces ese lenguaje aparece de manera natural en personajes como Ergueta y el Rufián Melancólico. También es común encontrar una misma palabra con y sin comillas, lo cual habla de las dificultades del escritor por asumir un estilo, su lucha constante por apropiarse de unas palabras y un sistema lingüístico que señala los problemas de origen, la lucha del escritor por incorporarse a una realidad verbal en que poder recrear sus obsesiones.<sup>73</sup>

En *Plata quemada* el lenguaje promueve a los bandidos a sujetos pensantes, activos, propensos al sabotaje, fieles a sus principios anarquistas. Almacenan en sus mentes un pasado a menudo doloroso y trágico. Son frágiles cuando hablan de sí mismos y ni siquiera esperan respuesta de sus interlocutores, preocupados por descifrar el sentido de sus voces

---

<sup>72</sup> J. L. Borges, “El idioma de los argentinos”, en *El lenguaje de Buenos Aires, Op. cit.*, pp. 13-36.

<sup>73</sup> Es un problema hablar de *lenguaje criminal* en un sentido genérico para referirse al lunfardo –cuyo significado es “ladrón”–, como si éste fuera de uso exclusivo de los delincuentes. Para Julio M. Aguirre, si bien muchas voces del lunfardo se originan en el habla de los delincuentes, la mayoría de ellas son el producto del uso que ciertos grupos sociales hacen del idioma en la vida cotidiana. Así, es necesario reconocer que el lunfardo es una “lengua híbrida”, “la jerga dialectal de la inmigración”, en cuyos usos se haría vulgar, se enriquecería al ser modificada en las acepciones de las palabras, hasta determinar, incluso, cambios en su significación: “El lunfardo, con este nuevo valor y sentido, es el resultado de la influencia de esta jerga, de la “lingua franca” de las escalas de Levante, de los dialectos incultos como el calabrés y genovés, del caló hispano, y del portugués del Brasil” (Julio M. Aguirre, “Influencia de la inmigración en el idioma de los argentinos”, en *La inmigración en la Argentina*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Historia y Pensamiento Argentinos, 1979, pp. 223-227).

He aquí otros textos que invitan a reflexionar sobre la complejidad del uso del lunfardo:



internas. En el lenguaje barruntan su caída, pero jamás se entregan ni desfallecen: “-Vengan, gran puta –gritó-. Me quedan todavía dos cajones de balas” (PQ, 226), y es la voz del Gaucho Dorda desde su guarida, solo contra todo un regimiento de policías ofendidos. Y es la voz y el cuerpo cansado de un experto asesino que le habría dicho a Bunge, el psiquiatra carcelario, después de muchas sesiones a las que habría sido sometido para desentrañar un poco de su mente criminal: “No sé expresarme, doctor” (PQ, 225).

Si bien hay obstrucción en el Dorda parlante, invadido de murmullos y figuras femeninas, cuya presencia sólo le está dada a él reconocer, el Gaucho que relata parte de su vida al doctor Bunge se muestra un narrador único y complejo, al punto que el psiquiatra se deja envolver por sus relatos y no siempre logra discernir lo que es cierto o falso en aquella experiencia narrada. ¿Cómo contrastarlo o hacerle frente? Sólo se le puede enfrentar desde el lenguaje mismo y por eso los informes del doctor Bunge parecieran parte de las voces femeninas, apoderadas y habitando sin más aquella “oscura mente patológica”, ese caso de “simbiosis gestáltica”, pues el Gaucho y el Nene eran uno solo: cuerpo y cerebro.<sup>74</sup> Los

---

Yolanda Haydée Hipperddinger, “La inmigración masiva en Argentina y el multilingüismo regional”; Susana Martorell de Laconi, “Algo más sobre el lunfardo. El lunfardo y el contacto lingüístico”, en *Anuario de Lingüística Hispánica*, Villares de la Reina, Salamanca, Vols. XII-XII, 2-1996/1997, pp.630-641/653-666.

<sup>74</sup> El crítico Jorge Fonet lee en la pareja de asesinos Dorda y Brignone el implícito enlace de Piglia con la tradición norteamericana de la Serie Negra y de la *non-fiction*. La descripción hecha de los “mellizos” Dorda y Brignone sería una alusión a Max y Al, personajes de “Los asesinos”, el relato de Hemingway. La escena en la que Dorda mata a la “polaquita” recuerda la última parte de la novela de Horace McCoy, *¿Acaso no matan a los caballos?* Por otro lado, queda sugerida la relación de Piglia con la obra de Faulkner, en especial por la construcción de un personaje como el Gaucho “a medio camino entre la locura y el retraso mental”.

(J. Fonet, “Asedios a Plata quemada (En nueve capítulos y un epílogo)”, *Op. cit.*, pp. 140-141).

Agrego, por mi parte, que la existencia de esta pareja asesina haría referencia al relato de Poe “William Wilson”, a pesar de que la trama de esta historia privilegia el antagonismo entre el original y la réplica, al extremo de que la oposición convida al final el crimen. No obstante, allí se enfatiza en el carácter de dos personalidades que son una sola, pero a la vez complementarias, en una suerte de “simbiosis gestáltica”, según lo observa el psiquiatra Bunge en el caso Gaucho-Nene. No asombra por eso que el propio Wilson, o quien quiera que se oculte bajo ese nombre, utilice expresiones como “éramos hermanos”, para señalar la relación con ese otro que los demás compañeros de colegio admiten como su pariente. “Pero la verdad es que, *de haber sido* hermanos, hubiésemos sido gemelos...”; “éramos compañeros inseparables”; “Su réplica, que consistía en perfeccionar una imitación de mi persona, se cumplía tanto en palabras como en acciones” (Edgar Allan Poe, “William Wilson”, en *Cuentos I*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. Traducción de Julio Cortázar, pp. 51-73).

En *Plata quemada* se utilizan expresiones similares: “Los llaman los mellizos porque son inseparables”; “El Nene Brignone y el Gaucho Dorda, siempre juntos...”; “Porque el Gaucho y el Nene, eran, para el Gaucho, uno solo. Hermanos mellizos, gemelos, los hermanos corsos, es decir (trataba de explicar Dorda) se entendían a ciegas, actuaban de memoria” (PQ, pp. 11-68-69-74).

Llamo la atención, además, sobre los caracteres similares del Nene y el Gaucho con Dick y Perry, la pareja asesina de la prestante familia Clutter, de la granja River Valley (Holcomb, Kansas). En ambas parejas prevalece una conducta festiva –valga la ironía– frente a la acción criminal; existe un pasado que los vincula con la memoria carcelaria y como seres del mismo sexo, no son ajenos a una psicopatología exótica, ambivalente: “Dick llegó al convencimiento de que Perry era ese ejemplar único, el <<asesino nato>>, absolutamente cuerdo

informes del psiquiatra Bunge son un material de archivo, un diario sobre el fluir de la experiencia privada, un acopio de testimonios y entrevistas a terceros –la madre de Dorda, un sacristán- y todo con el ánimo de adentrarse a ese mundo de voces, llegar a la raíz de un relato que no siempre es confiable:

Mujeres que le hablaban, que le daban órdenes. Ese era su secreto y hubo que hacerle varios test y varias consultas con hipnosis para que fueran apareciendo los contenidos de esa música íntima. El psiquiatra de la cárcel, el doctor Bunge, se obsesionó con el caso, se quedó pegado a esas voces que oía en silencio el interno Dorda (PQ, 70).

El Gaucho exterioriza la síntesis de un lenguaje reservado, corriente en los folios sumariales y al enunciarlo, subraya una acción, una especie de acto heroico para sus adentros. Me refiero, en este caso, al hecho de que siempre que asesina policías agrega una expresión que remarca la experiencia límite y personal: “-Guanaco, reventá” (PQ, 124). Y en esa expresión, sintética, delirada, Dorda consigue un poco de calma, se hace ligero y ríe, mientras busca desesperado las anfetaminas o la cocaína para mantenerse en pie, frío, sin remordimientos. Pero el problema continúa, pues es cierto que el Gaucho no logra expresarse con propiedad y cuando lo hace, no siempre hay claridad en lo que dice. Y esto lo habría experimentado desde chico, cuando era un campesino silencioso, allá en los campos de María Juana, provincia de Santa Fe y ya cometía los actos más brutales sin que él mismo pudiera relatar tales experiencias y menos justificarlas. Actuaba porque sí, porque desde entonces unas voces en su cabeza, con figura de mujer, autoritarias, lo obligaban a actuar y él obedecía, convirtiéndose en instrumento de unos designios cuyo origen se le antojaba parte de su afasia y mudez, en los ecos de una tragedia personal ya avizorada por la voz que lo vincula a la lengua materna: “La maldad, decía la madre, se le dio con la misma obstinación y la misma fuerza que sus hermanos y su padre usaban para trabajar la tierra” (PQ, 74). La madre medía los actos de su hijo y cumplía con prevenirlo, pero el Gaucho era su propio oráculo, el emblema de un designio y un destino que le pertenecían a las voces acomodadas en las placas de su cerebro.

---

pero sin conciencia y capaz de llevar a cabo, con o sin motivo, los mayores crímenes con la máxima sangre fría”.

(Truman Capote, *A sangre fría*, México, Ediciones a.m. de León, 2001, p.60, traducción de Fernando Rodríguez).

Es aquí donde brota el asesino cruel, la máquina que una vez que traduce, mata. Si el traductor es un traidor, como reza el viejo adagio italiano, Dorda busca, sin embargo, ser fiel al sentido de lo que le es dado traducir y por eso nunca falla, es certero en sus actuaciones. Es más, para ser fiel a la máquina que lo habita, cierra el ciclo con una frase o una expresión, él, que no sabe expresarse: “Moríte, mierda –dijo Dorda y saltó hacia atrás” (PQ, 188), al asesinar a un policía en el *aguantadero*. También asesinó a la “polaquita” porque recibió esa orden profunda. Creyó leer que esta prostituta inmigrante, que había llegado a su país engañada y ahora era la preferida de los campesinos por ser rubia, estaba sufriendo y ella quería acabar con su vida errática y triste, “y el adentro del cerebro escuchaba esa grampa como de alambre que transmitía, una voz le dijo que la matara” (PQ, 236). Dorda actuó bajo un sentido de la compasión, casi un redentor, como lo hiciera Erdosain frente a la Bizca, esa niña de catorce años con quien compartía su lecho.<sup>75</sup>

Filósofo pragmático, Dorda es más que un delincuente arrogante frente a su poder destructivo. Es un ser que piensa por otras arterias y se admite en el abismo de la maldad y sabe que ella lo habita, es involuntaria, “es una luz que viene y te lleva” (PQ, 73). La voz materna lo supo y siempre le recordó que iba a terminar mal, pues lo que empezó con una serie de actos atroces contra animales, luego pasaría a formar parte de un prontuario extravagante que lo condujo, muy chico, al neuropsiquiátrico: “El interno más joven de toda la historia, decía, con orgullo, Dorda” (PQ, 173).

Místico sardónico, el Gaucho es visto por sus camaradas con aprensión y desapego. No saben qué esperar de él, qué máquina en medio del mutismo y la ansiedad. Mereles juzga que su amigo vive conectado a las voces de la locura, pero salvo Brignone -quien en un arrebato de intimidad le contará a Margarita Taibo que su gran hermano tiene “problemas neurológicos” y es silencioso porque permanece escuchando voces-, nadie comprende sus mecanismos internos ni la manera como esas voces se exteriorizan en fuerza bruta o en densos monólogos que lo llevan, de nuevo, a las ensoñaciones de la infancia, lugar privilegiado para él, en virtud de los recuerdos e imágenes que alimentan sus deseos, sus apetitos sexuales, su relación con

---

<sup>75</sup> Es un hecho que esa persistencia de Dorda por asumir el crimen de la “polaquita” como si le estuviese haciendo un favor, tiene un claro antecedente en la figura del asesino de Gloria Beatty: “Este joven –dice el defensor Epstein- admite haber matado a la chica, pero únicamente por hacerle un favor personal”. Y él pensará: “No fue un asesinato. Quise ayudar a una persona y sólo he conseguido condenarme”. (Horace McCoy, *¿Acaso no matan a los caballos?*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, *Literatura del Crimen*, 2, 1988).

los mayores. Como Ergueta y Bromberg, esos seres enajenados de Arlt, tan propensos a dirigir sus vidas con base en la interpretación amañada de parábolas apócrifas, el Gaucho Dorda convoca en su memoria relatos ejemplares traducidos por él, que incluso llegan a confundir la mente racional del doctor Bunge, citas de una Biblia privada, que relievan el discurso profundo al que vive ensamblado, como un prisionero:

Después repetía con voz letárgica, el Gaucho Rubio, un fragmento de la Santa Biblia (Matías XVIII:6) que (decía) le dictaba un cura: “Y a cualquiera que escandalizare a un gringuito, mejor le fuera que se le colgase al cuello una piedra de molino y se le anegase en lo profundo de la laguna de Carhué (PQ, 70).

Unción y experiencia sexual, piedad y ansia de exterminio, solipsismo y vasallaje a una órbita vocal, afinarán la conducta de un hombre que no se pertenece, sometido como está al imperio de unas voces que lo hacen multitud. De ahí quizá lo complejo de su personalidad al combatir solo contra la policía de dos países. Allí, en la guarida, tendrá palabras para insultar al comisario Silva y a los demás *guanacos*. Tendrá palabras para recrear imágenes de una infancia en el campo. Palabras para rezar y convocar en esas oraciones presencias de un pasado en el que aún era feliz. Y esas palabras también se convertirán en armas de doble filo y entonces exigirán, con desenfado y sardonía, a ese afuera rodeado de policías y curiosos, la presencia de un cura porque se quiere confesar y más tarde gritará que le traigan droga, pues la que tiene en la *covacha* está a punto de acabársele. Pero ninguna de estas palabras podrá contener el dolor que lo embarga ante la pérdida del Nene, su medio cuerpo. Y ahí están sus lágrimas para denunciarlo.

Dorda, moribundo, es trasladado en ambulancia al hospital. Pero su cuerpo mancillado sigue murmurando, no se acalla. Vuelven a su memoria imágenes caras a sus afectos: el cuerpo desnudo de Brignone, una iglesia, un cura y unos deseos de rezar, de hacerse perdonar el crimen de la “colorada”, pues fueron las voces las que le insistieron, ella no quería vivir. Dorda recuerda de pronto la figura de su madre y sus palabras, cuando le decía que él estaba destinado a ser incomprendido “y nadie me entendió nunca pero a veces he logrado que algunos me quisieran” (PQ, 243). Se refiere al Nene Brignone, cuando ya cansado, se deja envolver por la imagen de su amante como si se tratara de una esperanza.

Es decir, la máquina sigue traduciendo desde alguna de las placas del cerebro. Ella no se apacigua, no ha sido averiada del todo. Porque Dorda es legión: si una voz es enmudecida a la fuerza, habrá otra que propagará los ecos. Lo importante es permanecer con vida, aún a costa de sentirse incomprendido. Dorda bien podría adscribir a la parentela de aquellos personajes creados por Beckett. Malone, Watt, Murphy o el Innombrable, también son seres que persisten en vivir a través de las palabras. Y ellos lo saben: si se callan, si atienden al silencio, desaparecen. ¿Es sólo coincidencia que en “Los nudos blancos”(1990), uno de los relatos que luego alimentará la máquina del Museo en *La ciudad ausente*, se refiera la existencia de una banda musical irlandesa, cuya estrella se nombra Molly Malone?.

-Hay que actuar sobre la memoria –dijo Arana-. Existen zonas de condensación, nudos blancos, es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos –dijo-, definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente.<sup>76</sup>

Si en Roberto Arlt algunas de sus aspiraciones de mundo se concentran en la angustia ambulante de Erdosain, víctima sacrificial de un dolor humano y en los actos lesivos del Astrólogo, corrupto y embaucador, contemplo una vieja aspiración de Piglia en el tema de la máquina de narrar. Para el primero, se trata de llevar al escenario el drama de una sociedad hipócrita y jerarquizada, que se apoya en una escala de valores, tal vez tan dudosa o falsa como quienes la promueven. La mejor forma de representación será el extenso relato a un tercero, la introspección remarcada con gestos teatrales, en ambientes lóbregos y deprimidos, cuya forma acabada será la confesión que durante tres días y dos noches Erdosain hiciera frente al cronista-comentador, base estructurante de la materia verbal en *Los siete locos/Los lanzallamas*.

Para el segundo, se trata de pensar en y para la literatura: qué ofrece ella que pueda traspasar los límites de la sensatez y superar las coordenadas de una realidad concreta y represora. Qué hay de suyo en la tradición para hacer visible, así sea a través de una réplica de réplicas,

---

<sup>76</sup> R. Piglia, “Los nudos blancos”, en *Cuentos morales*, *Op. cit.*, p. 55.

Para una mejor comprensión de los *nudos blancos* como metáfora inherente a las múltiples variaciones que puede soportar un mismo relato, recomiendo el libro *Ricardo Piglia y sus precursores*, de María Antonieta Pereira (Buenos Aires, Corregidor, 2001). Lo interesante de esta investigación radica en la lectura que se hace de la máquina de Macedonio a la luz de la idea de hipertexto, enciclopedia y de los juegos laberínticos de la

como se comprende el funcionamiento de la máquina ideada por Macedonio en *La ciudad ausente*. Una tradición que convierte en objetos eternos, exhibidos en el Museo, los momentos eternos de esa tradición. El recorrido que Junior hace por las instalaciones del Museo descubre esa memoria inamovible: los relatos falsos que se reproducen en imprentas clandestinas y que recuerdan la existencia de los anarquistas en *Los lanzallamas* —de hecho Julia Gandini, la mujer que después de orientar y confundir a Junior por teléfono en su búsqueda de la máquina y del ingeniero Ritcher, y de pasar la noche con él en un hotel de la calle Tres Sargentos, ahora retenida por la policía de Narcóticos, acusada de tráfico, es catalogada por uno de los comisarios de *esquizo-anarcoide*.

La memoria exhibida se resume en la existencia de la máquina de traducir, que refiere el tema de los dobles y la calidad de las versiones de algunas improntas literarias, a la manera del logrado en *Luba*, como una versión otra del cuento “Las tinieblas”. Y de nuevo la presencia del mundo arlitiano, tan fuerte como la presencia de Macedonio y su esposa Elena: tres rosas azules exhibidas en el Museo, hechas en Temperley, a falta de la rosa de cobre, difícil de conseguir. Y otro objeto que convoca la plasticidad de una metáfora: “En una sala, Junior vio el vagón donde se había matado Erdosain. Estaba pintado de verde oscuro, en los asientos de cuerina se veían las manchas de sangre, tenía las ventanillas abiertas”.<sup>77</sup>

En fin, lo literario en tanto artificio mecánico, el instrumento que procesa palabras y luego historias, versiones de hechos encontrados, presuposiciones que van extendiéndose y bifurcándose en los diálogos de bar o de cama, proyectos delirados que nacen en las convenciones secretas de los militares, sueños peligrosos de científicos desterrados; en otras palabras: la puesta en escena de la conciencia individual, atraída por la acción, manipulada por el anhelo de ser a través de la representación verbal, como sería el sentido último del trabajo secreto y solitario del ingeniero Ritcher, responsable, con Macedonio, de poner en funcionamiento la máquina. Cuando Junior pregunta a Julia Gandini por el tipo de experimentos llevados a cabo por el Ingeniero, ella subraya el hecho de que se trata de tentativas *Verbales*: “Pruebas con relatos de vida, versiones y documentos que le lleva la gente para que él los lea y los estudie” (*LCA*, 93).

---

narración, desde una tradición que recoge los presupuestos estético-literarios de Joyce, sobre la base de una lectura contemporánea en los campos recorridos por Deleuze, Derrida, Eco, Benjamin, entre otros.

<sup>77</sup> R. Piglia, *La ciudad ausente*, *Op. cit.*, p. 47.

Los *nudos blancos*, sujetos a la máquina macedoniana, permiten descubrir que detrás de la figura del ingeniero Ritcher trasluce la del llamado “sabio atómico” Ronald Ritcher, ligado a un capítulo fantástico del general Perón, cuando en calidad de presidente, éste soñaba con crear energía atómica en su país. Ritcher fue considerado en Argentina una especie de sabio incomprendido, doctor en ciencias naturales de la universidad alemana de Praga y quien habría trabajado en el Instituto de Investigaciones Aéreas “Hermann Goering” durante la Segunda Guerra, pero luego fue acusado por la Gestapo de ser espía británico. El ingeniero llegó a Argentina con su esposa Ise –doctora en filosofía– en 1948, para participar de proyectos científicos. Ese mismo año conoció a Perón y le vendió la idea de que era posible llevar a cabo proyectos nucleares.

El *Proyecto Huemul* inició en julio de 1949 y en mayo de 1950 Perón creó la Comisión Nacional de Energía Atómica. Según declaraciones del propio Ritcher, los primeros experimentos con energía termonuclear se llevaron a cabo en 1951. El ingeniero también señalaría que Perón mantenía un “entusiasmo delirante” por el resultado de las investigaciones “y se aventuraba a pronosticar que yo le iba a conseguir energía eléctrica embotellada”. Ese mismo año Perón hizo público ante los periodistas los proyectos para crear energía atómica, haciendo *vox populi* lo que había nacido como un proyecto secreto. Las declaraciones de Perón se pueden leer como parte de un Estado que crea ficciones a través de uno de sus voceros mayores, que sostiene incluso una convicción que no daría lugar para la duda: “De manera que lo que yo digo es absolutamente fehaciente y real”.<sup>78</sup>

Por esta vía, entiendo la calidad de los relatos falsos creados por la máquina de Macedonio y la importancia que a ella le endilga el ingeniero Russo: “Nadie puede comparar mi descubrimiento con el invento de Ritcher, que le construyó a Perón una fábrica atómica sólo con palabras, con la sola realidad de su acento alemán. Le dijo que era un científico atómico que tenía el secreto de la bomba y Perón se lo creyó y cayó como un chorlito y le hizo edificar edificios subterráneos, laboratorios inútiles con tubos y turbinas que jamás se usaron” (*LCA*, 140).

El verbo se hace carne y ella se hace cuerpo. Las historias empiezan a circular, a convertirse en novedad, pregonando el *complot*, poniendo en crisis lo que ya se sabía inestable en los informes oficiales, lo que apenas se colige en los archivos secretos o lo que se teme en la

---

<sup>78</sup>Hugo Gambini, *Historia del peronismo. El poder total (1943-1951)*, Buenos Aires, Planeta, 1999, pp.395-402.



aplicación de los Artículos de Seguridad –el número 22 acusa a Julia Gandini de ejercer la prostitución callejera, a pesar de ser informante de la policía, según afirma uno de los comisarios frente a Junior- y las versiones imposibles de frenar en las calles, los bares y los cuartos de hotel. Es la palabra que respira, de cara al tejido de relaciones de una sociedad solícita a buscar o crear la *verdad* en aquello que se dice, o en aquello que se oculta o apenas se arrastra, como los rumores últimos de Marcos Rubio Gaucho Dorda, cuando su cuerpo es trasladado al Hospital de Maciel.

La máquina de narrar supone la presencia de un mundo mecánico, artificial. Supone además la suma de una serie de procedimientos ejecutados por un alguien, sea el escritor, sea el narrador o sea la conciencia implícita de un lector compelido a actuar bajo otra máscara y estoy pensando en el señor K de Kafka, en Morelli de Cortázar o en Renzi de Piglia. La máquina ocupa un lugar en el espacio y por tanto es un objeto tangible, se la puede observar y medir. Si bien está hecha de palabras, lo primero observable en ella será un cuerpo, una forma geométrica. Y estoy considerando la presencia de la máquina macedoniana del Museo en *La ciudad ausente*. Pero antes me obligo a pensar en los antecedentes de esa máquina y en el deseo de un escritor por descubrir en los relatos “paranoicos” –el calificativo es de Piglia-tipo *Ulises* o *Finnegans Wake*, la esencia humana que los contiene y justifica.

Lo llamativo de esta máquina en la que insiste Piglia es su realización en la mente de los inmigrantes o extranjeros; aludo a la conformación del cuadro social en Argentina, tras la oleada de inmigrantes europeos que optó por asentarse en los campos del Cono Sur durante el siglo XIX y principios del XX, como parte de un fenómeno social ligado a la constitución misma del Estado en 1853, cuando se emprenden campañas para colonizar las tierras desérticas y para animar el desarrollo agrícola e industrial de las provincias, con todo y las dificultades políticas que esto habría acarreado en cuanto a la distribución de la tierra y las luchas por el poder.<sup>79</sup> Ellos habrían traído, en cierta forma, la idea y el diseño de los planos, más una memoria que los haría ciudadanos extraviados, solitarios y nostálgicos, todo ello haciendo metástasis en el corazón de un lenguaje bifurcado. Ellos serían garantes de su contenido, habrían abonado a los propósitos de Macedonio, quien trabajó con el ingeniero Ritcher para construir la máquina que luego será exhibida en el Museo.

---

T. E. Martínez, *Las memorias del general*, Buenos Aires, Planeta, Espejo de la Argentina, 1996, p.182.

<sup>79</sup> Gastón Gori, *Inmigración y colonización en la Argentina*, Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, Biblioteca de América, 1988.

A propósito de este lugar de exhibición, un antecedente suyo se encuentra registrado en el fragmento III de “En otro país”, relatado por Renzi o Piglia, pues no es clara la identidad de quien narra. Lo que sí resulta obvio es el deseo de este narrador por conocer la vida enigmática de su maestro Ratliff y en particular el mundo de sus afectos. En junio de 1960 Renzi/Piglia emprende un viaje con Morán, amigo de Steve, a Buenos Aires. Por desperfectos en el vehículo donde viajaban se vieron obligados a hacer escala en Hoyos, un pueblo perdido casi a cien kilómetros de Mar del Plata. Allí descubren la construcción circular del Museo y en su interior vitrinas que contenían planos, fotografías, diagramas y dibujos del fracasado proyecto de la zanja circular de Alsina, una especie de Muralla China, de 1200 kilómetros de extensión, con la cual se pretendía aislar la provincia para defenderla del ataque de los indios, en el siglo XIX. Su creador era el ingeniero alemán Alfred von Riheler, quien durante años defendió su proyecto frente al gobierno de Alsina: “Varias cartas y notas explicando detalles del proyecto, escritas en un español casi sin verbos, se podían leer bajo el vidrio de aumento de los paneles” (Cc2, 43). Se retorna, en todo caso, al problema de los usos del lenguaje, a una lengua entrecortada, imperfecta, que se hace extranjera en sus versiones.

Otro caso conocido por Renzi, cuando hacía su servicio social como estudiante de literatura en La Plata, corresponde al del checo Lazlo Malamüd, antiguo profesor de literatura en la Universidad de Budapest y ahora exiliado en Argentina. Traductor reconocido de *Martín Fierro*, este intelectual se sabía de memoria el poema nacional y con ese conocimiento procuraba hacerse entender en tierras de Hernández, mientras padecía el dolor de no poder expresarse de manera diáfana, para ganar un espacio laboral en el ámbito académico y así definir su precaria situación:

Siempre pensé que ese hombre que trataba de expresarse en una lengua de la que sólo conocía su mayor poema, era una metáfora perfecta de la máquina de Macedonio. Contar con palabras perdidas la historia de todos, narrar en una lengua extranjera (LCA, 17).<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Alan Pauls sostiene que en el ámbito de las “malas lenguas”, y a éste no sólo se adscribe el lunfardo sino también las contribuciones que al lenguaje de Argentina han hecho los juegos verbales e irónicos de Borges-Bioy, el verbo enconado de Lamborghini, el discurso inestable de Arlt o la traducción del polaco Gombrowicz, con sus “modos de representación de lo otro”, se fortalece una búsqueda estética y literaria en la que la triada lengua/política/violencia deviene conjura para “fabricar una literatura”.

(Alan Pauls, “Las malas lenguas”, en *Literatura y crítica. Primer encuentro U.N.L.*, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria, 1986, pp. 115-122).

Otro precedente lo ilustra el padre de Junior, Mister Mac Kensey, cuando pareciera convertirse en mutación de un aparato mecánico –Remo Erdosain sin duda se habría sentido orgulloso de esta invención, él, que durante las noches imaginaba “máquinas extraordinarias, trozos incompletos de mecanismos girando sus engranajes lubricados” (*L7cs*, 336). El aparato mecánico inglés persigue capturar las variantes inusuales de los discursos en el contexto de realidades condicionadas a la soledad y aislamiento de la pampa. En otras palabras, es insistir en la dicotomía civilización/barbarie planteada por Sarmiento, pero ya desde el nervio de un lenguaje mezclado y heredado, el mismo que habría nutrido el texto infinito de Macedonio, la extensa y reiterativa declaración criminal de Arlt, el juego laberíntico de Borges, la confluencia idiomática, casi extraña de Gombrowicz y todos a la vez, condicionados a la existencia de *Facundo* y *Martín Fierro*, vueltos a escribir. Cada creador convocará su propia tradición, anunciará unos principios e incluso azuzará ciertos parricidios, como aquel que aconsejara Gombrowicz a los escritores jóvenes de entonces, desde el barco que lo llevaría de regreso a Europa, veinticinco años después de haber permanecido en Buenos: hay que matar a Borges.<sup>81</sup>

Mister Mac Kensey vive conectado a las emisiones de la BBC de Londres, mediante un radio de onda corta, en las noches blancas de la Patagonia. Y tales transmisiones eran recibidas por el ciudadano inglés de manera “defectuosa”. A Renzi, estas grabaciones le recordarán un capítulo de su adolescencia, cuando su padre vivía conectado a las grabaciones hechas por Perón desde su exilio forzado en España, queriendo hacer presencia política aún entre sus prosélitos.

