



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS / INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

FICCIONES SUBVERSIVAS:
LA PRESENCIA DE *LOS SIETE LOCOS* Y *LOS LANZALLAMAS* DE ROBERTO ARLT
EN *BLANCO NOCTURNO* Y *EL CAMINO DE IDA* DE RICARDO PIGLIA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:
MTRA. MARCELA GÁNDARA RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL: DRA. REGINA AÍDA CRESPO FRANZONI
(CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA
Y EL CARIBE)

COMITÉ TUTORAL:
DRA. MA. RAQUEL MOSQUEDA RIVERA
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS)
DR. MIGUEL GPE. RODRÍGUEZ LOZANO
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS)

SINODALES:
DRA. YANNA HADATTY MORA
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS)
DR. ALEJANDRO GARCÍA ORTEGA (LETRAS- UAZ)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

CONTENIDO

PRELIMINAR, p. 2.

CAPÍTULO I. ARLT / PIGLIA: RECORRIDOS, p. 14.

- A. *De críticas desiguales y antagónicas: lecturas sobre la obra de Roberto Arlt.*
Del realismo a la vanguardia: Florida, Boedo, ¿Floredo?
De *Contorno* a los sesentistas.
Modernidad y vanguardia.
- B. *Los sesentistas y la posición generacional: lecturas sobre la obra de Ricardo Piglia.*
El lugar de la lectura.
Búsquedas literarias: tradición, homenajes.
De la posmodernidad al sentido de la experiencia.

CAPÍTULO II. DE MODERNIDADES CIENTÍFICAS Y RESPUESTAS ANARQUISTAS, p. 72.

- A. *Los saberes del escritor: de la técnica al anarquismo.*
El mapa de la lectura.
La modernidad: la invención maravillosa y la utopía.
La creencia o la ficción: la sociedad secreta.
El sentido de la acción y la palabra: el anarquismo.
- B. *Representaciones del revolucionario y del anarquista.*
Revolucionarios, delincuentes o anarquistas.
Ficciones violentas: el poder y la creencia.

CAPÍTULO III. ARLT EN *BLANCO NOCTURNO*: LA FIGURA DEL INVENTOR, LA FÁBRICA Y LA SOCIEDAD SECRETA, p. 130.

- A. *La novela bípoda: Los siete locos / Los lanzallamas.*
De la aguafuerte a la vanguardia.
Inventores feroces, ideólogos feroces: el narrador y los personajes.
La terrible banda de Temperley: la sociedad secreta.
- B. *Blanco nocturno: el inventor, la fábrica y la utopía.*
Los temas y las formas.
Novela negra, ficción conspirativa.
Estereotipos infieles: el narrador y los personajes.
La sociedad secreta.
Los sueños del inventor/el blanco nocturno.

CAPÍTULO IV. ARLT EN *EL CAMINO DE IDA*: UTOPIA E IMAGEN EN LA FIGURA DEL ANARQUISTA Y EL TERRORISTA, p. 193.

- A. *Conspiraciones y resentimientos en Los siete locos / Los lanzallamas.*
Construcciones ideológicas y utópicas en los personajes.
- B. *El camino de Ida: individuos múltiples, lectores terroristas, escritura anarquista.*
El camino y la novela: los temas y las formas.
La novela negra y los síntomas del capitalismo.
Sujetos múltiples, lecturas en fuga: el narrador y los personajes.
Una utopía de ejércitos invisibles: la sociedad secreta.

CONCLUSIONES, p. 245.

BIBLIOGRAFÍA, p. 255.

PRELIMINAR

Son múltiples las bifurcaciones en la literatura argentina, y en ocasiones los caminos se entrelazan. Así se producen los cruces entre la obra de Roberto Arlt y la de Ricardo Piglia. Aunque corresponden a contextos culturales distantes, lo cierto es que hay tradiciones literarias y entornos sociales que los vinculan. Desde la publicación de *Nombre falso* (1975), más aun de *Respiración artificial* (1980), la relación entre Roberto Arlt y Ricardo Piglia se intensifica, en un inicio por el discurso reivindicatorio del último sobre el primero, después por la propuesta de interpretación pigliana. Debido a esto, es importante trabajar en este engranaje en la medida que Piglia sugiere una manera de leer a Arlt y de reconstruir su presencia en las obras, incluso si no es explícita.

Para Piglia, el laboratorio de la escritura está en los diarios, en el ejercicio constante. Aun cuando no sean narrativas organizadas, en un sentido estricto, los diarios de Emilio Renzi son el punto de partida de las construcciones ficcionales de Piglia; esto es, el diario como prueba de disciplina, oficio, tiempo libre dedicado a la experimentación. Por otro lado, en Arlt encontramos la saturación del trabajo, el ejercicio periodístico como el laboratorio de la creación, otro tipo de diario, el oficio que se construye en medio del trabajo cotidiano. Ahí nacen también sus obras. Mientras Piglia escribe poco y corrige mucho, Arlt escribe desmesuradamente, a pesar del cansancio, contra los prejuicios de la élite letrada. Pero hay otro origen que los emparenta, tan ficticio como vivencial, diría Piglia, “la ausencia casi total de literatura”,¹ esto es, una formación que se complementa con discursos que no son necesariamente estéticos o canónicos. Leer y escribir desde ciertos márgenes constituye una toma de posición, entrar en la lucha por el campo literario

¹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 52.

a través del periodismo o la academia; a partir de estos caminos, replantear una tradición literaria y, a la vez, de lo que significa la idea del gusto.

Esta tesis, al tiempo que ensaya una lectura sobre las novelas de los autores mencionados, intenta indagar en esos elementos que ratifican la recreación de ciertas figuras de la obra de Arlt, específicamente *Los siete locos/Los lanzallamas* (1929-1931), en las dos últimas novelas de Piglia, *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013). Se analiza la presencia de Arlt en estos libros de Piglia, partiendo de la idea que George Steiner elabora en *Presencias reales* (1989), la interpretación vista como un ejercicio de ejecución, cuando no es parasitaria, es decir, cuando se lee no sólo para producir un comentario sino para reelaborar el texto, la obra literaria es la respuesta a la lectura. Sin duda hay otros textos donde la recreación de los temas y las formas arltianas son más evidentes, pero es precisamente una representación indirecta la que interesa revisar en este trabajo, en la medida que Piglia ejecuta sus lecturas en la escritura de sus propias obras y a partir de ahí escribe desde el supuesto, la alusión.²

Las presencias pueden aparecer veladas, así cumplen un papel distinto dentro del texto y para el propio Piglia. Lo que en Arlt es tentativa revolucionaria, en Piglia se concreta; el discurso furioso se vuelca en explosión, no sólo por la imagen de la bomba que se lanza, sino porque la violencia cobra un sentido, cambia de función en los personajes y en el ejercicio de la escritura. Para comprender estos mecanismos de subversión, en este trabajo se buscan ciertos aspectos de ambos autores para de esta manera contrastar las diferencias. El primero es el campo intelectual, el segundo el imaginario y por último,

² Uno de los trabajos más interesantes que leí durante este proceso, y que ha sido de notable apoyo, es la tesis doctoral de Rigoberto Gil Montoya, *Arlt en Piglia: la subversión y el complot*, México: FFyL, UNAM, 2004. El autor analiza la relación entre estos escritores, específicamente se detiene en *Plata quemada*, donde los vínculos formales y temáticos son notorios.

derivado de éste, los ideogramas en las obras, recreados en los personajes. La tesis se compone de cuatro capítulos: el primero está dedicado a las lecturas críticas que se han hecho a los autores; el segundo al imaginario que está en el fondo y en la superficie de sus obras, para lo cual fue necesario el comentario a las primeras novelas, como acercamientos a la narrativa de ambos autores; el tercero y el cuarto se dedican al análisis de *Los siete locos/Los lanzallamas*, *Blanco nocturno* y *El camino de Ida*.

En el Capítulo I, “Arlt/Piglia: recorridos”, dividido en dos partes, se hace un recuento de las principales interpretaciones de la obra de Arlt y de la de Piglia. Los autores, a su vez, recrean las luchas por el campo literario en sus diferentes contextos: la pugna entre Florida y Boedo, la que se da entre *Sur* y *Contorno*, que en términos generales se traduce en la batalla entre la literatura desvinculada de lo social y la militante. No obstante, aparece un tercer factor que modifica y amplía el campo. Aunque Arlt comparte con Boedo ciertas búsquedas estéticas, tanto la fascinación por el anarquismo más que por lo social, lo cierto es que su literatura no nace de la militancia sino del cuestionamiento de lo real. En Piglia sucede algo similar, en la medida que está influido por el contexto de los contornistas, pero pertenece a una generación posterior, los sesentistas, fuertemente crítica de cierta izquierda dogmática.

Repensar a Arlt a partir de Boedo es un ejercicio que lo dota de mayor complejidad. Boedo intenta introducir al escritor en la lucha de clases, es decir, cuestiona la imagen del intelectual y del artista como personajes contemplativos.³ Y desde ahí Arlt escribe, aun cuando el resultado de la obra no coincida con el proyecto del grupo. El programa de

³ Leonardo Candiano y Lucas Peralta, *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC), 2007, p. 15.

Boedo se vincula al *Proletkult*,⁴ cuya finalidad es la creación de una estética de la clase obrera, concebida por el artista que proviene de la misma y que actúa para comprometerse más allá del discurso; por lo mismo, poéticamente no se asocia al realismo socialista, no es una literatura de propaganda, y tanto en el caso de sus compañeros de generación como en el del propio Arlt las dimensiones del realismo se problematizan. No es una literatura optimista, sino crítica, que muestra los vacíos de la realidad más inmediata, la del mundo laboral: “[...] el plano ideológico mediante una visión en la que el trabajo tiene como únicas consecuencias la muerte y la alienación”.⁵

Cierto es que Arlt y Boedo comparten algunos rasgos, pero hay otros en los que difieren: mientras los boedistas reaccionan ante el folletín y la alta cultura, por considerarlas expresiones de la literatura burguesa, en *Los siete locos/Los lanzallamas* el autor retoma las construcciones episódicas comunes a la novela folletinesca, porque narrativamente le son útiles. Por ello, resulta pertinente recoger las ideas que sobre el campo intelectual expone Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1997), en la medida que propone la comprensión de la obra literaria a través del reconocimiento del campo de producción, que en este caso remite a la pugna entre Florida y Boedo, así como entre *Sur* y *Contorno*. La idea de campo, como un espacio de relaciones entre fuerzas, permite comprender los juicios que sobre Roberto Arlt exponían sus contemporáneos, y problematiza la manera en que Piglia reinterpreta la literatura de Arlt.⁶

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁶ En 1979, en una encuesta de Eduardo Paz Leston, publicada el 4 de marzo en *La Opinión*, Piglia habla de “legitimidad cultural” y “campo cultural” para referirse a las relaciones dentro del espacio literario que se perciben en torno a la revista *Sur*. Ello sugiere que, efectivamente, Piglia sabe de las luchas cotidianas en el mundo del arte, así como de las formas en que se legitima o no una obra, un autor, un grupo literario. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 72.

Al mismo tiempo, Arlt y Piglia recrean distintos lugares en el campo, por ello de legitimidad cultural: “En suma, la existencia de lo que se llama legitimidad cultural consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura”.⁷ En este sentido, Arlt busca una posición aun cuando no posea la formación de sus contemporáneos, literaria o ideológica, al tiempo que Piglia abre la discusión dentro de la academia, se mueve, actúa, como profeta y como sacerdote, creador y crítico. Para ello, Bourdieu permite comprender al escritor no sólo desde su autonomía, sino desde su existencia social, como un agente que sufre las contradicciones del campo y lo que el *habitus* reclama, éste entendido como práctica, oficio, al tiempo que fija socialmente.

Arlt representa al escritor/periodista, cuyo ejercicio profesional es legitimado por la crítica; mientras Piglia es el escritor/profesor, respaldado también por la crítica pero sobre todo por la academia, por la Universidad. La posición de Arlt en el espacio cultural corresponde a su condición de *reciénvenido*, como extranjero y autodidacta, muy distinta a la de Piglia, quien además de tener una formación universitaria, se integra a la clase académica como profesor en instituciones de prestigio en Estados Unidos. Como diría Bourdieu, “En semejante campo intelectual, el autodidacta y el extranjero, es decir, aquellos que no se han formado en aquella escuela nacional de la alta *intelligentsia* [que es la Escuela Normal, en el caso de los filósofos franceses], están condenados, salvo casos raros, a pretender una posición más respetada que admirada”.⁸ De este lugar se deriva cierta jerarquía, vigente en los años veinte y treinta, que aún persiste en los géneros en los que

⁷ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires: Montessor, 2002, p. 34.

⁸ *Ibidem*, p. 55.

trabajan: uno ejerce el periodismo, otro la docencia. Sin embargo, los dos asumen el oficio literario como una forma de cuestionar la realidad, no ven en la figura del escritor y del artista al sujeto pasivo, disponiendo tanto del ocio como de ciertas rentas. Para los dos la escritura es un oficio extenuante, vinculado a la economía, que comparte la atención con otras labores, e implica la experiencia del tiempo dividido de la escritura.⁹

Bourdieu permite comprender las diferencias de estilo como correspondencias con las decisiones políticas del escritor: tanto la idea de una mala escritura en Arlt como de la condensación en Piglia son respuestas a su lugar en el campo: “[...] debido al juego de las homologías entre el campo literario y el campo del poder o el campo social en su conjunto, la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus „elecciones“ son *golpes dobles*, a la vez estéticos y políticos, internos y externos”.¹⁰ Es decir, la idea de un arte puro, de una literatura sin referentes está ausente tanto en Piglia como en Arlt. No obstante las intenciones, la formulación de una literatura crítica y de la reinención del escritor como observador de la realidad, a la vez que militante, hay ciertos elementos que se escapan del plano de lo consciente, y que para Bourdieu se perciben como la construcción del *habitus*, aquello que define a los agentes —los escritores— y que es con lo que se enfrentan al campo.

En el Capítulo II, “De modernidades científicas y respuestas anarquistas”, se revisa el imaginario que domina en los autores. A partir de las diversas lecturas, desde el ocultismo hasta las expresiones de los anarquistas, la mezcla de saberes contribuye a la

⁹ Hay un pasaje del segundo volumen de *Los diarios de Emilio Renzi* donde el narrador detalla esta relación entre economía y literatura, entre lo que publica y lo que gana monetariamente con ello, el valor del trabajo literario, el contraste entre un trabajo sobre Arlt y otro sobre Borges: “*Nombre falso*: quinientos mil pesos (septiembre). Antología de Arlt: quinientos mil pesos (junio). Antología cuentos USA: lo mismo (abril-junio). Borges: un millón de pesos (noviembre)”, Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, México: Anagrama, 2016, p. 394.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 308.

visión que sobre la violencia poseen los autores y que se recrea —se refracta, diríase— en los personajes de las obras de ficción. Se parte de los comentarios de Beatriz Sarlo en *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina* (1992) y *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930* (1988), para comprender el contexto arltiano, en particular; y de la noción que Cornelius Castoriadis propone, en términos generales: “Lo imaginario del que hablo no es imagen *de*. Es creación incesante y esencialmente *indeterminada* (histórico-social y psíquico) de figuras / formas / imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse *de* „alguna cosa“. Lo que llamamos „realidad“ y „racionalidad“ son obras de ello”.¹¹

El imaginario es un elemento que, a la vez, se instituye en la sociedad y se reformula constantemente. Se vale de los símbolos, es tan irracional o ilusoria su esencia como sólidas sus representaciones en lo social. Su significado se traduce en distintas manifestaciones, al mismo tiempo que funciona como articulador de las mismas. En el caso de Arlt y de Piglia, el imaginario construye la figura del anarquista y del inventor, se crea tanto en los medios de comunicación como se reproduce en las obras literarias, tiene su origen en los sueños y las intenciones que se perfilan desde el poder. Por ello el inventor y el anarquista se proyectan como narrativas contradictorias, que se perciben desde las novelas que anteceden a las de los autores argentinos: *Los demonios* (1871-1872) de Dostoyevski y *El agente secreto* (1907) de Joseph Conrad. Arlt retoma de estas historias la imagen con sus contradicciones, va de la fascinación a la condena. En Piglia, por otro lado, la lectura es mucho más crítica aunque no dejan de irradiar los cabos sueltos.

¹¹ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. de Antonio Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, México: Tusquets, 2013, p. 12.

Los imaginarios funcionan en relación con otros imaginarios, por eso la lectura de las obras literarias permite identificar esos discursos residuales que circulan por medio de rumores o de manifestaciones culturales. Literatura y periodismo conforman esa articulación que en Arlt se percibe con nitidez, lo mismo en las aguafuertes que en las novelas. Así como la prensa francesa del siglo XIX contribuye a la construcción de la imagen del anarquista, las publicaciones y los manuales de invención operan como impulsores de la figura del inventor en Argentina: “En efecto, lo que los medios fabrican y emiten más allá de las informaciones centradas en la actualidad puesta como espectáculo, son los imaginarios sociales, las representaciones globales de la vida social, de sus agentes, instancias y autoridades, los mitos políticos, los modelos formadores de mentalidades y de comportamientos, las imágenes de los líderes, etcétera”.¹² De esta manera se reconstruye, parcialmente, la atmósfera de la época, a partir de las revistas, así como se identifican, de forma generalizada, las imágenes representadas en la literatura de estos autores, en *El juguete rabioso*, *Nombre falso*, *Respiración artificial*, *Plata quemada* y *La ciudad ausente*.