El asunto de la máquina convida en principio la forma de la grabadora y con ella, la gran ventaja de imprimir las voces en cintas magnetofónicas, es decir, conseguir apoyarse en un registro de primera mano para manipularlo si es el caso, cortando, fragmentando los discursos, volviéndolos a escuchar para leer entre líneas, capturando tonos, percibiendo ambientes externos a la voz parlante; en fin, repitiendo quizá los procedimientos afines a la policía secreta para esclarecer un hecho criminal, con base en la interpretación de materiales indefinidos.

---

<sup>81</sup> Rosa Beltrán, “Entrevista con Ricardo Piglia. Escritor perseguido por personaje”, *La Jornada Semanal, Suplemento cultural*, No. 267, Ciudad de México, 16 de abril del 2000, p. 7.

Es preciso advertir que de la existencia del Diario se pasa a la táctica de registrar voces, sintonizar el orden del relato y la tensión, verificar su autenticidad, hacerlo documento histórico. Y en Piglia es un procedimiento que se va afinando y que tiene sus referentes en “La isla”, con esa figura del holograma que hace pensar en *La invención de Morel*; o en “Mata Hari 55”, donde el relato se sostiene, como algunos relatos de *La ciudad ausente*, en el contenido de cintas magnetofónicas; o en el oficio del psiquiatra en el microrrelato de “En otro país”, obsesionado por descubrir el nervio paranoico de la ciudad de Nueva York, a través de los testimonios grabados de seres anónimos que lo llaman por teléfono en busca de ayuda.

Siguiendo en este ámbito de reflexión, habría que apuntar la existencia del Gaucho Dorda como una variante singular al tema de la máquina. Ya no se trata tanto de un sistema mecánico, artificial, como de una máquina humana, cuya complejidad es invisible, pues su control opera desde adentro. Su fuerza es invasora y aísla el cuerpo del contexto. Si la máquina en *La ciudad ausente* es una mujer, Elena, “Llena de tubos y de cables. Toda blanca” (*LCA*, 28), el Gaucho Dorda es un *invertido*, cuyo amante lo trata como a una mujer. Según lo constata uno de los informes de Bunge, su paciente es una “máquina de traducir”, “Le hablan y él traducía” (*PQ*, 81). Aquí el psiquiatra se refiere también a la época en que Dorda, de chico, iba a cine y traducía lo que veía y hacía lo que aparecía en pantalla, como si lo proyectado fuera una extensión de su vida silenciosa y muda. Lo que traduce en realidad es el contenido de unas voces femeninas, mujeres que le dan órdenes y le enseñan a rezar, que le orientan su destino y le controlan o desbocan su ira asesina.

En lo que sí coinciden ambas *máquinas* es que transforman historias. Las de Macedonio son réplicas de réplicas, frente a las cuales el original parecería perder su valor. Las de Dorda son historias de segunda mano y el lector siempre conoce la versión de relato dada por él, nunca el relato original, porque resulta imposible llegar hasta los confines de su mente, siempre bajo los efectos de la droga, siempre desconfiado y pesimista frente a la realidad.

La mayor función de la máquina macedoniana radica en propagar relatos falsos y de esta manera sembrar el caos en el ambiente de una ciudad terrible, silenciosa, pero a punto de explotar, ausente, pero haciendo presencia a través de siluetas huidizas que sitian las calles y los nichos, tal vez con el objeto de frenar la circulación de historias y de voces. Dorda hace parte de una máquina más poderosa que su mente. Él se encuentra conectado a una *central*,

intercomunicado a una ciudad que teje sus miedos y obsesiones a través de breves historias o de monólogos oscuros. Porque el cuerpo de Dorda se desplaza por la ciudad, es decir, es una máquina que va sembrando el terror, que actúa bajo sus propios códigos, que traduce a su manera rumores y murmullos, mientras refuerza un misticismo que lo hace cruel e imbatible:

Los que matan por matar es porque escuchan voces, oyen hablar a la gente, están comunicados con la central, con la voz de los muertos, de los ausentes, de las mujeres perdidas, es como un zumbido, decía Dorda, una cosa eléctrica, que hace cric, cric, adentro del mate y no te deja dormir (*PQ*, 76).

Y el Gaucho padece porque no puede impedir el zumbido de esas voces. Incluso piensa que es como tener una radio en la cabeza, siempre recogiendo los decibeles de una “música íntima” que no lo deja en paz. Acorralado en la guarida y acompañado por unas voces que ahora le orden salir, a la manera de un oráculo, Dorda vislumbra el sentido trágico de una caída en el abismo. Sabe que no es dueño de sí mismo, es apenas un títere maniqueo de esas mujeres que le hablan y le regulan sus movimientos. Ya ha muerto el Cuervo Mereles, el boquete abierto con un taladro en el techo del departamento está casi listo y es inminente su declive. Les han lanzado una poderosa granada y el Nene Brignone está muy mal herido. Dorda va en su auxilio y lo abraza, aunque la máquina de traducir no se frena: “hablaba solo, en voz baja, un murmullo extraño, como un rezo, mientras se arrastraba por el piso” (*PQ*, 217). Cuando el Nene va a morir le dice algo en el oído al Gaucho, “que nadie pudo oír, una frase de amor, seguramente” (*PQ*, 218). ¿El amor no tiene voz ni sonido?.

Ahora está solo en el departamento y se impreca: no está listo para morir, pero sí dispuesto. Vuelve de nuevo la voz de su madre para recordarle lo que él ya sabe. Los hilos de la memoria lo conducen por el dédalo de esa edad imprecisa, cuando ya se ha dejado de ser niño pero todavía no se es hombre. Imágenes dispersas: se burlaban de él sus compañeros en el colegio de curas porque se orinaba en la cama; se peleaba a golpes y lloraba mientras se bañaba; sus primeras escapadas a los prostíbulos y cómo conoció a la “rusita” y cómo llegaron a entenderse en dos idiomas que siempre les fueron ajenos. Con todo y sus dificultades para ordenar ideas en voz alta, invadido por voces de mujeres que lo insultan, al final, solo, enfrentado contra la policía, de pronto levanta su voz para decir: “-Vení Silva,

chanchito culiado” (PQ, 227). En ese momento su voz se escucha en todos lados. Es la voz-dios, omnisciente, ajustando un mundo al ritmo de su propia complejidad interna:

La voz al Gaucho le salía firme y toda la ciudad estaba quieta, en silencio y su voz sonaba como la voz de Dios que llega desde lo alto, la voz del Santísimo, allá en el pueblo (PQ, 228).

Este nuevo Dios tiene las palabras “cosidas” a “su cuerpo”, como si se trataran de un “tatuaje”, palabras que habría heredado de su madre. Es decir, el Gaucho representa una lengua materna en estado primario, puede interpretar ese lenguaje y por eso lo único que recuerda de su pasado se anuda a la infancia, mientras procura comprender el sentido de las voces, algunas de las cuales toman a veces cuerpo, como de animales o de insectos: “se le prendía como un bicho, como una garrapata, la voz” (PQ, 236). Y estas formas se agregarán a la forma de caja china que asume la narración de Dorda en cierto momento: aparecen entre comillas y entre paréntesis fragmentos de los discursos que resuenan en su cabeza, en una especie de caja de resonancia de indistintas voces: lo que aquel dijo que se dijo que se dijo. Así, los fragmentos que aparecen entre comillas son parte de los informes escritos por el doctor Bunge. El narrador los toma, hace propio aquello que Dorda dijo al psiquiatra, lo pone entre comillas, no sin antes ponerlo entre paréntesis, de tal suerte que el narrador dibuja un sitio neutral, cuando el fragmento ya ha sido mediado y trastocado por su pensamiento.

La radio que invade la cabeza de Dorda, conectada a una central informe, agrega mayor complejidad a una máquina que pareciera tener un control sobre la ciudad. Ella recoge voces, confronta versiones y opera, a lo sumo, desde la periferia y no desde el centro. La máquina construye una memoria, despliega la versión múltiple de una realidad “vista” y “escuchada” a través de aparatos o mecanismos (radio, televisión, prensa escrita, Dorda).

Pero esta realidad es marginal y lo que ella produce también es una *verdad* marginal. Por lo tanto, esta máquina no logra escabullirse a la presencia de un engranaje y unos dispositivos ya dispuestos en el mundo exterior.

Porque es indudable que existe otra máquina, la del Poder, la de los grupos de represión, uniformados, la de una serie de artilugios ocultos, políticos, que organizan, a su antojo, otra narración, otro discurso. ¿No apunta a esta situación la postura de Piglia cuando sentencia que el Estado es una máquina de hacer ficciones? No hay que olvidar que el comisario Silva

“todo el tiempo hacía discursos, explicaba” (*PQ*, 67), para justificar su proceder. Esta máquina omnimoda revela algo de su intrincado engranaje en la existencia del cabo Roque Pérez y su expresa misión, como telegrafista, de capturar las voces de los delincuentes en el *aguantadero* de Montevideo.

#### **F. LA MÁQUINA DE NARRAR:**

##### ***TEXTO HALLADO EN UNA ENCRUCIJADA***

Si existe una máquina humana idónea para traducir, cuyo discurso en el mundo exterior se convierte en acción violenta, existe asimismo una máquina capaz de capturar, grabar voces y apoderarse, en cierto momento, de la representación de la novela. Ya lo habría presagiado Junior en *La ciudad ausente*, cuando deduce que la profusión de grabaciones de relatos en el sosiego aprensivo del tejido urbano es una forma de control de un poder político que teme ser disgregado y, por lo mismo, manipula caracteres, interviene destinos, se adueña de las individualidades: “El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena” (*LCA*, 63).

Esta máquina de narrar es minimalista. Sólo recoge algunas palabras y diálogos interferidos. Hace de la síntesis una forma de la sintaxis y de los silencios una suerte de alegoría. Hace de los murmullos y los sobreentendidos el código de un lenguaje que debe descifrarse, porque esconde lo que ya se sabe y evidencia lo que ya ha sido convertido en signo. El hombre frente a la máquina, con los instrumentos necesarios para manipularla, borrar interferencias, captar emociones, interpretar e imaginar situaciones.

El hombre condicionado a su memoria, ahora enfrentado a la memoria de los otros, nada imparcial, sometido a un sistema que lo obliga a cumplir una misión. Es cuando aparece en el escenario o en lugar de los hechos, como suelen decir los periodistas, el policía y radiotelegrafista Roque Pérez, conectado a la realidad del afuera a través de micrófonos y antenas. Ya no se trata de captar las transmisiones de la BBC en un radio de onda corta o repetir las grabaciones magnetofónicas de los mensajes de Perón. Lo que se busca ahora es registrar las voces de los delincuentes en el Edificio Liberaij, calle Julio Herrera y Obes



1182, en Montevideo, para darle cuerpo a unas figuras temidas y odiadas, que han enfrentado con brutalidad y por muchas horas la arremetida de la policía.

El cabo Pérez y su máquina, receptáculo de voces, corresponde a un engranaje, un sistema apenas visible en la enumeración de unas cuantas instituciones y establecimientos, no siempre legales y, sobre todo, en la presencia y conducta de ciertas figuras representativas de un poder. Allí se menciona a la Inteligencia del Estado y la Coordinación Federal, a dependencias como la de Robos y Hurtos, a “escuadrones de la muerte”, inspirados en el “modelo de los brasileños”, a las comisarías y calabozos, a las cárceles y cuartos de tortura, a los hospitales psiquiátricos y entidades bancarias, a los juzgados y salas de redacción de los periódicos. Es un sistema que tiene voz y cuerpo en la policía y en su jefe, el comisario Silva, en los periodistas y el control ejercido sobre la información, en el *dossier* del doctor Bunge, dictaminador de la condición mental y en los archivos de los juzgados, registro de un acontecer en crisis. Un poder que será atacado por los *malandras* y toda esa *bosta*, rezago del peronismo, según el comisario.

Este sistema trabaja en red, tiene emisarios, informantes o *buchones*, como el Chueco Bazán, a quien asesinan, de manera misteriosa, en un bar del puerto, luego de dar pistas sobre el paradero de la banda. Tiene prisioneros políticos y actúa bajo la orden de eliminar a los *chorros*, a la “resaca del peronismo” –palabras del comisario-, a los terroristas, tan parecidos a los *argelinos*, a los “muñecos de la CGT” o a los sobrevivientes de los *tacuaras*. Hace detenciones, catea, nutre prontuarios, abre expedientes y discrimina. Por eso para el comisario Silva los delincuentes que ahora enfrenta son “basura humana”, “hijos de alcohólicos, de sifilíticos, son resentidos, carne de frenopático, delincuentes desesperados” y quizá con cinismo agregará que son “más peligrosos que un comando de soldados profesionales” (*PQ*, 198).

El cabo Roque Pérez es miembro activo de un sistema que impone mecanismos de acción y opera sin restricción ni medida. Ataca a los contrabandistas, pero también hace pactos con ellos. Persigue a los militantes sindicalistas y excombatientes de grupos de choque. Alimenta rumores y versiones, siembra el pánico y la desconfianza. Actúa en la clandestinidad y consigna en archivos secretos parte de una *verdad* oscura y aterradora. Mira con desconfianza a los grupos y decide su eficacia a través del uso de la fuerza y de las armas: “Torturaban a todos los que caían como si fuera un método de identificación” (*PQ*, 64).

Engendra a sus propios enemigos y como crea malestar y demencia, sus adversarios acometen la justicia por cuenta propia y fomentan actos vandálicos para medir sus ímpetus. Además, si el sistema reprende y elimina, él es, en sí mismo, un mecanismo temido, ininteligible, apenas vislumbrable en la voz de la autoridad, aquella que inunda los nichos de calabozos y sótanos donde conducen a seres sin nombre “para darles goma y máquina” (PQ, 149). Es el dolor que genera la picana, el espanto de los delincuentes a caer en esas *covachas* y bajo la presión de seres como Silva, seguro como está de que esos tipos de la “pesada, pesada”, valientes y aguerridos, se volvían mansos y débiles cuando él los denostaba y les daba “máquina durante horas, para hacerlos hablar” (PQ, 185-186).<sup>82</sup>

La máquina, equivalente de suplicio e instrumento para *sacar verdades*, se establece en el centro de la autocracia, exige confesiones, quiere descubrir las redes ilegítimas para desvertebrarlas, necesita defenderse de esa otra *máquina* que persigue una voz en la cabeza del Gaucho Dorda y en lo que delincuentes como él saben de sus adversarios, los *verdugos*, habituados “a atarte en el elástico de la cama y darte máquina hasta reventarte” (PQ, 227).

Es decir, el crimen, el dolor y el castigo como un complejo industrial, en medio de una ciudad que en la superficie despliega un “aire de falsa tranquilidad” (PQ, 86), mientras en los subfondos discurre el volumen de lo subterráneo y encubierto: “Debajo de la tierra, bajo los adoquines, estaban las cloacas, los caños maestros que corrían como pasillos clandestinos y desembocaban en el río” (PQ, 220). A estos rumores y voces provenientes de lugares recónditos está aferrado el radiotelegrafista Roque Pérez, intentando narrar lo que nace confuso de su sistema de radio, tratando de identificar voces que luego serán números o simples murmullos mezclados a su memoria.

---

<sup>82</sup> En 1965, año en que la banda de Malito ejecuta el asalto bancario, continúa en vigencia la Doctrina de Seguridad Nacional, como parte de un programa asesorado por los Estados Unidos, mediante el cual se buscaba garantizar un papel protagónico de las Fuerzas Armadas en la vida económica y social del país, bajo el concepto de “Nación en Armas”, esto es, defensoras de la soberanía nacional y de la seguridad interna, velando por “el orden público y la seguridad interior”, según lo expuso el general Onganía en 1964. En el artículo 2 de la Ley de Defensa Nacional, divulgada días después del Golpe militar de junio de 1966, se lee: “La Seguridad es la situación en la cual los intereses vitales de la nación se hallan a cubierto de interferencias y perturbaciones sustanciales”. Así, las fuerzas del orden mantuvieron una “guerra interna” contra elementos de la “subversión que intentan sustraer a las naciones subdesarrolladas de la esfera de la civilización occidental y cristiana e incorporarlas a la dominación comunista”, según reza en un documento oficial citado por Silvia Rivera Echenique en su libro *Militarismo en la Argentina. Golpe de Estado de junio de 1966*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, pp. 31-33.

Ubicado en un pequeño cuarto contiguo al departamento número 9, guarida de los malhechores Brignone, Dorda y Mereles, el cabo Pérez, de nacionalidad uruguaya, hace las veces de *operador de inteligencia*. Manipula un transistor del SODRE,<sup>83</sup> alimentado por las voces y los sonidos que recogen los distintos micrófonos dispuestos en el exterior del edificio Liberaij. Lo que parecía una labor de rutina se irá convirtiendo para este hombre en un complicado juego de la imaginación, al tratar de descifrar la información recibida. Nada resulta claro para él. Las voces de los bandidos se llenan de silencios e interferencias o se mezclan con señales provenientes de otros departamentos del edificio, “una enloquecida y torturada multitud de gemidos e insultos” (*PQ*, 179-180). El comisario Silva habría dicho, un poco para justificar la táctica de cercar a los malhechores hasta debilitarlos y no atacarlos de frente y de inmediato, que en algún modo los otros habitantes de los departamentos aledaños a la guarida, que no habían alcanzado a abandonar el edificio se habían convertido en rehenes y no se podía poner en riesgo sus vidas. Esa multitud, cuya voz enmarañada se desliza por los cables de los micrófonos, desorienta al radiotelegrafista, lo aturde y lo hace delirar:

Eran gritos de las ánimas perdidas en las angustias del infierno, las almas extraviadas en el concéntrico sistema del Infierno de Dante, porque ya estaban muertos, eran ellos los que, al hablar, hacían llegar sus voces desde el otro lado de la vida, los condenados, los que no tienen esperanza, ¿en qué graznidos se convierten sus voces? (*PQ*, 180).

El lenguaje brota y se dispersa en medio del conflicto. La borrosa línea que divide lo real de lo imaginario convoca la palabra y desde ella, la imagen de un ámbito urbano que resulta extraño aun para quienes lo habitan y recorren. El lenguaje sigue brotando y se hace texto turbio, tanto o más que las acciones de policías y bandidos por ganar terreno, tanto o más que una muchedumbre expectante al drama, emotiva e irascible, a la espera del cuerpo de Dorda para calmar su impotencia.

El lenguaje emana su propio brillo y conspira, a su manera, en las variaciones narrativas que propone al pasar por el sistema complejo, maniobrado por el cabo Pérez, pieza clave que se ubica justo en el centro de un organismo de control. Porque estas variaciones no sólo

---

<sup>83</sup> SODRE, sigla que corresponde al Servicio Oficial de Radiodifusión Eléctrica. Ente estatal dependiente del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay. Posee un canal de televisión de alcance nacional y varias radioemisoras de AM y FM. Como complemento, en *Plata quemada* se hace referencia a la UTE: sigla que identifica a la Administración Nacional de Usinas y Transmisiones Eléctricas del Uruguay. Ente energético del Estado.

dependen del grado de subjetividad con que el *operador de inteligencia* descifra los mensajes; también se encuentran supeditadas a los ruidos e interferencias y a los diálogos dispersos e incoherentes que los malhechores animan entre sí.

Dos tipos de artefacto alimentan el texto hallado en la encrucijada. El primero, el artefacto narrativo del cabo Pérez, conectado a través de cables a una mole de cemento convertida en fortín por los bandidos. El segundo, los artefactos explosivos lanzados por la policía a la guarida, queriendo dar de baja a unos hombres que demuestran, con su acto suicida, estar dispuestos a resistir hasta el final. Ambos artefactos alimentan la *máquina*. La máquina narra y se une a la confusión de los otros que narran: los maleantes en el *aguantadero*, las declaraciones del comisario frente a la prensa, los diálogos nerviosos entre policías, la información manipulada por el periodismo amarillista, las órdenes provenientes de instancias superiores y que el comisario se reserva, la mirada crítica de Renzi, los archivos de juzgado, los legajos del doctor Bunge, los testimonios fragmentados de algunos transeúntes que inundan la novela de pequeños relatos, abonando así al drama general de una ciudad despierta y nerviosa.

El trasmisor del radiotelegrafista está ubicado en el altillo del edificio Liberaj. Parece una antena, pero también un satélite. Está allí para cazar voces, definir el sentido de la algarabía, recrear el ambiente interno del *enterradero*,<sup>84</sup> y escuchar entre líneas lo que expresan los delincuentes en medio de su delirio, porque tal vez posean información muy valiosa, denuncien sin querer a otros secuaces, ofrezcan pistas para esclarecer la participación o no de policías y políticos en la organización del asalto. Entre tanto, policías y bandidos juegan una peligrosa rayuela: pues para llegar al cielo se deja una serie de cadáveres en las celdas dibujadas en el piso. Atosigados por el gas y los disparos desde fuera, los pistoleros abandonan por momentos el apartamento 9 y ocupan el apartamento 3, ubicado también en el segundo piso. La policía traduce los planos del edificio buscando los mejores sitios para enfrentar el ataque. Mientras unos perforan el techo del apartamento 9, otros se ubican en los apartamentos 11 y 13, precisando ángulos de ataque y esperando dar en el blanco de los enemigos.

Versión moderna y más atractiva –por lo cinematográfica– de “Casa tomada”, los movimientos de policías y bandidos, el accionar de sus armas y sus diálogos entrecortados, se

---

<sup>84</sup> Esta expresión es la que se utiliza en las crónicas periodísticas del año 65 en Montevideo.

registran en la máquina del cabo Pérez, para agregar mayor incertidumbre y caos a ese drama que también soportan los otros habitantes del bloque de apartamentos.

Si bien no hay forma de hacer rendir a los bandidos para aplicarles *máquina* y sacarles *verdades*, la otra máquina, la manipulada por el radiotelegrafista, busca *verdades* en medio de tanta interferencia y tantas voces cuyas identidades se ignoran. Conocedor de su papel en la construcción de la narración y como si fuera un crítico literario preguntándose por el sentido en el juego de las polifonías modernas, el cabo Pérez a menudo se cuestiona: “¿Quién hablaba?”. Está preguntando por el origen de una voz que nace confusa en el afuera, para luego enquistarse en la imaginación o en los recuerdos o para hacerse algarabía y ruido. Ante un texto de Balzac, Barthes se hace igual pregunta: “¿Quién está hablando así?”. Y las opciones son variadas: podría ser el héroe de la novela, un Balzac que entiende la naturaleza femenina, un Balzac que conoce el artificio de la literatura, ¿o acaso podría tratarse de un saber universal o de una psicología romántica?, se cuestiona el crítico, insatisfecho: “Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”.<sup>85</sup>

De manera que el cabo Roque Pérez habita justo ese lugar neutro y aparatoso, un desconcierto de voces que buscan una escritura en sus oídos. Puesto que es imposible dar a tales voces un nombre propio sólo resta acomodarles un número, señalarlos de algún modo, para hacerles seguimiento: “Se mezclaron los sonidos de la noche, las músicas muertas de la ciudad. ¿Esa era la voz de Mereles? ¿La voz del número Tres? ¿O era el Dos?” (*PQ*, 206). No reconoce el canto de las sirenas desde el mástil de un cuarto adyacente al *aguantadero*. Le preocupa la voz autoral, ser fiel a la narración en sí, a la naturaleza de lo dicho. Por lo pronto, sabe que es fácil perderse en “esa selva de voces”, que él mismo está implicado y no puede ser neutral, además porque tiene miedo de ser descubierto y eliminado en el acto.

Pero los micrófonos no sólo reciben información. A través de ellos se conmina a los delincuentes a rendirse y se hace “presión psicológica” (*PQ*, 207), para debilitarlos y recordarles que no tienen salida. Como miembro del cuerpo técnico de la central uruguaya de inteligencia del Estado, lo que hace el cabo Pérez es pegarse a las “palabras de los muertos”,

---

<sup>85</sup> R. Barthes, *Op. cit.*, p.65.

como Dorda a las palabras de sus mujeres, ensayar una traducción y hacerse un poco invisible, al saber que está en medio del fuego cruzado. Quizá por eso creía estar haciendo las veces de *espía*, enviando mensajes de “las líneas japonesas” (PQ, 207).

El cabo pareciera una especie de *criptograma*, esa máquina de telégrafo tan valiosa para los aliados en la Segunda Guerra, cuando podían traducir los mensajes en clave, enviados por sus enemigos a los oficiales de tropa. Versión de versiones, la máquina del radiotelegrafista recoge los discursos alucinados de Mereles, Brignone y Dorda. Los recoge interferidos, los procesa de un modo caprichoso y los desvela signo de una realidad subvertida, expresionista: “Las voces llegaban lejanas, mezcladas con ruidos leves, con el aleteo del aire en las cañerías y el ladrido interminable de un perro” (PQ, 214). El narrador sigue perplejo, no comprende del todo lo que pasa en su entorno, anudado sin remedio a su memoria, esto es, a la central de inteligencia del Estado, a su rutina.

Así, sometido al rigor de una máquina tentacular, el cabo ofrece la versión que más conviene al sistema. Algunos periodistas creen que se oculta información, que no todo está dicho ni es consecuente con el rumbo que habría tomado la investigación en las dependencias de la policía. Esta máquina impone el decurso de una historia y decide qué legado reposará en los archivos. Esta máquina determina, finalmente, qué subvierte o armoniza en la estructura. De ahí a resolver el destino individual hay un solo paso.

¿No es quizá el peregrinaje real e imaginario del cadáver de Evita, metáfora de una realidad política, obstinada en desechar ese cuerpo para controlar la ira y el descontento de los *grasitas* o *descamisados*, para modificar en algo su memoria? Ramiro Bernárdez, el inolvidable personaje de *Luna caliente* ha perpetrado un crimen y ahora está en manos de la policía que lo toma por sospechoso.<sup>86</sup> Uno de los oficiales le pide que colabore con ellos, que confiese la *verdad* y lo sacarán “limpio” del problema. Le recordará que si fue contratado por una universidad del Chaco, a su regreso de París, fue porque no participó de los dramas del régimen. De modo que para el sistema él es un elemento valioso porque no está contaminado, no tiene dramas interiores, ni odios ni cicatrices. Es decir, no tiene una memoria que sí tienen otros:

---

<sup>86</sup> M. Giardinelli, *Luna caliente*, México, Oasis, primera edición, 1983.

Pero también las voces llegan desde otro lado que no puede detectar. Desde el pasado, pensó el radiotelegrafista. Quizás desde las cañerías subterráneas navegaban las palabras de los muertos y así era posible seguir las conversaciones aterradas de dos viejas que se habían encerrado en el baño de algún departamento (PQ, 207).

¿Son quizá estas *dos aterradas viejas* extensiones de Dorotea y Eduviges Dyada? “De dónde venían esos rezos”, se pregunta el cabo Pérez. ¿Estamos en presencia de otra Comala, no ya en la Media Luna sino en el centro de un espacio urbano con calabozos, nichos y cañerías subterráneas, por donde viajan las voces de los muertos de un pasado reciente, los murmullos de almas en pena, “Los restos muertos de las palabras” que se rehusan al olvido y a desaparecer de esa historia viva, materia que atesora el sentimiento popular? Porque Comala existe para dejar huella de un tránsito, para recrear lo que ya está muerto, para denunciar, desde los murmullos y las presencias intangibles, que en otro tiempo hubo vida y, por tanto, esperanza, anhelo de ser.

Destaco en la historia reciente de la Argentina justo eso: la grabación de una memoria, la máquina que sigue traduciendo en la cabeza del Gaucho Dorda, la máquina de Macedonio que se hace objeto visible en el Museo, como el vagón del tren donde Remo acabó con su vida, la rosa azul elaborada en Temperley, las historias complejas de un Macedonio eterno, es decir, un Museo que exhibe la tradición literaria y con ella, un “sistema de alucinaciones”, como el propio sistema político al que sólo se logra atacar, infiltrándose en sus *redes*, confundiéndolo, haciendo que no sea posible distinguir “la historia cierta de las versiones falsas” (LCA, 63).

Y quizá de ese modo la ciudad ausente emerja por entre las atmósferas oscuras y silenciosas, tan proclives a la paranoia, a la sospecha. Lo demás podría ser, como una de tantas variantes, la prolongación de lo que en *Santa Evita* se denomina “una respiración semántica”,<sup>87</sup> esto es, una forma de nombrar lo otro con otros atributos, porque las palabras, lo supo Renzi en su oficio de cronista policial, son *objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén*. Los ejemplos convienen, por sí solos, su propia connotación: tras el derrocamiento de Perón en el 55 y como una manera de borrar la imagen del general frente al pueblo y de cargarlo de

---

<sup>87</sup> T. E. Martínez, *Santa Evita*, Santafé de Bogotá, Planeta, Biblioteca del Sur, 1995, p.22.



ignominias, en los periódicos *La Nación* y *La prensa* se referían a él con calificativos como “el traidor a la patria”, “el corruptor de menores”, “el tirano prófugo” o “el amante del boxeador Archy Moore”.<sup>88</sup> En *Plata quemada*, el Gaucho pasará a ser “la hiena Dorda”, Blanca Galeano “la concubina”, el Nene Brignone el “Cara de Ángel”, Enrique Mario Malito “el cerebro mágico” o “el Rayado”, el Cuervo Mereles “un muñeco sanguinario”, Nando Heguilein un “servis”, el comisario Silva el “Chancho”, un *guacho*, o el sistema argentino “un tiro en las bolas” (*PQ*, 208).

Es el lenguaje, en todo caso, el que seguirá respirando en la memoria de un conjunto social y en la memoria de una tradición literaria, más allá de los museos de los que abominara Arlt, más allá de esas voces sin nombre, tan extrañas al cabo Roque Pérez, más allá de los rumores de un Gaucho Dorda moribundo. Es lenguaje hecho metáfora, testimonio vivo de un diálogo sin edad y sin medida.

\* \* \*

---

<sup>88</sup> I. González Janzen, *Argentina: 20 años de luchas peronistas*, *Op. cit.*, p. 22.

#### IV. LA SOLIDARIDAD HISTÓRICA: PREFIGURACIONES DE ARLT, CONSTATAACIONES DE PIGLIA

Momentos hubo en que anhelé que todos los  
escritores de la tierra tuvieran una sola cabeza.

Qué magnífico entonces destrozar esa  
única cabeza a martillazos, abrir una fosa en  
cualquier desierto, sepultar bien profundamente  
el amasijo humano y exclamar a voz en cuello:  
-¡La literatura no existe. La maté para siempre!  
“Escritor fracasado”

Roberto Arlt

La realidad no es una línea recta sino  
un sistema de bifurcaciones. El mundo  
es un tejido de ignorancias.

Coronel Moori Koenig

*Santa Evita*

Tomás Eloy Martínez

-Y el sistema argentino, ¿sabés cuál es?:  
un tiro en las bolas.

*Plata quemada*

Ricardo Piglia

Entre la lengua y el estilo subyace la escritura como una “realidad formal”. La idea es de Barthes. Si la escritura consigue convertirse en una realidad otra o en una especie de objeto que representa una *realidad real*, se comprende que el hecho de la literatura conviene en crear su propio espacio, en hacerse visible a través de un mundo de representaciones significativas, en una *modelización secundaria*, al decir de Lotman, esto es, un ámbito en el que los signos persiguen una forma y anticipan un sentido, con base en ciertos juegos del lenguaje y en unos artificios propuestos por el artista. Siendo como es la escritura una realidad formal y por tanto, artificio, recreación, poética, ella no escapa sin embargo a la otra realidad de la que brotan los signos y a la que se vuelve para advertir o sopesar la validez de un universo condicionado a las inquietudes estéticas y formales de sus creadores.

Si la lengua y el estilo son *fuerzas ciegas*, es decir, objetos que se transforman y se hallan en permanente crisis, como la historia misma, campea entre ellos el ejercicio de la escritura con

una función que le es inherente quizá de manera incontenible: la solidaridad histórica.<sup>1</sup> Quiero entender la aseveración de Barthes en este sentido: todo acto de escritura consciente se liga a una tradición; de ella forma parte y de ella se alimenta. Toda subversión o ampliación a esa memoria dispersa, compartida a la vez en la memoria de los creadores y estetas deja huellas, convida saberes, matiza experiencias, es decir, discute de manera permanente con la tradición -gran espectro de la cultura- como una suma de voces y de estilos, un cúmulo de contradicciones y visiones superpuestas, en la que es factible ponderar el grado de compromiso del escritor con la sociedad de la que surge y a la cual buscaría entender a través de un ejercicio que se hace grito y mirada en la palabra que lo contiene, en el estilo que le concede su lugar y en la voz que lo obliga a buscar una forma.

Cuando Barthes subraya la existencia de una Historia de la Escritura, quiere insistir con ello en la efectividad de una tradición, en lo que ella comporta de necesaria para la cimentación de un imaginario cultural, anudado a los procesos históricos y sociales, nunca de espaldas a esas realidades que los hombres se empeñan en transformar. Difícil dejarla de lado o aspirar a eliminar su huella por vía de la excesiva experimentación o por el deseo voluntario de anular aquello que se quiere pasado y añejo, en virtud de los cambios en las fuerzas siempre inestables del estilo y el lenguaje. La tradición enriquece la herencia cultural, permite procesos y búsquedas que se enlazan, indefectiblemente, a las realidades históricas, a las pugnas políticas y sociales. Pues el lenguaje interviene el espíritu de la época cuando consigue nombrar, representar, trastocar la apariencia de lo concreto, ofrecer, asimismo, una imagen que puede comprenderse parte de una trama subjetiva, ligada a procesos formales y estéticos, a búsquedas individuales arriesgadas.

Puesto que ningún uso poético que se hace del lenguaje resulta 'inocente', se entiende con el semiólogo francés que *las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas*. Esa otra memoria viste sin duda el cuerpo de la tradición ofreciéndole una existencia implícita, un lugar que resulta problemático cuando el escritor busca, desde un saber y una circunstancia personal, hacerse un lugar en el mundo de lo que se hace distinto a través del hecho estético, o de lo misterioso, como lo advirtiera Borges, al pensar en los efectos inestimables de la creación verbal.

---

<sup>1</sup> R. Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1999.

La tradición conviene en permanecer, porque ella permite dar solidez a los cambios, facilitar los procesos estéticos, nutrir una memoria que sin duda se comparte a través de las épocas, advertir en los signos hasta dónde es posible hacerlos 'hablar' para que representen lo que le es dado al escritor percibir en el intrincado mundo de las relaciones sociales y humanas, en aras de una libertad que pareciera debatirse entre dos órdenes: el compromiso y los principios éticos.

Si la solidaridad histórica recuerda el vínculo inevitable a una tradición mucho más compleja que la simple suma de unos estilos y la confrontación con los textos que permanecen en el tiempo -en ella susurra la historia, luchan los sistemas de ideas y conceptos, se fortalece el vasto pensamiento humano-, también es cierto que la solidaridad precisa la forma de una acción: recordar la existencia de un pasado que ahora se anuda a lo presente, hacer con y desde el lenguaje una representación. Un pasado como huella e imagen, figuración inicial de un propósito que toca el territorio de las búsquedas individuales. Un pasado en el que la palabra ya alimenta una memoria, ya condesciende a una voluntad política.

Las exploraciones formales, con todo y el riesgo que supone para el escritor empecinarse en el asunto, podrían soslayar la atención de algunas preguntas: ¿Quién habla cuando yo hablo? ¿Qué palabras me pertenecen y cuántas otras le pertenecen a otros que me han antecedido? ¿Es mi lenguaje memoria, huella de un devenir? Así, en no pocos casos el escritor anuncia sus filiaciones literarias o filosóficas, cuando no es que el crítico literario las descubre, ampliando las tramas de la recepción. Kundera quisiera ser leído desde la arquitectura ideada por Kafka. En Estocolmo, García Márquez se dice discípulo de Faulkner y no es difícil corroborar de inmediato la relación entre Yoknapatawpha y Macondo. Rulfo dice haber encontrado la atmósfera de Comala en la lectura de autores europeos de nombres poco familiares en el ámbito latinoamericano. Vargas Llosa respira en la obsesión cotidiana de Flaubert por buscar la palabra precisa. En fin, Piglia busca su lugar en la tradición literaria argentina reescribiendo a Arlt, volviendo a él para rescatar algunas de sus obsesiones temáticas, para dar su propio testimonio de una literatura que trasluce las fuertes contradicciones sociales y políticas de su país. En este sentido, la tradición persiste, hace eco de unas preocupaciones y amplía su imagen en el espacio dinámico de la cultura.

¿Pero cómo suele hacer presencia esta dinámica solidaria en las líneas de la cultura, esto es, un Texto mayor, abierto y múltiple -Eco-, en cuyos contenidos pervive lo inestable, lo

duradero y lo imbricado? Pienso que su forma acabada estriba en el juego de la intertextualidad, tan inherente al Texto en tanto reciprocidad, tejido, interconexión y enlace, como la necesidad de todo autor por hacerse a un estilo. Genette define la intertextualidad como la co-presencia de dos o más textos, puesto que este objeto elaborado siempre evocará a otro, de manera tácita o expresa, ligando toda escritura al *palimpsesto*,<sup>2</sup> a las huellas y a la memoria que subyace en cada acto creador a través de las palabras en las que reside una “memoria segunda”, unos ecos que siempre avivarán un pasado: trazos y gestos de otras representaciones, más sus implicancias en un panorama que se prolonga justamente en la necesidad de seguir anunciando, a través de todo acto creador, una visión de mundo que acaso persiga un prurito ético, el de la búsqueda de la *verdad*.

Así, la solidaridad histórica puede entenderse como el gesto que abona el escritor con el legado que ha fortalecido su propia estética. Un gesto cuya intromisión en la esfera de lo público, podría leerse, además, en su connotación política y en la carga filosófica e ideológica que sus enunciados generan, como parte de ese entramado de “producción y reproducción de las ideologías estéticas”, donde es posible asignar a la literatura, como lo comprende Françoise Perus, ese carácter de inestabilidad propio de los ámbitos que se alimentan de las contradicciones sociales e históricas en las que lo “literario”, evidencia las distintas formas de la conciencia social.<sup>3</sup>

Al referirse a la naturaleza de la escritura Barthes llama la atención sobre el carácter ambiguo de la escritura en sí, pues si bien ella se afirma en los dispositivos del lenguaje y en la libertad de sus creadores, hay una “circunstancia extraña” que quizá resulta inasible y que escapa a todo control. De ahí que lo escrito se anude a la realidad, signifique, subvierta, valore, coaccione o intimide. De ahí que el producto de ese ejercicio escritural se tome expresión política y ni si quiera le pertenezca a su creador, cuando éste se vincula de manera inmediata al plexo de la cultura. Tal vez por ello, también, como sostiene Barthes, *el poder o la sombra del poder siempre acaba por instituir una escritura axiológica*, una manera de

---

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. En cuanto a los diversas clases de procedimientos intertextuales, identificables en la obra literaria, resulta bastante ilustrativo el trabajo de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, Crítica y Estudios Literarios, 2001.

<sup>3</sup> Françoise Perus, *El realismo social en perspectiva*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995. pp. 33-41-42.

ordenar y evitar el caos, la dispersión de lo múltiple. En este sentido, quiero entender la acción del escritor como una forma de operar en los bordes de su propia libertad, como una forma de resistir con su experiencia a los controles de una estructura social y política que induce su propia axiología.

Cuando Vargas Llosa precisa que a través de la novela, “testimonio del estado de la cultura”, el escritor recupera o exorciza “una zona determinada de la realidad”,<sup>4</sup> indica con ello acaso la actitud de un creador que responde con la escritura a los avatares de un poder externo, jerárquico, ansioso por ejercer control en todas las zonas de la realidad. Un control que empieza, de hecho, en el afinamiento de una memoria desde arriba, que quiere para sí el orden de una tradición, mediante la cual sería posible preservar una armonía deseada, un estado de intereses. Puesto que toda escritura se resuelve política y ella se vincula a la experiencia del creador, no toda escritura será consecuente con la norma y la imposición. De ahí que la tradición se ensanche, convoque nuevas voces, recupere otras y se fortalezca en los diálogos que el escritor instaaura con el legado escritural que lo contiene y anima.

Es aquí donde la solidaridad histórica, los vasos comunicantes entre una y otra experiencia estética, anuncian las constataciones, justo cuando lo que está en juego es la representación y recreación de realidades conflictivas y cambiantes.

Si la novela es un “complejo de signos”, producto generado en el ascenso de la clase burguesa y en la expresión de su complejidad interna, es decir, en la escisión de su conciencia, como lo advierte Barthes, el escritor, en este caso, es una suerte de institución que también busca acomodarse y para ello persigue una voz, una forma. Es aquí donde espero detenerme en lo que significa para la tradición literaria en Argentina –de la cual ya aventuré algunas anotaciones en capítulos anteriores-, dos órdenes estéticos, implícitos en las obras de ficción de Roberto Arlt y Ricardo Piglia. Para ello quiero resaltar el acto solidario que comprometen las posturas éticas y políticas de Piglia, cuando al volver su mirada a la tradición en la que desea descansar, decide su lugar justo en el lugar que abiera y trazara el escritor porteño Roberto Arlt. Entre ambos escritores subyace por supuesto buena parte de la expresión literaria del siglo XX en Argentina, lo que compele al diálogo parcial con otras voces y propuestas estéticas, no muy alejadas, por lo menos en las opciones temáticas y en las miradas críticas hacia un sistema impuesto, de los dos autores en cuestión.

Quizá para ordenar las ideas e indicar a la vez las particularidades de un proceso literario, me atrevo a sugerir esta discusión a través de la defensa de unos presupuestos básicos, con miras a introducir las relaciones subyacentes entre las novelas iniciales de Arlt y la última novela de Piglia, sobre la base de una tradición revisitada y vuelta a pensar, en un panorama que se extiende a lo largo del siglo XX en Argentina. Aquí el acto solidario recoge los ecos de una escritura, cuyos contenidos temáticos divisan a lo sumo posturas éticas y políticas, más allá de los juegos o divertimentos formales que la escritura en sí podría propiciar; pues de lo que se trata es también de apostar por la construcción de un mundo literario que bucea y se pregunta por la naturaleza y los síntomas de las realidades conflictivas en los países dependientes, donde el lenguaje, para utilizar una expresión de Barthes, se convierte además en un *topos guerrero*, en la posibilidad de una representación que se hará fuerte desde su carácter ambiguo y polisémico, siempre en contraste con aquella realidad de la que se alimenta.

#### ***A. EN LOS ÁMBITOS DE ARLT: SUBVERSIÓN Y PROMESA***

Las crónicas periodísticas y las obras de ficción de Arlt descubren el nervio de una ciudad que exhibe los síntomas de la modernización. Una ciudad que recibe migrantes, campesinos, extranjeros, una multitud ávida y esperanzada a solucionar sus necesidades básicas como obreros en la industria naciente o como propietarios y dependientes de pequeños negocios. Al darles una voz y reconocerlos como seres urbanos inestables, Arlt decide construir un discurso a través de unas problemáticas: la usura, la mentira, la pobreza, el desmoronamiento del núcleo familiar, la delincuencia y la muerte. También decide que el mundo interno de sus personajes revela otro mundo. Herederos de un ambiente explorado con gran profundidad por Dostioevski, los personajes arltianos se debaten entre una interioridad angustiante y deforme, llena de sueños pero también de despropósitos, mientras el afuera pareciera reclamarles una acción, enrostrarles una realidad cuyo síntoma más expedito es el de la pobreza, sello de un

---

<sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, *La novela. José María Arguedas. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* (2 conferencias), Buenos Aires, América Nueva, 1974.



marginamiento no deseado. La impotencia por escapar a las rutinas de las villas miseria amolda su carácter y los convierte en seres irascibles, paranoicos y atormentados.

Estos seres se lanzan a la calle, se enfrentan a las instituciones, sueñan en medio del caos, se niegan a ser simples vagabundos y quizá por ello acuden a la magia o a la invención para contrarrestar el peso de una cotidianeidad que no alcanza a liberarlos de sus miedos, porque se saben inermes, no consiguen ser operativos frente a una urbe ya edificada a expensas de sus propias incertidumbres. La ciudad, en todo caso, es para ellos un destino, un cuerpo donde se refleja la imagen de una tristeza antigua, como la que percibiera Remo en sus primeras incursiones por los recovecos y nichos urbanos, donde florece el drama íntimo, el derrumbe de las relaciones de pareja, el odio, la destrucción y el mal, mientras va operando la destrucción de sí mismos; por eso lo más adecuado es no actuar, dejarse llevar por las intuiciones, acosar al enemigo, conspirar.

Y cada uno de estos individuos se apropia de unas palabras para nombrar la ciudad que los invade: Haffner se siente habitando una “puerca ciudad” (*L7cs*, 293). El Buscador de Oro está convencido de que las ciudades masacran a los seres, pues ellas son “los cánceres del mundo” (*L7cs*, 298) y por tanto, como lo quiere el Astrólogo, hay que arrasirlas. Cuando Remo piensa en las rutinas urbanas, en las sinrazones que allí discurren, considera, en efecto, que el Astrólogo tiene razón y hay que apoyarlo en sus proyectos demoleedores. Para Ergueta, ese individuo místico que cree tropezar con las claves de su vida en frases y sentencias falsas, el estado emocional de las ciudades es similar al de las prostitutas, “enamoradas de sus rufianes y sus bandidos” (*L7cs*, 320).

Frente a su desazón y a la imagen de una ciudad industrial con sus fábricas de hierro y vidrio, con los grandes frigoríficos y rascacielos, con las hileras de carros obstruyendo los paseos por las calles, es decir, el ascenso de la máquina como signo de unos tiempos deshumanizados, se prefiere otra ciudad, no por humana menos caótica y vacilante: la de los extramuros y las fondas de malevos, donde los renegados encuentran su voz en los “tangos carcelarios”, para luego encerrarse con sus dramas en las pensiones oscuras, en los laboratorios improvisados para idear los inventos más estrambóticos.

¿Pero cuál sería el lugar que el escritor porteño distingue para dar cuerpo y sentido a una enunciación que convoca lo marginal, lo que se ubica indefectiblemente en los extramuros? Si bien los temas por los que opta le aseguran desde ya un lugar perturbador en la tradición

literaria argentina y sobre todo en una época en que otros escritores estaban más preocupados por acatar el valor de los procesos formales, azuzados por los coletazos vanguardistas procedentes de Europa, también es cierto que esta incomodidad crece cuando sus propósitos pueden vincularse con una estética que corre parejo con los presupuestos políticos del anarquismo y con un tipo de literatura que, a falta de un nombre más apropiado, se acercaría a la noción de lo “popular”, en abierta oposición a lo que en su momento se denominara la “alta cultura”, cuyos ecos provenían de los países “cultos” europeos.<sup>5</sup> Aunque esta dicotomía pareciera estar ya zanjada por algunas corrientes contemporáneas de estudio –baste pensar en los culturalistas, donde lo “popular” incluso se convierte en su objeto, en materia de su reflexión- y por discursos que desenmascaran nociones afincadas en preceptos colonialistas, sus implicaciones en el orden conceptual aún se sienten y con mayor fuerza, colijo, en los ámbitos latinoamericanos, donde aún es dable pensar en los logros estéticos y literarios del *Boom*, más allá de lo estrictamente extraliterario que este movimiento pudo contener y lo que motivara a muchos intelectuales a hacer las respectivas y sanas separaciones entre las perspectivas y logros en el campo de lo literario y las estrategias de mercado y publicidad

---

<sup>5</sup> El ambiente intelectual que al parecer había primado en la ciudad de Buenos Aires durante largo tiempo era aquel en torno de los promotores y colaboradores de la Revista *Sur* y que Witold Gombrowicz describe a su manera y con un poco de desencanto, en virtud de que no hallaba en la ciudad de Buenos Aires, para su gusto y condición de migrante, la representación de unas marcas culturales propias. El poeta polaco se queja de que las expresiones artísticas y en especial las literarias en aquella época de la década de los cuarenta, cuando conoce y trababa amistad con el poeta Carlos Mastronardi, parecen alejadas del “decorado argentino”. Observa en escritores como Borges, Victoria Ocampo, Bioy Casares, es decir, autores prestigiosos, colaboradores permanentes de la revista financiada por la escritora Ocampo, las inclinaciones por una literatura que remarcaba la existencia de una Argentina intelectual “tan estilizante como filosofante”. Menciona la condición de muchos intelectuales y artistas con fuertes nexos con la cultura europea, pero con muy pocos con el entorno local; de ahí que el poeta polaco sintiera mayor fascinación por los “bajos fondos”, aunque, muy a su pesar, fuera recibido más bien en la “alta sociedad”. Gombrowicz dirá con ese tono burlón que recordará el del periodista Roberto Arlt, que en Argentina el “voceador de una revista literaria tiene más estilo que todos los redactores juntos, y un país donde los salones –plutocráticos o intelectuales-, no pueden ofrecer más que un aburrimiento mortal”. Dirá también que Borges era un artista que había nacido por “casualidad” en Argentina. Si bien escritores como Macedonio, Bianco, Borges publicaron en *Sur*, no hay allí ningún rastro de Arlt: “No se acercó a nosotros”, fue la respuesta que Victoria Ocampo le dio a Tomás Eloy Martínez.

La actitud y desdén del poeta polaco y su pregunta, “¿...no hubiera sido mejor edificar algo más acorde con la naturaleza del terreno?”, creo comprenderlas en razón de que Gombrowicz se había alejado de Europa, justo para no presenciar ni persistir en la construcción de un arte que tuviese por bandera la tradición de la que se alimentaba lo más ilustre de las letras argentinas de aquella época. Lo curioso en el discurso del poeta polaco, es que no haga mención a la obra de Arlt y su representación de los “bajos fondos”.

(Witold Gombrowicz, “Apuntes sobre la Argentina”, en *Eco, Revista de la cultura de occidente*, Bogotá, Librería Buchholz, febrero de 1967, Tomo XIV/4, pp. 431-441.

T. E. Martínez, “Victoria Ocampo: una pasión argentina”, en *Primera plana*, No. 168, Año IV, Buenos Aires, 15/21 de marzo de 1966, p.52).

que permitieron, a no dudarlo, proyectar la literatura de escritores latinoamericanos dentro y fuera de sus países de origen.<sup>6</sup>

Lo “popular”, que alejo de las connotaciones que el término “populismo” sugiere frente a los movimientos sociales y las discusiones ideológicas en su entorno, prefiero leerlo desde lo que el término implica en el fenómeno de la cultura de masas, con sus productos en serie –o la mal llamada “subliteratura”- y sus repercusiones en la ampliación del canon o la tradición culta.<sup>7</sup> Asimismo, lo “popular” se asume en lo que han comprometido las vanguardias estéticas en América Latina.

Saer hace una clara distinción entre “populismo” y “vanguardia”. Lo primero quiere entenderlo como una forma de representación del “pueblo” y por ende de lo “popular” que subyace a esa masa un tanto informe y que pareciera cobrar su lugar en los índices del mercado y el consumo. Saer concluye que el “populismo” no deja de ser una mera representación -hablando desde el ámbito de lo literario-, una especie de gesto vacío, propio de gente “más o menos culta” que quizá se arroga el derecho a representar aquello que sabe fuera de su mundo inmediato, pero sin ninguna sustentación de carácter, digamos, teórico. En oposición a esta forma de asumir la escritura en un plano ideológico y teniendo como telón de fondo la realidad externa de un mercado y unas exigencias planetarias, surge la “vanguardia”. El crítico y escritor argentino sostiene que todos estos movimientos provenientes de Europa generaron profundos cambios en la literatura de su país, en particular por las experimentaciones formales a las que se obligaron escritores, como bien podría verificarse en las obras de Sarmiento (romanticismo iluminista), Martínez Estrada (Kafka), Borges (literatura anglosajona): “A través de esa experimentación, la vanguardia pone a prueba y desbarata las consignas arbitrarias del poder cultural”.<sup>8</sup>

Tras el análisis de Saer en cuanto a las filiaciones estéticas de los autores más representativos de su país me anima una pregunta: ¿dónde encontrar las filiaciones estético-literarias de Roberto Arlt? Es un hecho que Arlt menospreció el auge de los movimientos estéticos, de los proyectos artísticos de sus congéneres y de las escuelas literarias de su tiempo, a las que llegó a considerar una especie de pequeñas mafias, donde los intereses particulares de sus

---

<sup>6</sup> D. Viñas; A. Rama; T. Halperin Donghi y otros. *Más allá del boom: Literatura y Mercado*, México, Marcha Editores/Colección Letras, 1981.

<sup>7</sup> Ana María Amar Sánchez, “Canon y traición: literatura vs cultura de masas”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 45, Año XXIII, Lima-Berkeley, 1er. Semestre 1997, pp. 43-53.

<sup>8</sup> J. J. Saer, “Literatura y crisis argentina”, *Op. cit.*, p. 115.

miembros desbordaban el ejercicio solitario y gratuito de la literatura o de lo que él suponía como tal.<sup>9</sup> Presumo leer en “Escritor fracasado” –anticipo a lo que luego será Carlos Argentino Daneri en “El Aleph” de Borges-, el tránsito nada fácil de un escritor que busca, sin fortuna, su lugar en la literatura, al extremo de llegar a pensar que si pudiera convocar todas las ‘cabezas’ de los escritores en una sola, para molerla a martillazos y luego enterrarla, con este acto haría desaparecer a la Literatura y así matarla “para siempre”: “A mis camaradas les anuncié que preparaba la Estética del Exigente, a base de un cocktail de cubismo, fascismo, marxismo y teología”.<sup>10</sup>

Algunas de las viñetas de Arlt podrían leerse a modo de manifiestos y declaraciones de principios, donde sólo le reconoce valor literario a las obras de Güiraldes o de los que adhirieron al efímero círculo de *Boedo*. Borges, Cortázar, Onetti y el propio Piglia, leerán en la escasa formación humanística de Arlt las razones que habrían alentado en él la construcción de una voz personal, bastante arriesgada y en la que los ecos de la estética anarquista y de la literatura de folletín, como un material que sigue nutriendo a la literatura popular, se hacen latentes en sus obras de ficción e incluso en su trabajo periodístico, del cual

---

<sup>9</sup> No obstante la desconfianza con que Arlt enfrenta la realidad literaria de su tiempo y la aparente indiferencia con que admite los diálogos vanguardistas, nuevos estudios y compilaciones en torno a su obra parecieran desmentir tales posturas, arrojando luces sobre el sentido inaugural de su propuesta en el campo de la ficción, incluyendo su temprana labor cuentística en la denominada “literatura policial”, durante la segunda mitad de la década del treinta. Piénsese que en uno de los primeros intentos por hacer una antología de relatos policiales argentinos, su responsable, Rodolfo Walsh, sostenía que el libro *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) de Borges y Bioy Casares, inauguraba la escritura de género policiaco en su país. Omar Borré, uno de los investigadores más acuciosos en el rescate de la obra de Arlt, dispersa en periódicos y revistas, compiló de éste una serie de relatos de corte policial que pone en duda las aseveraciones de Walsh en cuanto al nacimiento de este género en su país.

Sin artificios, narrando situaciones poco adjetivadas y con algunos finales bien logrados, Arlt experimenta la construcción de historias breves en torno a crímenes y robos, donde la herencia recibida de Poe, Conan Doyle y del folletín se hace evidente. Allí están sus cuentos para corroborarlo: “La pista de los dientes de oro”, “Un argentino entre gangsters”, “La venganza del mono”, “La doble trampa mortal”, “El misterio de los tres sobretodos”, “El enigma de las tres cartas” y “El crimen casi perfecto”. Y en ellos, la presencia de personajes definidos: el vengador Lauro Spronzini, el gangster Frank Lombardo, *especialista en acciones violentísimas*, el ingeniero Humberto Lacava, el exquisito ladrón Antonio Fliqtebaud, quien, *término medio asesinaba un hombre por año*. Y algunas conclusiones arltianas: “Es el crimen bárbaro que ansía la mentalidad de los lectores de dramones espeluznantes”; “Hay crímenes que no se deben dejar sin castigo” (“La pista de los dientes de oro”); “Los ingenieros han inventado los fusiles ametralladoras, y eso está bien; porque sin ametralladoras resultaría dificultoso asaltar un banco” (“Un argentino entre gangsters”).

(Autores varios. *Diez cuentos policiales argentinos*. Selección y nota de Rodolfo Walsh, Buenos Aires, Hachette, Serie “Evasión”, 1953.

R. Arlt, *Un argentino entre gangsters. Cuentos policiales*, introducción de Pablo Rocca, Montevideo, Ediciones de La Banda Oriental, 1994).

<sup>10</sup> R. Arlt, “Escritor fracasado”, en *Cuentos completos*, Madrid, Losada, 2002, p.47.

habría surgido buena parte de sus preocupaciones temáticas, las mismas que luego serían la base de sus novelas, cuentos u obras de teatro.

Si bien la publicación de *El juguete rabioso* despertó interés en sus contemporáneos, éste fue disminuyendo a medida que Arlt publicó sus otras obras de ficción. La paradoja de este enfriamiento quizá la definió con cierto laconismo Onetti: cuando Arlt busca escribir “mejor” y para ello se preocupa por el estilo y la experimentación en las formas, el escritor extravía su fuerza inicial, esto es, la del artista honrado e ingenuo, capaz de imaginar un mundo como el de Astier tras las huellas de Rocambole, su ídolo de papel y de fraguar a su vez las complejidades filosóficas y psicológicas de seres marginales y desesperados. Esto mismo lo sintieron Borges y Cortázar con justa razón.

Si se compara la estructura simple de *El juguete rabioso* con la estructura compleja, aunque no bien lograda de *Los siete locos/Los lanzallamas*, se advertirá que en esta última propuesta narrativa el autor peca por exceso y estilización. Se hace evidente la inquietud del novelista por complicar lo que bien podría mostrarse de manera más simple y por agotar el discurso introspectivo de sus personajes, lo que hace al autor diletante y reiterativo en su propuesta de mundo, al extremo de que en algunos momentos sus propios personajes se acusan de “charlatanes” y no es para menos. Es decir, la importancia de Arlt tampoco estriba en la experimentación de las formas ni en sus logros estéticos, adscritos o no a algún movimiento de vanguardia. Este lugar lo ocuparían décadas después *Rayuela*, la obra imponente de Cortázar o gran parte de las novelas de Puig y Saer.

## **B. EN LA MEMORIA DE PIGLIA: ESBOZO DE UN RELATO FUTURO**

¿Dónde radicaría entonces el valor de Arlt como escritor expuesto a los vericuetos de una tradición en la que se ubica con cierto malestar, haciéndose centro de un debate impulsado –y este es un hecho que debe valorarse- por aquellos escritores que volvieron a su obra para concederle el lugar que reclamaba? Lo más sano es buscar la respuesta en los argumentos de Piglia para entender, a la vez, qué une a este novelista nacido en Adrogué con el escritor

porteño que naciera con el siglo XX. La síntesis de la lectura de Piglia a la obra de Arlt creo hallarla en lo que aquél denomina el *relato futuro*:

Las novelas de Arlt son extrañas utopías, negativas y crueles, que se alimentan del presente, quiero decir, de nuestra actualidad (...) La escritura de Arlt se instala en el porvenir, trabaja lo que todavía no es: parece que siempre estuviera escribiendo sobre la Argentina de hoy. Arlt supo captar el centro paranoico de esta sociedad. Sus novelas manejan lo social como conspiración, como guerra; el poder como una máquina perversa y ficcional. Arlt narró las intrigas que sostienen las redes de dominación en la Argentina Moderna.<sup>11</sup>

Piglia favorece en la obra de Arlt sus contenidos temáticos y lo que ellos operan en el imaginario de unas búsquedas éticas y políticas, justo en una época de transición y crisis, cuando las ciudades latinoamericanas tendían a masificarse, ofreciendo en sus entramados urbanos las problemáticas, las contradicciones de clase y las luchas políticas intestinas por el poder de los jóvenes Estados.<sup>12</sup> Privilegia, asimismo, la mirada aguda y desenfadada de un artista que busca la voz de su clase, que entiende el valor de los rumores y las distintas voces de una mezcla de sociedad migrante y vernácula, inestable, híbrida y hasta cierto punto desterrada –Astier y Erdosain se beben la ciudad como ese vagabundo o *flâneur* baudeleriano, solícitos en descifrar los signos de los grupos en movimiento-, condenada a soportar los reveses cotidianos y hacerse a un lugar digno en la pirámide social.