El Capítulo III, “Arlt en *Blanco nocturno*: la figura del inventor, la fábrica y la sociedad secreta”, está dedicado al análisis formal de *Los siete locos/Los lanzallamas* y de *Blanco nocturno*, con la intención de reconocer las presencias arltianas en la novela de Piglia. Como herramientas de análisis, sobre todo para entender el tipo de narrador y las relaciones entre los personajes, se toman los textos de Yuri Lotman, *Cultura y explosión* (1999), René Girard, *La violencia y lo sagrado* (1972), Gérard Genette, *Figuras III* (1972) y *Umbrales* (1987) y de Seymour Chatman, *Historia y discurso* (1978). Cada uno aporta recursos para analizar las obras y comprender las motivaciones que conducen a los

¹² Branislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, p. 32.

personajes a actuar de determinada manera, desde la dicotomía entre el tonto y el loco, hasta la violencia en los vínculos entre hermanos enemigos. Figuras centrales dentro de las novelas como el narrador, los personajes y las perspectivas narrativas delimitan el punto de partida de las convergencias y las rupturas entre Arlt y Piglia.

En Arlt, la narrativa se construye como una respuesta a las búsquedas de su contexto, los cruces entre las intenciones del autor y todo lo que está en el sustrato de la época. Por eso es una novela donde dominan las contradicciones, los vaivenes. Los elementos que mejor describen ello son el inventor, el ideólogo y la sociedad secreta, replicados, pero reinterpretados por Piglia de tal manera que logra recrear una atmósfera similar en un tono distinto. El personaje de Luca, el inventor, no tendrá las mismas cualidades que el malogrado Erdosain. Lo mismo ocurre con el ideólogo, más congruente en lo político que el personaje de Arlt. De esa forma, la sociedad secreta ya no será un vano intento, un espacio donde confluyen los fracasados, donde se mezclan los saberes de los pobres y los que ya no alojan más que esperanzas delirantes.

En Piglia, la configuración de una organización se completará, sobre todo, en el cuento “El Astrólogo”. Para esto se revisan las ideas de Georg Simmel en *El secreto y las sociedades secretas*, y particularmente de Arlt en “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” (1920), como un texto programático que permite ver las percepciones del joven Arlt sobre este tipo de asociaciones, que tanto le intrigan como las rechaza. La sociedad secreta se configura no sólo como revolucionaria, sino como una secta, una organización jerárquica, como la definición que propone Castoriadis, una agrupación que en este caso opera de manera similar a la que recrea Arlt:

La palabra secta para nosotros no es un calificativo, tiene un sentido sociológico e histórico preciso. [...] Una secta es una agrupación que erige como absoluto un solo lado, aspecto o fase del movimiento del que salió, hace

de él la verdad de la Doctrina y la Verdad sin más, le subordina todo lo restante y, para mantener su “fidelidad” a ese aspecto, se separa radicalmente del mundo y vive a partir de entonces en “su” mundo aparte.¹³

El componente político impregna la idea de la sociedad secreta, pero vale la pena reconocer que éste es otorgado desde el imaginario social que ve en la reunión de individuos una amenaza al orden social, la idea de que un colectivo puede intervenir en la vida. Cambiar el orden implica luchar por el poder, de ahí que se construya la imagen como desestabilizante, alejada de la inocencia.

En el Capítulo IV, “Arlt en *El camino de Ida*: utopía e imagen en la figura del anarquista y el terrorista”, el análisis formal se aplica a *El camino de Ida*, para así identificar la presencia del imaginario que recrea Arlt, la transformación del mismo, en tanto que la representación en la que se intenta reflexionar con más detalle es la del anarquista. Para ello, se retoman las características del anarquista y del revolucionario, así como las nociones de imaginario e ideologema. En esta última novela de Piglia, los personajes le plantean al lector un dilema ético, a la vez que proponen una manera de ver la utopía. Piglia recoge ciertas figuraciones narrativas presentes en Arlt, y habría un inconsciente literario que comparten, cuyos orígenes se perciben en *El agente secreto*. El análisis de las obras busca indagar no sólo en el sentido estético, inmanente, sino como construcciones culturales, con componentes sociales y simbólicos.

El ideologema, tal como lo plantea Frederic Jameson, “[...] la unidad mínima inteligible de los discursos esencialmente antagonísticos de las clases sociales”,¹⁴ puede identificarse en las contradicciones que se presentan en los personajes de Arlt, sobre todo

¹³ Cornelius Castoriadis, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁴ Frederic Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, trad. de Tomás Segovia, Madrid: Visor, 1989, p. 62.

en los que se analizan como ideólogos; así también en Piglia, en Thomas Munk, pero con una función y un origen distintos a los de los personajes arltianos. Jameson permite reconocer a la obra literaria como un acto ideológico y no sólo estético, es decir, la literatura como una respuesta imaginaria a las contradicciones sociales. Desde esta perspectiva, la novela puede ser vista como “[...] una *parole* o enunciado individual de ese sistema más vasto o *langue* del discurso de clase”.¹⁵

En el caso de Arlt domina lo que el teórico llama el ideograma del resentimiento, como una manera de explicar las insatisfacciones personales y sociales que conducen a la militancia. Algo distinto opera en Piglia, en la medida que sus obras, en especial *El camino de Ida*, son escritas en otro contexto, son resultado de otros imaginarios y por lo mismo de otras contradicciones culturales. De ahí que la configuración de una utopía sea diferente en los dos autores, aunque en ambos surge como la expresión de una escritura que violenta, a la vez que responde a las ideas de esperanzas comunitarias.

Hay un cruce temático e ideológico que propicia el análisis de estas novelas, y es el relato policial. La presencia del crimen y de los detectives como indagadores de la verdad o del sentido de aquello que se ha vivido permiten la lectura de las obras desde el género negro, principalmente las de Piglia. Y es ideológico porque los delitos implican no sólo la obtención de dinero sino la lucha por el poder, el control; además, en la novela policial el crimen se presenta como una irrupción violenta, transformadora, en la monotonía de la vida burguesa. El crimen les recuerda a los personajes que la realidad es más áspera, menos uniforme. Por otro lado, en el caso de Arlt, el dinero podría financiar la revolución y los inventos que permitirían transformar la realidad; en Piglia estas salidas se replican en cada

¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

una de las novelas: la utopía en *El camino de Ida* y la fábrica o la invención en *Blanco nocturno*.

Piglia elige como modelo el policial duro porque el mundo en el que viven sus personajes es caótico, irracional, y los detectives no podrían actuar, en sentido estricto, a la manera de Dupin o Sherlock. La búsqueda de sentido del crimen es como un ejercicio de lectura, nunca pasivo, que completa el recorrido hermenéutico: “[...] en la novela, no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente otros crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento”.¹⁶ Para comprender esto, sólo queda dar la palabra a este ejercicio de interpretación, uno entre tantos que propician las obras, fascinantes, complejas, de Roberto Arlt y de Ricardo Piglia.

¹⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 60.

CAPÍTULO I. ARLT/PIGLIA: RECORRIDOS

A. *De críticas desiguales y antagónicas: lecturas sobre la obra de Roberto Arlt*

DEL REALISMO A LA VANGUARDIA: FLORIDA, BOEDO, ¿FLOREDO?

Hace menos de un siglo se creía que el origen de la escritura de Arlt no era “la prepotencia de trabajo”, sino su mal gusto y la fuerza de la genialidad. Si bien la noción del genio seduce hasta al más modesto de los narcisistas, lo cierto es que en el caso de Arlt ha sido signo de condescendencia o franca incompreensión. Para calificar la escritura de este novelista se han empleado expresiones como arrojo, intensidad, lo mismo que ignorancia o incorrección. Sin embargo, incurrir en este lugar común, en el que han caído hasta los más sagaces críticos y escritores, significa la simplificación de una literatura que transformó el realismo en América Latina.

Con la intención de construir una mirada más compleja sobre la literatura de Roberto Arlt y su lugar en la tradición escritural argentina, en la primera parte del presente capítulo me propongo elaborar una breve genealogía de las raíces genéricas y temáticas de Roberto Arlt a partir de las lecturas que se han hecho de su obra, desde el realismo hasta la vanguardia; y de Ricardo Piglia, en la segunda parte, desde la generación de los sesenta hasta las lecturas políticas. Para ello reseño algunas de las aportaciones decisivas en los caminos de estas lecturas, que pueden comprenderse en la asimilación de la poética arltiana por Ricardo Piglia.

Durante el siglo XIX la novela se erige como género canónico que permite el retrato de la sociedad, en Europa, o de una identidad en construcción, como sucede en América Latina. Si bien las motivaciones son distintas en uno y otro continente, lo cierto es que el realismo

implica la creencia en la representación del mundo por medio de la palabra. Es decir, la realidad, pese a todo, es aprehensible. En Argentina, el realismo no es objetivo: se retoma un elemento real, pero se idealiza o se condena, se transita de la imagen del gaucho hasta el mundo sórdido de la novela naturalista; aun cuando esta última (sobre todo por ese afán de recrear escenas grotescas) no haya sido la forma preferida de los escritores criollos, es un recurso de interpretación de la realidad.¹⁷

El éxito de la narrativa se relaciona con ciertos fenómenos sociales que modifican la recepción. Por un lado, de forma general, emerge un público consumidor de folletines y periódicos, identificado con las historias donde ve proyectados los deseos de su clase. Los personajes de la novela realista no son abstracciones o alegorías, son representaciones en las que se reconocen muchos lectores, incluyendo escritores o la élite letrada. Por otro lado, aparece el fenómeno de la migración, promovido constitucionalmente¹⁸ durante las últimas décadas del siglo XIX en Argentina, que no sólo aporta otro tipo de lector, sino una manera de narrar las transformaciones del país.

La oleada migratoria que se da entre 1880 y 1890 impulsa la construcción de una nación donde los migrantes radiquen en el campo, una vez exterminados los gauchos, y las familias de oligarcas se centren en la capital. La migración incita a una conciencia de la diferencia, de la identidad, una lucha por preservar las costumbres, el poder político, y también, por la sobrevivencia, en tanto el migrante se niega a dejar la capital argentina. Éste es, para empezar, el origen de la pugna entre los grupos de Florida y Boedo, que surgen en el espacio cultural argentino en los años veinte. Los escritores de Florida, jóvenes criollos o

¹⁷ María Teresa Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Buenos Aires: Emecé, 2002, p. 28 y ss.

¹⁸ Basada en la Constitución de 1853 en *Constitución Nacional Argentina*, Buenos Aires: Publicación del Bicentenario, 2010. Artículo 25º: “El gobierno federal fomentará la inmigración europea, y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes”, p. 35.

de origen patricio, promueven un arte alejado de lo social, centrado en preocupaciones estéticas. Por el contrario, los de Boedo, militantes de izquierda e hijos de migrantes, apuestan por una literatura revolucionaria y comprometida con la realidad.¹⁹ Además, entre los recién llegados están los obreros anarquistas, de procedencia italiana, que comienzan a difundir ciertas iniciativas como la necesidad de los sindicatos y el derecho de los trabajadores a la huelga.

La Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa significan el inicio de una serie de transformaciones culturales en Occidente. Son años de vanguardia, de revolución, de optimismo en el arte, de confrontaciones ideológicas, del surgimiento de un mapa sociocultural que presenta a un país muy distinto del planeado durante el siglo XIX. El contexto argentino está enmarcado por la Reforma Universitaria de 1918.²⁰ La ciudad de Buenos Aires se concibe como un centro urbano, con todo lo que ello implica, y los grupos

¹⁹ La nómina de ambos grupos refleja la apropiación del espacio cultural en la literatura argentina de los años veinte y treinta. Florida se conforma por Eduardo González Lanuza, Eduardo Mallea, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Silvina Ocampo, Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, principalmente, quienes se reúnen en torno a publicaciones como *Martín Fierro* (1924-1927) y *Proa* (1922, dieciocho números en sus primeras dos épocas), que corresponden a distintos momentos históricos y estéticos de sus integrantes. *Sur* (1931-1992, 371 números) recoge una serie de ideas que se cultivan en las anteriores publicaciones y es parte de la discusión, sobre todo al inicio, porque podría considerarse que para mediados de la década de los treinta, Florida como grupo se ha disuelto. Los temas en la literatura de Florida van desde la poesía pura en la época martinfierrista, pasando por el neocriollismo, hasta el empleo de un discurso sin referencias específicas a lo argentino o lo social. De ahí los criterios de publicación de revistas como *Sur*, en donde se encuentran tanto textos de sus fundadores como de los escritores más importantes del mundo.

En Boedo se ubica a Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Antonio Zamora, César Tiempo, Enrique Santos Discépolo, cuyas obras recrean aspectos sociales. Las publicaciones en torno a las cuales se congregan son *Los Pensadores* (1922-1926, 122 números) que se convierte en *Claridad* (1926-1941, 347 números), *Dínamo* (1923), *Extrema Izquierda* (1924), *La Campana de Palo* (1927) e *Izquierda* (1928). La primera da nombre al grupo, pues es en la imprenta de la calle Boedo 837 donde se edita *Los Pensadores*, ahí se reúnen los escritores para discutir sus proyectos literarios e ideológicos. Ver Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998; Fernando Alonso y Arturo Rezzano, *Novela y sociedad argentinas*, Buenos Aires: Paidós, 1971, p. 79; y Leonardo Candiano y Lucas Peralta, *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal, 2007, pp. 24-26.

²⁰ La Reforma de la Universidad Nacional de Córdoba trajo consigo no sólo la idea de la autonomía universitaria en América Latina, sino la del acceso al conocimiento de las clases populares y la educación como posibilidad de cambio. Una nueva generación se está formando en Argentina y en el resto del Continente.

literarios impulsan estos giros culturales. Siguiendo el esquema de Europa, Buenos Aires abunda en manifiestos y revistas. *Martín Fierro* alcanza tirajes de 20 000 ejemplares, mientras *Claridad*, los 10 000. Por lo mismo, hay un espacio cultural en disputa, donde las divisiones tajantes resultan problemáticas. En palabras de Bourdieu, es posible comprender este periodo a través de la idea del campo como: “[...] una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones”.²¹ La idea del campo da sentido al conflicto entre Florida y Boedo, en tanto éste puede entenderse como una continuación de las luchas entre criollistas y naturalistas.

El espacio cultural se construye en este cruce de divergencias, en la pugna por el control y el dominio: si bien los integrantes de Florida se asumen como parte de la cultura letrada, con la llegada de migrantes se modifica por completo el campo. Para estudiar las tensiones entre Florida y Boedo es necesario reconocer las publicaciones donde se difunden los manifiestos, las obras y las poéticas. En el caso de Florida hay dos revistas que potencian al grupo, pero que contienen diferencias sustanciales: *Martín Fierro* y *Proa*. La búsqueda de los martinfierristas es estética, la fascinación por *lo nuevo* introduce a estos escritores en la vanguardia, principalmente en el ultraísmo. Borges y Girondo se convierten en las figuras más importantes, el primero como importador del movimiento *vltra* y el segundo como fundador de la revista.

El perfil de *Martín Fierro* va de la mano con la modernidad en distintas manifestaciones culturales. Desde la reflexión lingüística, arquitectónica o urbana, los martinfierristas persiguen lo *absolutamente moderno*. Sin embargo, hay otro origen que los define: el criollismo, la nostalgia por un Buenos Aires más íntimo, menos populoso. Por

²¹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 342.

ello, incorporan la literatura europea a la cultura argentina por medio de las traducciones. Traducir del francés o del inglés es una forma de apropiación y de reconstrucción de la cultura nacional; estos escritores no sólo dominan su lengua, sino las de la cultura letrada y así vuelven accesibles ciertas literaturas.²²

Los años de *Martín Fierro* son, en parte, contradictorios. Borges, Girondo, Macedonio, se resisten al realismo, además, para distinguirse del humanitarismo de Boedo;²³ a la vez, se escriben textos como *Fervor de Buenos Aires*, donde se presenta una visión nostálgica y se remite a la mítica de los orilleros. Paradójicamente, sobre todo en el caso de Borges, hay un rechazo al lunfardo, considerado como registro de delincuentes. Para Beatriz Sarlo, el “acriollamiento” de Borges no es “[...] ostensiblemente lexical porque Borges evita el lunfardo y el gauchesco, eligiendo más bien un corpus de contornos borrosos, con expresiones que pueden rastrearse a veces en la gauchesca, pero casi siempre en la lengua oral de criollos viejos urbanos”.²⁴

La revista *Proa*, si bien se relaciona con la estética de la vanguardia, lo hace desde una visión más incluyente. La fascinación por lo nuevo se matiza y la publicación se convierte en un espacio reflexivo. La juventud de *Proa* está impulsada por los cambios sociales: “Ni puramente literaria ni puramente filosófica. [...] *Proa* quiere ser esa tribuna amplia y sin barreras. Crisol de juventudes que aman el heroísmo oscuro y cotidiano, ella

²² La lengua como un instrumento de la cultura puede comprenderse, además, en un pequeño texto de Piglia, “El escritor como lector”, donde se relata la historia en torno a una conferencia que imparte Witold Gombrowicz en Buenos Aires, el 28 de agosto de 1947. El escritor polaco, dice Piglia, jamás pudo dominar el español, y sin embargo es en esta lengua que dicta la plática “Contra los poetas” en los altos de una “oscura librería”. Ello no sorprendería si más adelante Piglia no explicara que el francés era el idioma habitual de los conferencistas en Buenos Aires. El discurso de Gombrowicz supone el uso del español como una herramienta contra el intelectualismo de los poetas de ese tiempo. Ver Ricardo Piglia, *Antología personal*, Buenos Aires: FCE, 2014, pp. 83-98.

²³ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 47.