Piglia prefiere al escritor que forja el cambio de una amplia literatura afincada en temáticas de corte rural, con el agravante de que todavía no resultaba muy claro, para aquellas décadas iniciales del XX, el rol desempeñado por el escritor, cuando muchas de sus actuaciones públicas lo ligaban más con el ejercicio de la política que con la apuesta por una expresión poética del mundo. Y ahí está la obra, incluso el tono de Sarmiento para corroborarlo, al igual que el trabajo periodístico de Arlt para afirmar el comienzo de un nuevo período en el asunto de la “profesionalización” del escritor, dedicado a la labor periodística como una profesión liberal que le permitiría actuar como hombre público, con cierta independencia frente al orden político.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> R. Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de La Urraca/Colección Fierro, 1993, p. 124.

<sup>12</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

<sup>13</sup> Rama sostiene que en el continente hispanoamericano aquellos representantes de la *ciudad escrituraria* –en el otro extremo de la *ciudad letrada*, la de los documentos impuestos por la Corona-, se valen de las luchas independentistas para emprender la búsqueda la “autonomía literaria” (1870-1910), es decir, la consolidación de



Arlt agita el tránsito, en el sentido de su representación fictiva, entre lo rural y lo urbano. Atrás quedan las batallas gloriosas de los héroes de la Independencia, las conspiraciones militares entre las huestes federacionistas y unitarias, las luchas sangrientas a nombre de un color político, como se hiciera alegoría en *El matadero*. Atrás queda también el terreno movedizo de una representación estética que opera en la dicotomía civilización/barbarie y cuyo signo original, su gesto vacilante, se concentra en la cita falsa con que se abre *Facundo*. Arlt decide desprenderse de la nostalgia y del tono de payada con que se relatan los cuadros de costumbres en *Martín Fierro* y prefiere mejor adherir a la causa de otro escritor incómodo e iconoclasta como Macedonio Fernández. Se trata de privilegiar un terreno, el de la literatura y el de un sentido, el de la construcción de un mundo por vía de la materia verbal, que pueda ser válido en sí mismo, plegado a sus propias coordenadas.

La sociedad imaginada por Arlt es aquella que ha ingresado a la modernidad, uno de cuyos signos más relevantes es la constitución del Estado, la formación de nación, frente a los avances de la técnica que será observada por los *futuristas* como la materia viva para

---

una expresión estética y literaria que obedeciera a las complejidades culturales de lo que luego se llamaría América Latina, incluyendo a Brasil. Esta labor animó el "período de modernización", donde se centran las bases para la "futura profesionalización" del escritor latinoamericano. Sin estar de acuerdo con la posición de Henríquez Ureña según la cual en el período de 1890 a 1920, se dan las bases para la construcción de una "literatura pura", esto es, desligada por entero de las prácticas políticas que los nacientes Estados parecían reclamar de sus intelectuales, Rama subraya el avance categórico en materia de *profesionalización* del escritor latinoamericano en los ámbitos de ese gran "proyecto cultural" en el que se embarcaron muchos de los intelectuales y escritores de finales del XIX y primeras dos décadas del XX, al pretender asimilar los avances de la cultura europea, pero resaltando a la vez los signos de la cultura propia. No obstante, y en ello Rama desvirtúa el sentido de "literatura pura" que ha expresado Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América hispánica*, los escritores no se desligan por completo de las prácticas políticas, convirtiéndose incluso en "ideólogos" de los jóvenes Estados. La *profesionalización*, en todo caso, se daría con mayor fuerza en el ejercicio del periodismo al que se volcaron muchos de los escritores de entonces (Martí, Rodó, Valencia, Darío, etc), dinámica que permitió, entre otras cosas, la construcción de un público que empezó a consumir la producción literaria de aquel importante período que Rama designa como el de la *conciencia moderna*.

Basado en las reflexiones de Henríquez Ureña y Alfonso Reyes "Notas sobre la inteligencia americana" (1936)-, Gutiérrez Girardot plantea que es un problema preguntar por los orígenes de la formación del intelectual y literato hispanoamericano, o del "hombre de letras". La dificultad mayor estribaría en la ausencia de materiales autobiográficos, diarios e historias de editores e impresores, que pudieran referir la sociología de tal formación histórica. Por esta ruta, Gutiérrez Girardot destaca, entre otros, la labor inaugural, periodística y literaria de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), el trabajo académico, en los campos gramatical y jurídico, de Andrés Bello, el sentido polémico y ambiguo del discurso de Sarmiento.

(A. Rama, "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)", en *La crítica de la cultura en América Latina*, Barcelona, Biblioteca Ayacucho, No. 119, selección, prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, 1985, pp. 82-96.

Rafael Gutiérrez Girardot, "Conferencia del 18-XI-87", en *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Ediciones Cave Cavenem, Departamento de Filosofía Universidad Nacional de Colombia, 1989, pp. 53-73. Y "La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX", en, *El intelectual y la historia*. Compilación de Javier Lasarte V., Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2001, pp. 57-106).



impulsar nuevas metáforas y visiones artísticas, de un presente congestionado y herido por los ultrajes de la Primera Guerra y por las premoniciones de la Segunda. Las pugnas entre las huestes en los llanos inclementes de la pampa, los sueños libertarios de unos líderes que son idealizados en extremo, pierden el efecto de una figuración heroica y convencional, para concitar ahora las pugnas de ciertas capas sociales que venden su fuerza de trabajo en las fábricas y en las industrias, que se enfrentan, a lo mejor sin llegar a comprenderlo del todo, a los órdenes impuestos por una estructura capitalista que insiste en imponer economías dependientes.

Piglia examina en la obra de Arlt los síntomas sociales, los “gestos metafóricos” de los que hablara Brecht, del capitalismo en tanto modo de producción que inspira una subordinación social y cultural de otra índole, como la que se hiciera efectiva a través de Macheath y su banda, con el corrupto Peachum en *La ópera de dos centavos*, obra teatral del dramaturgo alemán.

En sociedades históricas, movidas por los intereses económicos de los grupos de poder, los otros grupos coaccionados, que son mayoría, vivirán de hecho a presión, al borde de la locura, extremando o reprimiendo sus deseos. Los personajes arltianos decidirán vivir en los extremos, en esa condición donde es imposible establecer los límites entre lucidez y cordura: “La locura arltiana –sostiene Piglia– es una forma de la utopía popular. Se sale de la pobreza también por medio de los sueños locos y los proyectos imposibles”. Frente a una estructura capitalista, donde cada individuo desempeña un rol, se le reconoce en metálico su capacidad productiva y se le obliga a la dinámica de un trabajo que desembocará luego en consumo, los personajes arltianos buscarán contrarrestar esas obligaciones externas a través de la alquimia, las artes teosóficas o la invención de los aparatos más extraños, para llegar a un mismo objetivo: la producción de riqueza y con ella, el anhelo, siempre trunco, de escapar a toda restricción proveniente del afuera: “Robos, falsificaciones, inventos, estafas: enriquecerse es siempre una aventura, la epopeya de una apropiación mágica y fuera de la ley”.<sup>14</sup>

Es claro que en su lectura de Arlt Piglia deja de lado las deficiencias de estilo, los problemas de formación literaria, las discrepancias formales entre el primer Arlt novelista con el último, las premuras de un artista por publicar la obra antes que pulirla, su dificultad, en ocasiones, de separar su obra de ficción de su labor periodística. Para el novelista de Adrogué la

---

<sup>14</sup> R. Piglia, *La Argentina en pedazos*, *Op. cit.*, pp. 124-126.

relevancia habría que hacerla, eso sí, en la relación escritor-obra, y en este caso, en las contradicciones de un ser humano que intentó llevar al papel lo que en vida hizo parte de sus obsesiones: el dinero, los inventos, la alquimia, las sociedades secretas, los usos nada ortodoxos del lenguaje, el reconocimiento y el choque con los otros, la dificultad de vivir como sujeto social, condicionado a unas instituciones.

Piglia observa en las posturas éticas de Arlt el símbolo de lo que debería ser un escritor en la sociedad que lo contiene. En este sentido, Arlt se convertiría en la voz disidente, en la actitud contestataria frente a la realidad de su tiempo, puesto que se arriesgó a asumir la construcción de un mundo narrativo que descubría la existencia de una realidad en crisis, sopesada en el nerviosismo de algunos sectores ante los embates de una clase en ascenso y de un Estado que apenas procuraba hacer presencia a través de sus instituciones, agenciando la alteración de los grupos sociales, al verse compelidos a la norma y al control jurídico, cuyos signos Kafka ya habría prefigurado en sus ficciones.

En la obra de Arlt se halla la representación de un síndrome social, las actuaciones de seres neuróticos, las conductas que procuran enderezarse mediante la aplicación de procedimientos clínicos, los sueños destructivos de una clase marginal, el tipo de procedimiento que un ser en crisis emplearía para cobrar a la sociedad lo que éste consideraría como la causa de sus males. Es decir, en Arlt están señalados e ilustrados los puntos neurálgicos de unas conductas que se sumarían a esa masa informe de los grupos excluidos.

El relato animado por Arlt se haría futuro en la medida en que suscita, para la literatura argentina, una serie de tópicos y problemáticas que serían interpuestos en los motivos expresados por un conjunto emblemático de narradores a lo largo del siglo XX. La crítica recurrente, difusa y delirada del Astrólogo a la “terrible civilización”, no oculta sin embargo un gesto premonitorio, que estaría abriendo las puertas a unas décadas venideras hostiles y oscuras: “Vienen tiempos extraordinarios. Yo no podría explicarle todos los prodigios que van a ocurrir porque no tengo tiempo ni ganas de discutir. Vienen sin duda tiempos nuevos” (*L7cs*, 266).

El novelista porteño también anuncia, desde muy temprano, la compleja relación que el escritor sostendrá con el poder político y la sociedad en su conjunto. Las “extrañas utopías” arltianas a las que aludiera Piglia, se hacen futuras por cuanto ellas logran penetrar las marcas

simbólicas de una realidad siempre escribiéndose, siempre palpitante y en disputa,<sup>15</sup> acaso porque a través de la cimentación de mundos fictivos, Roberto Arlt habría significado, a su manera, algunos indicios inherentes a la relación Estado-individuo: el hecho social “como conspiración” y el poder político como “una máquina perversa y ficcional”. Creo necesario detenerme en estos aspectos.

### ***C. EL ESTADO: LA MÁQUINA DE HACER FICCIONES***

Puesto que la idea de erigir una Colonia o hermandad secreta basada en los beneficios de la industria hace parte del proyecto revolucionario del Astrólogo, para debilitar las bases de una sociedad con cuyos presupuestos no estaría de acuerdo, se entiende que este interés suyo, a través del cual espera reunir adeptos y crear una jerarquía de mando para ordenar, acto seguido, idearios, adoctrinamientos y maniobras anarquistas, lleva implícito una carga ideológica y una cierta noción de lo que sería el poder de un Estado. Para tales propósitos, Erdosain sería el Jefe de Industrias, Haffner el Gran Patriarca Prostibulario, el Mayor uno de los “jefes” militares, el Buscador de Oro estaría encargado de las Colonias y las Minas, además de dirigir la lucha guerrillera en los campos para extenderla luego en las ciudades y todos ellos, bajo el mando del Astrólogo, una especie de iluminado y ungido, mezcla de místico, charlatán, empresario lunático y filósofo.

No es muy evidente, en el discurso arltiano, qué se entiende por “revolución social”, salvo que se trataría de una arremetida colectiva para debilitar un poder externo y para invertir la pirámide social. El lumpen sería el encargado de llevar a cabo este cambio, pues es aquí donde se ha generado el malestar de clase y donde se experimenta el sinsabor de una desigualdad medida en términos de posesión de riqueza y de escasas oportunidades frente a

---

<sup>15</sup> Ester Azubel trata el problema de la experiencia narrada y de las ambivalencias que subyacen a ella con las repeticiones y las variantes de aquello que es relatado (pensemos en *Prisión perpetua*, los relatos de Piglia). Azubel busca los “rasgos de la escritura” en Piglia, Jitrik y Martini. En tanto conciencia de la escritura, la literatura deviene versión múltiple de la realidad y sus repeticiones, propias de una escritura que se apropia de la oralidad y lo fragmentario.

(Ester Azubel, “Narrar la experiencia: notas acerca de la literatura argentina de los ‘80”, en Revista *Reflejos*, No. 5, Universidad Hebrea de Jerusalén, Departamento de estudios Españoles y Latinoamericanos, diciembre de 1996, pp. 8-17).

la industria del mercado y el consumo. Hasta aquí todo parecería claro, pero el germen de un ideal político, que en principio tiene resonancia en los destellos lúcidos de Ergueta, se diluye sin embargo en los propósitos subversivos del Astrólogo, en el odio acendrado del Buscador de Oro contra los sujetos urbanos, en la angustia permanente de Remo, que lo lleva a maquinar proyectos destructores y en el negocio rentable de Haffner, basado en la explotación del cuerpo.

Es un hecho que de “revolución” sólo quedará un aspaviento, la prueba de que alguna vez, unos seres solitarios, inconformes y atormentados, quisieron en vano transformar el mundo, así fuera por vía de la ambición individual y con base en actos de violencia. Al final, todo ese desplazamiento de fuerzas, sobre la base de un discurso enfurecido y unas proyecciones mentales de terrorismo puro, concluirán con la muerte de Remo en un vagón de tren y con el acto alevoso de la huida del Astrólogo, al revelarse en sus delirios de grandeza, el cuerpo de un simple estafador y embaucador. Las páginas de los diarios locales se encargarán de imprimir a este conato colectivo de “revolución” la impronta de un suceso de rutina, propio de la crónica policial, que a lo sumo terminará convirtiéndose en una noticia de interés para aquella masa de la que ha surgido. Ya lo habría anunciado la voz venática del Astrólogo: “Cuando un periódico aparece sin catástrofes sensacionales, nos encogemos de hombros, y lo tiramos a un rincón” (*LLzs*, 394).

Pero si la “revolución social” no obra en el circuito de la disputa política y en la lucha de clases y no ejercita ninguna intimidación dentro las estructuras sociales –de hecho el mundo artliano ampara el drama individual, poniendo de fondo lo otro, es decir, la urdimbre social y la red política-, entiendo con Piglia de qué modo, en todo caso, se manifiesta una “revolución” digna e importante y es la que tiene que ver con la cimentación de una voz y la descarga, en el plano del lenguaje, de una conciencia escindida, en ebullición, a punto de proceder al caos como lo quisieran los asiduos visitantes a la mansión de Temperley.

Voz y conciencia de una clase o de una minoría que leía con atención los artículos de Arlt; la misma clase que estaría pendiente de sus tonos, de los finales de sus historias y del tipo de lenguaje con que arroparía los dramas: “no rebaje más sus artículos hasta el cieno de la calle”, le escribiría un lector al periodista y éste aprovecharía para declararse un “hombre de la calle, de barrio”, con la convicción de que no estaría transgrediendo el alma de un lenguaje tan cercano a los rumores de la calle y a los propósitos de un escritor por comunicar y

compartir, sea en la ficción, sea en la crónica periodística: “Yo no me podría hacer entender por ellos empleando un lenguaje que a mí no me interesa para nada y que tiene el horrible defecto de no ser natural”.<sup>16</sup>

Frente a las declaraciones de un autor consecuente con una voluntad poética, ansioso por abonar a una estética que pudiese dar voz a los que hasta entonces no parecían tenerla, es pertinente proceder a inventariar los alcances de esa construcción de mundo. Si el principio anuncia el caos se explica por qué la realidad que desvela Arlt en sus ficciones se muestra caótica, inacabada, aunque no por eso deja de apreciarse en aquellas “extrañas utopías, negativas y crueles”, la fuerza de lo que Piglia denomina el *relato futuro*, el poder de anticipar los signos mayores de una situación que compete a un tejido de relaciones sociales y políticas, el discurso premonitorio que se haría tópico en los terrenos de ficción abonados por otras voces y escritores en décadas posteriores. Porque Arlt comprendió, muy temprano, dónde nacen las historias, cómo hacer para alimentarlas, cuando ellas brotan, al natural, de la condición enigmática de los seres, de los otros:

¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son como el mapa del infierno humano. Ojos que parecen pozos. Miradas que hacen pensar en las lluvias de fuego bíblico. Tontos que son un poema de imbecilidad. Granujas que merecerían una estatua por buscavidas. Asaltantes que meditan sus trapacerías detrás del cristal turbio, de una lechería.<sup>17</sup>

En Arlt surge el lenguaje como un mecanismo que dilata y anima, que representa la oposición entre un adentro y un afuera mediado por el infortunio personal y por los vínculos a una realidad que no esconde su potencia, su capacidad de coerción. ¿Y cómo responder, cómo hacer frente a este drama? Quizá a través del *complot*, porque “lo social” en este ámbito inseguro, como defiende Piglia, se resuelve en una incesante “conspiración”.

Los personajes arltianos reparan la presencia del Estado en los bordes de ciertas instituciones investidas de poder. Los tentáculos visibles de este influjo serían los aparatos militares y de policía, la imagen satanizada de los complejos industriales, señas de la “terrible civilización”, más el orden de la realidad que suele construirse en los medios de comunicación, como

---

<sup>16</sup> R. Arlt, “¿Cómo quieren que les escriba?”, en *Aguafuertes*, *Op. cit.*, p.371.

aquella que recrean las empresas periodísticas en torno a Remo, el Astrólogo y sus aliados. El habitante de Temperley está convencido que manipular estas instituciones es asegurar el triunfo de su “revolución”, así la doctrina filosófica sobre la que pretende apoyarse no resulte muy diáfana y se convierta al final en parte de una impostura, en el juego perverso de un timador por hacerse a una buena cantidad de dinero y desaparecer como un astuto delincuente, burlando a sus secuaces y a la máquina policial.

Porque en su orientación filosófica y política el Astrólogo no hace mucha diferencia entre Lenin y Mussolini, caudillos a los que llega a considerar seres superiores, capaces de dominar a las masas con adoctrinamientos cuasirreligiosos para llevar a cabo sus ambiciones personales, mientras contempla en Rockefeller y Ford la asunción de “superhombres” o dioses contemporáneos, los símbolos de un desvarío áureo: “-¡Ah! el oro...el oro...¿Sabe cómo lo llamaban los antiguos germanos al oro? El oro rojo...El oro...¿Se da cuenta usted? No abra la boca, Satanás. Dése cuenta, jamás, jamás ninguna sociedad secreta trató de efectuar una tal amalgama” (*L7cs*, 273). Se trata de actuar con los mismos instrumentos con que obra el sistema capitalista, penetrar su tejido de relaciones financieras, establecer con el dinero falso o legal una red de transacciones donde los “locoides” y los “genios de hojalata” pongan al servicio de la hermandad sus energías y proyectos.<sup>18</sup>

El Astrólogo está persuadido de que es necesario contar con el apoyo de las fuerzas militares, vender a su cúpula los proyectos de un nuevo mecanismo político y afinar en sus filas el descontento por un presente aburrido, generador de angustias y suicidios, como prueba tal vez de una estructura política y social entrópica. Después de hacer consideraciones con respecto al pretendido nuevo “régimen” y a la forma como se imagina el holocausto para conservar el poder, a través de organizaciones criminales, “células”, gavillas de “asesinos y asaltantes”, contando además con el apoyo de un ejército armado, de tal modo que sea factible invadir los cuarteles, rendir o fusilar a los jefes y neutralizar a los medios de

---

<sup>17</sup> R. Arlt, “El placer de vagabundear”, *Op. cit.*, p.115.

<sup>18</sup> A propósito del tipo de relaciones financieras que se estilan en los subterfugios de las sociedades capitalistas, cuando más allá de principios éticos o morales lo que importa es preservar el capital, me parece bastante esclarecedor el trabajo investigativo del periodista norteamericano L. J. Davis, titulado *Bad money*, y que fuera traducido al español como *Dinero quemado*, título que hace pensar, de inmediato, en la novela de Piglia. No sin ironía, Davis expresa en las primeras páginas de su libro que si el ciudadano común supiera o comprendiera cómo se administra el dinero, su primera impresión sería la de “susto”, en virtud del tipo de maniobras sucias que los grandes financistas suelen adoptar con tal de preservar sus fortunas. (L. J. Davis, *Dinero quemado. Los increíbles escándalos financieros de la década de los 70*, Barcelona, Planeta, 1983).

comunicación, el Astrólogo proclamará una de sus mayores convicciones: “Sólo sembrando el terror nos respetarán” (*L7cs*, 360); un terror que más tarde se hará sistema y nudo histórico, evolución monstruosa donde el cuerpo se hará víctima y la memoria reclamo y angustia.<sup>19</sup>

Uno de los invitados a formar parte de la cúpula en la logia secreta, el Mayor, expone en Temperley la sospecha de que podrían llegar a imponerse dictadores en Argentina. Dice además que miembros oficiales del ejército estarían dispuestos a hacer parte de la sociedad secreta: “Lo que conviene, y no se asombren de lo que les voy a decir, es darle a la sociedad un aspecto completamente comunista” (*L7cs*, 285). ¿No es acaso ese tipo de “aspecto” el que llega a confundir en el seno de sociedades comandadas por regímenes militares y que ya ha hecho carrera en la historia latinoamericana, tan propensa a la desproporción y a nutrir atmósferas irreales, derivadas de líderes alucinados y órdenes políticos que escapan a toda razón?

De suerte que este tipo de “aspecto” del que habla el Mayor en la ficción de Arlt y que remarcaría el *modus operandi* en estados de excepción, permitirían la instalación de gobiernos falaces, instigadores e imprecisos. Estoy pensando en la ambigüedad de un régimen establecido por muchas décadas por el general Perón y luego por los militares sublevados en sus tropas. Pienso también en ese famoso “milagro chileno” -tocante a lo económico y educativo-, que se habría generado durante la larga y represiva dictadura del general Pinochet. O para no ir más lejos, en ese “aspecto” mixtura de populismo y mesianismo de un exmilitar como el venezolano Hugo Chávez.

Insisto en resaltar el papel que ha desempeñado el aparato militar en la construcción de un imaginario que no precisa muy bien los límites entre locura y razón, que hace de la excepción una norma y de la contradicción una regla.

Nuestro ejército está minado de oficiales descontentos. No vale la pena de enumerar los motivos, ni a ustedes les interesarán. Las ideas de “dictadura” y los acontecimientos político militares de estos últimos tiempos, me refiero a España

---

<sup>19</sup>Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros/Básicos, 1999.

Justo Escobar y Sebastián Velásquez, *Examen de la violencia en Argentina*, México, Fondo de Cultura Económica – Archivo del Fondo 40/41, 1975.

José Javier Maristany, *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del proceso*, Buenos Aires, Biblos, 1999.



y a Chile, han hecho pensar a muchos de mis camaradas que nuestro país podría ser también terreno próspero para una dictadura (*L7cs*, 284).

En otro momento de su discurso el Mayor hablará del “carácter” “bolchevique” para referirse a la instauración de un aparato coactivo que podría hacer de las suyas, en vista de que se habita un presente de “inquietud revolucionaria”, terreno apropiado para la paranoia y el desconcierto, frente a la presencia de un Estado que se desmorona por dentro, sin horizontes muy nítidos. La salida a esta fase anómala se daría con la intervención de los militares, aunque frente a la sociedad, como estrategia y confianza, se vendería la falsa idea de que la dictadura militar sería transitoria, mientras el “gobierno” volviese a tener la “capacidad” para “defender las instituciones de la patria, el capital y la familia”, expone el Mayor, para quien el éxito político y económico de la hermandad ideada por el Astrólogo radicaría en un Estado “en manos de la administración militar” (*L7cs*, 286).

Hasta aquí la visión de Arlt desde un ángulo, si se prefiere, instrospectivo y en una sola dirección. Si bien se teme a la fuerza y coerción del Estado a través de sus instituciones más representativas, dicha fuerza sólo se denuncia o se presiente, pero jamás se la ve abonando al desconcierto colectivo con sus prácticas clandestinas, propias de una maquinaria que sabría urdir, ella misma, un contracomplot, para pervivir y seguir imponiéndose. Recuérdese que la presencia de la clase económica –llámese aristocracia o burguesía, tan anhelada en los sueños de folletín de La Coja- en la ficción de Arlt, no traspasa la descripción de ciertas fachadas de suburbio o el imperativo de unos anhelos personales por acercarse a ella e imitar sus rutinas. Téngase en cuenta además que Erdosain termina por castigarse a sí mismo, mientras el paradero del Astrólogo y su cómplice es desconocido por la policía y en las salas de redacción se cuece la noticia de la banda de Temperley como si fuera un evento sumado a la crónica roja, cuyo desenlace más trágico se concentra en el suicidio intempestivo de un asesino extraño y hasta ingenuo.

En otras palabras, la voz del Estado en Arlt es aparente, insonora y elusiva, como no ocurre, para ilustrar con una figura mayor, en las ficciones de Kafka, donde un personaje como el agrimensor se debe enfrentar, de pronto, a una estructura o a una escueta mole de ladrillo y allí el poder magnánimo se hace presente en una mudez desconcertante o a través de puertas simbólicas que se abren al sinsentido y a lo inaudito. Incluso puede llegar a pensarse que frente a esa mole o estructura que atrapa al agrimensor, la identidad individual podría llegar a

perderse, minimizando al individuo, convirtiéndolo en uno más. Así, no extraña que los personajes de Kafka apoyen su identidad en una letra solitaria, la del señor K, por ejemplo. Contrario a lo que sucede en el mundo arltiano, donde la identidad busca sentido justo en la prolongación de un discurso, en la prueba, a menudo excesiva, de una crisis de conciencia hecha lenguaje.

Pero Arlt ha visualizado en el horizonte el castillo kafkiano, lo ha presentido desde sus alrededores y antes de abrir algunas de sus puertas, habría presagiado lo que allí se podría encontrar en términos de poder y orden impuesto y el lugar que vendría a ocupar allí la especie humana, más allá de un absurdo que presumo alegoría en la inacción de Bartleby, o en la locura terrible de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*.

Creo que es aquí donde Arlt se ubica en los procesos de una literatura como la argentina, tan inclinada a sentir, desde adentro, los síntomas y la pesadilla de un castillo y una aldea kafkianos, habitados por presencias tan oscuras e impredecibles como la del señor Klammm, signo de una autoridad que relega al agrimensor al carácter de simple “obrero” y de un ser mínimo y sin identidad, apenas un “forastero”,<sup>20</sup> frente a un poder que hará “imposible” todo acercamiento o comunicación.

El alargamiento de esta atmósfera de expulsión en el tiempo, se haría efectiva en figuras tan obsesas e irascibles como la del coronel de Walsh ante la posesión de un cadáver, tan aberradas e indefensas como la del coronel Moori Koenig en la ficción de Eloy Martínez o tan enigmáticas y umbrías como la de José López Rega, ese personaje exministro y secretario, que habría vivido como un duque en sus dominios a la sombra de Perón.

Me permito traer a tema la figura del político López Rega para enfatizar algunos aspectos tocantes a los excesos de poder prefigurados por Arlt en sus novelas. La logia o la hermandad que defiende el Astrólogo con ahínco trasluce el sentimiento de un líder mesiánico, persuadido de que en una “época terrible” es fácil domeñar a la multitud con el reinado de la “mentira”. De hecho, Remo llama al Astrólogo el “hombre de la mentira” (*L7cs*, 340). Así, el amo de Temperley sostiene unos principios en citas o frases de dudosa procedencia. Una de ellas, que atribuye a Lenin, cuando éste se habría dirigido a los comisarios de los soviets, lo autorizaría a emplear el “fusilamiento” y los ataques con ametralladoras como parte de una fórmula necesaria para “hacer la revolución”. Al fundamentar su régimen con base en la

---

<sup>20</sup> Franz Kafka, *El castillo*, Madrid, Alianza Editorial/Emecé, 1973, p. 59.

violencia y el dinero el Astrólogo insiste en formar grupos de asesinos para preservar el dominio de lo que él llama ese ‘mecanismo’ y en el que los militares desempeñarían un papel de primer orden, por ser ellos “Los únicos que pueden oprimir y tiranizar a un estado” (*LLzs*, 452).

El Astrólogo defiende otra de sus certezas: con los militares en el poder surge en el pueblo el bolchevique y antimilitarista y así podría surgir una “fuerza colectiva” con una “conciencia revolucionaria” y anticapitalista. De tal suerte que el descontento colectivo avivará lo inestable y esto permitiría a la logia secreta avanzar en su propósito de acumular riqueza y afianzarse en un poder ambiguo. Para lograr cierta estabilidad, sostiene Lezin, es necesario el apoyo en el gran poder económico de seres como Rockefeller o Ford, pues ellos serían capaces, si lo quisieran, de crear ejércitos mercenarios y exterminar “un estado como los nuestros” (*LLzs*, 456). La logia apoyaría las tácticas militares de las células dentro de su organización. La una estaría a cargo de hacer proselitismo (sentimentales) y la otra de sujetonar a través de la violencia bruta (enérgicas). Con ellas alentaría el complot, la tortura y la represión, para asegurar una base logística a sus convencimientos atrabiliarios.

Los ideales políticos de Alberto Lezin, su discurso paradójico y a veces inverosímil, el ímpetu por querer materializar una dictadura en nombre del dinero y la violencia, su deseo de fortalecer un poder autocrático a través de una logia secreta, desbordan el ámbito de la ficción para anunciar el síndrome de una realidad política y social que ya ha escrito varias páginas en la historia contemporánea argentina.

Cuando traigo a tema el nombre de la figura pública de José López Rega, lo hago un tanto para ilustrar los cambios sutiles que podrían operar entre los campos de la ficción y la realidad histórica, como suele suceder, por vía amable de lo fantástico, en los relatos de Cortázar. Luego del golpe de Estado del año 55 en el que fuera derrocado Perón, se sucedieron gobiernos militares, represivos e inestables, condicionados a la política exterior de los Estados Unidos. Las organizaciones criminales de las que tanto hablara el Astrólogo Lezin, encargadas de mantener el orden a la fuerza, haciendo desaparecer familias enteras, intimidando a líderes políticos y sociales, obligando a los exilios de intelectuales y artistas,

hicieron una fuerte presencia en Argentina durante la década del setenta del siglo XX.<sup>21</sup> El nombre de López Rega estaría detrás de una de las mayores fuerzas represivas.

Astrólogo y hábil político, José López Rega habría desempeñado un importante papel detrás del poder ejercido durante décadas por el general Perón y en especial, durante el gobierno de Isabel Martínez (tercera esposa de Perón), a partir de 1973, donde llegó a ocupar el puesto del ministerio de Bienestar Social. Algunos grupos al margen de la ley –los Montoneros- y otros pertenecientes a organizaciones sindicales y obreras verían en él una figura execrable, por atribuírsele la creación y apoyo de la temida Triple A, Alianza Anticomunista Argentina, “Integrada por policías, militares y mercenarios [que] impone la política del terror acribillando a balazos, dinamitando e incendiando a los militantes populares, periodistas, dirigentes políticos, sacerdotes”.<sup>22</sup>

En un conmovedor texto autobiográfico, ligado en capítulo aparte a las memorias del general Perón, el escritor Eloy Martínez narra la zozobra personal de los meses vividos por él en Buenos Aires en los años 74 y 75, antes de su exilio forzoso a causa del panorama desolador en que se había sembrado su país, cuando surgieron organizaciones de extrema derecha dedicadas a expandir el miedo con amenazas y actos crueles, como los que entonces se le endilgaron a la famosa Triple A, así miembros del gobierno, como el ministro del Interior Antonio J. Benítez, desmintiera en la Cámara de Diputados la existencia de tal organización. Lo cierto es que, un día de abril, por ejemplo, estalló en una calle de Buenos Aires una

---

<sup>21</sup> El tema de las desapariciones y la violación de los derechos humanos es recurrente en las ficciones de escritores argentinos y de otras latitudes. En el decurso de la presente reflexión ya se han mencionado algunas de las obras de Giardinelli, Soriano, Puig y otros con respecto a estos tópicos. Quiero llamar la atención, a su vez, de la novela de Rodolfo Rabanal, *La vida brillante*, en la que de manera sutil se desliza el tema de las conductas represivas en su país por parte del Estado, “Estaban maniatados y habían sido arrojados al río en helicópteros. Eran “desaparecidos” que asesinaban en Buenos Aires y después hundían en el río, o en el mar”. La imagen de un Hércules que arroja cadáveres al Río de la Plata también será motivo de pesadilla y vergüenza para Ernesto Teldi, antes contrabandista en Argentina y ahora próspero negociante de arte, en la novela *Pequeñas infamias*, de la uruguaya Carmen Posadas. Sus pesadillas le recordarán cómo solía prestar su avioneta particular a militares para que arrojaran cadáveres desde el cielo argentino.

Por su parte, el español Vázquez Montalbán decide ubicar el escenario de Carvalho en Buenos Aires, so pretexto de que el investigador privado descubra el paradero de un argentino. Por sus páginas discurre una ciudad que aún vive de la memoria de sus muertos, que entiende la noche y sus relaciones como otros el escenario de un crimen permanente, lleno de tratos sucios y de acciones clandestinas.

(Rodolfo Rabanal, *La vida brillante*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1993, pp. 69-70.

Carmen Posadas, *Pequeñas infamias*, Barcelona, Planeta/Colección Autores Españoles e Iberoamericanos, 1999.

Manuel Vázquez Montalbán, *Quinteto de Buenos Aires*, México, Planeta, Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos, 1998).

<sup>22</sup> Fernando Navarro Olmedo, *El secuestro de sesenta millones de dólares. El golpe maestro de los “Montoneros”*, México, Posada S.A/Colección Duda Semanal, 1976, p.100.

“bomba lanzapanfletos”, con “partes de guerra voladores firmados por la Triple A”, en la que se conminaba a una lista de personas a abandonar el país en un breve lapso de unas horas, bajo la amenaza perentoria de ser eliminados: “Mi nombre figuraba honrosamente a la cabeza de la lista”, dirá Eloy Martínez, quien al emprender el seguimiento de las actuaciones públicas y privadas del entonces ministro López Rega, acusado por amplios sectores de ser el promotor oficial de la Triple A, advirtió cómo este personaje ejercía presión entre los miembros de la Asociación Argentina de Actores y dejaba escapar opiniones de este calibre, frente a delegados internacionales: “Hemos retornado con ánimo y fuerza renovadora para darles duro a quienes no quieran colaborar con la Patria, y a los que tengan la cabeza dura les vamos a encontrar una maza adecuada a su dureza”.<sup>23</sup>

Simple coincidencia o no con el mundo arltiano, el hecho es que personajes de la vida pública como López Rega guardan en sus vidas privadas y en su relación poco diáfana con los hilos del poder, jirones de historia que bien los podría acercar a la cofradía que alentara el falsificador Lezin en Temperley, al lado de sujetos extraños como el místico Alfon Bromberg, “El Hombre que vio a la Partera” o Gregorio Barsut, de “estriada mirada verde”, con “faz de un tigre”, según lo describiera Erdosain. El Astrólogo de Arlt insistiría en la importancia de asignar a su sociedad secreta un símbolo representativo del nuevo orden de mundo, en el que se combinara la visión mística con la de una figura creada en la imagen del cine: “Elegiremos un término medio entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino...pero más místico, una criatura que tenga rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo” (L7cs, 275), para beneplácito de las gentes o del “populacho” de “barrios pobres”, ansiosos de alumbrar ídolos.

La historia argentina, nunca de espaldas a una realidad latinoamericana que ha sido el embrión de relatos mágicos y real-maravillosos –la expresión es de Carpentier-, como lo evocara García Márquez en Estocolmo al enumerar con desenfado las locuras de algunos dictadores tropicales, no sólo registra los planes o prospectos de monumentos a medio hacer, con los cuales se habría pretendido representar la inmortalidad de una líder temida y adorada o los ideales de un ex militar oscuro y radical; también recuerda, por ejemplo, las inclinaciones de los altos miembros de la cúpula militar por las ciencias ocultas, como si se

---

<sup>23</sup> T. E. Martínez, “El miedo de los argentinos”, en *Las memorias del general*, *Op. cit.*, pp. 147-194.

tratara de aquellos seres a los cuales Arlt se dirige en su temprano ensayo “Las ciencias ocultas en la Ciudad de Buenos Aires”.

Por vía de la ficción se desentraña el gusto que los militares argentinos han mantenido por “las sectas, los criptogramas y las ciencias ocultas”, como si todo ello formara parte –lo insinúa el narrador-investigador en *Santa Evita*- de una influencia directa de aquel Borges del relato “La muerte y la brújula”.<sup>24</sup>

Aldo Cifuentes –personaje de la novela de Eloy Martínez-, autor de varios libros sobre astrología, sacerdotes, temas del rosacrucismo y otros más, según él, confidente del coronel Moori Koenig, le extiende al narrador-investigador una serie de documentos que serían de propiedad del coronel, cuya misión estelar consistió en hacer desaparecer el cadáver de Evita de la CGT, para prevenir disturbios populares e intentar apagar el germen de un mito en torno a una mujer que era nombrada, en secreto, con mote como “Yegua, Potranca, Bicha, Cucaracha, Friné, Estercita, Milonguita, Butterfly”,<sup>25</sup> y en cuya lista se reconocen los aportes hechos por escritores como Martínez Estrada y Borges. Según tales expedientes, el coronel Koenig formó para esa operación ultrasecreta un grupo especial compuesto por tres oficiales del Servicio de Inteligencia, con prontuarios criminales, de tal modo que si fuera necesario neutralizarlos o desprestigiarlos si decidieran hacer pública su participación en el secuestro del ilustre cadáver, el coronel tendría todo a su favor para hundirlos. Uno de ellos, el mayor Eduardo Arancibia, según los archivos, “Trabajó año y medio en Control del Estado a las órdenes del tirano –léase Perón-, en el sector de Represión Ideológica”. El legajo secreto de otro de los oficiales, el capitán Milton Galarza, “agnóstico, tal vez ateo”, destaca su participación en el golpe militar contra el general Perón, por lo cual fue desterrado a una guarnición en la selva, donde habría sido “amonestado verbalmente” por disparar, sin ninguna razón, contra familias nativas.

---

<sup>24</sup> Recordará el lector que en “La muerte y la brújula” Borges construye una trama de carácter policial en torno a varios crímenes, con la posible complicidad de una secta judía. Erik Lönnrot, un hombre perspicaz y erudito en temas del Talmud, cree leer en los procedimientos derivados de los hechos de sangre y en los signos que deliberadamente se dejan en las escenas de los crímenes, una suerte de conspiración que descubre, para el comisario Treviranus y para el lector, una ciudad extraña y compleja, que algunos seres –incluyendo al asesino-, prefieren leer desde símbolos esotéricos, como si se tratara de un plano urbano que descubre otro sentido del “triángulo equilátero”, con sus “vértices perfectos”. Este mismo tipo de lectura será el empleado por el coronel Moori Koenig para llevar a cabo sus planes militares y secretos.

(J. L. Borges, “La muerte y la brújula”, en *Ficciones*, Barcelona, Emecé, Biblioteca Jorge Luis Borges, 1996, pp.153-169).

<sup>25</sup> *Santa Evita*, *Ibid.*, p. 131.

Cuando el cadáver empieza su deambular siniestro y Koenig no sabe al fin dónde ocultarlo, el oficial pretende, en la madrugada del secuestro, dejar el cadáver en un barco, mientras encuentra un lugar seguro para sepultarlo. El coronel busca la autorización, sin lograrla, del capitán de navío Raúl Rearte, con quien éste habría tomado cursos de Inteligencia. De él se dice que su especialidad eran las conspiraciones y las logias. Conservaba documentos de las sociedades secretas, con nombres, fechas y planes de sus gestores: “El Coronel solía decir que, si Rearte quisiera, podría usar sus apuntes para escribir la historia desconocida de la Argentina: el revés de la luna”.<sup>26</sup>

El propio coronel se presenta como un “teórico del secreto”, experto en “las filtraciones, la contrainteligencia, las acciones encubiertas, los atajos, la ley de probabilidades”. Quizá por eso el secuestro del cadáver de Eva Perón y su posterior desaparición, fue armado por el coronel Koenig, dejándose llevar por los signos del ocultismo y la cábala, leyendo en el mapa de Buenos Aires la forma de un pentágono, cuyos signos ocultos le producían “temor”.<sup>27</sup>

He aquí los fragmentos del castillo kafkiano prefigurado por Arlt a través del Astrólogo, el Mayor, el Buscador de Oro y los demás posibles “jefes” de la pretendida sociedad secreta. Sólo que ahora estos fragmentos resultan más vívidos y, a lo sumo, mejor representados en el ámbito de un imaginario narrativo ampliado durante décadas, dejando observar en este *Lapidarium* –para utilizar la metáfora de la escritura fragmentaria animada por Kapuscinski-, las huellas y los signos de unas preocupaciones estéticas y formales que nutren la existencia de un corpus narrativo ligado a una tradición en la que Roberto Arlt, como lo aclama David Viñas, se erige fundador de la narrativa moderna en Argentina.

Jaime Alazraki se detiene a considerar el hecho significativo de que sólo hasta la década del sesenta la obra de Arlt merecerá alguna atención por parte de la crítica especializada. Su nombre no aparece, por ejemplo, en la *Breve historia de la novela hispanoamericana* (1959) de Fernando Alegría. Habría que esperar hasta 1969 para que el nombre de Arlt apareciera con el de Borges como representantes de dos expresiones literarias bien diferenciadas, en el trabajo crítico de Jean Franco, *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Alazraki distingue dos vertientes estéticas en la literatura argentina: la *formal*, cuyos límites serían tan

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 146-151.



borrosos como la dificultad para señalar sus rumbos y la *temática*, en la que la expresión política y la actitud contestataria de los escritores pondría en evidencia problemáticas tan complejas como la represión política, el terrorismo de Estado, las desapariciones forzadas, el despotismo militar. En esta última vertiente Alazraki ubica la obra de Cortázar, quien para él habría sido el encargado de animar el “reencuentro” entre la obra de Arlt y la de los autores argentinos contemporáneos, al asumir su legado, pero también al tomar distancia de sus deficiencias estéticas y formales, ya señaladas en textos tempranos como *La vuelta al día en ochenta mundos*: “Un Roberto Arlt escribía idiomáticamente mal porque no estaba equipado para hacerlo de otra manera”.<sup>28</sup>

Aunque es indiscutible la importancia de ese puente alargado por Cortázar entre la obra de Arlt y la ficción contemporánea de su país, en el que él mismo conseguirá mantener un equilibrio entre la autonomía de la obra de arte y la expresión política y socio-histórica de la misma -como un acto solidario por principio con la especie humana-, la relación de Cortázar con la literatura del escritor porteño no dejará de ser conflictiva, como aquella que podría sostenerse con los ‘escritores malditos’ y estoy pensando en lo que ha representado José María Vargas Vila para Colombia. Cortázar señalará en varias ocasiones los puntos débiles de la obra de Arlt, sus excesivas “opciones folletinescas”, su sensiblería y cursilería. También acotará la escasa formación literaria e intelectual de un escritor que se habría formado en la lectura de obras mal traducidas. Rescataría, eso sí, la expresión de un mundo marginal y desecho a través de personajes hostiles y angustiados.

Lo que Alazraki olvidará decir es que ese puente ya estaba siendo fortalecido y también de manera temprana, a través del periodismo literario ejercido por críticos y escritores a partir de la década del cincuenta, en revistas como *Centro* (1951/61), *Ciudad* (1955/56), *Contorno* (1953/59), *Hoy en la cultura* (1961/66), *El grillo de papel* (1959/60), *El escarabajo de oro* (1961/74) y otras más, según se infiere del estudio realizado por Francine Masiello, de la Universidad de California. Masiello demuestra cómo el periodismo literario argentino, por su mismo carácter contestatario y ajeno a la cerrada producción del libro, fue fundamental en el proceso de creación de “modelos específicos de recepción crítica e interpretación de textos”.

---

<sup>28</sup> Jaime Alazraki, “Cortázar y la narrativa argentina actual”, en *Hacia Cortázar: aproximación a su obra*, Barcelona, Anthropos/Editorial del Hombre, 1994, pp. 323-340.  
J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, p. 36.

En tal sentido, aparece la figura del “autor”, es decir, un escritor ‘soberano’ e ‘intérprete’ del conocimiento, destinado a ‘ilustrar’ a un público. Este fenómeno periodístico coincidiría con un *broad* debate en torno a la profesionalización del escritor. El ejercicio de la literatura se establece como una disciplina liberada de cualquier función oficial. Así, en revistas como las ya señaladas, empiezan a rescatarse obras y autores donde se establecen relaciones intertextuales bastante sugerentes: a Cortázar se lo relaciona con Borges; a Viñas y Sábato con Arlt. A este último empezarán a dedicarle ensayos interpretativos, a través de los cuales su obra ganará en repercusión, más allá de ciertos círculos intelectuales.<sup>29</sup>

La otra parte del puente será reforzada, sin duda, por la expresión literaria de Ricardo Piglia, cuyo vínculo con la obra de Arlt se hará de manera distinta, no ya por vía del choque, sino por vía de la asimilación y el prurito ético. Piglia verá en las deficiencias de Arlt apenas los síntomas lógicos de un mundo inaugural, pues los terrenos despejados por el escritor porteño resultaban aún movedizos e inestables, frente al esteticismo y europeísmo que Gombrowicz vería con desconfianza en el país que lo acogió como migrante. El primer libro publicado por Piglia en el año 67, *La invasión*, un conjunto de relatos que mereciera una distinción en Casa de las Américas abrirá con un epígrafe de Roberto Arlt: “A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad”. Me atrevo a leer en este epígrafe, más allá de su sentido y del contexto en el que significa, una declaración de principios y veo en ella, por lo tanto, el fortalecimiento de ese puente endilgado a Cortázar.

En fin, La obra de Arlt obtiene su valor en lo extraño de su “utopía” –para retomar las ideas de Piglia-, en ese juego de una escritura que pareciera siempre actual por lo sugerente de sus tópicos y por la carga ética y política que ellos despliegan. Al fin y al cabo, lo sentencia Tardewski en *Respiración artificial*, después de argumentar el encuentro fortuito pero alegórico de una época de exterminio entre Kafka y Hitler en el Café Arcos: “Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, las chispas de los incendios futuros” (RA, 212).

---

<sup>29</sup> Francine Masiello, “Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse”, en *Latin*

#### **D. APUNTES PARA IMAGINAR UNA REALIDAD**

Con Arlt también es dable distinguir las aristas del tipo de relación que el escritor argentino mantendrá con los estados excepcionales y cómo ello vendrá a determinar, en gran medida, intereses temáticos en el orden de una labor creadora personal, a costa, inclusive, de poner en riesgo la vida e integridad del escritor, sobre todo cuando el lenguaje, siguiendo a Barthes, se convierte en un *topos guerrero*, pliega sus bordes a los signos de una historia convulsa y denomina lo que en su momento parecía innombrable, justo cuando la historia, al ser contada o hecha documento, también se hace relato, oculta o diluye lo que se creía cierto o cercano a la verdad.

“Si la historia es –como parece– otro de los géneros literarios, ¿por qué privarla de la imaginación, el desatino, la indelicadeza, la exageración y la derrota que son la materia prima sin la cual no se concibe la literatura?”,<sup>30</sup> se cuestiona la voz que persigue dar cuerpo al mito de Eva Perón a través de testimonios, recortes de prensa, voces grabadas de seres lunáticos y la suma de una memoria literaria que desborda en múltiples significaciones los contenidos mismos de una cultura frágil y dependiente, cuyas señales de vida a menudo desvelan la barbarie y la crueldad enquistadas en el seno de sociedades que quisieran fabular, desde los ecos de sus *relatos futuros*, los incendios futuros.

Para George Steiner es inadmisibles considerar una definición de la cultura sin tener en cuenta los momentos de barbarie –habla de “modos de terror”– de la empresa civilizadora de occidente, sobre todo la acaecida entre las décadas correspondientes a la Primera y Segunda Guerras, donde el mundo contempló y permitió impertérrito genocidios, etnocidios y masacres en nombre de doctrinas políticas y religiosas.

La presencia de estos fenómenos, de aquellas imágenes primitivas inherentes a la sensibilidad del mundo contemporáneo, testimonio de tortura y devastación –“Ahora hay que predicar el odio y el exterminio, la disolución y la violencia” (LLzs, 342), son las expresiones iluminadas del Astrólogo–, hacen pensar en una concepción distinta y más amplia de cultura, pues en ella no sólo cabe la inestimable expresión del espíritu o la búsqueda de ideales superiores, en una ascenso hacia la humanización (de cuya ausencia se duele Eliot en su visión pesimista), sino también los actos atroces, las embestidas contra la propia especie

---

*American Reserch Review*, No. 1, Vol. XX, 1985, pp. 27-60.

humana, las luchas por el poder político y religioso, esto es, la crisis del proyecto civilizador. Ese conjunto de exabruptos, de conductas enfermas, daría como resultado, en palabras de Steiner, la entronización de una “poscultura” o “cultura disminuida”.<sup>31</sup>

Cuando el ensayista norteamericano llama la atención en 1.971 sobre estos fenómenos está ampliando el concepto de cultura expuesto por Eliot,<sup>32</sup> a quien le respalda la idea de vincular la cultura con la religión, ya que Steiner piensa justamente que el holocausto nazi debe ubicarse en el “marco de la psicología de la religión”; al asesinar a los judíos se estaría eliminando a quienes crearon o inventaron a “Dios”, al tiempo que, al ser detenidos y maltratados en campos de concentración, estos sitios se convertirían en metáfora del purgatorio, campo de condenación.

El pensador norteamericano pone en consideración una serie de tópicos atinentes con la cultura misma: la alienación, producto de sociedades industrializadas que privilegian los *modus vivendi* de las ciudades.<sup>33</sup> Con éstos vendrían otras formas de la vida cotidiana, dinámicas propias de sociedades masificadas (metáfora de multitud), en permanente construcción y cambio. Dicha alienación iría en contra del proyecto humanizador: “Lo que proyecta el Astrólogo –dirá el Buscador de Oro a Erdosain- es la salvación del alma de los hombres agotados por la mecanización de nuestra civilización” (*L7cs*, 296).

La familiaridad con el horror, expresa Steiner, es una derrota humana, ajena a los presupuestos de la racionalidad. Cuando en este caso la violencia se erige ritual, la concepción de cultura aboca otras dimensiones e impone otros límites. El crítico también expone el carácter absolutista de la cultura de occidente, cuando se ha creído que ella representa lo mejor, que su pasado es el más glorioso y que no existe otra que pueda

---

<sup>30</sup> *Santa Evita*, *Op. cit.*, p. 146.

<sup>31</sup> George Steiner, *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, *Op. cit.*, p.52.

<sup>32</sup> T. S. Eliot, *Notas para la definición de la cultura*, Barcelona, Bruguera, 1984.

<sup>33</sup> En lo atinente al fenómeno de la alienación, consustancial a la cultura de masas, resaltan dos trabajos de orientación marxista publicados en 1965 y 1970, respectivamente, en Buenos Aires. Me refiero a los textos de carácter sociológico de Sebreli y González Trejo. El primero expone una “crítica de las costumbres” de las diversas clases sociales en Argentina y sus dinámicas de grupo, en el croquis de un mapa urbano ordenado por el poder burgués. De este trabajo destaco el capítulo “Lumpen”, por las características históricas que le endilga a una clase social que ya habría encontrado su representación en la obra periodística y de ficción de Roberto Arlt, a quien, a propósito, Sebreli cita en varias ocasiones. El segundo se centra en la crítica de algunos productos de la industria de la cultura –televisión, radio, publicidad- y su influencia a menudo nociva en las conductas de los grupos, incapaces de asumir, por lo alienados, una posición crítica y proactiva frente al *establishment*.

(Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alineación*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.

Horacio González Trejo, *Formas de alienación en Argentina*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1970).

equipararse. Ello desemboca en la incapacidad del asombro, de no dar lugar al otro y de no sopesar lo diverso como signo que transforma, justo cuando la muchedumbre en los espacios urbanos toma su lugar, justo cuando el escritor, aunado a los síntomas de una “poscultura”, responde con su palabra e imagina un mundo en que la palabra logra nombrar lo que parece innombrable en sus “modos de terror”. Es aquí donde los presagios de Arlt se tornan temas y obsesiones.

En *Las armas y las razones*, volumen que recoge una serie de ensayos de Noé Jitrik en torno a la literatura y a la realidad política de su país, hay uno que me parece clave: “Argentina: esquizofrenia y sobrevivencia”. Allí recuerda y enumera la violencia y represión a que fueron sometidos los propios escritores durante la década del setenta, la misma que escuchara el discurso amenazador de López Rega y presenciara los asaltos cinematográficos de los Montoneros –baste recordar el secuestro de los hermanos Juan Carlos y Jorge Born-, mientras los sueños de una población inerte, heredera de la esperanza de los “grasitas” y “descamisados”, se tropezaba con la verdad de un Juan Domingo Perón senil y contradictorio hasta su muerte.

La misma época que permitió el crimen de Francisco Urondo, la persecución contra David Viñas y privó de la libertad a Haroldo Conti, Antonio Di Benedetto y tantos otros poetas. Una época que quizá erige un símbolo en la no esclarecida desaparición de Rodolfo Walsh, como si las amenazas que recibiera el personaje coronel de “Esa mujer”, se hubiesen hecho efectivas en el cuerpo del escritor, lo cual no deja de ser irónico, pues así pareciera borrarse por completo las líneas divisorias entre realidad y literatura, para dar espacio, en cambio, a una realidad otra, tan cerca de lo fantástico y estoy pensando en una de sus variantes: “Jhon Howells”, el relato de Cortázar.

Expulsados de su República, muchos escritores argentinos debieron abandonar su país por amenazas contra sus vidas y las de sus familiares o amigos, para cargar con el peso de un exilio donde la nostalgia se convierte en cuchillo de doble filo y el reclamo por el mundo de la infancia se trasluce en rabia e impotencia.<sup>34</sup> El aparato represivo había hecho de las suyas con sus intelectuales y artistas.

Las reflexiones y ensayos de Jitrik datan de 1977, en plena crisis de la dictadura y hechas desde el exilio, es decir, desde los motivos que llevaron a Sarmiento a escribir *Facundo*, bajo

la mirada herida, llena de rabia del exiliado. Sólo que ahora la dicotomía civilización/barbarie va más allá de una relación problemática entre mirada vernácula y visión europea, puesto que los tiempos ya han cambiado y lo que ahora se privilegia es lo que Steiner denomina los “modos de terror”. Así, la dicotomía pasa por los pliegues del aparato represor que logra incluso amilantar la mirada transparente, objetivo del observador. Suerte de aleph, Jitrik privilegia una mirada “oblicua”, “metálica”, como la mirada de los personajes artianos, donde el sentimiento de la diáspora se encuentra mediado por la presión de una máquina, el aleph:

quizás esos escritores asesinados o dispersados no lo hayan sido por ser escritores; de acuerdo, puede ser, pero hay algo en la literatura que necesita ser reprimido y anulado, reducido y calmado; hay dos maneras de lograrlo desde un poder que conoce o intuye ese algo, ese secreto: suprimiendo libros y/o suprimiendo escritores que no necesariamente tienen que ser los autores de esos libros (Jaromir Hladik, que en un cuento de Borges aparece como tímido autor de una “reivindicación de la cábala”, es fusilado “pour ne pas encourager les autres”)...<sup>35</sup>

Punto de confluencia, holograma de un mundo representado en la suma de instantes e imágenes, el Aleph revela el drama de Carlos Argentino Daneri, extensión, a mi juicio, de la memoria del “Escritor fracasado”, aquel personaje artiano dispuesto a eliminar toda huella de la literatura por vía de la violencia. No obstante, ambos han optado por hacer de la literatura una zona favorable para la búsqueda y la experimentación, aventurando una forma, anhelando un sentido. Entre ambos destinos advierto la sustancia de un corpus narrativo que reclama hacerse imagen y representación en ese punto de convergencia hallado por Daneri en el sótano de una *casa tomada*, para hacer realidad histórica lo que en su momento fuera apenas parte del discurso frenético del “Escritor fracasado”: “Lamenté que en el país no se hubiera implantado el régimen fascista”.<sup>36</sup>

En todo caso, las imágenes proyectan el síndrome de una realidad social en desequilibrio, que supera todo orden de la razón, el mismo que Steiner interpreta en los signos de los diversos “modos de terror” contemporáneos, constitutivos de una “cultura disminuida”, en el espectro

---

<sup>34</sup> J. Cortázar, “América Latina: exilio y literatura”, en *Eco, Revista de la cultura de occidente*, No. 205, Tomo XXXIV/1, Bogotá, Librería Buchholz, noviembre de 1978, pp. 59-66.

<sup>35</sup> N. Jitrik, “Argentina: esquizofrenia y sobrevivencia”, en *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura, 1975-1980*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984, p.253.

de la crisis de civilización. Pienso sobre todo en el destino de parias que debieron enfrentar durante los regímenes militares muchos de los escritores que comenzaron a publicar sus obras a partir de la década del sesenta, como protagonistas de una generación contestataria y renovadora, más allá de cualquier tipificación por fechas de nacimiento o temáticas de sus creaciones estéticas y que uno de sus animadores, Giardinelli, prefiere denominar la generación de la “Literatura de las Democracias Recuperadas”.<sup>37</sup>

Y me atrevo a pensar también que fueron las secuelas de ese destino las que moldearon una visión de mundo sobre los territorios de la infancia, escapándose por ella el halo de una narrativa inspirada o al menos ya sugerente en los temas arltianos: el complot social, la pugna en doble vía del individuo contra el Estado, los inciertos valores de una sociedad de consumo, la marginalidad en tanto búsqueda de una voz, la alienación que se hace grito en la locura, el crimen, la subversión, la realidad como un “sistema de bifurcaciones” y el mundo como un “tejido de ignorancias”, al decir del coronel Moori Koenig, ese personaje insignia de una identidad escindida, cuyas raíces presiento en las conciencias alteradas del Astrólogo y el Mayor, de Erdosain y el Buscador de Oro.