²⁴ *Ibidem*, p. 118.

pretende plasmar en Academia la energía dispersa de una generación sin rencores”.²⁵ El número diez mantiene ese espíritu, pues dedica tres páginas a la fundación de la Unión Latinoamericana, impulsada por el grupo de intelectuales socialistas más notable en ese momento, compuesto por Alfredo Palacios, José Ingenieros y Edmundo Bianchi, entre otros. Aun cuando muchos de los integrantes no comparten ciertas ideas, *Proa* no coincide con la división entre sectores de izquierda y derecha. Por ello es necesario entender las posturas de las dos publicaciones del grupo de Florida: *Proa* es una consecuencia que presupone un proceso de madurez y de asimilación de lo que implica ser intelectual en Argentina; *Martín Fierro* representa la esencial ruptura que incorpora la vanguardia a una estética conservadora. Estas diferencias explican el porqué personajes como Güiraldes, un claro ejemplo de Florida, fomenta la publicación de los textos de Arlt en *Proa*.²⁶

En el caso de Boedo, *Los Pensadores* y luego *Claridad*, continuando el trabajo de la anterior revista, constituyen los medios de difusión de una literatura social que busca un sentido y una utilidad —la enseñanza, la propagación de las ideas de izquierda—. Si los miembros de Florida traducen y leen a los franceses e ingleses, los de Boedo, en general, leen las traducciones del realismo ruso o del naturalismo francés;²⁷ los boedistas retornan a los tópicos del siglo XIX para construir una literatura que perciba las tensiones de la sociedad. Pero aquí radica la intención de estos escritores: incitar al cambio, reflexionar sobre la posibilidad de construir un mundo distinto. Boedo apunta a la conciencia de los lectores, sin discusiones estéticas sobre literatura: “El asunto central de Castelnuovo [como

²⁵ Cit. por Sarlo, *Ibidem*, p. 109.

²⁶ Habrá otra publicación que logra conciliar la vanguardia estética y la revolución: es el proyecto de Raúl González Tuñón, *Contra*, que se aleja tanto de Boedo como de Florida, pero donde publican autores como Barletta o Yunque. Ver *Ibidem*, pp. 138-141.

²⁷ El caso de César Tiempo es ejemplar con respecto al grupo, pues él hace traducciones tanto del inglés como del francés o del ruso (traduce a Mayakovski). Ver Leonardo Candiano y Lucas Peralta, *Op. cit.*, pp. 106 y 112.

representante del grupo] es destacar la necesidad de que el arte esté al servicio de la revolución y demostrar que para ello debe adherir a una estética que sea accesible a las masas”.²⁸

En 1926 aparece el primer número de la revista *Claridad*, desde el barrio de Boedo, como resultado de la Editorial Claridad. Los sectores populares se educan en parte con las publicaciones de esta editorial, que además es una cooperativa; leen, en las bibliotecas de los barrios, novelas, folletines, libros de divulgación científica o panfletos. La literatura publicada por Claridad tiene una línea temática, aunque el resultado sea heterogéneo: desde *El capital* de Karl Marx hasta la segunda edición de *El juguete rabioso*, o *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. *Claridad* se define como una revista de izquierda, pero no limita sus parámetros al socialismo o al comunismo, incorpora colaboraciones cercanas al anarquismo, pues la finalidad es mover las conciencias de sus lectores para conducirlos a la acción: “Somos partidarios de la acción en cualquier terreno. No somos partidarios de la doctrina en seco”.²⁹ Para ellos, el papel del intelectual se sostiene en la transformación social a través de la educación del pueblo, no sólo en la recreación estética y la mirada contemplativa del artista aparentemente despolitizado.

Esta segmentación en las finalidades estéticas se basa en una clásica división entre una literatura del deleite y otra útil; implica la presencia de ciertas marcas de estilo que comienzan a aparecer en los escritores y reflejan un desplazamiento de lo poético. Hay un viraje hacia el naturalismo, pero sin presentar la tesis naturalista, es decir, se recrea la imagen de una realidad grotesca, mas no la idea del determinismo social. Para los escritores de Boedo no basta con reflejar el mundo, es necesario destacar las escenas con tonos

²⁸ María Teresa Gramuglio, *Op. cit.*, p. 31. Ver también Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 127.

²⁹ Adolfo Prieto, *Antología de Boedo y Florida*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1964, p. 22.

sórdidos o desagradables.³⁰ Lo estético se encamina a la función social y a la crítica desde la militancia.

El mal gusto, con el que se caracteriza a Boedo, se confronta con la norma literaria: la modernidad no es vista como bella, sino como generadora de fealdad, de pobreza, de lo heterogéneo. En ese sentido, se cuestiona el trabajo literario desde presupuestos establecidos, que Bourdieu describe en la idea del gusto: “Lo que comúnmente se llama el „gusto“ en el sentido más amplio del término no es otra cosa que la competencia necesaria para aprehender y descifrar referencias que, en el nivel más elemental, pueden ser extremadamente groseras y extrínsecas”.³¹ No es sólo la perspectiva de las vanguardias, futurista y expresionista, la que juzga las obras de los boedistas, sino una visión tradicional, donde la ciudad, llena de migrantes y de sus lenguas, no puede ser materia literaria. A la vez, la idea de mal gusto tiene que ver, en el caso de ciertos escritores como Castelnuovo, con una literatura que no descansa en la preocupación estética. Sarlo sintetiza este juicio generalizado en uno de los miembros de Boedo:

Castelnuovo es alguien que sus contemporáneos de las corrientes renovadoras consideraban un escritor “sin gusto”, con todo lo social que encierra este juicio. Allí donde un narrador realista podía hacer un corte, trabajar el relato con una elipsis, un silencio, el pasaje a otro momento u otro lugar de la acción, Castelnuovo, invariablemente, continúa escribiendo. Tiene una noción plebeya de la sintaxis narrativa y siempre dice lo que un escritor de mejor oficio elude.³²

³⁰ El naturalismo tuvo una recepción polémica y por lo mismo desigual en Argentina. Para 1880, la estética naturalista ya tiene seguidores y lectores, sobre todo los escritores liberales (Eugenio Cambaceres, Manuel T. Podestá). No obstante, los escritores pertenecientes a la clase dirigente (Miguel Cané, Lucio V. Mansilla) juzgan al naturalismo desde criterios morales, lo consideran un “realismo corruptor”, “inmoral, disolvente y no argentino”. Ver Leo Pollmann, *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria argentina*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 1998, pp. 18-19, y María Teresa Gramuglio, *Op. cit.*, pp. 28-29.

³¹ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, trad. de Alicia B. Gutiérrez, Argentina: Siglo XXI, 2011, p. 124.

³² Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 201.

Aquí se ejemplifica la idea de la “mala escritura” de Boedo, que primero se convierte en juicio y después se asume como un atributo del estilo y una postura estético-ideológica. La “mala escritura” significa el rechazo a un cierto tipo de cultura que estos escritores no poseen, una literatura refinada. Escribir bien es escribir desde la norma y la obediencia, da cuenta de un camino que puede continuarse, pero que para los integrantes de Boedo es inexistente. Por ello proponen una tradición propia, cuyo fin estético se modifique o amplíe. No quieren ni pueden escribir correctamente, como lo declara Castelnuovo: “Todo lo que huele a literatura a mí sinceramente me apesta. Siempre que viene algún novicio a consultarme y me trae un original bien escrito, pulido, planchado, con esa terminología putrefacta que constituye el buen decir, lo primero que le aconsejo que tiene que hacer, es aprender a escribir mal”.³³ La “mala escritura” se convierte para Boedo en una toma de conciencia de lo literario y de los contenidos de los relatos. Habría una correlación entre forma y fondo que sostiene este tipo de literatura.

El estilo de Florida recrea una fascinación por la vanguardia, a la vez se vincula con la tradición del siglo XIX; el procedimiento que emplean los escritores para representar la realidad es heredado de la literatura europea. Si bien el realismo argentino, como el romanticismo o el neoclasicismo, es una versión latinoamericana, hay un modelo en el cual se basan los autores, conformado por Balzac, Flaubert o Dickens. En cambio, la escritura que cultivan los autores de Boedo implica una conciencia de la forma, un intento de separación de las prácticas que se han venido repitiendo.

El escritor que se aleja de la estética del buen gusto, del decoro, toma distancia en tanto es ajeno a esa cultura evocada, no es europeo ni criollo, esto es, emprende una necesaria búsqueda de la identidad cultural a través del lenguaje. La palabra, sobre todo la

³³ Elías Castelnuovo, *Tinieblas*, Argentina: Librería histórica, 2003, p. 17.

palabra escrita, se presenta como un medio para tener acceso a ese poder que la sociedad le niega al migrante, al desplazado, miembro de una comunidad que aún no lo reconoce en el interior de esa cultura. En esta disyuntiva literaria, no sólo se construye una identidad nacional sino también se amplía y problematiza la tradición naciente. Para Leo Pollmann, en Boedo se presenta una auténtica construcción de la conciencia literaria, y desde esta perspectiva este grupo puede verse como iniciador de una literatura propia: “Mientras que con el estilo el autor se integra en un grupo social que no elige, sino al que pertenece por su ascendencia, la escritura es un impulso estético-social por el que el autor toma partido y con el que crea un texto, cuya forma misma es ya expresión de un deseo y de una intención”.³⁴

El escritor de origen criollo reproduce una estética, pues tiene una tradición en la cual apoyarse, pero el escritor de procedencia italiana, irlandesa, o alemana, debe construir una propia con los restos de la cultura y de sus lenguas. Él es el verdadero *recienvenido* a la literatura, recordando la frase de Macedonio Fernández, su lengua literaria debe erigirse con esta nueva realidad a la que se enfrenta y con una tradición parcialmente marginada por el canon, las traducciones, derivada de la forma en que tiene acceso a la cultura. Este elemento permite comprender la inclusión de ciertos temas, tratamientos, personajes y rasgos estilísticos presentes en la obra de Arlt y en la de los escritores de Boedo, al mismo tiempo entender la recepción, el rechazo hacia esta literatura, en tanto que la cultura letrada en Argentina, predominantemente europeizante, juzga desde la estética del buen gusto.

La rivalidad entre Florida y Boedo refleja los antagonismos culturales que tienen lugar en la ciudad de Buenos Aires.³⁵ Si en el siglo XIX el proyecto de progreso comienza a

³⁴ Leo Pollmann, *Op. cit.*, p. 44.

³⁵ La división espacial entre norte y sur, entre Florida y Boedo, destaca también las diferencias sociales, muy similar a lo que Bourdieu llama, en el contexto parisino, el fenómeno de *rive gauche / rive droite*: “[...] el espacio físico es sólo el soporte vacío de las propiedades sociales de los agentes y las instituciones que,

crystalizarse a través de ciertas políticas y prácticas cotidianas —la Campaña del Desierto, el exterminio del otro, visto en la figura del indio, principalmente—³⁶ el siglo XX se percibe, desde sus inicios, como disperso, perturbado por la diversidad cultural: “Vanguardia, tradición, Florida, Boedo, no son más que emergentes simbólicos de representaciones identitarias diferentes que muestran un país que, lejos de ser un espacio homogéneo fruto de un crisol de razas, es una permanente ebullición de aristas contrapuestas que llevan al continuo cuestionamiento y búsqueda desde todas las focalizaciones discursivas posibles”.³⁷ Las diferencias muestran las luchas por conservar el estado de las cosas o modificarlo, una disputa entre la homogenización y la realidad heterogénea.

Por ello, las clasificaciones no son tan sencillas como podrían parecer, sobre todo al momento de ubicar a Roberto Arlt como miembro de un grupo. Los valores estéticos convencionales prevalecen en el imaginario de la clase letrada, sin importar si se pertenece a Florida o a Boedo.³⁸ Es decir, hay un sistema de dominación simbólica que va más allá de las intenciones de los escritores, y que se percibe en las resistencias dentro del campo literario: “Esto es válido para toda formación cultural, forma artística, teoría científica o teoría política; los *habitus* antiguos pueden sobrevivir durante mucho tiempo a una

distribuyéndose allí, hacen de él un espacio social, socialmente jerarquizado: en una sociedad dividida en clases, toda distribución particular en el espacio se encuentra socialmente calificada por su relación con la distribución en el espacio de las clases y de las fracciones de clase y de sus propiedades, tierras, casas, etc. (el espacio social)”, *El sentido social del gusto*, p. 166.

³⁶ Ver “Todavía no hay una verdadera democracia, por eso hay que seguir empujando”, entrevista a Osvaldo Bayer por Emma Gascó y Martín Cúneo, en *Diagonal*, 151, 10 de junio de 2011, www.elortiba.org

³⁷ Nilda Ma. Flawiá de Fernández, *Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2001, p. 65.

³⁸ En un intento lúdico por conciliar las diferencias, o mejor, por comprender las dificultades implícitas en los espacios literarios, Arturo Cancela propone emplear el término “Floredo”. Ver Fernando Alonso, *Op. cit.*, p. 105.

revolución de los códigos sociales e incluso de las condiciones sociales que producen esos códigos”.³⁹

De esta manera puede entenderse la crítica de Elías Castelnuovo a *El juguete rabioso*, al considerarla una obra “desigual y escabrosa”, más parecida a un libro de cuentos que a una novela. Por el contrario, Ricardo Güiraldes, amigo y maestro de Arlt, mientras dirige *Proa* publica uno de los capítulos de esta novela. Arlt es consciente de las vanidades propias de los grupos de intelectuales, por eso, en “Epístola a los genios porteños”, aguafuerte publicada en 1926, ridiculiza el narcisismo de los escritores y cuestiona a los miembros de ambos grupos.⁴⁰ Empero, los criterios que emplea Arlt para juzgar a los escritores se acercan más al ideario de Boedo. Como Castelnuovo, cree en la utilidad del arte, en su potencia reflexiva en lo social, de ahí que considere inútil el arte de Borges, Larreta o Lugones.⁴¹

Boedo representa la emergencia de un sector cultural en la Argentina, los migrantes, grupos de desplazados, muchos de ellos atraídos con engaños, en pos del sueño argentino que jamás se cumple. A su vez, esta clase que van conformando los migrantes se liga, por las condiciones políticas, con el socialismo y el anarquismo, de ahí que la literatura conlleve un componente ideológico. En el plano social y en el literario nace una figura hasta entonces ausente, el migrante, otro “arquetipo de la marginalidad”, diferente del indio o del gaucho, quienes se van alejando de la realidad y de la mayoría de las ficciones del

³⁹ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires: Montessor, 2002, p. 77.

⁴⁰ Rigoberto Gil Montoya, *Arlt en Piglia: la subversión y el complot* (tesis de doctorado), México: UNAM / FFyL, 2004, p. 145.

⁴¹ “Entrevista a Roberto Arlt”, en *Los siete locos. Arlt en dos. Catálogo*, estudios preliminares de Horacio González y Sylvia Saïtta, Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013, p. 186 y ss.

siglo XX.⁴² El realismo se va transformando, funciona para recrear otras condiciones específicas, en tanto describe un referente concreto e incita al lector a reflexionar sobre ello.

Juan Carlos Portantiero ve en Boedo el origen de una tendencia capaz de interpretar el funcionamiento de la realidad. Son los escritores de Boedo, dice, los primeros en describir literariamente el proceso de concienciación. Es con ellos que surge el realismo de izquierda, que a su manera retoman los “comprometidos”, como llama a los miembros de *Contorno*, que aparecen en la escena literaria durante la década de los cincuenta: “Sólo a través del realismo, la *izquierda* —desde Boedo hasta los „comprometidos“— superará el desgarramiento de su separación con el pueblo. Porque el realismo obliga al intelectual a una elección; lo libra de la ambigüedad, lo inserta en la historia”.⁴³

Si bien el contexto es el mismo, el periodo de entreguerras, Florida y Boedo lo asimilan de distinta manera. Boedo se vale de las tendencias miméticas para recrear esas circunstancias, motivado, además, por la Revolución Rusa, y la conformación de los movimientos de izquierda en América Latina. De ahí que la angustia, el temor, la búsqueda de la identidad, la literatura revolucionaria, sean tópicos de los boedistas, vehículos para representar una suerte de estado de ánimo y preocupación vital, ligados al origen de estos autores.⁴⁴ Debido a que la oligarquía aprovecha cierta bonanza, producto de la exportación de materias primas a Europa, el artista perteneciente a este sector no tiene la necesidad de hablar de una situación que no le preocupa o que para él ya está resuelta.

Pero la identificación entre Arlt y Boedo, o entre Arlt y la izquierda, está lejos de ser tersa o definitiva, continuamente se le acusa de impreciso, de inconsistencias

⁴² Rigoberto Gil Montoya, *Op. cit.*, p. 39.

⁴³ Cit. por María Teresa Gramuglio, *Op. cit.*, p. 37.

⁴⁴ Alonso y Rezzano dan una lista de los diversos oficios que tienen los miembros de Boedo, antes o a la par de su trabajo intelectual. Los boedistas son linotipistas, pintores de paredes, mensajeros, peluqueros, albañiles, carniceros o gomeros, como el propio Arlt, información que revela las diferencias culturales y económicas con respecto al grupo de Florida. Ver Fernando Alonso, *Op. cit.*, pp. 79-80.

ideológicas. El caso más notorio es el de Castelnuovo, quien después de rechazar la publicación de *El juguete rabioso* intenta justificar esta decisión: la primera versión, según el editor de *Claridad*, “no se podía publicar” debido a los errores de ortografía y de redacción —juicio que se contrapone a su declaración de la “mala escritura”—, y la última posee la influencia de Güiraldes: “[Arlt] le llevó después a Ricardo Güiraldes, quien se encargó de proceder a su profilaxis con tal rigor que hasta le cambió un título claro y contundente, de proyección social, por otro bastante turbio, carente por completo de claridad y de contundencia”.⁴⁵ En otro momento, cuando inicia sus colaboraciones en *Bandera Roja*, durante 1932, Arlt es censurado por el Partido Comunista Argentino, debido a la simpatía que expresa por las ideas anarquistas, y deja de contribuir después de que se suscita esta polémica, según relata Rose Corral.⁴⁶ Para argumentar esta falta de compromiso político, sus compañeros de Boedo le reclaman ese afán por radicar las acciones de sus novelas en la subjetividad de los personajes.

En las ficciones, Arlt no propone el reflejo de la realidad, se aleja de las fórmulas ya establecidas que lindan en un simple didactismo. La relación que establece con otros saberes, como el psicoanálisis o las ciencias ocultas, así como su gusto por los folletines, los policiales y el cine estadounidense, transforma su literatura. Si muchos de los miembros de Boedo no alcanzan a comprender la narrativa de Arlt, menos lo harán los de Florida, salvo los casos de Güiraldes o de Leopoldo Marechal; el primero lo considera su discípulo, de ahí que le aconseje modificar el título de la novela inicial, es decir, pasa de *Vida puerca*

⁴⁵ Cit. en Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, México: El Colegio de México, 2009, p. 48.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 57.

a *El juguete rabioso*, nombre aparentemente más literario.⁴⁷ Se sabe que mantienen una relación de amistad y ello se refleja en la dedicatoria que incluye Arlt en la primera edición de *El juguete rabioso* —y que desaparece en la segunda de 1931, publicada por *Claridad*—, además queda constancia de las visitas de Arlt a las reuniones organizadas por Güiraldes en el Hotel Majestic.⁴⁸

Aparte de estos elementos anecdóticos, hay un año clave para entender la novela argentina y la relación entre estos escritores: 1926, cuando se publica tanto *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, como *El juguete rabioso*. Ambas representan preocupaciones estéticas distintas, es decir, aparece la última novela del gaucho y la primera novela urbana, dos narraciones que hablan de la literatura argentina del siglo XX, el gaucho visto como un ideal, casi utópico, y Silvio, para quien la ciudad semeja una pesadilla. Estas novelas pueden considerarse como relatos de aprendizaje, aunque la iniciación es diametralmente opuesta: en *Don Segundo Sombra* se aprende de la vida a través de la figura del gaucho sabio, y el joven, al final, se integra a su mundo, que no es el campirano; en *El juguete rabioso* el mundo es hostil, no hay maestros de los cuales se pueda aprender, sólo la sobrevivencia importa, por lo mismo la posibilidad de integración a la sociedad es trágica. Debido a esto, la relación entre Güiraldes y Arlt devela un aspecto más complejo de las percepciones que cada generación construye de la realidad.

Por otro lado, hay un vínculo con Marechal, superficial, por cuestiones temáticas, pues el personaje de *Adán Buenosayres*⁴⁹ es un migrante y el mundo citadino en el que se mueve es complejo y degradado. Sin embargo, la postura generalizada de Florida puede

⁴⁷ Hay un texto previo a *El juguete rabioso* llamado *Diario de un morfinómano*, de 1921, que en sentido estricto sería la primera novela de Arlt. Ver Rose Corral, “Reseña de Roberto Arlt. Su vida y su obra” de Omar Borré, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIX, núm. 2, julio-diciembre 2001, p. 568.

⁴⁸ Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, p. 40.

⁴⁹ Marechal publica su novela en 1948, pero la escritura de los primeros borradores se ubica en 1929. Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

verse en el rechazo de José Bianco, documentado en declaraciones sobre los criterios de publicación de *Sur*. En entrevista con Hugo Beccacece, Bianco declara: “Es cierto que tampoco publicamos a Roberto Arlt, por la sencilla razón de que Arlt no se acercó a *Sur*. Si a mí me hubiera caído un texto de Arlt entre manos, estoy seguro de que lo habría publicado. No me gustan sus libros, pero no soy tan ciego para no darme cuenta de que se trata de una obra y de un escritor cuyo interés exceden los meros gustos personales”.⁵⁰ Bianco duda de las posibilidades estéticas de la miseria, no encuentra que pueda existir una transposición de ésta a una obra. El tratamiento de la pobreza no posee motivos literarios para él, sino que es conducido por una intención ideológica, y por lo mismo su representación resulta torpe, como lo declara en “La Argentina y su imagen literaria”:

A mi juicio, Arlt fracasó en su tentativa de fijar ese informe vivir. Era un escritor bien inspirado. Sin embargo, como si al elegir un tema tan estrepitoso —la calle de Corrientes, los cafetines, los prostíbulos, los rufianes, los asesinos, los tahúres— lo hubieran guiado propósitos extraliterarios, acumuló en su obra truculencias y desvaríos sexuales con una ingenuidad que por momentos se confunde con la astucia.⁵¹

Es importante mencionar que la entrevista a Bianco se publica en 1980 y el ensayo data de 1962, es decir, el juicio parcialmente benévolo es posterior a la muerte y al reconocimiento de la obra de Arlt. Como Castelnuovo, Bianco intenta justificar la resistencia inicial a la narrativa de Arlt. Después, en un segundo momento, el secretario de *Sur*, hace una lectura política al atribuir a las ficciones una relación con el populismo peronista.⁵² Borges, en cambio, es menos tajante en su juicio, pero su valoración no deja de ser condescendiente.

Al compararlo con Horacio Quiroga, lo ubica en una tradición, no obstante es la de una

⁵⁰ José Bianco, *Ficción y reflexión*, México: FCE, 1988, pp. 374-375.

⁵¹ *Ibidem*, p. 155.

⁵² Esta relación tiene que ver con la imagen que la oligarquía letrada cultiva de Perón, vinculándolo con el Astrólogo, la sociedad secreta, las ficciones que sostienen el ideario del personaje, pero además, y por supuesto con Eva Perón, tan repudiada por las Ocampo por muchos motivos, como su origen o su relación con el mundo del espectáculo.

estética desprolija, sin preocupaciones formales: “[...] 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 rabioso* de Roberto Arlt es superior no sólo a todo lo demás que escribió Arlt, sino a todo lo que escribió Quiroga”.⁵³

Sonia Mattalía resume en tres bloques las posturas críticas sobre la obra de Roberto Arlt: 1º, las que se centran en la condición de *outsider* del autor, en este caso se destacan sus habilidades como narrador y la escasa formación intelectual; 2º, las que exponen una necesidad de conocer a los personajes desde adentro; y 3º, aquellas que lo ven como el primer escritor contemporáneo. Esta segmentación de las lecturas es parte de un proceso de recepción que se ha transformado en los últimos años, resultado de la lucha en el campo literario entre los escritores esteticistas y los que vinculan su obra con la realidad. Las lecturas comienzan con sus contemporáneos, con la valoración de Onetti, Sabato, Cortázar, o David Maldavsky, para el primer bloque; continúan con *Contorno* y Óscar Masotta, para la segunda clasificación; en el último escalón de la recepción está la que hace y propicia Piglia, de la cual se derivan otras que dejan de lado la idea de un Arlt ignorante, pero intenso.⁵⁴

En “Semblanza de un genio rioplatense” (1971), Onetti declara la raíz arltiana de su literatura y muestra uno de los retratos más lúcidos del creador de Erdosain. Este texto es un reconocimiento al escritor porteño; a la vez, señala la ausencia de ciertas habilidades formales. Para Onetti, Arlt no sabe escribir, pero domina la lengua.⁵⁵ Pese a este lugar común, la defensa, en un momento donde parecía indefendible —por los errores de

⁵³ Cit. por Montoya, *Op. cit.*, pp. 45-46.

⁵⁴ Sonia Mattalía, *La ley y el crimen. Usos del policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 102-103.

⁵⁵ Juan Carlos Onetti, *Requiem por Faulkner*, Buenos Aires: Arca Editorial, 1976, p. 135.

ortografía, porque lo juzgan desde una estética dominante que no valora un tipo de literatura como la de Arlt—, alcanza validez cuando se descubre una tradición arltiana en la literatura del Río de la Plata. En 1965, Ángel Rama percibe similitudes entre las confesiones del protagonista de *El pozo*, Eladio Linacero, y la visión del autor que se expone en el prólogo a *Los lanzallamas*.⁵⁶ Rose Corral reafirma esta idea al encontrar coincidencias entre Onetti y Arlt, como su formación autodidacta o la vocación periodística.⁵⁷

DE *CONTORNO* A LOS SESENTISTAS

La dificultad en Arlt comienza desde su nombre, nos dice Piglia, se prolonga en su obra como en su vida o su muerte. Pronunciamos mal o invertimos las letras al final de la palabra “Arlt” que, al parecer, aún resulta extraña como insólito llegó a ser su enorme cadáver que quedó flotando, suspendido, negándose a la tierra como su literatura al museo. Cuando Arlt muere, no hay forma de sacarlo del edificio, literalmente era demasiado grande: “Habían armado el ataúd en la pieza, pero tuvieron que sacarlo por la ventana con aparejos y poleas porque Arlt era demasiado grande para pasar por el pasillo”.⁵⁸

Roberto Arlt nace el 26 de abril de 1900, en Buenos Aires, Argentina. Para esos años sus padres, prusiano uno y triestina la otra, ya están instalados en el barrio de Flores, y comparten la situación de muchos migrantes, la pobreza que describirá más adelante en sus obras.⁵⁹ Según Rita Gnutzmann, en 1918 aparece un primer cuento, “Jehová”, y poco

⁵⁶ Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, p. 117.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁸ Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 37.

⁵⁹ No ahondaré en su vida, en tanto lo que aquí interesa es el proceso de formación del escritor, en qué medida la sociedad y la cultura de su tiempo intervienen en la creación y recepción de su obra, aunque a lo largo de estos años no han faltado estudios desde la biografía, la psicología y el psicoanálisis como el de Carlos

después comienza la escritura de *Vida puerca*, publicada en 1926 como *El juguete rabioso*.⁶⁰ En 1920, da a conocer en *Tribuna Libre* el ensayo “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”; en 1925, *Proa* publica, gracias a la invitación de Güiraldes, los capítulos “El rengó” y “El poeta parroquial” de *El juguete rabioso*; empieza a colaborar en la revista *Don Goyo*. En 1927 trabaja en *Crítica* en la sección policiaca; durante 1928 ingresa como columnista de las aguafuertes porteñas en *El Mundo*, oficio que no dejará hasta su muerte; ese mismo año publica “Insolente jorobadito” en dicho periódico.

En 1929 aparece *Los siete locos*; y en 1931, *Los lanzallamas*. Arlt viaja como reportero de *El Mundo* a Uruguay y Brasil en 1930, desde donde escribe las *Aguafuertes uruguayas* y las *Aguafuertes cariocas*; asimismo, regresa para recibir en Buenos Aires el Tercer Premio Municipal de Literatura por *Los siete locos*. En 1932 publica su última novela, *El amor brujo*, y a partir de este momento su preocupación estética da un giro hacia el teatro: se escenifica “El humillado”, capítulo de *Los siete locos*, y se estrena *Trescientos millones*. Arlt vive el principio de la Guerra Civil Española cuando en 1935 viaja a España, para después trasladarse a África, específicamente a Marruecos. En 1936 continúa su producción dramática con *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*; también comienza a interesarse en el cine. Regresa a Argentina y escribe las piezas teatrales *Prueba de amor*, en 1937; *La isla desierta* y *África*, en 1938; *La fiesta del hierro*, en 1940. Durante 1941 viaja a Chile, mientras en Buenos Aires se publican los cuentos de *El criador de gorilas*, inspirados durante su estancia en África. El 26 de julio de 1942 muere Roberto Arlt. Diez

Correas, *Arlt literato*, Argentina: Atuel, 1995; o el de David Maldavsky, *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Editorial Escuela, s/a.

⁶⁰ Para una biobibliografía más completa ver Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*, Murcia: Universitat de Lleida, 2004, pp. 15-20, principalmente; y Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

años después se estrena su última obra, *El desierto entra en la ciudad*, promovida por su hija y un grupo de teatro independiente.

Esta breve semblanza permite reconocer “la prepotencia de trabajo” de Arlt, que lo lleva de la escritura de cuentos a novelas, del periodismo al teatro. Más allá de los mitos que lo rodean, vale recordar que obtiene un considerable éxito con sus aguafuertes, mucho mayor que aquel que tienen, por esos años, sus contemporáneos; fueron ellas, las aguafuertes, no sus inventos, las que resolvieron la situación económica. Después de su muerte, en agosto de 1942, la revista *Conducta* publica un homenaje que le rinden sus compañeros. No es sino hasta la década de los cincuenta que aparece el estudio crítico de Raúl Larra, *Roberto Arlt: el torturado*. La difusión de la obra de Arlt se debe, además, a la lectura que hacen los miembros de la revista *Contorno*, fundada en 1953 por Ismael Viñas, e integrada por David Viñas, Adolfo Prieto, Adelaida Gigli, León Rozitchner, Ramón Alcalde y Noé Jítrik; el número dos de la revista, aparecido en mayo de 1954, está dedicado a Arlt y contiene los primeros textos que revisan la obra del autor.⁶¹

Los participantes de *Contorno* se ven a sí mismos como críticos, y en oposición a las visiones que caracterizan a las vanguardias, no consideran que sea necesaria la ruptura con el pasado; para ellos la historia funciona como soporte que permite comprender y transformar el presente. A la vez, son “parricidas”, como los llama Emir Rodríguez Monegal, y es Borges el padre al cual renuncian.⁶² Para estos escritores, la novela argentina es definida como una identidad de lo contradictorio, donde son inevitables los cruces entre literatura y política. Por ello reconocen la obra de Arlt, ejemplo de una narrativa de conspiraciones y choques. Los contornistas hacen una lectura política —hay una relación

⁶¹ Ismael y David Viñas, *et al. Contorno: edición facsimilar*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013, pp. 9-21.

⁶² Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 46-48.

con el peronismo, incluso la revista desaparece en el contexto del golpe—, y si bien exponen algunas aseveraciones cuestionables, como el desprecio hacia la literatura de Borges, es importante su trabajo en el proceso de valoración de la narrativa arltiana.

La primera aportación al estudio de Arlt, desde una visión más compleja, es el libro de Óscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, publicado en 1965. Luis Gusmán propone ver a Masotta en su contexto, es decir, como colaborador de *Contorno*, influido por Sartre, el marxismo y el psicoanálisis. Para Masotta los personajes de Arlt nacen humillados y ello se resuelve en el crimen, en un monólogo perpetuo. Las conversaciones que se presentan en *Los siete locos/Los lanzallamas* no pueden traducirse como diálogos, ni siquiera en los momentos en que planean la sociedad secreta. La “zona de la angustia” es el reflejo de esa imposibilidad de cambiar la realidad, de ahí que sólo mediante el crimen los personajes se conviertan en otros.⁶³

Estos seres no quieren vencer, observa Masotta, por eso emprenden proyectos imposibles; no pueden escapar de la moral de la clase media, aun cuando no pertenezcan a ella. Sus sueños están moldeados por las convenciones sociales. El héroe arltiano se desencuentra, es un solitario, todo intento de comunión con los demás permanece en el plano de la complicidad y termina en traición. Es decir, en las ficciones de Arlt está la crítica a una cultura que construye seres escindidos, incapaces de coherencia y de sentido: “Es frecuente entonces que una persona queda adscrita a sistemas y a normas culturales diametralmente opuestos, cuando no quebrados, entre polos diferentes, y que no sean raros los desgarramientos psíquicos y morales de la conciencia individual”.⁶⁴

⁶³ Óscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008, p. 19.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 104.

Según Masotta, los personajes exponen las tensiones sociales, se convierten en el chivo expiatorio, en el “juguete rabioso” de un mundo hostil y desolador. Son despiadados, sufren intensamente; la cobardía, la necesidad, la transgresión son la prueba de la “bondad de los malos”.⁶⁵ Arlt recurre a una mezcla de géneros, dice Masotta, que va de la caricatura de ciertas conductas hasta el folletín, la novela metafísica y la noticia policial. Sin embargo, el crítico no profundiza en la heterogeneidad discursiva de Arlt, sólo en el carácter de sus personajes: la libertad que podrían experimentar se ve limitada por los valores de la sociedad, no les queda más que el orgullo o el pudor. La vergüenza —humillación de clase— los orilla al cinismo, de ahí que los conspiradores no busquen una revolución, se contentan con la destrucción de la sociedad: las bombas no sólo van dirigidas hacia los de arriba, sino principalmente hacia los de abajo.

Derivada de las interpretaciones de *Contorno*, está la asimilación de los propios narradores sesentistas. A esta generación toca la tarea de construirse a partir de la distancia con sus antecesores inmediatos. Es decir, los jóvenes que escriben en los años sesenta se alejan parcialmente del género, los temas y las formas del *Boom*: prefieren el cuento, despojan de cierto intelectualismo a sus textos y retoman la figura de Arlt. Para Sergio Olguín y Claudio Zeiger a quienes publican en las décadas de los sesenta y setenta, contando entre veinte y treinta años de edad, se les nombra sesentistas: Rodolfo Walsh, David Viñas, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Jorge Lafforgue, Humberto Constantini, Haroldo Conti, Miguel Briante, Andrés Rivera, Abelardo Castillo y Germán Rozenmacher.⁶⁶

⁶⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁶ Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”, en Susana Cella (coordinadora), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 378.

Para los sesentistas la realidad exige ser cuestionada, de ahí que el componente social sea decisivo. En tanto les toca vivir un periodo que se va gestando desde el golpe a Perón y desemboca en la Guerra Sucia, estos narradores adoptan una postura política y se asumen como militantes de izquierda, por ello no es gratuito que retomen la literatura de Arlt, vista como crítica de la mirada conservadora. A diferencia de *Contorno*, no desechan la tradición borgeana, de ahí la experimentación en las formas breves, como diría Piglia. Su búsqueda es compleja: describen personajes marginales, reformulan el género negro y las tradiciones de la literatura estadounidense, asimismo, ejercen la crítica desde la ficción.