### ***E. LA CÁMARA DEL TERROR: HISTORIA QUE TORTURA***

En páginas anteriores sostuve que la presencia del Estado en las ficciones de Arlt como aparato que sojuzga y consolida un sistema, señalando a su vez el nivel de participación de los distintos grupos sociales, más que hacerse efectiva, se intuye su evolución y complejidad, hasta lo que vendría a convertirse en décadas posteriores con la participación de fuerzas políticas y militares: una *máquina* que rige y vigila, que a menudo ejerce un dominio tan brutal y contraproducente como aquel que denunciara la Comisión liderada por Sábato en el informe *Nunca más* o la que se hiciera pancarta y microhistoria en los recorridos cotidianos

---

<sup>36</sup> R. Arlt, “Escritor fracasado”, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>37</sup> R. Roffé, “Entrevista a Mempo Giardinelli”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 615, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, septiembre de 2001, pp. 80-92.



de las Madres de Plaza de Mayo o la que convida la imagen en movimiento en *Historia oficial* (Puenzo, 1984) y *La noche de los lápices* (Olivera, 1986).<sup>38</sup>

Con todo, quiero recordar aquí algunos pronunciamientos del Astrólogo y las circunstancias que envolvieron la caída del Rufián Melancólico, en tanto prefiguraciones de un tejido temático que he intentado desenhebrar por alguno de sus bordes, para respaldar mis reflexiones en esa delicada y no siempre diáfana connivencia entre la obra literaria –mundo autónomo, realidad otra- y la realidad histórica –mundo ambiguo, tan inverosímil como la ficción misma-.

El Astrólogo quiere convencer a sus posibles aliados de que el propio gobierno, inserto a las redes del capitalismo expansivo, se inspira en el complot para reprimir y coaccionar, de tal suerte que sus actuaciones, no siempre amparadas por las leyes que él mismo ha estatuido, dependerán del grado de agitación de las masas o de ciertos grupos. Así, en “períodos de inquietud económico-política” (*LLzs*, 457) el gobierno haría circular relatos de que un peligroso “complot comunista” querría desestabilizar la armonía social y por tanto, se requiere de la solidaridad y participación de todos para impedir lo que ya tiene sello, el “peligro comunista”.

---

<sup>38</sup> El Informe *Nunca más*, cuyo título hace implícita la presencia y quizá los contenidos temáticos de los relatos de Edgar Allan Poe, poco o nada tiene que envidiar a la imaginación fantástica del escritor norteamericano, cuando hiciera de las variadas formas de la muerte y del horror humano sus motivos literarios. Con fotografías y planos de los distintos Centros Clandestinos de Detención (C.C.D.) e incluso con gráficas que resumen procedimientos de violencia empleados durante las dictaduras de la segunda mitad de la década del setenta (un 62% de las víctimas eran desaparecidas durante la noche y el otro 38% durante el día; un 62% de las personas desaparecidas eran sacadas de sus domicilios y un 24.6% apresadas en la vía pública), el Informe *Nunca más* teje un relato polifónico, una memoria que desde distintos grados de dolor de las familias y personas afectadas por la desaparición de familiares y amigos, reconstruye para un presente los signos vitales de la barbarie y el terror, alimentados por fuerzas que, con eufemismos, se suelen denominar de la “extrema derecha” y de la “extrema izquierda”, con la complacencia y participación de las Fuerzas Armadas argentinas. El terrorismo de Estado, según la Comisión, habría hecho de la triada *secuestro-desaparición-tortura* un *modus operandi*, que hundió a la Argentina en una “guerra sucia” donde los culpables finalmente no recibieron castigo ninguno. Cuando la Comisión analiza y describe los distintos Centros Clandestinos de Detención (se calcula la existencia de 340 en todo el territorio), donde cientos de ciudadanos permanecían meses o años detenidos y torturados, cuyo final último era la desaparición de sus cuerpos, no es difícil inferir por qué escritores como Cortázar, Giardinelli, Tomás Eloy Martínez, Soriano, entre otros, han hecho de esta memoria una representación literaria y una postura ética frente a la vida. Tampoco podría desconocerse que muchos de aquellos escritores se vieron obligados a abandonar su país o se convirtieron en víctimas sumadas a las estadísticas de lo que la Comisión cataloga como la “tecnología del infierno”. El caso del escritor Walsh es ilustrativo de este fenómeno y en un Legajo, el número 2587, se registrará que el periodista fue secuestrado el 25 de marzo de 1977 en Buenos Aires, cerca de la Estación Constitución. Esa misma noche el domicilio del escritor fue bombardeado y saqueado por cerca de 40 hombres, según los vecinos: “Cabe tener en consideración que entre los objetos de valor robados en su domicilio de San Vicente se encuentran los originales de toda su obra, incluso la inédita, de una larga vida de producción intelectual”

Para evitar el *peligro*, el gobierno se apoyará en las fuerzas armadas y en la policía, mientras los periódicos se encargarán de registrar tales anomalías, dar el respaldo a las acciones gubernamentales, sembrando en la población la confianza necesaria para que el Estado se fortalezca a través de sus persecuciones contra los “elementos de oposición”, “comunistas y perturbadores” (*LLzs*, 457) y pueda asimismo preservar un poder, no sólo infectando la “ideología proletaria” con relatos y divisas falsas, sino también respondiendo a las exigencias del “régimen capitalista”, sobre la base de la explotación y acumulación de riqueza.

Sin embargo, lo que suena a claridad y posición política en el *Astrólogo* y lo que en su inicio podría formar parte de un adoctrinamiento para crear una conciencia ideológica contra el *establishment*, su auditorio deberá considerarlo por la vía de la estrategia logística y de sometimiento que podría aplicar la sociedad secreta. De tal suerte que al adaptar los mismos procedimientos empleados por el gobierno, se garantizaría el éxito político de la hermandad siniestra. Así, la tortura, la persecución política, la represión armada, las instituciones de castigo, caras al “sistema del régimen capitalista” que Lezin manifiesta conocer desde adentro –falsa o no su confesión a Hipólita, el *Astrólogo* habría sido castrado a través de la tortura, pues en las cárceles, apuntala, “los interrogatorios se hacen a base de golpes en los testículos” (*LLzs*, 402)-, podrían adoptarse como métodos de coerción y formas para mantener a los “brutos” subyugados a la logia secreta.

Lo paradójico de relato del *Astrólogo* no está ni siquiera en el hecho de que al final se descubra que todo forma parte del discurso de un falsificador profesional, buscado con afán por la policía. La paradoja más bien radica en el vínculo que la obra de ficción sostiene con la realidad histórica y creo que es aquí donde el escritor porteño logra representar, según Piglia, “utopías negativas y crueles”, en relación directa con la atmósfera de un mundo presente que parecía anunciar “tiempos extraordinarios”.

Advierto, con Piglia, que la trascendencia de Arlt podría hallarse en su intuición del “centro paranoico” de la sociedad que empezaba a sufrir los rigores de la Depresión y la turbidez de un clima político que concluiría con la devastación de la Segunda Guerra. *Los siete locos/Los lanzallamas* resuelve una trama desarrollada a finales de 1929. Las locuras de exterminio de Remo se harán verdaderas apenas unos años después, al igual que los procedimientos de

---

(*Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Editorial

violencia que el Astrólogo imagina para asegurar el poder de su logia secreta. Las utopías de Arlt servirían, a no dudarlo, de prolegómenos a los documentos históricos de la Argentina. Y estoy pensando no sólo en aquellos informes de organizaciones internacionales sobre la violación de los derechos humanos. Pienso en los balances, en materia de bienestar social, de los distintos regímenes militares argentinos, empezando por el largo gobierno que el general Perón logró encauzar y en el que la figura de Eva Duarte jugara un papel de primer orden.<sup>39</sup>

---

Universitaria de Buenos Aires, 4ª reimpresión a la 2ª edición, 1996, p. 372).

<sup>39</sup> Y si de balances se trata, sólo quiero señalar aquí la existencia de unos cuantos documentos que habrían sido quizá del gusto del Astrólogo, al corroborar en ellos los exabruptos que él ya había imaginado:

*La represión en Argentina 1973-1977, Documentos*, Latin American Studies Association, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, Serie Estudios 55, 1978. Aquí se registran los diversos atentados, allanamientos, detenciones y desapariciones bajo un régimen militar que justo comienza con el retorno a la Argentina del general Perón, tras casi dos décadas de exilio forzado. Así, se comentan las maniobras de la famosa Triple A, como aparato para reprimir las acciones políticas de grupos opositores, a través de torturas, secuestros, violaciones, asesinatos. Los medios de comunicación tampoco se salvarían de la presión militar y menos los periodistas y los intelectuales adscritos a estos medios, como ya referí al caso de Tomás Eloy Martínez.

(Sylvia Bermann, Lucila Edelman, Diana Kordon y otros, *Efectos psicosociales de la represión política. Sus secuelas en Alemania, Argentina y Uruguay*. Córdoba, Argentina, Goethe-Institut, 1994). Este libro pareciera ser heredero de los relatos de terror imaginados por Poe y Lovecraft y si no fuera porque se trata de los documentos producto del trabajo de especialistas investigadores (psicólogos, psiquiatras) con personas y familias que han padecido los efectos de la represión militar y de los regímenes totalitarios, se diría que los testimonios y análisis aquí expuestos podrían anexarse a los mitos de Cthulhu. O formar parte de un manual de instrucciones –ya tan comunes en la Red– para sembrar el dolor y el terror: “Pero, ¿con qué métodos “científicos” se busca poner en marcha en el torturado mecanismos psicológicos para lograr su “demolición” o “pérdida de la identidad”? En primer lugar, la privación sensorial (capuchas, vendas, ninguna tarea, etc.), el desamparo total, el dolor físico intolerable, la ambigüedad de la situación, lo atemporal. Se regresa, se confunde la situación actual con viejos temores, tiempo atrás aparentemente olvidados. Es el infierno, no el purgatorio, es para siempre. El cansancio extremo, el dolor físico, hacen que se pierda el último baluarte, el propio cuerpo (...) El torturado corre el riesgo de perder su identidad, pero el torturador también. Y el torturador necesita ser omnipotente, porque en contraste con el torturado, el preso político carece de identidad propia. Esta se la da, precariamente, su oficio”(pp. 16-17). Este texto de Sylvia Bermann hace parte de la Introducción, “Sociedad, psicología y tortura en América Latina”.

El otro caso que deseo comentar es el de la muerte de Arturo Haffner, con quien Remo ya habría tenido contacto por intermedio del Astrólogo y además sostenido serias discusiones por los asuntos de la explotación comercial de las prostitutas. De 33 años y antiguo profesor de matemáticas, Haffner quisiera mostrarse como una especie de redentor, para lo cual, ejerciendo de *cafishio* puede dar protección a sus mujeres en los prostíbulos. De hecho, Haffner es el gran empresario, con un estilo de vida burguesa y ejemplo para el Astrólogo de la forma de vida que los integrantes de la secta podrían aspirar. Remo y el Rufián se enfrascan en una discusión sobre la ética de los seres, sobre la humillación y el sentido religioso de la humanidad.

El Rufián seguirá pensando en el asunto de la “castidad” propuesto por Remo y empieza a convencerse un poco. Cree que podría retirarse, casarse con una de sus mujeres, la Ciega, para allanar el camino de la pureza. Va por la calle y piensa cómo venderá a sus tres mujeres y lo bien que sería pasar una temporada en el Brasil para luego marcharse a París, donde leería a Víctor Hugo. Mientras el Rufián divisa una ciudad llena de luces, automóviles, edificios y ruidos, dos hombres que venían siguiéndolo le disparan y él se desploma. El cuerpo agónico de Haffner es trasladado al hospital y queda en manos de la policía, que insiste en un interrogatorio agresivo. Frente a uno de ellos, Gómez, Haffner recordará que antes lo habían torturado en las instalaciones de la división Seguridad Personal, porque se pensaba que él había asesinado a Lulú la Marsellesa, una de sus protegidas. El agente Gómez, de Investigaciones, trata de sacarle la confesión al Rufián en cuanto al autor del atentado, pues ya tendrían a dos sospechosos, Lungo y el Pibe Miflor. Éste prefiere guardar silencio y piensa: “A estos hijos de puta habría que ahorcarlos a todos” (*LLzs*, 474). Luego de volver en sí, expresa el cronista-comentador, Haffner comprenderá que está siendo interrogado por los “tiras” y se detiene a pensar en la figura de Gómez, que de inmediato hace recordar aquella figura temida por la banda de Malito, el comisario Cayetano Silva: “el tísico Gómez, explotador de ladrones, cómplice de ladrones, torturador de ladrones, que ha hecho su carrera prensándoles las manos a los que interrogaba; el verdugo del Departamento de Policía, pequeño, compadre, violento, melifluo” (*LLzs*, 474).

El policía Gómez intenta en vano sacarle información al moribundo, a pesar de que lo insulta y lo conmina, insensible. Lo curioso aquí es que llega un momento entre los recuerdos de Haffner y las presiones del policía, en que el lenguaje de ambos se funde en un lenguaje

donde ya es difícil separar a quién de los dos corresponde el uso natural de unos códigos propios de los bajos fondos. Frente al cuerpo de Haffner, el auxiliar Gómez expresa:

-No sale de la tarde este hijo de puta. ¿Quién le habrá tirado? ¿El Lungo? No es probable. Pero el Lungo debe saber. El Pibe Miflor es una fija que “está metido en el baile”. La que debe saber del Pibe Miflor es la mechera Julia. Donizzetti la vio varias veces con el Pibe Miflor. Si el Pibe Repoyo hubiera sabido algo habría ya telefonado. ¡Qué “merza”, mi madre! (*LLzs*, 478).

Recorrer de la mano de Haffner, el Astrólogo o Erdosain los terrenos de la violencia y la amenaza, es doblar por las esquinas de las zonas contingentes frecuentadas por los bandidos de *Plata quemada*. Entre Arlt y Piglia se tiende un puente movedizo y riesgoso, transitado por personajes excepcionales, dispuestos a sacrificar sus vidas con tal de no dejarse apabullar por un afuera que se les antoja contrario a sus ideales y principios. Parecieran estar en guerra contra la humanidad y en el fondo, actúan por convicciones más bien simples, aunque movidos por psicologías internas que los resuelve complejos e impredecibles. ¿Cómo olvidar lo que se acumula en la mente de Remo cuando abandona la pensión, desesperado y sin saber qué camino seguir, ahora que se siente un villano abandonado por su mujer? Cuando imagina el secuestro y la muerte de Barsut deduce que cometer un crimen era “algo mecánico” y “sencillo”, menos “interesante” de lo que suelen presentarlo los escritores en sus novelas (*L7cs*, 253). Hijo del folletín, Remo experimenta en su entorno la crudeza de una realidad que lo incomoda y lo atosiga, llevándolo a cometer cualquier tipo de atrocidad sólo porque la vida le parece *curiosa* y llena de aventuras.

Pero del folletín, en la historia de los personajes de ficción en Argentina, se pasará a textos referenciales más herméticos y simbólicos; la metafísica al servicio de la investigación policial, el presagio terrible de que el mundo se encuentra en manos de logias secretas, el complot armado por “seres abominables” para roer la psique humana y que Fernando Vidal Olmos intentará frenar aun a costa de su propia vida. Obsesivo y paranoico, fiel acaso a una parentela que finca sus raíces en la familia arltiana,<sup>40</sup> Vidal Olmos se lanza a recorrer las

---

<sup>40</sup> Me resultan categóricos los elementos comunes entre ciertos personajes de Arlt con este personaje creado por Sábato. Como Silvio Astier, Vidal Olmos “dirigía una banda de asaltantes” en sus años juveniles. Desde entonces ya tenía una convicción que lo acercaría a Erdosain: “la realidad podía deformarse si no concentraba toda mi voluntad para mantenerla estable”. Atormentado por saberse parte de un mundo que conspiraba contra su cordura, Vidal Olmos llegaría a pensar que los *manicomios* eran sitios seguros para el descanso y para evadir allí toda responsabilidad con el afuera, de modo que pudiera crear otra realidad a su antojo, como la que

veredas bonaerenses, en busca de pistas y señales que le permitan, después de muchos años, descubrir en el mundo de los ciegos los signos de un complot infernal, como el ojo de Dios que irá a descubrir en los sótanos de una casa siniestra.

Esos mismos textos herméticos y simbólicos con que el coronel Moori Koenig orienta sus actos para procurar desaparecer un cadáver que al final será su perdición. Si para Remo cometer un crimen es un acto mecánico, para Alfredo Romero, el personaje de Giardinelli, “es fascinante andar matando gente” y lo es tanto, que hay en su declaración un gusto por hacerlo saber a los otros, de modo que la experiencia se prolongue y la *fascinación* sea compartida, como si se tratara de un acto generoso por saborear y demorar el placer. La psicología individual de estos personajes ha tocado extremos ya prefigurados por Arlt, pero que en lo sucesivo otros escritores harán más alegóricos y formalmente más complejos, de cara a una realidad histórica que incluso excedería los límites ya estrafalarios en el discurso del Astrólogo o en las pesadillas de Remo Erdosain durante sus vigilias y vagabundeos.<sup>41</sup>

Todo se ubica, sin más, en el campo de la conjetura y la sospecha. El relato o la novela en algunos de los escritores argentinos, herederos de una tradición inaugurada por Sarmiento, Echeverría, Macedonio, Martínez Estrada, Lugones, ampliada por Hudson, Güiraldes, Arlt y

---

construyera Ergueta en su misticismo. Vidal Olmos habría frecuentado centros anarquistas a finales de la década del veinte. En un de ellos, el de “Amanecer,” en Avellaneda, habría conocido a Severino Di Giovanni, “un año antes de su fusilamiento”. El Astrólogo habría llevado a Remo a la casa de unos anarquistas y allí Erdosain tendría el presentimiento de que uno de los moradores era el propio Di Giovanni. El “Informe sobre ciegos” es la prueba fehaciente de la relación paranoica de Vidal Olmos con el mundo y sus nexos con aquellas potencias oscuras que tanto alentara el Astrólogo en su discurso doctrinal: “lo obvio es que el universo está bajo su poder absoluto [*el de la Secta*], poder de vida y muerte, que se ejerce mediante la peste o la revolución, la enfermedad o la tortura, el engaño o la falsa compasión, la mistificación o el anónimo, las maestrías o los inquisidores”.

Explorar el universo “tenebroso” de los ciegos, indagar en él los motivos por los cuales los “No Videntes” querían apoderarse de la conciencia de los hombres, es ahondar en el “problema del mal” –palabras de Vidal Olmos-, es decir, es transitar de nuevo el territorio de Arlt y esa “extraña emoción” –como aducirá un crítico colombiano- que sus personajes sienten frente a la morbosidad y al hecho atroz, ante la posibilidad de infligir un castigo a los otros, como si de esta manera se allegara a la pureza y redención.

(E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Caracas/Barcelona, Biblioteca Ayacucho, Vol. 117, 1986, pp. 186-208.

Roberto Vélez Correa, *El misterio de la malignidad. El problema del Mal en Roberto Arlt*, Manizales, Colombia, Universidad de Caldas, Colección Artes y Humanidades, 2002).

<sup>41</sup>A la altura de esta reflexión es difícil sustraerse a las implicaciones, en el campo de la representación estética, de un relato como “Satarsa” de Cortázar, imagen de un mundo mezcla de Poe y Lovecraft, con reminiscencias a Quiroga, habitado por hombres que asumen el destierro como una enfermedad, mientras intentan sobrevivir cazando ratas para la exportación. Lo *no dicho*, lo apenas insinuado detrás de los discursos y miedos de los habitantes de Calagasta, obedece a razones profundas que el lector deberá imaginar, cuando se hace referencia a tiempos “después de las masacres”, a helicópteros que vendrían a matar a unos hombres proscritos, acorralados como ratas: “–Todos queremos vengarnos, unos de los milicos y otros de las ratas, es difícil guardar la cabeza fresca”.

J. Cortázar, “Satarsa”, en *Los relatos*, *Op. cit.*, p.46.



fortalecida por Borges, Sábato y Cortázar, se hacen elípticos y en ellos se obliga a la intervención de un lector que intentará buscar algo de ese *iceberg* que se oculta y en cuyos bordes se diluye lo que antes parecía diáfano.

Así, la crónica judicial en *Plata quemada* prepara un espacio, pregonando los síntomas de una realidad social y política insegura. El robo a un organismo bancario por parte del crimen organizado, desborda los contenidos, casi siempre esquemáticos de los relatos de prensa, para denunciar las crisis de ciertos grupos frente a las instituciones que los vigilan y reprimen. Por este rumbo, no extraña que la “sección policial de los diarios de la tarde” que Fernando Vidal Olmos frecuenta, se convierta en un material de primer orden para *explicar* algunos desórdenes de la “condición humana”.<sup>42</sup> Porque lo más cierto en la banda de Malito es su actuación desesperada, bajo presión, siempre con el temor a caer de nuevo en aquellas manos que los han torturado y despersonalizado.

Heguilein, Dorda, Malito y Brignone son “carne de cárcel”. Han pasado muchos años de sus vidas tras las rejas, aislados del conjunto social al que pertenecen y al que volverán convertidos en héroes efímeros y en protagonistas, por unos cuantos días, de la crónica roja. Sus costumbres cotidianas los denuncian: prefieren las covachas, los cuartos oscuros, los largos diálogos en las noches silenciosas, las obsesiones sexuales por imágenes que los descubren solitarios. Prefieren construir otro mundo a través de las drogas y así escapar, por instantes de ilusión, de un destino que les indica la tragedia como parte de su derrota. Los espacios marginales en los que operan, pensiones, hoteles, *aguantaderos* –no muy distintos a los lugares de Calagasta en “Satarsa”- los ubican en los bajos fondos, donde la clandestinidad abre las puertas a un tinglado de transacciones e intercambios de la más variada índole: compra y venta de armas; mercado de drogas; contratación de asesinos a sueldo; planeamiento de robos a instituciones del Estado; crear el desorden y sembrar el pánico a través de actividades anarquistas.

Allí también suele operar la policía y confundirse, ya sea por el uso de unos códigos lingüísticos o por las acciones que llevan a cabo: se valen de los propios delincuentes a cambio de ciertas prebendas, para infiltrarse en las filas de sus enemigos; tienen informantes, *entregadores* o *buchones* y cuando ya no los necesitan, prescinden de ellos, asesinandolos, como le sucediera al Chueco Bazán, uno de los participantes en el robo a la sucursal del

---

<sup>42</sup> *Sobre héroes y tumbas, Op. cit., p. 195.*



Banco en San Fernando: “En realidad era un informante de la policía. Silva lo tenía enganchado desde hacía un año como buchón a cambio de dejarlo circular por el Bajo con drogas y mujeres” (PQ, 82).

Arlt esgrima con sus criaturas la existencia de un mundo marginal, desmesurado y caótico. Sus “extrañas utopías” descubren lo que en el siglo XIX descubriera el capitalismo, la existencia del proletariado. Los seres de Arlt pertenecen a villas miseria, a barrios deprimidos donde la imaginación se pliega a las ilusiones leídas en las historias de folletín y el dinero se convierte en un deseo reprimido. De modo que la miseria se revela por entregas y la voz interior, angustiada, franquea en el afuera de las invenciones y los sueños por el ascenso social. El problema en Arlt, sin embargo, radica en el hecho de no haber logrado del todo una representación polifónica y más formal, menos panfletaria de ese mundo presentido, tal vez porque su discurso se agota en introspecciones gratuitas de ciertas conciencias escindidas y en lo que Borges señala como su debilidad después de que Arlt publicara *El juguete rabioso*, esto es, personajes poco reales y poco simbólicos.<sup>43</sup>

No obstante, sostengo, y me permito hacer énfasis al respecto, que las prefiguraciones de Arlt, todo aquello que intentó llevar al plano de la ficción, pero que no pudo lograr acaso por los problemas de formación literaria, que advirtieran Cortázar y Onetti en aquel escritor con el que uno descubriría la ciudad de Buenos Aires en su infancia y el otro se atrevería a buscar lectores de sus primeras obras,<sup>44</sup> se hacen constataciones en la obra de ficción de Piglia, pero en especial en *Plata quemada*.

Lo que aquí llamo síntomas de la realidad social y política se resuelve mucho mejor desde el plano del trabajo formal y estético emprendido por Piglia. Tales síntomas revelan las múltiples caras de los grupos en choque. La pugna deja advertir que detrás de las actuaciones de los bandidos y los estamentos oficiales que los persiguen se vislumbra una situación política que sólo de ser leída con cierta distancia, puede ayudar a comprender un poco lo que se pone en juego cuando lo que está al margen quiere ubicarse en el centro; es más, cuando el conflicto entre dos bandos, al parecer aislado, convoca al colectivo y reflexiono de inmediato en la reacción no por iracunda menos absurda de los habitantes de Montevideo ante la quema de la plata en el *aguantadero*.

---

<sup>43</sup> Rodolfo Braceli, *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, pp. 80-81.

<sup>44</sup> J. Cortázar, “Roberto Arlt: apuntes de relectura”, *Op. cit.*, pp.253-254.

Juan Carlos Onetti, “Roberto Arlt”, *Op. cit.*, pp.127-137.

Retomo la figura del comisario Cayetano Silva, emblemático de ese aparato de control que de repente se vislumbra en el proceder del policía Gómez frente a un Haffner moribundo, cuya memoria quisiera delatar lo que hay de oculto en el sistema de control o en esa *maquinaria*, a la que refiriera el Astrólogo, a propósito de los desafueros que él quisiera implementar. La observación conclusiva de uno de los asaltantes en el *aguantadero*, “-Y el sistema argentino, ¿sabés cuál es?: un tiro en las bolas” (*PQ*, 208), me parece alegórica del orden interpuesto por el sistema de control. La banda de Malito teme al comisario Silva, lo sabe frío, calculador y dispuesto a infligir dolor para hacer que los delincuentes o aquellos que presume de tales, le entreguen información y le ayuden a desvertebrar a las catervas subversivas, algunos de cuyos miembros se encontrarían en las cárceles o ya habrían estado en ellas purgando sentencias.

Para hacer frente a lo anómalo es necesario aplicar una serie de procedimientos extremos, donde la fuerza y la represión ejercida contra el cuerpo permita la delación, la pérdida de identidad, la subyugación del oprimido. La conciencia política del comisario inspector de la Zona Norte observa en todo acto al margen de la ley la prueba irrefutable de que existe la conspiración y el complot, con miras a desequilibrar el sistema que él representa.

En 1965, cuando sucede el robo al Banco de San Fernando, la situación de Buenos Aires no podía ser más difícil. Tras un golpe de Estado Perón había perdido su mandato diez años atrás y en este período, el país había sufrido los vaivenes de gobiernos supeditados a conspiraciones militares y a intereses de los grupos de poder. En las figuras públicas de Perón y Eva Duarte un grueso de la población había considerado factible instaurar un orden más democrático y participativo, quizá porque el general Perón, durante los muchos años que estuvo en la presidencia de la República, supo jugar políticamente con los sindicatos, las organizaciones de trabajadores y parte de su estrategia ideológica la utilizó para animar una actitud antiimperialista en sus prosélitos. Pero si el mito se extendía entre los “descamisados”, el mismo se resistía en otros ejes de poder, donde surgían expresiones contrarias a las doctrinas peronistas.

Por eso cuando el comisario Silva asegura que los criminales y bandidos dejaron de ser simple “delincuencia común”, en virtud de su formación política, y ahora serían “ideológicos”, a causa de la “resaca que dejó el peronismo” (*PQ*, 66), se trasluce un descontento por parte de los estamentos oficiales armados. En este sentido, me parece que los

motes con que los militares solían llamar a Perón y a Eva Duarte son ya dicentes del encono y la rabia que la pareja despertaba en algunos sectores de la *maquinaria* gubernamental.

El inspector Silva lee de repente en el asalto bancario signos de una conspiración que le revive una historia nada ajena al anarquismo y a los *tacuaras*, el movimiento que serviría de base a los Montoneros. La banda de Malito pertenecería a los grupos de resistencia peronistas y sus posibles vínculos con gente de la política, como parte de sus tácticas, habría que deslucirlos para no crear ambigüedades de percepción entre las gentes. Y aunque a medida que arremete contra los bandidos hasta lograrlos cercar en el *aguantadero* del país vecino, el comisario cree ver con más claridad que en efecto sólo se trata de delincuencia común, las estrategias narrativas empleadas por Piglia –lo ambiguo, lo inestable- resultan bastante efectivas en cuanto al manejo de cierta información de carácter político.

La ambigüedad y el doble sentido minan el texto, de tal suerte que a menudo no sólo se mezclan los discursos tanto de asaltantes como de uniformados, sino que además se ponen en tela de juicio las acciones éticas y morales de ambos bandos. Al final todo queda en entredicho, es difícil afirmar quién posee la *verdad* de lo acontecido, qué hay detrás del robo bancario, qué oculta el comisario Silva, qué se sabe del paradero de Malito, por qué la gente arremete con tanta furia contra el cuerpo herido del Gaucho Dorda. Irascibles, descontrolados, estos seres dejan escapar por momentos la posibilidad de confesar un secreto, donde quizá pudiera vincularse a los criminales con la policía, el ejército o los políticos, como lo hará saber el Nene Brignone después de declararse peronista y exiliado, trabajando desde el filo de la navaja por “la vuelta del General”: “Sabemos muchas cosas nosotros, Silva, mirá que empiezo a contar, ¿eh?” (*PQ*, 162).

La perplejidad crece cuando se pone sobre el tapete la idea de que la policía podría desconocer el *secreto* guardado por los delinquentes, de modo que lo importante era averiguar antes de matarlos y para eso habían dispuesto en el edificio del *aguantadero* al cabo Pérez, con su equipo de radiocomunicaciones, para que capturara el enigma, lo que sólo los bandidos sabrían. Pero nada quedará claro, todo será especulación y sospecha. La novela de Piglia ha puesto en diálogo una serie de versiones, ha hecho posible el juego polifónico de unas voces que desnudan sentimientos y afectos. La *verdad* se hace múltiple y contradictoria.

Se entiende que en este caso, a falta de claridad y certeza, la *verdad* no hará libres a los implicados, incluyendo al lector.