Juan José Saer y Ricardo Piglia son dos de los escritores de esta generación que discuten en sus obras la poética de Arlt. Para Saer, los lugares comunes que saturan la crítica son ejemplo de la incomprensión de esta literatura; la idea del mal no es gratuita, sus personajes no son locos sin motivo aparente, y su “mala escritura”, lejos de ser un defecto, es una marca de estilo y de la visión de mundo que construye el autor. Difícilmente podría pensarse en un Arlt anciano, que ya no escribe, que le pagan para salir en la televisión o dar charlas en las universidades, imagina Saer. Esa figuración del artista que sobrevive a su oficio, es la respuesta para comprender la escritura de Arlt. Empero, ni sus detractores ni muchos de sus defensores han entendido el sentido; los primeros, por el desprecio que manifiestan, y los segundos, al justificar su incapacidad y falta de oficio en una apología del autor:

Se suele decir que Arlt escribía mal y, lo que es más grave, se tiende a instaurarlo como modelo y casi como justificativo de la inepticia y de la ignorancia. Escribir mal es una virtud de quien éticamente es superior, por una especie de vitalismo redentor, a todos aquellos que, de espaldas a la vida y a la famosa realidad, tratarían de escribir bien. Pero hay que desengañarse, por un lado, la acusación de escribir mal alcanzó en su tiempo a escritores tan dispares y grandes con Shakespeare, Cervantes o Faulkner, y tenía menos que ver con su eficacia estilística que con la transgresión que hacían de una retórica perimida; por el otro, lo que Arlt pareciera afirmar en alguno de sus prefacios, aguafuertes

y dedicatorias, no es que él escribe mal, sino que muchos de sus contemporáneos consideran que escribir bien consiste en cincelar páginas tan trabajosas como anodinas.⁶⁷

Piglia comparte la visión de Saer, propone una relectura de Arlt que lo torna contemporáneo. En distintos ensayos y entrevistas, sobre todo en *Respiración artificial*, Ricardo Piglia plantea ampliar la tradición de la literatura argentina a partir de la obra arltiana. No sólo destaca la conspiración política, los personajes marginales y la transgresión, sino que los asume como formas narrativas. La novela contemporánea la escribe Arlt, según Piglia, por medio de la recreación de un mundo urbano y de los conflictos de los individuos que lo habitan.

Arlt proyecta una reflexión en torno al concepto de lo real, es decir, éste ya no pertenece al universo de lo concreto, sino a una construcción subjetiva. Además, los discursos sociales pueden ser formas de narrar; se cuenta desde el lunfardo o el cocoliche, desde el periodismo y la nota roja, desde la apropiación de una traducción literaria, o de otros saberes que no son considerados como estéticos —la ciencia, el ocultismo—. Piglia, como parte de esta generación, acoge en su poética la narrativa arltiana, como lo hace Juan José Saer o Tomás Eloy Martínez, por mencionar sólo a algunos.⁶⁸

⁶⁷ Juan José Saer, *El concepto de ficción*, México: Planeta, 1999, p. 95.

⁶⁸ El caso de Tomás Eloy es fascinante en muchos sentidos: incorpora elementos de la literatura arltiana en su obra, y más que nada en la construcción ficcional de personajes como Eva Perón o el Coronel Moorí Koenig. También puede observarse un procedimiento distinto: no sólo habría una asimilación de la marginalidad y el absurdo arltiano en *Santa Evita* y *La novela de Perón*, sino que es la propia historia argentina la que se ha convertido en esa sociedad aludida por Arlt en *Los siete locos*, con sus complots y sus delirios. Ver Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*, México: Joaquín Mortiz, 1996; y *Santa Evita*, México: Joaquín Mortiz, 1995.

MODERNIDAD Y VANGUARDIA

Es muy complejo para el lector cuestionar y desprenderse de los criterios dominantes de belleza, del canon literario o del gusto. El juicio de Borges, de Bianco, de Castelnuovo, es el de un contexto, de una idea estética compartida, y de una lucha por el espacio cultural. Como diría Piglia en *El último lector* (2005), leemos *mal* porque leemos desde nuestra situación: “Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente”.⁶⁹ Sin embargo, sostener la aseveración, “Arlt escribe mal”, a estas alturas de nuestro ejercicio lector, termina evidenciando una miopía que no hace falta en los estudios literarios.

Lo que sí puede decirse, porque está en los textos, es que Arlt reemplaza los tópicos del realismo convencional, desde la descripción física de espacios y personajes, hasta la noción de objetividad, encomendada a un narrador omnisciente. Arlt extiende las dimensiones del realismo desde el lenguaje, desde su posición como hijo de migrantes, lector de literatura española, de traducciones de las obras clásicas. Lo que para algunos es un defecto o la falta de cultura letrada, puede verse como el signo de una lengua literaria, un proceso de extrañamiento que se desvía de la norma: “La modernidad en Arlt no está configurada por signos exteriores: hay que buscarla, por el contrario, en el proceso de interiorización de su narrativa, en la exploración de una conciencia dual y escindida y en la representación de un mundo también disociado, heterogéneo, sin centro unificador”.⁷⁰

Arlt escribe sin cortesías para el lector, lo instala en la angustia de sus personajes, en la pobreza de las pensiones, con la desesperación y la rabia del humillado. De ahí que su narrativa se desplace del realismo al existencialismo, de la objetividad al subjetivismo. Es

⁶⁹ Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona: Anagrama, 2005, p. 19.

⁷⁰ Rose Corral, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, México: El Colegio de México / FCE, 1992, p. 31. Otro tema interesante en Arlt es la animalización como una forma de presentar la desintegración psíquica y social de los personajes, desarrollado por Corral. Ver *Ibidem*, p. 31 y ss.

desmesurado el discurso del Astrólogo, su conciencia del poder de la palabra, la idea de que las utopías primero se invocan como ficciones. Resulta difícil creer que la enunciación arltiana es accidental, producto del descuido o herencia inconsciente, considerando el valor que tienen las palabras para sus personajes.

Arlt declara que él no escribe en castellano, sino en porteño, no se adhiere a la norma hispana, a la lengua de Castilla, porque él es argentino, de ahí que se pronuncie como un estudioso de la filología lunfarda.⁷¹ Lo que busca en la lengua no es una reproducción precisa, uniforme. La lengua está llena de tensiones, de huellas que delatan su uso en el habla y de la apropiación del mundo libresco. Hay una lectura creativa que transforma lo que lee, le da una función distinta. Ésta es una manera de convertir la lectura de una *mala* traducción en una forma de narrar. El empleo de arcaísmos, casticismos, enclíticos —como “doncella”, “granjería”, “sentóse”— y del lunfardo tiene la función de reconstruir una lengua literaria derivada de los libros y de la realidad. Los apodos son parte de esta escritura, delatan la condición física y social, por ello son frecuentes los maltrechos en el universo arltiano, deformes, malignos como el jorobado. Se mezcla el voseo con verbos provenientes del lunfardo, como “manyá” o “esgunfiar”, o la transcripción fonética de “bení” por “vení”. Es dudosa, entonces, la hipótesis que gira en torno a la idea de una transgresión por medio del error; más bien, se percibe una heterogeneidad en distintos niveles del discurso, lingüística y estilísticamente.⁷²

⁷¹ María Teresa Gramuglio, *Op. cit.*, p. 315 y Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, p. 26.

⁷² Vale mencionar que en la versión de *El juguete rabioso*, publicada en *Proa* aparecen las palabras sin comillas, y en las publicaciones posteriores del libro se entrecomillan, según Rita Gnutzmann, por criterios editoriales. Puede entenderse, entonces, que las palabras como tales les resultan extrañas o incómodas a los editores. Paradójicamente, con el uso de las comillas se destaca aún más el extrañamiento, en este caso del lunfardo, entendido desde el formalismo ruso, en la medida que las palabras modifican la percepción del lector y se acercan a lo que Shklovski llama desfamiliarización: “[...] los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”, Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y

Este signo de identidad resulta novedoso en la primera mitad del siglo XX, una marca muy similar a la empleada por ciertos autores para distinguirse de otras tradiciones. La incorporación de registros orales no considerados como literarios será una constante en la narrativa de este periodo; bastaría recordar en México a *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela o *Vámonos con Pancho Villa* (1931) de Rafael F. Muñoz; o en Ecuador y Perú, *Huasiungo* (1934) de Jorge Icaza o *Yawar Fiesta* (1941) de José María Arguedas. En general, puede apreciarse en la narrativa latinoamericana la presencia del discurso de los campesinos o de los indios con un mismo nivel de intencionalidad al discurso del migrante, ciudadano de los bajos fondos porteños, en el relato urbano de Arlt.

En este sentido, la relación entre Arlt y las vanguardias va más allá del “conato” de surrealismo que menciona Pío del Corro.⁷³ Cuando el autor centra sus relatos en la subjetividad de los personajes, la noción de lo real se desplaza, define tanto lo material como un tipo de realidad subjetiva.⁷⁴ Por ello, el narrador de *Los siete locos/Los lanzallamas* no puede ser omnisciente. La imprecisión de la voz se emparenta con el discurso inmediato,⁷⁵ como estrategia para destacar el pensamiento de los personajes, y con la interiorización del punto de vista figurativo, en la medida que se percibe desde la visión de los protagonistas.⁷⁶ Estos elementos que amplían el realismo decimonónico, se

apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: UAM/Universidad de La Habana, 2003, p. 33. A la vez, Piglia retoma la idea y la acerca al distanciamiento de Brecht cuando menciona que la extrañeza ante la propia lengua es la marca de un buen escritor, para hablar de los casos de Macedonio Fernández y de Roberto Arlt. Ver Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 156.

⁷³ Gaspar Pío del Corro, *La zona novelística de Roberto Arlt*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.

⁷⁴ Rose Corral, *El obsesivo circular de la ficción*, p. 26.

⁷⁵ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989, p. 229.

⁷⁶ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. de María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus/Altea, 1990, pp. 163 y 218.

condensan en la construcción de los personajes: ellos ya no luchan contra un antagonista, sino contra sí mismos. Pasan de ser protagonistas a convertirse en *agonistas*.

Arlt comparte cierto espíritu de época con la estética futurista y el expresionismo. La recreación de una Buenos Aires caótica, los claroscuros del espacio y de los personajes se vinculan con las imágenes representadas por estas vanguardias. Christina Komi ve elementos que relacionan el extravío del personaje con el expresionismo.⁷⁷ La ciudad y el personaje se presentan monstruosos, deformes. Lo moderno puede percibirse en las aguafuertes, donde el narrador se presenta como el *flâneur* que deambula por la ciudad; así dejan de ser cuadros de costumbres en tanto hay un elemento azaroso y una necesidad por integrarse al mundo que describe. La mirada en movimiento de esta voz enunciativa conlleva una carga de modernidad, se asocia a un espacio cambiante, que no descansa, a la vez que involucra al lector.

La publicación en 1987 de una encuesta hecha por Juan Martini en la revista *Humor* deja claro el panorama de la recepción de la obra arltiana. La revista solicita a sus lectores la lista de las diez novelas más importantes en Argentina: *Rayuela* encabeza el catálogo que incluye a *Los siete locos* y *El juguete rabioso*. Hace años esta declaración hubiera sido inimaginable, hasta para el propio Arlt, pues aun convencido del valor de sus novelas, era consciente del rechazo de un sector muy amplio de la crítica. Esa fuerza desagradable que veían en sus textos, ese “mal gusto”, hoy se diluyen gracias a lectores reales, dentro y fuera de la academia, también debido a la lectura de Piglia y a la sensibilidad de la crítica más reciente.

⁷⁷ Christina Komi, *Recorridos urbanos. Los Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2009, p. 123.

El abismo entre los escritores de origen criollo y los de otras ascendencias, entre derecha e izquierda, no se ha resuelto en los estilos literarios —seguimos y seguiremos leyendo desde nuestro horizonte, desde nuestras limitaciones—, aún perviven muchas prácticas culturales que mantienen esta distancia, pero en lo que concierne a este escritor se ha llegado a un puerto. Para Beatriz Sarlo esta encuesta tiene un valor que va más allá de lo simbólico y se representa en la imagen de los lectores reales: “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*”.⁷⁸

B. *Los sesentistas y la posición generacional: lecturas sobre la obra de Ricardo Piglia*

El que escribe sólo puede hablar de su padre o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogías. De modo que ésta será una historia de deudas como todas las historias verdaderas.

Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*.

EL LUGAR DE LA LECTURA

Leer implica asumir un punto de partida, un espacio a partir del cual se comienza el diálogo. Desde dónde se lee, cuál es el lugar del que parte el lector-escritor. En el caso de Piglia, la escritura nace de la confrontación con otros textos, la lectura como el primer laboratorio para la creación. Así, este apartado está dedicado a las interpretaciones que se han hecho a la obra de Ricardo Piglia y a los rasgos que la definen, que van de la lógica contextual hasta las que responden al lugar específico de los estudiosos, desde la radicalización sesentista hasta la lectura propiciada en los libros del autor. Si bien es cierto que Piglia no determina la interpretación de sus textos, pues el escritor no debería intervenir

⁷⁸ Beatriz Sarlo, “¿Novelistas o profesores de literatura?”, en Susana Cella (compiladora), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires: Losada, 1998, p. 125.

en la forma en que es leído,⁷⁹ la obra crítica, incluida en entrevistas, ficciones o ensayos, como *El último lector*, enfoca hacia ciertas perspectivas.

Más allá de la ficción, entre el mito y lo que detrás de él lo construye, Ricardo Emilio Piglia Renzi nace en 1941, en Adrogué, provincia de Buenos Aires, Argentina; en algún momento él llega a cambiar el año de nacimiento, pasa de 1940 a 1941. Así como éste, hay otros datos, también de carácter biográfico, como los personajes Steve Ratliff y Russell, que entran y salen de la ficción, parecen apelar a la vocación del autor por construir ficciones, como una respuesta a la invención de la figura del autor, una huella de las fantasías macedonianas o de la condición de marginalidad en Roberto Arlt.

Hay dos ejes que atraviesan la obra de Piglia, complementarios en muchos sentidos: el primero remite al contexto cultural que permite acercarse o tomar distancia de ciertas posiciones estéticas e ideológicas; el segundo se conforma con las lecturas manifestadas en sus obras, sus precursores como los han llamado los críticos. Los años de formación de Piglia se ubican alrededor de la década de los sesenta. En este punto su poética se va configurando. Por un lado, está el entorno literario, la presencia del *Boom*, en América Latina; y por otro, la confrontación entre distintos proyectos literarios y vitales en Argentina, el de *Sur* (1931-1992) en oposición al de *Contorno* (1953-1959). Es decir, la generación de los sesenta trabaja en el reconocimiento de por lo menos dos tradiciones, la latinoamericana y la argentina, o mejor, la del Río de la Plata.

El espacio de la literatura argentina se ve limitado, en tanto marco de referencia, por ciertos elementos sociales y políticos, el peronismo, por ejemplo, así como las resistencias

⁷⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 9.

o las adhesiones que produce.⁸⁰ Algunos cuentos de Borges así lo recrean, textos de violencia simbólica donde se exhibe una burla hacia el régimen, como “La fiesta del monstruo” (1947), escrito junto con Bioy Casares, o “El simulacro” (1960). En estos relatos hay un rechazo al peronismo y a sus figuras, Eva, Perón, los descamisados, y la defensa de un proyecto literario. Más específicamente es en *Sur* donde se emiten mensajes a favor de una literatura desvinculada de lo social.

Desde la otra perspectiva, *Contorno* lleva a cabo un programa literario que va de la mano con lo político. Para los años sesenta la difusión de la obra de Arlt que emprenden los hermanos Viñas de alguna manera ya se ha logrado. Los sesentistas, por ello, trabajan más libremente, se relacionan con otros discursos, como el del psicoanálisis, el marxismo, el existencialismo, y no abandonan la historia y la vanguardia estética. Para Piglia, la cuestión generacional es importante, en la medida que “[...] los 60, como se les suele llamar, no son una época sino una posición”.⁸¹ Escribir literatura para los sesentistas no es, entonces, un ejercicio de evasión o de ruptura con la realidad, el arte es parte de los procesos históricos.

Hay elementos que definen a esta generación: el compromiso del intelectual, de acuerdo con lo dicho por Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1948), rasgo heredado del grupo *Contorno*; la postura autocrítica, la Revolución Cubana y la proyección de la narrativa de Roberto Arlt. Los jóvenes escritores, nacidos alrededor de la década de los cuarenta, ven una realidad marcada en el contexto inmediato por la llamada Revolución libertadora que derroca a Perón, así como por el exilio del general; a la vez, la sociedad utópica, recreada en Cuba y en la tentativa socialista, motiva otra imagen del intelectual contemporáneo. Es decir, estos escritores reconocen en la literatura un camino para discutir sobre lo político,

⁸⁰ Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia”, en Susana Cella (directora del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, p. 359.

⁸¹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 95.

sin olvidar la necesidad de escribir sobre lo posible. Las propuestas culturales se traducen en la creación de revistas, que a veces sólo alcanzan a publicar un número, pero que con eso basta para comprender sus propósitos literarios e ideológicos.

Cuando en 1979 le preguntan a Piglia sobre la influencia de *Sur* en su formación intelectual, rechaza el vínculo con el grupo, declara que las publicaciones que le interesan en sus primeros años son *Contorno* y *Poesía Buenos Aires* (1950-1960, treinta números).⁸² La revista de los hermanos Viñas se convierte en un semillero de ideas, que se prolongan en la década de los sesenta en otras publicaciones como *El Escarabajo de Oro* (1961-1974), continuadora del proyecto de Abelardo Castillo, *El Grillo de Papel* (1959-1960); ahí comienzan a publicar Ricardo Piglia, Miguel Briante y Humberto Constantini. Los ejes de *El Escarabajo de Oro* son la narrativa y la discusión marxista latinoamericana, desde la Revolución Cubana hasta el Cordobazo (1969). Otras revistas de la época son *La Rosa Blindada*, fundada por los jóvenes disidentes del Partido Comunista, como Juan Gelman o Andrés Rivera, que tuvo ocho números, entre 1964 y 1968; *Eco Contemporáneo*, dirigida por Miguel Gringberg, que publica diez números, de 1961 a 1967; su papel es importante porque reivindica el movimiento contracultural que ha emergido, años atrás, en los Estados Unidos, con la generación *beatnik*.⁸³

En el caso de Piglia, la participación en los distintos proyectos será fundamental para su formación como editor y narrador. Piglia colabora en *El Escarabajo de Oro*; en *Liberación*, de tendencia trotskista y maoísta, como secretario de redacción, de 1963 a 1964; dirige el único número de *Literatura y Sociedad*, en 1965; como parte del colectivo, junto a los hermanos Viñas, Piglia conduce en 1968 la *Revista de Problemas del Tercer*

⁸² *Ibidem*, p. 69.

⁸³ Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia”, *Op. cit.*, p. 366.

Mundo; así también, en *Los Libros*, de 1969 a 1976, y en la editorial Tiempo Contemporáneo en 1969.⁸⁴ En 1970, se separa de *El Escarabajo de Oro*, para entonces ya ha publicado su primer libro de cuentos, *La invasión* (1967), antes premiado con una mención por Casa de las Américas y titulado *Jaulario*.

Para Sergio Olguín y Claudio Zeiger estos escritores se construyen modelos literarios que se proyectan en la idea del compromiso social, emprendido por Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. El libro *¿Qué es la literatura?* funciona como un mapa para la generación: “El escritor „comprometido“ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio”.⁸⁵ Debido a esto, el realismo social es inoperante para los sesentistas; la interpretación que hacen del marxismo deja de lado al relato como reflejo de la sociedad. La literatura no buscaría la representación directa, se dirige a una revalorización de la vanguardia, más específicamente de la experimentación técnica, vista en la obra de Faulkner y en los personajes de Hemingway.⁸⁶ Las conversaciones como las de *¡Absalón, Absalón!* (1936), o el relato policial en “Los asesinos” (1933) de Hemingway serán fundamentales para comprender tanto las novelas de Piglia como sus cuentos.

Los diarios —el de Kafka, Pavese o Gombrowicz— representan la lucha por la libertad del artista frente al fascismo, a la vez que un ejercicio donde el oficio se reafirma por medio de la escritura disciplinada. Otro de los temas que le interesan a Piglia y a su generación es el lugar del dinero en la narrativa, de la economía como un lenguaje que propicia la construcción de ficciones contrarrealistas: “Hay una relación muy fuerte entre lenguaje y economía. En ese contexto escribimos y, por lo tanto, lo que hace la literatura

⁸⁴ Horacio Tarcus, “El corpus marxista”, *Ibidem*, pp. 496 y 498.

⁸⁵ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, trad. Aurora Bernárdez, Argentina: Losada, 1967, p. 53.

⁸⁶ Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia”, *Op. cit.*, p. 367.

[...] es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contrarrealidad”.⁸⁷ La novela negra estadounidense plantea un cuestionamiento al orden político, de ahí que las lecturas sobre el género se derivan de esta perspectiva, el dinero como motivo de un crimen, de la transgresión de una ley y del inicio de una investigación.⁸⁸

El dinero también es el origen de la ficción en Arlt, el punto de partida de las acciones o los pensamientos de los personajes:

De hecho, la sociedad secreta que construye el Astrólogo es una industria de producir cuentos y de buscar dinero [...] Para los personajes de Arlt no se trata de ganar dinero, sino de hacerlo. Esta tarea asociada con la falsificación y la estafa, pero también con la magia, las artes teosóficas y la alquimia, se afirma en la ilusión de transformar la miseria en dinero.⁸⁹

Además de Arlt, Rodolfo Walsh es otro modelo argentino para los sesentistas. Después de la publicación de *Operación masacre* (1957), Walsh descubre una tensión entre la verdad y la ficción. Como le declara a Piglia en la entrevista “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política” (1973), si el escritor aspira a un efecto social de su discurso debe alejarse de la ficción, pues la verdad, para Walsh, está comprometida de antemano. La radicalización influye en el espíritu sesentista, sumada a un contexto donde la violencia va en aumento. La transformación de Walsh impacta en los jóvenes escritores, la transición que conduce de la apatía al compromiso, una vez hecha la investigación que lo lleva a la escritura de sus textos de no ficción, después del viaje a La Habana, en 1968, a donde también va Piglia.

El lugar de la verdad poco a poco se convierte en un interés de la generación, tanto por la necesidad de cuestionar ese sitio, como para buscar las estrategias que le permitan al

⁸⁷ Ricardo Piglia, *Antología personal*, p. 125.

⁸⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 61-62.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 26-27.

lector reconocerla. Piglia sintetiza esta preocupación en “Tres propuestas para el próximo milenio” (2000), una conferencia que rescribe y se publica en 2014 como “Una propuesta para el próximo milenio”, manteniendo la idea original, la de construir una “ficción destinada a decir la verdad”, aunque no por ello directa, sino más bien elíptica, cercana a la construcción del cuento “Esa mujer” de Walsh.⁹⁰

Para los sesentistas, el intelectual debe asumir un posicionamiento que le permita comprender a la sociedad, así construyen un programa crítico: “[...] llegar a la máxima lucidez para poder cuestionarlo todo, aunque la autodestrucción sea el reverso dramático y posible de esa autoconciencia”.⁹¹ La predilección por la literatura estadounidense y por la obra de Walsh es visible en los relatos que escriben. En el caso de Piglia, estos rastros están presentes desde el primer libro, *La invasión*, hasta *El camino de Ida* (2013).⁹² El proyecto literario de Piglia se irá construyendo en los años sesenta, a través de la elección del cuento como género predilecto y en la asimilación de ciertos autores, como Walsh, Arlt, Borges o Macedonio Fernández, entre otros. En ese sentido Jorge Carrión ve cómo se articulan los precursores en Piglia, los distingue como “lectura de escritor” y “lectura de comunidad”; el primer caso corresponde a las lecturas que se asimilan y se recrean en formas de narrar, como el cuento “Los asesinos” de Hemingway, cuyos personajes y diálogos están replanteados en *Plata quemada* (1997). El segundo es compartido en diferentes espacios, ya

⁹⁰ Ricardo Piglia, *Antología personal*, pp. 119-128.

⁹¹ Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia”, *Op. cit.*, p. 374.

⁹² Sergio Olguín y Claudio Zeiger, “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”, *Op. cit.*, p. 378. Una nota importante de mencionar es que los autores de este artículo, publicado en 1999, no perciben una relación entre los primeros cuentos de Piglia y su novela *Respiración artificial*, interpretación que se contraponen con las observaciones que menciono, en tanto que, salvo por la cuestión del género, para mí son evidentes los vínculos en toda la obra de Ricardo Piglia.

sea la clase, la entrevista o la conferencia, por ejemplo, las obras de Puig o de Saer.⁹³ Esta división permite ver cómo el autor va revisando las tradiciones.

Las interpretaciones contextuales dan ciertas luces al momento de problematizar las obras. Para José Luis de Diego la narrativa de Piglia no puede distanciarse de su relación con el Estado, con los mecanismos del poder. Piglia habla de la “Ficción paranoica”, una narrativa que resulta de la experiencia de la persecución, del delirio del paranoico como una huella de la verdad que ese Estado omnipotente trata de controlar o construir. Frente a este tipo de Estado, el paranoico es un individuo lúcido, pues en medio de su ansiedad reconoce las sombras del perseguidor. Este tipo de loco es una suerte de detective, capaz de percibir el más pequeño rastro.⁹⁴

Karl Kohut también ubica a Piglia como sesentista,⁹⁵ posición que se complementa con el contexto posterior a los años sesenta, es decir, la dictadura militar. El entorno sesentista es fundamental para comprender al autor, pero es insuficiente si no se le vincula con los acontecimientos que continúan y que definen en muchos sentidos la obra de Piglia, tal como lo menciona Pollmann.⁹⁶ Asimismo, existen críticos que lo analizan de acuerdo a criterios más literarios que contextuales, lo que se explica por el periodo de transición donde se podría situar a la obra de Piglia, sobre todo a raíz de la publicación de *Respiración artificial*, en 1980.

En síntesis, la crítica emprende dos tipos de lectura: una que se enfoca en los rasgos estéticos, como la estructura narrativa, la fragmentación, los microrrelatos, los precursores,

⁹³ Jorge Carrión (compilación, prólogo y edición), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Barcelona: Candaya, 2008, p. 12.

⁹⁴ José Luis de Diego, “La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género”, en *Anclajes*, Universidad Nacional de la Pampa, año XVII, número 1, julio de 2014, p. 10.

⁹⁵ Karl Kohut (editor), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 1996, pp. 13-15.

⁹⁶ Leo Pollmann, *Op. cit.*, p. 131.

los diferentes narradores y puntos de vista; la otra es la crítica histórica, que establece nexos con las posiciones ideológicas que defiende el autor en muchos momentos. Ambas lecturas pueden comprenderse desde la poética del autor como lo menciona Alfonso Macedo Rodríguez:

[...] los textos piglianos recuperan varios debates en distintos frentes: por un lado, se encuentra la disyuntiva de elegir entre una literatura comprometida y una literatura hedonista; por otro, la polémica sobre el realismo y el género fantástico en el contexto de las grandes teorías literarias —sobre todo con la polémica desatada entre Lukács, Brecht y Adorno a propósito de la pertinencia de la obra de Kafka— es pensada en relación con la tradición argentina [...].⁹⁷

Contrario al fenómeno de Arlt, la recepción a la obra de Piglia ha sido compleja. El éxito de Piglia, desde la década del 2000, su popularidad más allá de la academia, incluso cuando sus obras no son precisamente “fáciles”, según criterios del mercado, deja constancia del proyecto literario.⁹⁸ Fonet y Carrión hacen una compilación de las reseñas desde la aparición de *Jaulario* hasta *La ciudad ausente* (1992) y *El último lector*, muestra que transparenta las opiniones favorables a la obra Piglia.⁹⁹ Hay un paralelismo a la inversa entre la recepción crítica de Arlt y la de Piglia. En el primer caso, fue necesario el trabajo de *Contorno*, la reivindicación del periodista como escritor, la lectura de Piglia y los sesentistas. En el segundo, hay una conciliación entre el trabajo de escritor y el de profesor, que de alguna manera rompe ciertas tensiones entre la academia y el mundo intelectual. De nuevo, la encuesta que elabora Martini en 1987 recrea los distintos lugares desde los cuales se percibe a estos autores: para que se diera una recepción favorable a las obras de Arlt

⁹⁷ Alfonso Macedo Rodríguez, “Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia”, en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, México: UNAM / Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, núm. 56, 2013/1, pp. 247-248.

⁹⁸ Daniel Link, “Literatura y mercado”, en Jorge Carrión, *Op. cit.*, p. 147. Aquí, además, analiza el fenómeno de Piglia junto al de Juan José Saer.

⁹⁹ Jorge Fonet, *Ricardo Piglia*, Bogotá: Casa de las Américas, 2000; y Jorge Carrión, *Op. cit.*

tuvieron que pasar cerca de sesenta años desde la publicación de su primera novela; en Piglia, sólo siete desde que se da a conocer *Respiración artificial*.¹⁰⁰

BÚSQUEDAS LITERARIAS: TRADICIÓN, HOMENAJES

La literatura no es cuestión de temas, dice Piglia en repetidas ocasiones. Para él, es más importante el lugar desde el cual surge el relato, en tanto que ahí se descubren modos de narrar. El lugar es la tradición, el origen que define, libera porque se reconoce en su destino. En Piglia hay búsquedas muy específicas: la genealogía de los precursores, el homenaje, de aquí se derivan ciertas ideas que se plantean en sus obras como el laboratorio de la escritura, el relato como discurso contrarrealista, como archivo o investigación, la conversación que concreta la forma y el ritmo de la narrativa.

Hay una relación entre escritura y homenaje. La lectura construye las genealogías, las va modelando, proliferan, se prolongan en los distintos textos. El autor cambia los modos de leer, de reconstruir las bifurcaciones. Cada lectura despierta la percepción, aparecen entonces los textos que son herencias, como lo menciona Borges: “El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”.¹⁰¹ La lectura permite, o incita, el diálogo, un “modo de leer” que es a la vez histórico y social: “Al cambiar el modo de leer, la disposición, el saber previo, cambian también los textos del pasado”.¹⁰²

Para Piglia la tradición conduce al punto de partida, y como ejemplo menciona la disputa entre Florida y Boedo.¹⁰³ Desde dónde se lee o se escribe, esas preguntas recorren los diálogos con sus precursores; se escribe desde *Sur* o desde *Claridad*, se lee desde la

¹⁰⁰ Susana Cella (compiladora), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, pp. 117-118.

¹⁰¹ Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, *Obras completas II*, Buenos Aires: Emecé, 1996, pp. 89-90.

¹⁰² Ricardo Piglia, *Antología personal*, p. 91.

¹⁰³ Ricardo Piglia, “El lugar de Saer”, en Jorge Carrión, *Op. cit.*, p. 162.

lengua original o desde las traducciones económicas; o bien, se escribe en publicaciones críticas, desde el encierro o el exilio. “Cuando decimos tradición queremos decir obviamente contexto”,¹⁰⁴ ese lugar que le permite al escritor reconstruirse. Por ello, para Piglia no hay conflictos entre la originalidad y la creación literaria, reconocer la tradición, sus recorridos, sus puntos de fuga o de conciliación. Piglia renuncia abiertamente a la pretensión de la originalidad en la medida que declara la relación con el pasado por medio de homenajes, parodias, citas.

Ubicar esos sitios supone una postura ante la historia, la historia literaria, el lenguaje. Cuando Piglia, transformando la visión de *Contorno*, concilia a Borges con Arlt, a Hemingway con Faulkner, la vanguardia estética con la ideológica (la fórmula Baudelaire/Marx que menciona en distintas entrevistas), asume una posición desde la cual propicia la lectura de su obra. Piglia propone un programa literario, dentro de la literatura argentina, cuyo margen, habitualmente ocupado por Arlt, se desplaza y se reivindica; de igual manera, hay un cambio en la percepción de los géneros, los discursos, la novela negra. El problema de la traducción como forma de narrar y ejercicio hermenéutico es analizado en Arlt a través de la asimilación de las ediciones españolas y en *El último lector*, cuando Piglia reconoce la mala traducción como una práctica inevitable; Salas Subirat, en su intento por facilitar la lectura, traduce mal, pese a su propósito de hacerlo de manera correcta.¹⁰⁵

Las genealogías de Piglia se bifurcan y problematizan el discurso. Sus referencias pasan de Borges a Macedonio Fernández, de Arlt a Onetti, Walsh, Gombrowicz, de la novela negra a Faulkner, Joyce, Kafka, Pavese, Brecht, Philip K. Dick o Walter Benjamin.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Ricardo Piglia, *El último lector*, pp. 179-185.

Los cruces narrativos se perciben de forma directa, como en los casos de *Homenaje a Roberto Arlt* (1975), *La ciudad ausente* y su relación con Macedonio, Joyce y Dick; o indirecta, como las correspondencias literarias no reconocidas o parcialmente consideradas por el autor: el vínculo entre *Respiración artificial* y *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Sabato, pues ambas proponen un paralelismo entre la historia argentina del siglo XIX y la literatura;¹⁰⁶ o la máquina y la mujer amada en *La ciudad ausente* y *La invención de Morel* (1974), de Bioy Casares. Piglia reconstruye a sus predecesores desde su oficio como lector, similar a lo que Steiner llama “presencias reales”. Así, plantea una manera de leer tanto a Arlt como a Borges. Sus padres literarios, conscientes o inconscientes, son interpretados, a la vez ejecutados en la propia obra creativa. Piglia escribe las novelas futuras de sus precursores como presencias reales de la lectura crítica:

El arte se desarrolla por medio de la reflexión sobre el arte precedente, —“reflexión” significa aquí tanto un “reflejo” por drástica que sea la dislocación perceptiva, como un “volver a pensar”—. Es precisamente por medio de esta “re-producción” internalizada y de la enmienda de representaciones anteriores que el artista articulará lo que podría aparecer como la más espontánea y realista de sus observaciones.¹⁰⁷

En *Respiración artificial*, Piglia lleva a cabo lo que podríamos llamar la “operación Arlt”, similar a la que propone Cortázar en el breve ensayo sobre *Adán Buenosayres* de Marechal, “Un Adán en Buenos Aires” (1949), en tanto reivindicar a autores parcialmente olvidados por la literatura argentina. Si bien en Arlt el grupo *Contorno* ya había comenzado el proyecto de “rescate”, la principal diferencia radica en el modo de leer, pues mientras los contornistas hacen una recuperación desde la filiación política, en ocasiones forzando la

¹⁰⁶ Para un análisis más amplio ver Alberto Julián Pérez, “*Respiración artificial*: el escritor y el terrorismo de Estado”, en Jorge Carrión, *Op. cit.*, pp. 228-231.

¹⁰⁷ George Steiner, *Presencias reales*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Madrid: Siruela, 2017, p. 36.

postura un tanto ecléctica, Piglia lee a Arlt no desde la idea de la genialidad, “pese” a su escasa formación. Es decir, lee en los “defectos” modos de narrar.