Cuando Silvio Drodman Astier decide salir de casa para fundar el club de Los Caballeros de Media Noche, jamás pensó que estaba dando inicio al relato de una historia marginal y subversiva en los extramuros de la ciudad de Buenos Aires. Lo que no pudo llevar a cabo este joven en el ámbito de la delincuencia, será delineado por la conducta extremista y paranoica de Remo Erdosain y fortalecido por los proyectos y relatos falsos de Alberto Lezin, el Astrólogo. Todos ellos habrían creado el germen para que la banda de Enrique Mario Malito encontrara en el crimen y en el robo formas apropiadas para conspirar contra un orden impuesto.

Entre las páginas del Diccionario de explosivos que solía consultar el Rubio Astier y las imágenes ilustradas aparecidas en la revista *Mecánica popular* con que el Gaucho Dorda solía entretener sus horas de ocio, se escribe un capítulo en torno al problema de la subversión y el complot, como mecanismos efectivos para avivar propuestas de mundo en el plano de la ficción. Sus responsables, Arlt y Piglia, se encuentran por eso en la mira del lector y éste sabe que no son inocentes, a lo sumo, porque el lector tampoco lo es.

\* \* \*

## V. CONCLUSIONES

La confrontación e interpretación de dos estéticas particulares a la luz de un corpus narrativo como el que ha operado en la Argentina del siglo XX, constituye una rica experiencia de lectura por cuanto ella permite dilucidar, desde el carácter intertextual de la materia narrada, una serie de problemas que hoy se cuestionan y debaten con fuerza en el ámbito académico, no sólo por la pertinencia de sus alcances estético-literarios, sino también por lo que estos asuntos iluminan en el espectro de la cultura latinoamericana: mágica, dependiente, marginal, en la que sería imposible dejar de lado las repercusiones de lo “popular”, en aras de comprender el valor de lo que con sorna se denominan “subliteraturas”, como producto de una cultura de masas en su invariable malestar.

Valorar la obra de Piglia a partir de un universo imaginado por Roberto Arlt, tanto en el plano de la ficción como desde el ejercicio periodístico, pone sobre el tapete el problema de la tradición literaria argentina y su revaloración, las contradicciones que subyacen a las posturas ideológicas y políticas de sus protagonistas, las formas que dicha tradición admite, cuando a través de los años las generaciones de escritores e intelectuales –en especial las posteriores al *boom*-, se preguntan por la pertinencia de un canon en el que buscan su propio lugar, que es tanto como asegurar horizontes renovados de lectura.

En tal sentido, la reflexión crítica y teórica en la que Piglia se empeñó desde sus inicios como escritor, cuando quiso ocuparse de estéticas como las de Sarmiento, Hudson, Macedonio, Arlt, Borges, Puig, Saer o Viñas y cuando, ya desde el plano de la ficción, los diálogos eruditos y subversivos de sus personajes Kostia, Junior, Steve Ratliff, Emilio Renzi, Marcelo Maggi, Maier, Tardewski, convierten en materia narrativa sus posturas éticas e ideológicas, traza uno de los rumbos contemporáneos más representativos dentro de lo que prefiguré como el *mapa vigilado* de la tradición literaria en Argentina. Los antecedentes del trabajo de Piglia se encuentran, de hecho, en el aleph ya presentado por Borges en textos como “El escritor argentino y la tradición” o “Kafka y sus precursores” (1951) y en el prurito ético de Julio Cortázar y su noción de una literatura que hace del problema político mundo verbal, diálogo inestable.

Al postular en mi trabajo la permanencia de un *mapa vigilado* estoy planteando la existencia de una literatura que entiendo comprometida con un devenir histórico y social, problemático desde el ámbito de la literatura. Sin perder de vista las líneas y las formas que el mapa sugiere, encuentro que uno de los aportes más significativos de Piglia a la pregunta por el canon se halla en la idea que defiende de una *tradicción* en términos de *complot*. Lo conspirativo, lo que anuncia el disturbio y el caos, tiene para el escritor de Adrogué la forma de una manera privada de leer la herencia poética de su país. La vigilancia de este legado también ha sido tarea de intelectuales y artistas, solícitos a desacralizar un pasado y a subvertir un estado de cosas que pudiera correr parejo con los propósitos de ciertas instituciones por animar una idea de nación y por imponer unas prescripciones culturales que avalen una supuesta unidad, un todo homogéneo.

En otros momentos, Piglia hablará de la *tradicción* en términos de *historia de los estilos*. Al anunciarla, está pensando en los mundos verbales propuestos por Gombrowicz, Arlt y Macedonio y desde la esfera de las influencias hacia la construcción de una escritura ligada a la noción de universalidad, el mundo metafísico y paradójico de Borges. Estilos para él extraños, híbridos, en buena medida apóstatas, nada castos. Estilos que, en su conjunto, revelan los contenidos de una literatura tan crítica como la propia realidad de la que se nutre, tan alterada y reificada, como novedosa ante los referentes que le dan cuerpo: Sarmiento, Hernández, Hudson, Lugones, Güiraldes, Martínez Estrada.

Si el *complot* descubre la actuación de un lector que descifra en los intersticios y bordes de un legado cultural, que hace de la intriga una forma del escrutinio y de la lectura un mundo de afectos, y a partir de allí, este lector aconseja su propio catálogo, también es cierto que el *complot* deriva en un accionar político y en una actitud ética mediante la cual se quiere enfrentar la realidad histórica, la más inmediata. Esta realidad para Piglia, en los ámbitos de una historia literaria, denuncia la preeminencia de una regla: la “hipercorrección” en el “estilo medio” de la literatura argentina. Y con ello estaría aludiendo a lo que ya se hace visible en las primeras páginas de *Facundo*, es decir, cuando el escritor quisiera dejar de lado el “color local”, pero no su crítica o desdén, para convocar un deseo: ser leído desde otras coordenadas; las mismas por las cuales, décadas después un europeo inmigrado,

Gombrowicz, se preguntará irónico: ¿Por qué los escritores argentinos –y es la década del cuarenta- se empeñan tanto en ser europeos y desdennan su entorno, el “color local”?

Pero el lector conspirador no se quedará sólo en el diagnóstico, sino que procurará ampliar el problema, leer en los bordes las excepciones a la regla, comprender el alcance de los diversos *estilos*. Y allí situará las propuestas de Macedonio, Arlt y Gombrowicz, es decir, la suma que, no sin sarcasmo, Piglia denominará la *novela polaca*, pero escrita en Argentina y a tres manos. En términos metafóricos, la cita falsa con que abre *Facundo* en el XIX, estrena el escenario donde se exhibirán los complejos *estilos* de los escritores argentinos del XX, incluyendo a los inmigrados, cuyos aportes al lenguaje y a la cultura local agregan a la extrañeza de un país que no pocas veces ha sido tildado de europeizante.

He venido sosteniendo la idea de que el *complot* deriva en acción política, sobre la base de una ideología que acoge lo marginal, lo que coincide en las orillas. Y es aquí donde la obra literaria de Arlt, con todo y su prurito moral, reclama sitio en el canon argentino, haciéndose problemático, como se colige de las lecturas hechas por Borges, Onetti, Rodríguez Monegal y Cortázar a la obra del escritor porteño. Cuando Piglia lo trasluce y lo convierte en materia de su ficción y dialoga con él en su diario privado o se une a él a través de referencias implícitas o manifiestas, lo que el escritor de Adrogué persigue es indicar su propio lugar en aquella múltiple y singular *historia de los estilos*. Ese sitio, que vincula dos estéticas separadas por el tiempo, es el que me ha preocupado repasar a lo largo de este trabajo, al preguntar por sus coordenadas y su eficacia, sin olvidar que entre una y otra estética perviven los estilos de escritores como Sábato, Puig, Walsh, Cortázar, Soriano, Eloy Martínez, Giardinelli, por nombrar sólo algunos.

Ahora bien, si Piglia defiende la tarea del crítico literario como la de un conspirador o de un detective propio de la *novela negra*, ansioso por leer huellas e indicios desde otras esferas, por ejemplo desde la del sueño, como lo desarrolla en *Formas breves*, no extraña su afición por un tipo de literatura que hace del *complot* o de la conjura el fundamento ético de la materia verbal. Y si acepto este postulado como cierto es un hecho que la obra de ficción de Arlt se impone por su propio peso.

Puesto que es necesario leer desde otras aristas Piglia prefiere por eso alejarse del estilo ‘hipercorrecto’ de sus compatriotas, aunque no por ello dejará de reflexionar críticamente en



torno a su trascendencia, validando o poniendo en duda sus alcances, para persistir más bien en una búsqueda que le permita emplear un estilo adecuado a sus intereses y postulados filosóficos. Y en las páginas de Arlt decide encontrar los ecos y pulsiones de sus propios intereses en el campo de la ficción. De ahí que la lectura a la obra de Arlt hecha por Piglia difiera de la desplegada por Onetti, Borges o Cortázar. Mientras el primero encuentra gran valor en los problemas de estilo y en las dificultades para la construcción de mundos de ficción coherentes en las propuestas de Arlt, los segundos observan lo mismo como graves falencias de un autor que por su escasa formación literaria y humanística, no podía conseguir lo que parecía ser parte del genio e intuición de un artista auténtico; tanto, que en una controvertida expresión de Onetti, el escritor uruguayo diría que Arlt fue el último novelista argentino.

También para Piglia el mundo imperfecto de Arlt inaugura la literatura moderna argentina e incluso, para muchos críticos –y pienso en el colombiano Diógenes Fajardo o en el argentino Noé Jitrik-, esta obra sienta las bases de la *nueva novela latinoamericana*, en virtud del mundo que anuncia: la crisis de conciencia de los seres en las nacientes urbes latinoamericanas; la relación de malestar entre el individuo y el Estado; el palpito inicial de sociedades política y socialmente en crisis, justo en una época con algunos brotes vanguardistas en el plano poético –Girondo, Borges-, pero naturalista y paisajista aún, donde la frase final de la novela de Rivera pareciera corroborar un decurso: “<<¡Los devoró la selva!>>”.

En la imperfección de Arlt estaría su separación de aquellos “estilos hipercorrectos” y la puesta en marcha de un mundo otro, transgresor, incómodo por lo irreverente, provocador por el tipo de temas y problemas en los que suelen aventurarse los personajes arltianos: el robo, el crimen, la mentira, la falsificación, el instinto terrorista, la delación, la delincuencia, los sueños de folletín de ciertas clases que aspiran a la movilidad social, el odio hacia un Estado opresor a través de sus instituciones. Y todo este mundo, bajo los rigores de la magia, la invención, el pudor y la culpa. Será este mundo –se lee con Piglia- el que presagie la paranoia de una sociedad inestable, con regímenes políticos inseguros y poco confiables. Lo que Piglia hará en buena parte de su literatura es adherir a ese mundo, sabiéndose juez y parte de lo inestable e inseguro, teniendo presente la consigna de un compromiso social y político

que Piglia prefiere apoyar en algunos presupuestos de Brecht y sus reflexiones en torno a los *relatos sociales* y a los *gestos metafóricos* de los mismos.

No obstante, los hilos invisibles que tejen la trama entre las ficciones de Arlt y Piglia, presentan dos texturas bien diferenciadas, en dos momentos distintos de la producción narrativa del escritor de Adrogué. La primera, creo que ya ha sido leída con profusión por la crítica especializada, contrario a lo que el colombianista norteamericano Raymond Williams piensa al respecto. Me refiero a aquella relación intertextual y metaficcional en la que se hace palpable el vínculo de Piglia con Arlt personaje y Arlt escritor. Basta repasar la *nouvelle Nombre falso*, con sus dos apartes: “Homenaje a Roberto Arlt” y “Apéndice: <<Luba>>”, para admitir el tipo de juego intelectual preferido por Piglia. Es la erudición al servicio de unas temáticas esenciales: las citas falsas, los documentos hallados, aún inéditos, el bosquejo de una trama policíaca, en la dirección ya establecida por Borges y Bioy en Honorio Bustos Domecq o Isidro Parodi. Un divertimento intelectual que hará extensivo en *Respiración artificial*, cuando entre diálogos e ironías de personajes como Renzi y Marconi, el nombre de Arlt se pondrá al mismo nivel del nombre de Borges, para dar piso a una sentencia: con Arlt muere la “literatura moderna” en Argentina.

El juego de la cita erudita, del panegírico que pone en el centro de los debates contemporáneos una poética marginal cobrará su mayor plasticidad en el Museo macedoniano, custodiado por Fuyita e inspirado por una mujer, Elena, la Eterna, tan cercana a los afectos de Macedonio Fernández. Estoy hablando de *La ciudad ausente* y cuando señalo la plasticidad es porque en ese Museo se encuentran objetos caros a Roberto Arlt. Así, el vagón del tren donde Remo decidió quitarse la vida o algunos ejemplares de las rosas azules fabricadas en Temperley. Pero se entiende también que esa ciudad ausente sigue siendo un homenaje tácito a la ciudad prefigurada por Macedonio, pero habitada por Arlt, a través de la conspiración como una dinámica de vida, de los inventos absurdos como forma de escapar a una realidad sin poesía y de la circulación de los relatos falsos, como los lanzados por el Astrólogo en su empresa de querer apoderarse del mundo con su secta secreta. Este es el hilo de Ariadna que con mayor interés ha bordado la crítica especializada, cuando se ha detenido a considerar las raíces profundas de la poética de Piglia.

Debo anotar, sin embargo, que en mi labor de investigación también he pretendido preguntar por la calidad y la textura del segundo hilo que sujeta ambas estéticas. Y creo que es aquí donde radica mi aporte. Me refiero a la propuesta de mundo que habita en *Plata quemada*. Atrás queda el ejercicio intelectual de Piglia para enlazarse con Arlt desde el plexo de una escritura que intenta debilitar los lindes entre ensayo, novela y relato, una suerte de pastiche que sin duda se suma a la “hipercorrección” de los estilos puestos en el ojo crítico por el propio escritor, para dar paso a una propuesta estética alimentada por una variedad temática que lleva el sello personal del escritor porteño Roberto Arlt.

A pesar de su enconada defensa por un tipo de escritura inmediateista -propia de una circunstancia individual intrincada- y ajena al juego de las formas de vanguardia, Arlt siempre aspiró a la cimentación de mundos narrativos con estructura compleja, que respondieran a la vez a las complejidades psicológicas y filosóficas de sus personajes. Estas intenciones se vislumbran en la doble novela *Los siete locos/Los lanzallamas*, no sólo por el tipo de caracteres encontrados que tejen la trama, sino además por los diversos narradores que allí aparecen, a veces de manera no bien lograda desde el plano de la escritura formal. Tales descuidos estéticos habrían sido vistos tempranamente por Borges cuando se refería, de manera escueta, al exceso de psicologismo en los personajes arltianos, y por Cortázar, al advertir que esa fuerza inicial de Arlt plausible en *El juguete rabioso* –mezcla de ingenuidad e intuición-, poco a poco se diluía en los propósitos del escritor por construir mundos narrativos enmarañados, pero sin contar con las herramientas teóricas para hacerlo, a causa tal vez de su escasa formación literaria y humanística.

El paradigma de lectura que Piglia plantea de la obra de Arlt deja de lado el problema de la forma, sus logros estético-formales, para concentrarse en el problema del fondo, esto es, el prurito ético y moral al servicio de unas temáticas escenificadas por el escritor porteño, testigo eso sí, de una realidad urbana caótica y desesperanzada, cuyo único modo de enfrentar parecería ser a través del delito y la subversión, del vagabundeo de unas conciencias ciudadinas, proclives a narrar a los otros sus pequeñas aventuras, como páginas de una novela por entregas. De ahí el deseo de inventar, de apoyarse en la magia, de inscribirse a la delincuencia como proyecto de vida y de reparar en el dinero como un objeto mágico y de deseo, capaz de transformar la vida de los seres, mientras se lee en las páginas de folletín

el destino de un personaje como la posibilidad de un escape al mundo miserable de los Astier, los Erdosain o los Espila.

Puesto que es el universo temático y argumental lo que más rescata Piglia de la propuesta de Arlt, al postular la defensa de un horizonte de lectura en el que prevalece la *historia de los estilos*, el autor de *Crítica y ficción* continuará rindiendo tributo a lo que fundó Arlt, pero esta vez desde el corazón mismo de la materia narrada, desde la novela como un mundo autónomo y eficaz que impone sus propios linderos. *Plata quemada* es la réplica a unos intereses arltianos, es la puesta en marcha de unos mecanismos apenas aludidos por los miembros del Club de los Caballeros de Media Noche y fraguados por la mente confundida de Erdosain y el destino anarquista del Astrólogo. En otras palabras y este es mi presupuesto básico: Piglia escribió la novela que hubiese querido escribir Roberto Arlt si su circunstancia individual lo hubiera permitido: “El estilo requiere tiempo”, confiesa Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* y fue, al parecer, con lo que menos contó el responsable de Hipólita, Elsa, Ergueta y Barsut.

Y a propósito de estos personajes, se comprende en su carácter y en sus posturas frente a una realidad sin esperanza, el advenimiento de tiempos terribles –anuncio reiterado del Astrólogo- y a su vez, la concreción de unas dinámicas de grupo avalada por actitudes políticas y morales caras al anarquismo, donde emana el impulso delirante para enfrentar, por vía de la fuerza, a sociedades arbitrarias y perturbadas. Ya existe en Astier, Remo, Ergueta, el Buscador de Oro, Hipólita o Lezin el germen de una insatisfacción que los hace permanecer en estado de alerta contra un afuera hostil, representado en instituciones frías e impersonales, dispuestas a responder todo ataque con el castigo y la condena. En medio de sus delirios y contradicciones interiores los entes arltianos denuncian en sus discursos el arribo de sistemas políticos en crisis y las rutinas de unos grupos que buscarán, a través de la magia o la invención, escapar a la dureza de los días. Es aquí donde el *relato futuro* sobre el que reflexiona Piglia se hace evidente, para permear con su influjo unos mundos verbales de los que han surgido personajes tan entrañables como Fernando Vidal Olmos, el coronel Moori Koenig, Ramiro Bernárdez o esa pareja bicéfala, extremista, los *mellizos* el Nene Brignone y el Gaucho Dorda.

Un *relato futuro*, un texto que pareciera anunciarse en el presente, un mundo de ficción que consigue capturar el centro paranoico de una sociedad inestable, la suma de un sistema de relaciones donde la *verdad* toma la forma del enigma y lo *no dicho* el nudo invisible de un complot en el que todos actúan sabiéndose culpables. Es aquí donde *Plata quemada* compendia la propuesta del mundo avizorado por Roberto Arlt. Piglia torna por los senderos temáticos del escritor porteño, pero esta vez para convertir el psicologismo de unos caracteres y la inacción de unos personajes tan próximos a la poética de Beckett, en un cuadro de costumbres ciudadinas, cuyo telón de fondo descubre, más allá del enfrentamiento cruel entre asesinos y policías, los signos de un colectivo aferrado a los valores hechos metáfora en la pregunta de Brecht: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”.

Como *relato futuro* leo en *Plata quemada* la puesta en escena de un drama que anuncia una tragedia mayor, la de las dictaduras militares. La crónica policial del año 65, ocupada en desentrañar los motivos profundos de un grupo de criminales al hacerse a un botín, desenmascara una situación política y social en la que cualquier acto vandálico podía ser catalogado de “subversivo” e “ideológico”. Piglia trabaja con la médula de estos “relatos sociales”, da cuerpo a la intimidad de unos seres psicóticos y delata, desde el nervio de la ficción, el choque de unos grupos de resistencia frente a un Estado que se torna figura siniestra en las cárceles, comisarías, calabozos y sótanos, mediante el dolor y el crimen. Si para Brecht fundar y robar un banco es lo mismo, también sería cierto que no existe diferencia alguna entre las acciones de bandidos y policías, sobre todo cuando éstas se encuentran mediadas por razones de orden ideológico.

Desde esta perspectiva y con el ánimo de señalar algunos tópicos que podrían interesar al aparato crítico, en aras de continuar promoviendo los complejos mecanismos de la poética de Piglia, creo necesario advertir que *Plata quemada* se adscribe a una breve tradición argentina de la *non-fiction*, cuyo horizonte más claro se observa en la obra de Rodolfo Walsh y no sólo en el corpus referencial del movimiento norteamericano, con autores como Hemingway, Mailer o Capote, antecedentes fundamentales, es verdad, para valorar las búsquedas estéticas de García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* o de Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita*. Llamo la atención, por supuesto, de la existencia de un tipo de literatura que hace descansar sus presupuestos éticos y estéticos en lo que Walsh denominara el “trabajo de investigación”, en torno a una “realidad” no sólo “apasionante”, según sus palabras, sino

además “casi incontable”, y acaso inadmisible, digo, cuando muchas realidades latinoamericanas son el producto de lo que Steiner llamara los “modos de terror”, como signos de la “poscultura” o “cultura disminuida”.

Por esta vía y contrario a lo que recientemente ciertos críticos han sostenido, en cuanto a que *Plata quemada* plantea un requiebre con la obra anterior de Piglia, insinúo leer esta novela desde la misma propuesta teórica desplegada en la *nouvelle Nombre falso*. Si en la *nouvelle* se expone de entrada un asunto de “propiedad” textual y se establece una tensión y un ‘plagio’ con un relato de Leónidas Andreiev –cuyo tema es la caída de un terrorista y su confrontación moral con una mujer de su misma clase-, téngase presente que en *Plata quemada* se narra una “historia real” cuyos contenidos reposan en los archivos periodísticos. Como lector de esa memoria escrita y gráfica sobre un “caso menor” de la crónica roja, Piglia también expropia, a la manera del anarquista, unos contenidos, organiza unas temáticas y resuelve los *gestos metafóricos* sobre la base de unos ya existentes. Allí se hace efectiva la tensión y el posible ‘plagio’ con el registro de un relato social que promueve su propia lingüística, más allá del uso de un lunfardo que viene a recalcar la impronta de unos lenguajes vivos, los mismos que anuncian las crisis de los grupos sociales, siempre en movimiento, siempre haciéndose.

Desde sus relatos iniciales Piglia ha insistido en la idea de la máquina de la ficción o la máquina de contar historias, a través de un conocimiento especial de la lingüística y el psicoanálisis, teniendo como telón de fondo los textos de Joyce y las investigaciones de Jung. Estas preocupaciones de carácter teórico observarán la forma del relato a través de los *nudos blancos* con que urde la memoria de sus personajes, sobre la base de un antecedente literario cuya existencia, para el ámbito latinoamericano, sería tan innovador como la propuesta arltiana. Me refiero a la obra de Macedonio Fernández y a lo que hay de ella en la atmósfera enrarecida de *La ciudad ausente*. Una ciudad enmarañada de silencios, de temores, de relatos falsos y de réplicas.

Pues bien, la atmósfera de esa ciudad ausente es la misma que presencia impertérrita, las acciones criminales de la banda de Enrique Mario Malito. Allí las nociones de la *máquina macedoniana* presentan otras variantes de un mismo relato muy argentino. La *máquina* como el instrumento de tortura que tanto temen los maleantes. La *máquina* del cabo Roque Pérez,

radiotelegrafista, operador de inteligencia, cuya misión es la de capturar las palabras de los bandidos en medio de la violencia. La peligrosa *máquina* de narrar que invade el cuerpo del Gaucho Dorda, hijo de inmigrantes, habitado por voces femeninas que lo obligan a asesinar, que lo encadenan sin más a una lengua materna que traduce las “voces de la locura”, pero también las pasiones más sublimes, como aquellas que lo unen al Nene Brignone, su otra voz y memoria. Una máquina bicéfala, patológica, “Un caso muy interesante de simbiosis gestáltica. Son dos pero actúan como una unidad”, según concluye el psiquiatra Bunge. La confluencia de estas máquinas humanas en un mismo tejido urbano, donde el relato a menudo se traduce en violencia, bien pudiera ocupar su lugar en el Museo custodiado por Fuyita, mientras la *ciudad ausente* se plaga de relatos falsos que convocan *verdades*, justo cuando el Estado pervive por sus propias ficciones. Y en medio de este *relato futuro*, el lector, atrapado en los umbrales de sus propias culpas, conspirando, a su modo.

\* \* \*



## VI. BIBLIOGRAFÍA

### a) De los autores

Arlt, Roberto. *Obra completa*. Tomo 2 (Contiene: "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" –ensayo–; *Aguafuertes porteñas y españolas*; Obras de teatro - *Trescientos millones*, *Saverio cruel*, *La isla desierta*, *El desierto entra en la ciudad*, *La juerga de las polichinelas*, entre otras-. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981. Prefacio de Julio Cortázar.

-----*Un argentino entre gangsters. Cuentos policiales*. Introducción de Pablo Rocca. Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 1994.

-----*Obras*. Tomo I (Contiene: *El juguete rabioso*; *Los siete locos*; *Los lanzallamas*; *El amor brujo* ). Buenos Aires: Editorial Losada, 1997.

Tomo II (contiene: *Aguafuertes porteñas*; *Aguafuertes gallegas*; *Aguafuertes andaluzas*; *Aguafuertes asturianas*; *Aguafuertes africanas*). Buenos Aires: Editorial Losada, 1998. Ensayo preliminar David Viñas.

-----*Cuentos completos*. Buenos Aires/Madrid: Editorial Losada, 2002. Prefacios de Gustavo Martín Garzo y David Viñas.

\*\*

Piglia, Ricardo. *Cuentos con dos rostros*. México: Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura/UNAM, 1992. Selección y entrevista de Marco Antonio Campos. 1992.

-----*La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca/Colección Fierro, 1993.

-----*Respiración artificial*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.

-----*Cuentos morales. Antología (1961-1990)*. Buenos Aires: Colección Austral/Espasa/Calpe, 1995.

-----*Plata quemada*. Santafé de Bogotá : Planeta, 1998. Primera edición Planeta Argentina, 1997.

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

-----*Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2001.

-----. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

-----. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002. Primera edición, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1975.

-----. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003. Primera edición, Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

-----. *La ciudad ausente. Ópera en dos actos*. Música de Gerardo Gandini. Estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires el 24 de octubre de 1995. En, *Revista del Teatro Colón*, No. 46, Año 6, Buenos Aires, 1997, pp. 48-55.

### **a.1) Artículos/documentos**

Piglia, Ricardo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política (Reportaje a Rodolfo Walsh, marzo de 1970)". En, Walsh, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia*. México: Siglo XXI Editores, Colección Mínima, 55, 1978, pp. 10-28.

-----. "Roberto Arlt: la ficción del dinero". En, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, No. 7, Año III, Hartwick Rd., College Park, USA, 1974, pp. 25-28.

-----. "Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt". En, *La Opinión*, Buenos Aires, enero de 1974.

-----. "La prolijidad de lo real". En, *Punto de vista. Revista de cultura*, No. 3, Año 1, Buenos Aires, julio de 1978, pp. 26-28.

-----. Rodolfo Walsh. "He sido traído y llevado por los tiempos". En, *Ideas, Arte, Letras en la CRISIS*, No. 55, Buenos Aires, noviembre de 1987, pp. 16-21. Reelaboración y ampliación de la entrevista aparecida en 1970 en el texto de Walsh, *Un oscuro día de justicia*.

-----. "Ficción y política en la literatura argentina". *Hispanamérica. Revista de Literatura*, No. 52, Año XVIII, College Park, USA, abril de 1989, pp. 59-62.

-----. Selección y prólogo. *Las fieras. Arlt, Borges, Cortázar y otros*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar, Colección La muerte y la brújula, dirigida por Jorge Lafforgue, 1993.

*Ricardo Piglia/Juan José Saer. Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995

Piglia, Ricardo. "El final de un crimen". *Clarín. Suplemento de Cultura y Nación*. Buenos Aires, jueves 13 de noviembre de 1997, pp.2-3.

Renzi, Emilio. *Cuentos policiales de la Serie Negra*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969. Selección, notas y prólogo de Emilio Renzi.

-----, "Hudson: ¿un Güiraldes inglés?". Reseña sobre *Allá lejos y hace tiempo* de G. E. Hudson. Traducción de J. A. Brusa. En, *Punto de vista. Revista de cultura*, No. 1, Año 1, Buenos Aires, marzo de 1978, pp. 23-24.

### **b) General**

Acosta E., Adrado, F.R., Alsina, J., y otros. *Historia de la literatura griega*. J. A. López Férrez (Ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, Historia Serie Mayor, 1988.

Aguirre, Julio M, Murga, Ventura, Piossek, Lucía y otros. *La inmigración en la Argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Historia y Pensamiento Argentinos, 1979.

Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximación a su obra*. Barcelona: Anthropos/Editorial del Hombre, 1994.

Amorós, Andrés. *Subliteraturas*. Barcelona: Editorial Ariel. Esplugues de Llobregat, Col. Letras e ideas. Minor 4, 1974.

Arancibia, Juana Alcira (Editora). *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*. Wetminister, California: Instituto Literario Cultural Hispánico, 1993.

Arango, Gustavo. *Una ramo de nomeolvides. Gabriel García Márquez en El Universal*. Santafé de Bogotá: El Universal, 1995.

Arbelos, Carlos A. y Roca, Alfredo M. *Los muchachos peronistas*. Madrid: Emiliano Escolar Editor, 1981.

Arscott, John R. *Introduction to Nonfiction*. Florence, Kentucky: Editorial Board – McCormick – Mathers Publishing Company, 1977.

Autores varios. *Diez cuentos policiales argentinos*. Selección y nota de Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Hachette, Serie "Evasión", 1953.

Autores varios. *Coloquio sobre novela hispanoamericana*. México: Tezontle, 1967.

Autores varios. *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.

Autores varios. *El problema de la identidad latinoamericana*. México: Nuestra América/Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Autores varios. *Fin de siglo. Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*. México: MacGraw-Hill, 1996.

Autores varios. *Visiones cortazarianas. Historia, política y literatura hacia el fin de milenio.* Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. México: Nuevo Siglo/Aguilar, 1996.