La filiación tiene diversos orígenes, desde los posicionamientos políticos, la búsqueda estética, hasta la trayectoria familiar. Arlt y Piglia son hijos de migrantes sin formación intelectual. En esta base familiar se construye la imagen del escritor como lector: en Arlt, el lector de manuales, de ciencias ocultas, de panfletos; y en Piglia, el lector de historia, de literatura estadounidense, de marxismo y anarquismo. Para Piglia asumir su sitio como lector es fundamental, de ahí se deriva su escritura, se conocen sus precursores, se establece una relación casi personal con los libros y los autores que lee:

[...] más bien tiendo a pensar en lo que decíamos ahí, en el sentido de pensar las relaciones con textos ya leídos, con el espíritu con que uno recuerda a los viejos amigos, momentos de la vida de uno que a veces están encarnados en personas reales y a veces están encarnados en sujetos con los que uno tiene una relación muy intensa pero imaginaria, como es el caso de Melville, que forma parte de la experiencia de todos nosotros pero a la vez son sujetos ajenos.¹⁰⁸

Hay otro lugar que le concierne a Piglia: ser leído desde la literatura argentina, aunque no desde la canonización o el museo. La amplia clasificación que implica hablar de literatura latinoamericana no le interesa, en parte debido a la búsqueda sesentista que rechaza el continentalismo del *Boom*, aunque no por ello desconoce el valor de ciertas obras literarias. En ese sentido, el desdén a cierto canon se vincula con el interés por los márgenes, y su posición, por paradójico que sea hoy, desde los bordes. Es la mirada estrábica la que le interesa a Piglia, que pretende escapar de la perspectiva estereotipada, lo negativo diría Jorge Carrión:

Para Piglia es fundamental el negativo (también político) de la cultura: lo que puede invadirse: *lo que puede revelarse* es a menudo *lo que puede rebelarse*. La historia visible y la oculta, la tradición conocida y la secreta. La lectura no

¹⁰⁸ Alfonso Macedo Rodríguez, “Entrevista con Ricardo Piglia”, *Op. cit.*, p. 263.

es sólo un revelado, es un sinfín de revelados, de revelaciones y rebeliones, una red de lecturas que arman, al cabo, un complot.¹⁰⁹

Piglia a menudo demuestra ser un lector sumamente original y no sólo polémico, como se ha visto desde *Respiración artificial*. Esa lectura que rodea el aparente tema central, le ha permitido encontrar ciertas claves lectoras: la papa irlandesa en *Ulises*; la corrección ortográfica y la vocación lectora del Che, por mencionar algunos ejemplos que desarrolla en *El último lector*. Como escritor, el proyecto literario de Piglia juega con las posibilidades de la construcción narrativa. Para empezar, habla del diario que comienza a escribir a finales de la década de los cincuenta. El diario es el laboratorio de la escritura, el origen de los relatos, de la ficción,¹¹⁰ como se percibe en el primer adelanto del mismo, publicado en el 2012 como *Fragmentos de un diario* o en los dos tomos de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015 y 2016).

El proyecto escritural se complementa con el relato cuya estructura es la de una investigación o un archivo, concretada en *Respiración artificial*; ello le interesa en gran medida por sus dos búsquedas intelectuales y vitales: la novela negra y la historia.¹¹¹ El archivo funciona como un mapa que permite al narrador continuar la escritura aunque no haya un fin determinado. El archivo imaginario es la base, el principio de las historias. Esta forma de narrar se vincula con la idea de la contrarrealidad: la novela tendría como propósito negar la realidad, en tanto es una construcción social, direccionada desde el poder. Por eso el lector busca en las huellas, diseminadas en todo el relato, las claves que dejen descubrir esa otra realidad, opacada, anulada, desmentida. En ese sentido, para Piglia la literatura no es un reflejo, porque el novelista debe captar los mecanismos ocultos de lo

¹⁰⁹ Jorge Carrión, *Op. cit.*, p. 10.

¹¹⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 51.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 16.

real, como lo hace Arlt en *Los siete locos*, quien sin hablar de su presente, lo expone. Piglia busca que la novela discuta sobre el futuro, sobre lo que podría suceder; a la vez, la novela cuando es histórica sólo funciona si se relaciona con el presente, si la historia, el archivo como discurso y fondo, le da sentido o respuestas al ahora.¹¹²

Más allá de la posible relación temática, la narrativa de Piglia despliega otros rasgos que la problematizan. Hay una segmentación en sus textos, tan compleja como su indeterminación genérica, y es aparente porque en la obra existe una coherencia narrativa. Piglia tiende a expandir el relato por medio de la fragmentación: las novelas se integran por distintos relatos, que provienen de fuentes tan diversas como la literatura, el periodismo, la historia, los testimonios.¹¹³ La fragmentación es el archivo que se revela para el lector. De la misma manera sucede con las formas breves, lo que podríamos llamar el cuento o la crítica; el cuento en Piglia se desdobra en distintas versiones,¹¹⁴ o se replica en otros cuentos o en las novelas; el texto crítico, no llamado ensayo, asimismo se reproduce en conversaciones y en lo que podríamos denominar como ficciones breves.

Prevalece una suerte de lealtad hacia la escritura, hacia el texto, que constantemente se reformula; hay una fascinación por el juego de las versiones que se multiplican y dificultan la clasificación. Los ejemplos más notorios son *El último lector*, pues el libro podría definirse como una compilación de ensayos, como la historia de la lectura, o la ficcionalización de ciertos lectores novelescos o reales; o *La ciudad ausente*, cuya

¹¹² Ricardo Piglia y Juan Villoro, “Escribir es conversar”, en Jorge Carrión, *Op. cit.*, p. 196.

¹¹³ En la composición de *La ciudad ausente* y en *Plata quemada* se incorporan testimonios tanto del informe *Nunca más* (ver <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>), en el primer caso, como de los diarios que dieron noticia del asalto, para el segundo.

¹¹⁴ Para la revisión de las diferentes versiones que se han hecho, sobre todo de los cuentos de *La invasión*, lo que podría llamarse la “política de la lectura” que impulsa a Piglia a corregir los relatos, ver Valeria Sager, “Escribir en pasado. La invención de las fechas en las reediciones y reescrituras de Ricardo Piglia”, en *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de la Plata, 2010, año 15, número 16.

complejidad resulta en ocasiones conflictiva para la crítica, como lo declara Mauricio Molina:

Novela crítica (que reflexiona en torno a sus propios medios), *La ciudad ausente* es también una novela que se sitúa en las antípodas de cualquier teoría de géneros: ya que, sin ser una novela realista, explora zonas de la realidad; sin ser una novela fantástica, incorpora múltiples elementos del género; sin ser una novela policial, nos introduce en el relato de una investigación; sin ser un texto crítico, indaga en torno a autores y formas; sin ser un libro de cuentos, es una novela que contiene múltiples relatos independientes, aunque orgánicamente dispuestos.¹¹⁵

Como parte de ese tono múltiple está la incorporación de las conversaciones, tanto en la ficción como en el discurso crítico. El primer libro que recrea este ejercicio, *Crítica y ficción* (1986), reproduce una serie de conferencias, que reúnen sus ideas sobre literatura. Piglia era un gran conversador, manifestaba un abierto gusto por las entrevistas como una posibilidad de producir un discurso alejado de la hipercorrección academicista, aunque no por ello falto de precisión. Además, están los extensos coloquios que se incluyen en sus novelas. El diálogo en el relato se traduce como el espacio donde es posible la revelación de los secretos, herencia, sin duda, de las discusiones en Arlt y en Faulkner. Hay una charla reveladora en *Respiración artificial*, en *Blanco nocturno* o en *El camino de Ida*. La significación dialógica viene a complementar la incorporación de otros registros, que incluyen los orales, tan empleados por Arlt, que tienen un sentido de búsqueda y producción de conocimiento.

En los textos de ficción, existen tipos de personajes que llevan a cabo esta labor de búsqueda y producción de saberes. Emilio Renzi es uno de ellos, el joven periodista, después escritor y profesor universitario que funciona como una suerte de *alter ego* del autor, pero sobre todo de detective. Renzi es otro componente que le da unidad a la obra,

¹¹⁵ Jorge Fornet, *Ricardo Piglia*, p. 270.

que tiene distintos cometidos: al principio, en *Respiración artificial*, es el escritor desvinculado de la realidad, un Stephen Dedalus, para quien la literatura es lo único que basta; con el paso de los años, se va transformando en el escritor desencantado de los círculos académicos, como en *El camino de Ida*. En la juventud o en la madurez, Renzi es el periodista-detective, el perseguidor de los que ocultan secretos, ya sea en “La loca y el relato del crimen” (1975) o en *Blanco nocturno*. La imagen de Renzi, a su vez, recuerda a la de Walsh, principalmente en *Plata quemada*, y al “chico de los policiales de *El Mundo*”, que remite a Arlt. En ambos casos, se recrea al personaje en función de la búsqueda de la verdad, relacionado con una realidad que resulta aparentemente caótica.

Junto a Renzi está Junior, el otro detective-periodista. Junior protagoniza *La ciudad ausente*, como el joven Emilio recrea al investigador de los relatos policiales duros. Si en el siglo XIX la ciencia da sentido y certeza a las búsquedas, el detective de la novela negra, en el siglo XX, resulta mucho más irracional, persigue los signos con sus propios métodos y no necesariamente por medio de la deducción; al mismo tiempo, tiene una función social, en tanto que detrás del crimen se ocultan otros crímenes. Para Gonzalo Lizardo, en *Blanco nocturno* el detective personifica ciertas funciones, la más notoria es develar los secretos del sistema: “Si no hay nada qué descubrir, el detective ha dejado de encarnar a la *razón pura* y su función se concentra, sobre todo, en denunciar los crímenes ocultos que se agazapan detrás de los crímenes evidentes: detrás de las relaciones abstractas de un poder que manipula la suerte o el destino de sus sujetos”.¹¹⁶ Debido a la complejidad de estos elementos en la narrativa de Piglia, y tal vez por ello, hay una diversidad de

¹¹⁶ Gonzalo Lizardo, “*Blanco nocturno* y los paradigmas de la novela policiaca”, en Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribá (editores), *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*. Santiago de Compostela: Andavira, 2013.

interpretaciones a su obra. El dilema de éstas se bifurca: la apología al caos o el sentido de la experiencia, o mejor, el relativismo o la interpretación histórica.

DE LA POSMODERNIDAD AL SENTIDO DE LA EXPERIENCIA

Si la posmodernidad implica el fracaso del proyecto de la modernidad, el fin de las ideologías, o la desconfianza en los grandes discursos,¹¹⁷ en Argentina, después del gobierno de la Junta Militar, se retoma para justificar los actos de los militares, o para relativizar la idea de la verdad. Y esto viene a colación, porque Piglia publica su novela más conocida en 1980, la cual se difunde a mediados de esa década y principios de los noventa, cuando la noción de posmodernidad se extiende en diferentes espacios, como el de la crítica literaria.

Una vez que se reinstaura la democracia en Argentina comienzan a proliferar discursos en torno a la incapacidad de descubrir la verdad. Hay un agotamiento en muchos militantes de izquierda ante el fracaso de su lucha, visto en el resultado más evidente: miles de desaparecidos y de muertos. La represión de la dictadura produce una sociedad fracturada, un pensamiento disociado que deja en los individuos la sensación de la inutilidad de la resistencia, una contradicción entre la búsqueda por concretar la utopía y la aniquilante realidad. Las huellas de la violencia se perciben años después de que finaliza el gobierno de Videla. Si a ello se suma la caída del Muro de Berlín y la desaparición de la Unión Soviética, el discurso de la posmodernidad parece explicar los procesos sociales durante ese periodo.

¹¹⁷ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato, Buenos Aires: Cátedra, 1991.

En literatura, esta postura se traduce en el empleo de ciertas estrategias narrativas como la multiplicidad de narradores, puntos de vista, la fragmentariedad, la intertextualidad, atributos que si bien ya habían sido empleados por muchos autores, desde Cervantes hasta García Márquez, pasando por Lawrence Sterne, en este momento se usan con la intención de destruir el discurso univocista, por ejemplo para cuestionar la historia oficial, pero también para inducir la idea de la verdad como inexistente. Seymour Menton, en *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993), propone una clasificación de la novelística en el Continente que responde a los criterios posmodernos. Menton hace una lista de las novelas que él considera como Nuevas Novelas Históricas (NNH) y dedica un breve análisis a ciertas obras, entre ellas *Respiración artificial*.

El libro de Menton funciona en su momento para difundir una serie de novelas que recrean pasajes de la historia latinoamericana, aunque vale decir que la interpretación es muy limitada. Para el crítico estadounidense habría un auge de la NNH a finales de la década de los ochenta como respuesta a la conmemoración del quinto centenario del “descubrimiento de América”. Menton menciona algunos rasgos que podrían tener estas novelas, en mayor o menor medida.¹¹⁸ La debilidad de su propuesta se debe a que la historia en la literatura latinoamericana es un tema recurrente, y el empleo de ciertas estrategias no es exclusivo del periodo analizado. Por ello resulta cuestionable el análisis que hace de *Respiración artificial*, pues la novela no sólo carece de varias de las características dadas por el autor, en tanto que se desarrolla en una etapa contemporánea a Piglia (la década de los setenta), sino que Menton interpreta la ambigüedad en la novela como la imposibilidad de conocer la verdad histórica.

¹¹⁸ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México: FCE, 1993, pp. 42-44.

Hay otro estudio desde la crítica posmoderna, y es el que elabora María Antonieta Pereira, en *Ricardo Piglia y sus precursores* (2001), donde revisa “Encuentro en Saint Nazaire”, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, sobre todo. Pereira explica la fragmentariedad desde Bajtin: “[...] la interlocución a través de la literatura deja de ser algo establecido apenas por dos individuos, un autor y un lector, para pasar a ser un cruzamiento infinito de voces”.¹¹⁹ La crítica brasileña analiza a los precursores de Piglia, como Poe, Borges, Macedonio, Joyce, y los relaciona a las obras en concreto. Pereira interpreta *La ciudad ausente*, la ciudad de Buenos Aires, como el vacío después del régimen militar. La ciudad y la novela serían como una suerte de monstruo diseñado por Frankenstein, hechas de restos y sin cohesión aparente.¹²⁰ Aun cuando involucra el problema de la verdad, la falta de credibilidad en la misma, para la autora las ficciones son formas de resistencia política.

También se ha visto a *Blanco nocturno* como un policial abierto, donde la culpabilidad se puede presentar en todos los personajes, y el detective practica un ejercicio inacabable: “[...] en el mundo de Piglia no existen los hechos; sólo existen las probables interpretaciones de los hechos”.¹²¹ Sin embargo, la posición de Piglia muestra una congruencia que inicia desde su etapa como sesentista y se prolonga hasta *El camino de Ida*:

[...] en ese sentido, yo me separo de las posiciones un poco cínicas de los posmodernos, digamos, por llamarlos así, que quieren ver a la ficción diseminada por todos los espacios, entonces utilizan esta relación entre ficción y no ficción, o entre ficción y realidad, también en la política, como si no

¹¹⁹ María Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, trad. de Adriana Pagano, Buenos Aires: Corregidor, 2001, pp. 25-26.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 118.

¹²¹ Daniel Teobaldi, “Tradición y paranoia. Una lectura de *Blanco nocturno*, de Ricardo Piglia”, en Marcela Melana y Fabián Mossello (compiladores), *El discurso del policial*, Córdoba: Edivim, 2014, p. 50.

hubiera verdad, como si todo fuera, al mismo tiempo, válido; como si todo en el fondo valiera lo mismo.¹²²

Para comprender este rechazo de Piglia a las posturas posmodernas, es necesario reconocer la presencia en sus obras de dos discursos, el anarquismo y el marxismo. El anarquismo en Piglia no ha sido ampliamente estudiado, sólo hay algunos ejemplos donde se retoman ciertos pasajes, sobre todo de *La ciudad ausente*. Ana María Barrenechea revisa el texto “La grabación”, un microrrelato de esta segunda novela, que hace mención del primer anarquista argentino, vinculado a Errico Malatesta, que a su vez se relaciona con el gaucho, en este caso con el personaje llamado el Falso Fierro. Es decir, el anarquismo puede ser visto como una suerte de primitivismo de la vida en el campo.¹²³

La tematización del anarquismo se percibe en los personajes que buscan la libertad o que resuelven los conflictos por medio de la violencia, como en *Plata quemada*, o en *Crítica y ficción*, cuando el autor menciona el tipo de sociedad de los indios ranqueles en la obra de Mansilla: sociedades sin Estado, jefes sin autoridad, relacionados con el pueblo sólo a través del poder de la palabra.¹²⁴ No obstante, la correspondencia con el anarquismo no es transparente, participa más en la estructura narrativa del texto. Adriana Rodríguez Pérsico lee en los cuentos un sentido transgresor, en tanto los personajes intentan escapar del sistema, rechazan el orden y lo subvierten, dejando en claro la falsedad del mismo: “Son textos anarquistas que apagan la intervención de las instituciones estatales —aun cuando aparecen representantes de la ley— y en los que los juegos con la muerte y la

¹²² Alfonso Macedo Rodríguez, “Entrevista a Ricardo Piglia”, *Op. cit.*, p. 265.

¹²³ Ana María Barrenechea, “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente*”, en Jorge Fornet, *Ricardo Piglia*, p. 245.

¹²⁴ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, pp. 119-121.

delación no conducen al encuentro de una identidad criminal socialmente condenada; por el contrario, la mirada se desplaza para focalizar la figura del transgresor”.¹²⁵

Las ficciones que recrean imágenes del anarquismo destacan por incluir personajes que intentan destruir las convenciones sociales o las instituciones limitantes de la libertad del individuo, tales como el Estado o la familia, según lo ejemplifica Tardewski, el polaco que vive en Concordia en *Respiración artificial*; así también la máquina de *La ciudad ausente* es vista por su funcionamiento como un ejercicio de exterminio de las narrativas oficiales, en tanto que disemina las historias, con la intención de escapar del control del Estado. La última novela, *El camino de Ida*, es el ejemplo más contundente de la relación con el anarquismo.

Otro texto transgresor en ese sentido es *Homenaje a Roberto Arlt*. En esta *nouvelle*, el plagio subvierte la propiedad textual, una política anarquista, dice Edgardo H. Berg.¹²⁶ El supuesto texto de Arlt que se intenta rescatar, “Luba”, que en realidad reproduce al cuento de Leónidas Andreyev, “Las tinieblas”, plantea el problema de la autoría, las herencias y los homenajes. La cita de Brecht, “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”, da sentido al texto: si se escribe con toda la literatura, como dice Piglia, Arlt, el personaje de este cuento, roba, porque en último caso la propiedad autoral, como la material, es un robo.

Piglia hereda la idea del valor de la verdad de Rodolfo Walsh, pero también de sus lecturas sobre marxismo y de su postura dentro del campo literario en Argentina. Para el discurso totalitario la verdad es propiedad del Estado, que determina lo verdadero o lo falso. Durante la dictadura militar, la verdad, nos dice Piglia, es el país enfermo, y es el Estado el médico que sana y restablece el orden. De ahí que una de las funciones de la

¹²⁵ Adriana Rodríguez Pérsico, “Introducción a Ricardo Piglia”, en Jorge Fornet, *Ricardo Piglia*, p. 54.