Autores varios. *Ricardo Piglia. Valoración múltiple.* Edición al cuidado de Jorge Fornet. Santafe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo/Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 2000.

Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI Editores, 1999.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Barcelona, Paidós, Comunicación, 1994.

-----, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos.* México: Siglo XXI Editores, 1999.

Barrenechea, Ana María, Mudrovick, María Eugenia y otros. *Ricardo Piglia. Valoración múltiple.* Edición al cuidado de Jorge Fornet. Santafe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo/Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 2000.

Bataille, George, Levin, Harry y otros. *Balance de Hemingway.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973. Selección y notas Ricardo Piglia.

Baumgartner, Juana M. *La anti-virgen Evita.* Madrid: Editorial Parteluz, S.L., 1997.

Bayer, Osvaldo. *Severino Di Giovanni. El idelista de la violencia.* Buenos Aires: Editorial Galerna, 1970.

-----, *Los anarquistas expropiadores, Simón Radowitzky y otros ensayos.* Buenos Aires: Editorial Galerna, 1975.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.* Madrid: Taurus, 1988.

Berenguer, Carisomo. *Literatura argentina.* Barcelona: Editorial Labor, 1970.

Bermamm, Sylvia, Edelman, Lucila, Kordon, Diana y otros. *Efectos psicosociales de la represión política. Sus secuelas en Alemania, Argentina y Uruguay.* Córdoba, Argentina: Goethe-Institut, 1994.

Bianco, José. *Ficción y realidad (1946-1976).* Caracas: Monte Ávila, 1977.

Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas.* Barcelona: Anagrama, 1995.

Borges, Jorge Luis. *Discusión.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.

-----, *El informe de Brodie.* Buenos Aires: Emecé Editores, quinta impresión, 1971.

- , *Diálogos* (con Ernesto Sábato). Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.
- , *Borges oral*. Tercera impresión. Buenos Aires: Emecé Editores/Editorial de Belgrano, 1986.
- , *El Aleph Borgiano*. Santafé de Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. Edición al cuidado de Gustavo Cobo Borda, 1986.
- , *Ficciones*. Barcelona: Emecé Editores, Biblioteca Jorge Luis Borges, 1996.
- , *Textos recobrados. 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.
- , *El tamaño de mi esperanza*. Biblioteca Borges. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- , Prólogo a *La invención de Morel*. En, *Adolfo Bioy Casares. La invención y la trama. Obras escogidas*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Borré, Omar. *Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía*. Buenos Aires: Ediciones América Libre, 1996.
- Braceli, Rodolfo. *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.
- Brecht, Bertolt. *L'opera da tre soldi*. En, *Teatro*. Volume Primo. Torino: Einaudi Editore, 1958, p. 265. Terza edizione. Traduzione di Emilio Castellani e Renata Mertens.
- , *Cinco dificultades para quien escribe la verdad*. México: Punto por Punto, 1964.
- , *Die Dreigroschenoper*. En, *Gesammelte Werke*. Band 2. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1967.
- , *La ópera de dos centavos y Herr Puntilla y su sirviente Matti*. En, *Teatro completo*. Vol. V. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970. Traducción de Annie Reney y Onofre Lovero.
- , "La producción del arte y de la gloria". En, *Ideas, Arte, Letras en la CRISIS*, No. 22, Buenos Aires, 1975, pp.48-51. Selección y traducción de Ricardo Piglia.
- Bueno, Mónica (comp.). *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*. Participan Elisa Teresa Calabrese, Ana Clambong, Germán García, Horacio González, Noé Jitrik, Adolfo de Obieta, Ricardo Piglia y Colectivo 12. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.
- Campra, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI Editores, 1998.
- Canto, Estella. *Borges a contraluz*. Madrid: Colección Austral, No. 93. Espasa-Calpe, 1984.

Capote, Truman. *A sangre fría*. México: Ediciones a.m. de León, 2001. Traducción de Fernando Rodríguez.

Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias. Ensayos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 1964.

Cella, Susana (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Editorial Losada, Biblioteca de Estudios Literarios, 1998.

Clemente, José E y Borges, Jorges Luis . *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1963.

Cisquella, Georgina, Erviti, José Luis, Sorolla, José A. *La represión cultural en el franquismo. Diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Collazos, Óscar, Cortázar, Julio y Vargas Llosa, Mario. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura. Polémica*. México: Siglo XXI Editores, Colección Mínima 35, 1971.

Corbatta, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina. (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1999.

Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 1967.

-----. *Queremos tanto a Glenda*. México: Editorial Nueva Imagen, 1983.

-----. *Argentina: Años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. Edición a cargo de Saúl Yurckievich.

-----. *Los relatos. Ahí y ahora, 4*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

-----. *Obra crítica /3*. Edición de Saúl Sosnowski. Buenos Aires/México: 1994.

Cros, Edmond. *Introducción a la Sociocrítica. Seminario Internacional de Sociocrítica*. Medellín: Universidad de Antioquia/EAFIT, 1999.

Davis, L. J. *Dinero quemado. Los increíbles escándalos financieros de la década de los 70*. Barcelona: Planeta, 1983.

Dellepiane, Antonio. *El idioma del delito. Contribución al estudio de la psicología criminal*. Buenos Aires: Arnoldo Moen, Editor, 1894. Reimpreso por Ediciones Iniciales, 1994.

Delich, Francisco. *Metáforas de la sociedad argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.

De Milleret, Jean. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.

- De Torre, Guillermo. *Claves de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- De Unamuno, Miguel. *Ensayos*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1951.
- Dis, Emilio. *Código Lunfardo*. Buenos Aires: Editorial Caburé, Colección Pintusa, 1975.
- Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1998.
- , *Artículos de incierta necesidad*. Chile: Alfaguara, 1998.
- Du Terrail, Ponson. *Aventuras de Rocambole*. México: Lito Ediciones Olimpia, 1962.
- , *Los hijos de Judas*. Barcelona: Guarnier, Taberner y Compañía Editores. S.p.i.
- Eco, Umberto, Colombo Furio, Sacco Giuseppe y otros. *La nueva Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Eisenstein, Sergei Mijailovich, Gubern, Román, Chesterton y otros. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets Editores, Cuadernos Ínfimos 10, 1982.
- Eliot., T. S. *Notas para la definición de la cultura*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Escobar, Justo y Velásquez, Sebastián. *Examen de la violencia en Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica – Archivo del Fondo 40/41, 1975.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas 1840-1900. Concentración obrera y economía editorial*. Madrid: Taurus, Colección Persiles, 56, 1972.
- Fernández Moreno, César (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores/Unesco, 1974.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- , *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, Decimoquinta reimpresión, 1996.
- Gambini, Hugo. *Historia del peronismo. El poder total (1943-1951)*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- Garabano, Sandra. *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*. Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Colección *In Extenso*, Serie Crítica, No. 3, 2003.



García, Germán. *La novela argentina. Un itinerario*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1952.

García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1ª. edición, 1981.

*La soledad de América Latina/Brindis por la poesía*. Cali: Universidad del Valle, Corporación Editorial Universitaria de Colombia, 1983.

-----, *Todos los cuentos*. México: Orígenes-Seix Barral, Obras Maestras del Siglo XX, 5, 1984.

-----, *Del amor y otros demonios*. Santafé de Bogotá: Norma, 1994.

-----, *Vivir para contarla*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 2002.

Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.

Gelman, Juan. *De palabra*. Madrid, Colección Visor de Poesía, 310, 1994.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

-----, *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores, 2001.

Giardinelli, Mempo. *La revolución en bicicleta*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1980.

-----, *Luna caliente*. México: Editorial Oasis, 1983. Primera edición.

-----, *Qué solos se quedan los muertos*. México: DianabcedefghijkLiteraria, 1991. Primera edición de 1985.

-----, *Imposible equilibrio*. Barcelona: Planeta, 1995.

-----, *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Molinos de Viento, 109, 1996.

-----, *El décimo infierno*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1999.

Gillespie, Richard. *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Buenos Aires: Grijalbo, 1988.

González Janzen, Ignacio. *Argentina: 20 años de luchas peronistas*. México: Ediciones de la Patria Grande, 1975.

González Trejo, Horacio. *Formas de alienación en Argentina*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1970.

Gori, Gastón. *Inmigración y colonización en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Biblioteca de América, 1988.

Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Madrid: Mondadori, 37, 1995.

Gramsci, Antonio. *Literatura y cultura popular*. Tomo I. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Revolucionaria, 3, 1974.

------. *Literatura y vida nacional*. Vol. 4. México: Juan Pablos Editor, 1986.

Guarner, José Luis. *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano /3 (1961-1992)*. Barcelona: Editorial Laertes, 1993.

Guerrero, Diana. *Roberto Arlt el habitante solitario*. Buenos Aires: Granica Editor, Colección El Juguete Rabioso, 1972.

Guntsche, María. *Entre la locura y la cordura. Cinco novelas argentinas del siglo XX*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 1998.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Ediciones Cave Cavenem, Departamento de Filosofía Universidad Nacional de Colombia, 1989.

------. *El intelectual y la historia*. Compilación de Javier Lasarte V. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2001.

Harding, D.W, Phelps, Gilbert and others. *From Blake to Byron*. Vol. 5. Edited by Boris Ford. Of the New Pelican Guide to English Literature. New York: Pinguin Books, 1982.

James, Henry. *El arte de la ficción (texto bilingüe)*. Edición de María Antonia Álvarez. León: Universidad de León, Secretaría de Publicaciones, D.L., Taller de Estudios Norteamericanos, 1992.

Jitrik, Noé. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1970.

------. *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura, 1975-1980*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.

Kafka, Franz. *El castillo*. Madrid: Alianza Editorial/Emecé Editores, 1973.

Kapuscinski, Ryszard. *El sha o la desmesura del poder*. Barcelona: Anagrama, Crónicas, 1987.

------. *Lapidarium IV*. Barcelona: Anagrama, 2003.

- Klahn, Norman y Corral, Wilfrido H. (Comp). *Los novelistas como críticos*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, 1991.
- Kohut, Karl y Pagni, Andrea (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt/Main: Editorial Vervuert, 1993.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Fábula, Tusquets Editores, 2000.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1996.
- La represión en Argentina 1973-1974. Documentos*. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, Serie Estudios, 55, Latin American Studies Association, 1978.
- Loveluck, Juan. *La Novela Hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Lesky, Albin *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos, 1985.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- Lipovetski, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 2000.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros/Básicos, 1999.
- Luna, Ana Luisa. *Nota roja 40's. La crónica policiaca en la ciudad de México*. México: Editorial Diana, 1994.
- McCoy, Horace. *¿Acaso no matan a los caballos?*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, *Literatura del Crimen*, 2, 1988.
- Marinetti, Filippo Tomasso. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Editorial Cotal, 1978.
- Maristany, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del proceso*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999.
- Martínez, Tomás Eloy. *Lugar común la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- , *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta. Biblioteca del Sur, 1995.
- , *Las memorias del general*. Buenos Aires: Planeta/Espejo de la Argentina, 1996.

-----. *El sueño argentino*. Buenos Aires: Planeta/Espejo de la Argentina, 1999. Edición de Carmen Perilli.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Para una revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires: Losada S.A., 1967.

Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra. Crítica y Estudios Literarios, 2001.

Massuh, Víctor. *Nihilismo y experiencia extrema*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

Menton, Seymour. *Novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Michelet, Jules. *Historia del satanismo y la brujería*. Buenos Aires: Editorial Dédalo, 1989.

Morales Saravia, José/Scuchard, Barbara (Edts). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Verlag, Frankfurt am Main: Bibliotheca Iberoamericana, Vervuert, 2001.

Moreno-Durán, Rafael Humberto. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. Barcelona: Tusquets, 1976.

-----. *Biblioteca: escrutinio de la memoria. Leer y releer*, No. 2 – Departamento de Bibliotecas, Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.

Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1996.

Narcejac, Thomas. *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Navarro Olmedo, Fernando. *El secuestro de sesenta millones de dólares. El golpe maestro de los "Montoneros"*. México: Editorial Posada S.A/Colección Duda Semanal, 1976.

*Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 4ª reimpresión a la 2ª edición, 1996.

Núñez Estuardo (Comp./Prol.). *Tradiciones Hispanoamericanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, Vol.67.p.XII, 1979.

Olea Franco, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1993.

Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina 1880-1910*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969.

Onetti, Juan Carlos. *Requiem por Faulkner*. Montevideo: Arca Editorial/Calicanto, 1976.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1981.

-----, *La rebelión de las masas*. Barcelona: Altaya, Grandes obras del Pensamiento, Vol. 8, 1993.

Osorio T., Nelson (Comp.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, No. 132, 1998.

Pereira, María Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.

Perus, Françoise. *El realismo social en perspectiva*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Piñeyro, Marcelo y Figueras, Marcelo. *Plata quemada. La película*. Guión cinematográfico – Diario de rodaje. Incluye fotos del film a color. Buenos Aires: Editorial Norma, 2000.

Plotnik, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Tomo II. México: Alianza Editorial, 1979. Traducción y notas de Julio Cortázar.

-----, *Cuentos*. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Traducción y notas de Julio Cortázar.

Posadas, Carmen. *Pequeñas infamias*. Barcelona: Planeta/Colección Autores Españoles e Iberoamericanos, 1999.

Prieto, Adolfo. *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica; José Amícola y Jorge Panesi coordinadores. Madrid: Colección Archivos, 42, Conaculta/Fondo de Cultura Económica en México, 2002.

Rabanal, Rodolfo. *La vida brillante*. Buenos Aires: Planeta Biblioteca del Sur, 1993.

Rainov, Bogomil. *La novela negra*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura. Cuadernos de Arte y Sociedad, 1978.

Rama, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos 1964/1980*. México: Marcha Editores, S. A., 1981.

-----, *La crítica de la cultura en América Latina*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, No. 119, 1985.

------. *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular.* Santafé de Bogotá: Cuadernos de Gaceta, No. 1, Colcultura, 1991.

Reyes, Alfonso. "Notas sobre la inteligencia americana" (1936) y "Valor de la literatura hispanoamericana" (1941). Puntos VI y XI respectivamente, de *Última Tule*. En, *Obras completas*, Tomo XI. México: Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 1960, p.p. 82/90 - 126/135.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado.* México: Siglo XXI Editores, 1996.

Rincón, Carlos. *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y lectura del neobarroco.* Santafé de Bogotá: Colcultura/Tercer Mundo Editores, 1996.

------. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina.* EUN, Editorial Universidad Nacional, Santafé de Bogotá, 1995.

------. *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega & Co. Unltd.* Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, Serie <<La granada entreabierta>>, 86, 1999.

Rivera Echenique, Silvia. *Militarismo en la Argentina. Golpe de Estado de junio de 1966.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1976.

Roa Bastos, Augusto. *Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual.* Cuadernos de Cultura Latinoamericana, No. 39. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Unión de Universidades de América Latina, 1979.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. El Boom de la novela latinoamericana. Ensayo.* Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

------. *Una biografía literaria.* México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Traducido del inglés por Homero Alsina Thevenet.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976.

Sábato, Ernesto. *Itinerarios.* Antología de ensayos. Buenos Aires: Sur, 1969. p.163.

------. Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas.* Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Breve, 5a. edición, 1979.

------. *Sobre héroes y tumbas.* Caracas/Barcelona: Biblioteca Ayacucho, Vol. 117, 1986.

Saer, Juan José, Giardinelli, Mempo y otros. *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia.* Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.). Frankfurt/Main: Editorial Vervuert, 1993.

- . *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*. México: Planeta, 1999.
- Said, Edward. W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama. Colección Argumentos, No. 187, 1996.
- Salazar, Alonso. *La parábola de Pablo*. Santafé de Bogotá: Planeta, 2001.
- Sánchez, Luis Alberto. *Examen espectral de América Latina*. Buenos Aires: Losada S. A., segunda edición, 1962.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1992.
- . *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917 – 1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1995.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo. Civilización y barbarie*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965.
- . *Eva Perón ¿Aventurera o militante?*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1971.
- Sims, Norman (Selección y prólogo). *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Santafé de Bogotá: El Áncora Editores, 1996. Traducción de Nicolás Suescún.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus – Pensamiento, 1996.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Serie Grandes Reportajes. Buenos Aires: Librería-Editorial El Ateneo, 1996.
- Soriano, Osvaldo. *Cuarteles de invierno*. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta, 1987, primera edición 1982.
- Speranza, Graciela. *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Editorial Norma, 1995. Prólogo de Beatriz Sarlo.
- Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul: Aproximaciones a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- Talese, Gay. *Thy Neighbor's wife*. New York: Dell Publishing Co., 1980.
- Tierno Galván, E. *Anatomía de la conspiración*. Madrid: Cuadernos Taurus, 1962.



Vaccaro, Alejandro. *Georgie (1899-1930). Una vida de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Proa/Alberto Casares, 1996.

Valencia Goelkel, Hernando. *Oficio crítico*. Santafé de Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

Vargas Llosa, Mario. *La novela. José María Arguedas. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* (2 conferencias). Buenos Aires: América Nueva, 1974.

Vásquez Montalbán, Manuel. *Quinteto de Buenos Aires*. México: Planeta, Colección Autores Españoles e Hispanoamericanos, 1998.

Vélez Correa, Roberto. *El misterio de la malignidad. El problema del Mal en Roberto Arlt*. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, Colección Artes y Humanidades, 2002.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971.

Viñas, David, Rama, Ángel, Halperin Donghi, Tulio y otros. *Más allá del boom: Literatura y Mercado*. México: Marcha Editores/Colección Letras, 1981.

Walsh, Rodolfo. *Operación masacre*. La Habana, Cuba: Colección La Honda, Casa de las Américas, 1975.

-----, *Un oscuro día de justicia*. México: Siglo XXI Editores, Colección Mínima, 55, 1978.

Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Paidós: Barcelona, 1994.

Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994.

Woodall, James. *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*. Biografía. Barcelona: Gedisa, 1998.

Zaragoza, Gonzalo. *Anarquismo argentino (1876-1902)*. Madrid: Ediciones de La Torre, 1996.

### *c) Documentos de Revistas/Diarios/Suplementos*

Abós, Álvaro. "Los últimos mil días de Roberto Arlt". En, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 599, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, mayo 2000, pp.107-126.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En, *Hispanamérica, Revista de literatura*, No. 26, Año IX, College Park, USA, 1980, pp.33-59.

Amar Sánchez, Ana María. "La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)". En, *Revista Iberoamericana*, Nos. 135/136, Vol. LII, Pittsburgh, abril-septiembre de 1986, pp. 431-435.

------. "La ficción del testimonio". *Revista Iberoamericana*, No. 151, Vol. LVI, Pittsburgh, 1990, pp.447-461.

------. "Canon y traición: literatura vs cultura de masas". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, No. 45, Año XXIII, Lima-Berkeley, 1er. Semestre 1997, pp. 43-53.

Azubel, Ester. "Narrar la experiencia: notas acerca de la literatura argentina de los '80". En, *Revista Reflejos*, No. 5, Universidad Hebrea de Jerusalén, Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos, diciembre de 1996, pp. 8-17.

Ballen, Anahi. "'All about Eve'. Eva Perón y los equívocos de la biografía". En, *Punto de vista. Revista de cultura*. No. 58, Año XX, Buenos Aires, agosto de 1997, pp. 9-14.

Beltrán, Rosa. "Entrevista con Ricardo Piglia. Escritor perseguido por personaje". *La Jornada Semanal. Suplemento cultural*, No. 267, Ciudad de México, 16 de abril del 2000, p. 7.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su productibilidad técnica". Parte I. En, *Eco. Revista de la cultura en Occidente*, Tomo XVI/5, marzo de 1968, Bogotá: Librería Buchholz, pp.471-496. Parte II, en, Tomo XVI/6, abril de 1968, pp.578-601.

Berg, Edgardo H. "Fronteras móviles: consideraciones acerca de la producción narrativa de "no ficción" en la Argentina". En, *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, No. 415, Año 4, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1995, pp.93-105.

------. "La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)". En, *Hispanamérica, Revista de Literatura*, No. 75, Año XXV, College Park, USA, 1996, pp.37- 47.

------. "*Plata quemada. Reseña*". En, *Hispanamérica, Revista de Literatura*, No. 82, Año XXVIII, Gaithersburg, USA, abril de 1999, p. 124-126.

------. "Asesinos por naturaleza: sobre *Plata quemada* de Ricardo Piglia (segunda reflexión)". En, *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad de Mar del Plata, No. 13, Año 10, 2001, pp.95-109.

Berlanga, Ángel. "Ricardo Piglia habla de los nuevos discursos en el país". En, *Página/12*, Buenos Aires, 21 de setiembre de 2003.

Campos, Marco Antonio. "Entrevista con Ricardo Piglia". En, *Cuentos con dos rostros*. Ricardo Piglia. México: Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura/UNAM, 1992, pp.93-113.

Catena, Alberto. "Charla con Ricardo Piglia. Los sueños de Macedonio". En, *Revista del Teatro Colón*, No. 46, Año 6, Buenos Aires, 1997, pp. 40-43.

Coira, María. "Ciudades y crímenes argentinos recientes, en claves novelescas de Jitrik y Piglia". En, *CELEHIS*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad de Mar del Plata, No. 11, Año 8, 1999, pp.79-101.

Conte Reyes, Gabriel. "La mentira de Arlt". Texto de *Contorno*, No. 2, mayo de 1954. Reproducido en, *Punto de vista. Revista de cultura*, No. 4, Año 1, Buenos Aires, noviembre de 1978, pp. 7-9.

Corral, Rose. "Un cuento de Roberto Arlt en la prensa mexicana del 30". Seguido del texto "Final de cena". En, *Hispanamérica, Revista de Literatura*, No. 85, Año XXIX, College Park, USA, 2000, pp.63-75.

Cortázar, Julio. "América Latina: exilio y literatura". En, *Eco, Revista de la cultura de occidente*, No. 205, Tomo XXXIV/1. Bogotá: Librería Buchholz, noviembre de 1978, pp. 59-66.

Cortines, Carlos. "Vargas Llosa: el fin del complejo de inferioridad de los escritores latinoamericanos". Suplemento de *Siempre!*, No. 374. México D.F., abril de 1969, pp. iv-vi.

Costa, Marithelma. "Entrevista. Ricardo Piglia". En, *Hispanamérica, Revista de Literatura*. No. 44, Año XV, Gaithersburg, USA, 1986, pp. 39-54

Fernández, Nancy. "Sobre Roberto Arlt". En, *Hispanamérica, Revista de Literatura*, No. 90, Año XXX, College Park, USA, 2001, pp. 23-36.

Ford, Aníbal. "Walsh: la reconstrucción de los hechos". En, *Nueva novela latinoamericana*, Vol. 2. Jorge Lafforgue (comp.). Buenos Aires: Editorial Paidós/Letras Mayúsculas, 1972, pp.272-322.

Forn, Juan. "Sangre fría, plata caliente". En, *Radar. Libros*. Suplemento Literario de *Página/12*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1997.

Fornet, Jorge. "Asedios a Plata quemada (En nueve capítulos y un epílogo)". En, revista *Casa de las Américas*, No. 212, Año XXIX, julio-septiembre de 1998, pp.139-143.

Gandolfo, Elvio. "Ricardo Piglia". Entrevista. En, Suplemento *Radar*, diario *Página/12*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1996.

García, Germán. "Plata quemada o los nombres impropios". En, *Hispanamérica, Revista de literatura*, No. 85, Año 29, College Park, USA, 2000.

Gilman, Claudia. "Los siete locos: novela sospechosa de Roberto Arlt". En, *Roberto Arlt. Los Complementarios 11. Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, julio de 1993, pp. 80-81.

Gil Montoya, Rigoberto. "Electra Garrigó: teatro de la modernidad". En, *Revista de Ciencias Humanas*, Universidad Tecnológica de Pereira, No. 30, Año 8, diciembre de 2001, pp. 21-32.

Gombrowicz, Witold. "Apuntes sobre la Argentina". En, *Eco, Revista de la cultura de occidente*, Bogotá: Librería Buchholz, febrero de 1967, Tomo XIV/4, pp. 431-441.

Hinds, Harold E. Jr. "Literatura popular. 'No hay fuerza más poderosa que la mente humana' -Kalimán". En, *Hispanérica, Revista de Literatura*, No. 18, Año VI, Takoma Park, USA, 1997, pp.31-46.

Jitrik, Noé. "Entre el dinero y el ser (Lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt)". En, *Dispositio, Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, University of Michigan, Vol. I, No. 2, 1976, pp. 99-133.

Losada, Alejandro. "Rasgos específicos de la producción literaria ilustrada en América Latina". En, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año III, No. 6, 1977, Lima, Perú, pp. 7-35.

Martínez, Tomás Eloy. "Victoria Ocampo: una pasión argentina". En, *Primera plana*, No. 168, Año IV, Buenos Aires, 15/21 de marzo de 1966.

----- "La batalla de las versiones narrativas". En, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 1, Vol. XXI, Santafé de Bogotá: Banco de la República, 1984.

Masiello, Francine. "Argentine Literary Journalism: The Production of a Critical Discourse". En, *Latin American Reserch Review*, No. 1, Vol. XX, 1985, pp. 27-60.

Monsiváis, Carlos: "Idolos populares y literatura en América Latina". En, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 1, Vol. XXI, 1984, Bogotá, Banco de la República, pp.47-57.

Nuño, Ana. "Entrevista a Ricardo Piglia". En, *Revista Quimera*, No. 198, Barcelona, 1998, p.15.

Ortega, José. "La visión del mundo de Arlt: *Los siete locos/Los lanzallamas*". En, *Roberto Arlt. Los Complementarios 11. Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, julio de 1993, pp. 71-76.

Pellicer, Rosa. "Libros y detectives en la narrativa policial argentina". En, *Hispanérica, Revista de Literatura*, No. 93, Año XXI, College Park, USA, diciembre de 2002.

Pereira, María Antonieta. "Ricardo Piglia y la máquina de la ficción". En, Revista *Estudios Filológicos*, No. 34, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1999.

Prieto, Adolfo. "Silvio Astier, lector de folletines". En, *Río de la Plata*, Cultural 4-5-6, 1987, pp. 329-336.

Reyes, Dean Luis. "Páginas del diario de Ricardo Piglia. Un diálogo con el escritor argentino en La Habana". En, Agencia Internacional de Noticias Librusa.

Roffé, Reina. "Entrevista a Ricardo Piglia". En, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 607, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, enero 2001, pp. 97-111.

-----, "Entrevista a Mempo Giardinelli". En, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 615, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, septiembre de 2001, pp. 80-92.

Sierra, Marta. "Las construcciones de género en la literatura argentina de vanguardia: productividad y cuerpo en Scalabrini Ortíz, Arlt y González Tuñón". En, *Revista de Estudios Hispánicos*. Washington University, No. 1, Tomo XXXV, enero 2001, pp. 21-47.

Spiller, Rolnád. "Tres detectives literarios de la nueva novela argentina: Martini, Piglia, Rabanal". En, Revista *Río de La Plata*, Culturas 11-12, Colección Archivo, 1990, pp. 361-369.

Stavans, Ilan. "Detectives en Latinoamérica". En, *Revista Universidad de México* (UNAM). No. 446, Vol. XLII, Ciudad de México, marzo de 1988, pp. 9-11.

-----, "Breviario de la literatura policial en América Latina". En, *Revista Universidad de Antioquia*. No. 221, Vol. LIX, Medellín, Colombia, julio/septiembre de 1990, pp. 43-63.

Vásquez, Juan Gabriel. "Ricardo Piglia. El arte es extrañamiento: una manera nueva de mirar lo que ya vimos". En, Revista *Lateral*, No. 73, Madrid, enero de 2001.

Vezzetti, Hugo. "El cuerpo de Eva Perón". En, *Punto de vista. Revista de cultura*. No. 58, Año XX, Buenos Aires, agosto de 1997, pp. 3-8.

Viereck, Roberto. "De la tradición a las formas de la experiencia. Entrevista a Ricardo Piglia". En, *Revista chilena de literatura*, No. 40, Universidad de Chile, 1992.

Yáñez, Mirta. "Piglia, la inclusión perenne". En, *Casa de las Américas*, No. 201, Año XXXVI, octubre-diciembre de 1995, p. 90-95.

#### **d) Documentos de la Red**

Clayton, Michelle, Días-Quiñones, Arcadio, Firbas, Paul y otros. *Bibliografía Ricardo Piglia*. Program in Latin American Studies, Princeton University. Datos actualizados hasta el mes de junio de 1999.

Dirección: <http://www.princeton.edu/plasweb>

De la Torre, Iván. "Peronismo versus escritores: entre el amor y el espanto". En, Periódico *La Insignia*. 4 de febrero de 2001.

Dirección: [http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul\\_011.htm](http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul_011.htm)

Farina, Fernando. "Tucumán arde". En, *RosariARTE*, Edición No. 79, Año V.

Dirección: <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>

Gandini, Gerardo. "La ciudad ausente". Ópera en dos actos con libreto de Ricardo Piglia basado en su novela homónima. 1997.

Dirección: <http://www.clasicaonline.com.ar/argumentos/a22.doc>

Padin, Clemente. "Tucumán Arde. Paradigm of Revolutionary Cultural Action". En, *Light and Dust Mobile Anthology of Poetry in cooperation with Atticus Press*.

Dirección: <http://www.concentric.net/~Lndb/padin/lcptuc.htm>

#### **e) Documentos especiales**

Páginas *Policiales* de los diarios *La Nación*; *El Mundo*; *Crónica* de Buenos Aires (Argentina). Y *El Día*; *Acción*; *El País*; *Debate* de Montevideo (Uruguay).

Notas aparecidas entre los meses de septiembre y noviembre de 1965, a propósito del asalto de la banda de Malito a la sucursal del Banco de la Provincia de Buenos Aires, en San Fernando.

\* \* \*