¹²⁶ Edgardo H. Berg, “El relato ausente”, en *Ibidem*, p. 69.

literatura es recrear la contrarrealidad. Después del proceso militar, el lugar de la verdad es desplazado, o mejor, desaparece, desde el poder se sugiere que no hay sino versiones. Estos puntos de partida son importantes porque Piglia encuentra el sentido en la historia, una historia contrarrealista; su lugar es anterior al proceso creativo, cuando el escritor asume una postura y desde ahí escribe, como lo declara en 1998, en una carta dirigida a Jorge Fornet:

En broma digo ahora que soy un escritor del neo-Boedo y que he tratado de cortar con los tilingos que buscan ser herederos de Florida (del new-Florida) y he tratado de escribir una novela desde abajo (desde abajo de la lengua para empezar) tratando de zafar de cierto estilo literario medio que hace estragos en la literatura en lengua española, una especie de esteticismo *light* que no soporto.¹²⁷

Con esta declaración, Piglia propone cierta forma de ser leído: pertenecer a lo que él llama el “neo-Boedo” va más allá de la simpatía por una literatura realista o de una declaración de principios que juega con la contundencia; además del género, el estilo o el tono, admite una posición política en torno al lenguaje y el significado de la obra. La literatura tendrá una referencia social, de ahí que emplee una expresión de lo bajo, como se ve en algunos pasajes de *Respiración artificial*, de los cuentos y de *Plata quemada*. La construcción de una literatura política se percibe en los personajes: marginales, delincuentes, revolucionarios, anarquistas.

Piglia no cree en la lectura individualizada, sino en el ejercicio lector que permite comprender la historia personal y colectiva. Entonces, la experiencia de la lectura, un acto individual, se convierte en social. Se escribe con toda la literatura, y el lector se enfrenta al texto con toda la literatura, la cultura, porque la experiencia individual no es tan auténtica

¹²⁷ Ricardo Piglia, citado por Jorge Fornet, *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*, Buenos Aires: FCE, 2007, pp. 207-208.

como podría imaginarse: “Yo creo que las verdaderas experiencias son siempre sociales. La idea de experiencia individual es un efecto de la literatura. El bovarismo es la gran marca del siglo XX”.¹²⁸

Desde esta postura no cabría la separación entre fondo y forma, uno responde a la otra, por ello los temas no son una preocupación en su escritura. Las convenciones literarias y los “lugares comunes ideológicos” tienen un sentido, como lo menciona cuando habla de Arlt.¹²⁹ Nicolás Bratosevich y el Grupo de Estudio, en *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención* (1997), realizan uno de los análisis más complejos a la obra de Piglia. Si la historia ayuda en este proceso de comprensión sobre la búsqueda de la verdad, *Respiración artificial* es una clara muestra de la poética de Piglia. La historia, desde la literatura, es interpelada, en ese diálogo se camina rumbo a un sentido contrarrealista. Para los autores, Piglia encuentra dos temas a partir de los cuales se construyen sus relatos: la persecución y el delirio de su interpretación. La primera funciona como punto de arranque, el segundo se convierte en el hilo narrativo, lo que el autor llama “ficción paranoica”.

Piglia se pregunta cómo contar una historia, o la historia; la respuesta es el relato que se enfoca no sólo en cómo seguir narrando sino para qué: narrar es una forma de enfrentarse a lo real. Bratosevich y el Grupo de Estudio analizan las obras hasta ese momento publicadas, es decir, *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, principalmente el recurso de la fragmentariedad como un ejercicio de búsqueda de sentido, y no como anulación del mismo. El Teorema de Gödel, mencionado en *La ciudad ausente* como clave interpretativa, forma parte de este recorrido. Gödel dice que el sentido de una proposición sólo puede estar en otra, de ahí que para el novelista funcione como estructura del relato, en

¹²⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 97.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 23.

tanto lo que parece fragmentario mantiene una relación con la totalidad.¹³⁰ Negándose a emplear el término y los principios de la posmodernidad, los autores proponen hablar de Contemporaneidad. Para ellos, las prácticas discursivas que emplea Piglia no son vacías, lo que podría denominarse “dificultad” es una forma de contravenir las convenciones literarias.

Una de las conclusiones que más cohesión da al estudio es el lugar de la verdad: *Respiración artificial* no podría ser una obra posmoderna en tanto en la novela se busca la comprensión de la historia. La interpretación parte de la dedicatoria: “A Elías y a Rubén / que me ayudaron a conocer / la verdad de la historia”; ambos son desaparecidos, y la verdad de la historia no es relativa ni dispersa, está en el dolor de la pérdida, en la muerte, en la imposición de un régimen autoritario, y al interior del relato, en la desaparición de Maggi y en los papeles que le hereda éste a su sobrino.¹³¹

Si bien la obra de Piglia es conocida en distintos espacios, dentro y fuera de la academia, lo cierto es que el proceso de comprensión no ha sido uniforme. La recepción de la primera novela, nos dice Karl Kohut, fue inestable. La edición no se agotó, los lectores de literatura preferían obras menos complejas. Aun cuando en *Respiración artificial* se hablara de una situación concreta, conocida por los argentinos, la composición, para ese momento, fue un obstáculo.¹³² Por ese rasgo, la dificultad para narrar el pasado, Kohut habla de una literatura de la memoria.

Para Rolland Spiller, los personajes integran esta complejidad desde el margen, que resulta tanto elección como resultado de un desplazamiento, una suerte de exilio necesario:

¹³⁰ Nicolás Bratosevich y Grupo de Estudio, *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención*, Buenos Aires: Atuel, 1997, pp. 96-97.

¹³¹ *Ibidem*, p. 174.

¹³² Karl Kohut (edición), *Op. cit.*, p. 17.

“[...] se trata de una tendencia centrifugante que opera en oposición a la hegemonía corrupta del centro. Todos los protagonistas viven al margen del país y de la sociedad o en el exilio, que es como el resultado de un exceso de fuerza centrífuga”.¹³³ Spiller comparte el cuestionamiento a la lectura posmoderna, en tanto los personajes que se integran o desintegran en la composición, no tendrían que ver con la crítica al proyecto de la modernidad, no relativizan la historia, sino que ésta es cuestionada a partir de los sucesos políticos. Neige Sinno apoya la interpretación, enfocándose en el detective como un buscador de la verdad. Sinno analiza en este personaje una función, parecida a la que asume Piglia como escritor: enfrentar la realidad para comprenderla y darle sentido. Los crímenes, entonces, no son arbitrarios, hay un fondo político que mueve los hilos y teje la historia: el Estado, tal como lo ejemplifica el personaje de Marcelo Maggi.¹³⁴

Ese trasfondo es el que estructura la obra. Hay una relación entre el sentido de la persecución y la escritura fragmentaria en *Respiración artificial* o en *La ciudad ausente*. En el caso de la primera, Daniel Balderston considera que desde el título se recrea la necesidad de, por medio de la ficción, construir un discurso que le restituya la voz a los desaparecidos: gracias a la novela, los desaparecidos respiran, existen, reclaman un lugar en la historia. Considera que, ciertamente, no todas las obras fragmentadas se pueden leer desde lo político, pero en el caso de Piglia, como de otros que escriben durante la dictadura, la interpretación histórica es pertinente; en las indeterminaciones estarían los restos de la

¹³³ Rolland Spiller, “Variaciones del vacío en la literatura argentina contemporánea: Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínez, Juan Martini, César Aira” en *Ibidem*, p. 176.

¹³⁴ Neige Sinno, “Ricardo Piglia. El lector, habitante de mundos posible”, en *Lectores entre líneas*, México: Aldus / CONACULTA, 2011, pp. 103-193.

represión, o bien, lo que no se puede decir se ficcionaliza, y lo que dentro de la ficción se calla, dirige la atención a la lectura política.¹³⁵

Los análisis histórico-políticos que se han hecho a la obra de Piglia se han centrado en el marxismo, ya sea para comprender el comportamiento de los personajes al interior del texto, ya para interpretar la composición del relato. Kathleen Newman, en “Ángeles torturados: 1976”, analiza *Respiración artificial* desde el personaje de Marcelo Maggi, a la vez, establece una analogía, no del todo exacta, entre *Los siete locos* y *Respiración artificial* como novelas que recrean un pasaje histórico, el golpe de Urriburu y el de la Junta. No obstante la imprecisión, puesto que se sabe que Arlt escribe la novela antes del golpe, hay una relación entre los autores: la mezcla de lo alto y lo bajo, la dictadura, los fines políticos. Las enseñanzas de Maggi están en el centro; su constante preocupación por la historia, por el aprendizaje, puesto que se asume como mentor de Renzi, revela el tipo de lectura: “Las claves le dicen al lector que la derrota de la lucha armada, la represión política y la supresión de los derechos civiles del pueblo por parte de los militares sólo pueden entenderse a través de la mirada histórica, es decir, el marxismo”.¹³⁶

La novela propone un modo de leer desde la historia. El uso que le da Piglia en *Respiración artificial* a la cita del *Ulises*, de Joyce, es significativo. En Joyce la frase enfatiza el carácter liberador de las ficciones, en oposición al sentido atroz de la historia, además es emitida por Dedalus, el joven intelectual: “La historia [...] es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar”.¹³⁷ Por el contrario, en voz de Marcelo Maggi, la historia es ahora la que le otorga sentido a la realidad: “La historia es el único lugar donde consigo

¹³⁵ Daniel Balderston, “El significado latente en *Respiración artificial*”, en Jorge Fornet, *Ricardo Piglia*, pp. 172, 177-178.

¹³⁶ Kathleen Newman, “Ángeles torturados: 1976”, en *Ibidem*, p. 182.

¹³⁷ James Joyce, *Ulises*, trad. de J. Salas Subirat, México: Colofón, 2006, p. 66.

aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”.¹³⁸ En la novela de Piglia la pesadilla es el presente, la década de los setenta, la dictadura militar, y sólo a través de la historia se pueden cambiar las circunstancias: “[...] la historia, dice Maggi, prueba que hubo otras situaciones iguales, clausuradas, en las que se terminó por encontrar una salida. Los rastros del futuro están en el pasado, el fluir manso del agua de la historia gasta las piedras más firmes”.¹³⁹

En un sentido similar, Beatriz Sarlo interpreta la estructura fragmentaria en Piglia a partir del contexto de la dictadura, como la construcción de un discurso literario que se opone al discurso del poder. Esta fragmentación potencia los significados de la obra literaria, el diálogo como respuesta a lo totalizante. Sarlo identifica las “ficciones interrogativas de lo real”, denominadas como contrarrealidad por el autor.¹⁴⁰ Los relatos en Piglia no pueden tener una estructura lineal, por ello la alegoría representa un recurso para organizar aquello que desde el poder se intenta diseminar; son los fragmentos los que permiten la reconstrucción de ese sentido. La experiencia necesita cargarse de significación para comprender que se ha vivido. La literatura restaura lo que desde el Estado se derriba, es decir, el lector aprende a leer la fragmentariedad, comprende desde la ficción lo que la misma realidad niega. Para explicar este fenómeno, Sarlo expone a Piglia a partir de las “estructuras de sentimiento”, de las que habla Raymond Williams, esa suerte de estado de ánimo de un periodo histórico; con ello, lejos de relativizar la verdad, se puede comprender la forma narrativa como una consecuencia del espíritu de la época.¹⁴¹

¹³⁸ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, p. 19.

¹³⁹ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 91.

¹⁴⁰ Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, en *Escritos sobre literatura argentina*, p. 330.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 348. Para una lectura más completa del término ver Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, trad. de Guillermo David, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, pp. 168-179.

La construcción del detective interviene en la restauración del sentido, aquí participa Renzi, Junior o Croce. Este tipo de detective le interesa al autor desde sus lecturas de novelas estadounidenses y se refuerza cuando coordina, en 1969, la Serie Negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo. El relato que privilegia Piglia en esta colección no es el que ya habían reivindicado Borges y Bioy Casares, cuando dirigen el Séptimo Círculo; a Piglia le interesa un detective más cercano a Philip Marlowe, irracional, capaz de identificar los mecanismos que hacen funcionar la realidad, que esconden los crímenes. El autor comprende esta relación económica entre la verdad y la mentira: el detective investiga por dinero.

Esta visión, no sólo histórica sino económica, permite a Piglia reconocer en Arlt a un escritor que asume su profesión de una manera específica: Arlt es el escritor que vive de su trabajo, como el detective. La obra literaria estaría motivada económicamente, tanto en su origen como desde la distribución: “Arlt invierte los valores de esa moral aristocrática que se niega a reconocer las determinaciones económicas que rigen toda lectura, los códigos de clase que deciden la circulación y la apropiación literarias”.¹⁴² La idea de determinación que emplea Piglia para comprender la literatura hecha por Arlt es similar a la expuesta por Williams, es decir, remite a la *influencia* de algún tipo de poder, en este caso, la economía en la literatura, en el actuar de los individuos, los escritores.¹⁴³

Desde esta postura hermenéutica Piglia puede comprender a Arlt: Arlt interpreta, no refleja la realidad. Arlt y Piglia toman distancia de la perspectiva estereotipada de la novela realista, apuestan por la mediación. Estas novelas son manifestaciones críticas del proyecto moderno y capitalista, son formas de rebeldía, cuestionamientos de lo real. En ese punto,

¹⁴² Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, 1973 en *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Norma, 2004.

¹⁴³ Raymond Williams, *Op. cit.*, p. 111 y ss.

desde estos precursores, descansa la búsqueda de sentido en la experiencia lectora y en la vivencial. El lugar del escritor Piglia lo comprende en Arlt, pero también en Walsh, no obstante, él no podría abandonar la ficción como una forma de resistencia. Por ello le interesa ficcionalizar la realidad, los discursos, los testimonios, y desde ahí sugiere modos de leer y de contar.

CAPÍTULO II. DE MODERNIDADES CIENTÍFICAS Y RESPUESTAS ANARQUISTAS

A. *Los saberes del escritor: de la técnica al anarquismo*

Yo podría ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole.

Roberto Arlt, *El juguete rabioso*.

EL MAPA DE LA LECTURA

Leer para vivir, para dar sentido a la experiencia. El escritor es siempre un lector, y en sus obras se perfilan las líneas de los textos que ha leído. Un libro es un mapa por el que han circulado otros lectores, sugiere Piglia en repetidas ocasiones, de ahí la imposibilidad de asir todas esas fuentes que se evocan en las historias. Hay puntos en común que se revisan en el presente capítulo y responden a las búsquedas estéticas de los escritores que se estudian; sin duda una idea compartida es la creencia. Los personajes de Roberto Arlt y de Ricardo Piglia necesitan creer en la ficción, en la literatura, por eso en sus mundos se recrea lo leído e imaginado. Creen en la ciencia, en la tecnología, en la revolución o en el anarquismo, de ahí que reproduzcan los imaginarios que moldean estas creencias, y a la vez, expongan una hipótesis sobre la violencia como ejercicio de resistencia.

Creer implica conceder un poder definitivo a la palabra, despojarse de la conciencia o del conocimiento, y por ello tener la fuerza de la convicción, el deseo absoluto que hace posible actuar. La creencia nace en el espíritu del inocente, del que no tiene el alma gastada por los desengaños. El que cree necesita estar limpio de todo aquello que la vida implica, las pasiones y cierta percepción de la realidad. El que cree renuncia parcialmente al presente y descansa en la ilusión de salir de la pobreza, del hambre o de la rutina.

LA MODERNIDAD: LA INVENCION MARAVILLOSA Y LA UTOPIA

Ante los ojos de quien ha vivido en su tiempo, los logros de la ciencia pueden presentarse como maravillosos, parecidos a las historias cuya naturaleza es imaginaria. Para los ojos de quien espera milagros, la ciencia es magia, modernidad futura, presente inverosímil. En este caso, hay un contexto que permite reflexionar sobre el tema: los años veinte y treinta en Argentina, para hablar de Arlt, y después el periodo de la dictadura militar y sus secuelas, es decir, de 1978 a 1990, en lo que a Piglia se refiere. Esto es, en el actual capítulo iremos de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” a *Nombre falso, Prisión perpetua* (1988) o *La ciudad ausente*, de la invención de la radio al Museo de Macedonio, de la figura del inventor al objeto inventado o al invento imaginado.

El arribo de lo nuevo abre la puerta a la imaginación, el límite entre lo real y lo posible se borra. Ahora la ilusión se legitima en nombre de la ciencia, el milagro escapa del universo religioso. La universidad y la academia son suplantadas por el folletín y el manual, o por el rumor que se convierte en noticia verídica. El positivismo pasa de ser una corriente de pensamiento a traducirse en un lenguaje, con un léxico específico y un tipo de argumentación. Se habla *científicamente*, se cree en algo *científicamente*. Pese a que las miras parecen estar puestas aún en Europa, en Francia, el desarrollo de la técnica se lleva a cabo en los Estados Unidos.

Buenos Aires busca un modelo en las ciudades del Norte, en Nueva York o Brooklyn. París no es el ideal, pese a que la comparación complace a los argentinos; la capital de Argentina se construye con la idea de esta semejanza, con el deseo de ser la París de Sudamérica o la Nueva York del Sur. Los relatos fundan, también, una identidad: extraordinarias invenciones que solucionan la existencia de quienes las crean y de aquellos que obtienen los beneficios, los primeros encuentran la fama y la riqueza, los segundos

disfrutaban de una vida más confortable: “Hay un imaginario popular americano bajo el imaginario europeo. Pero tanto Nueva York como París son, fundamentalmente, mitos urbanos, mitos en el sentido en que Sorel usaba esta palabra, es decir, „sistemas de imágenes“ más que guías constructivas precisas”.¹⁴⁴

Estos sistemas representan uno de los fundamentos de la sociedad argentina en los primeros años del siglo pasado. Hay una fascinación por los rascacielos, las fábricas y los coches, una ilusión de que el hombre común se convierta en Edison o en Ford, de ahí que los nuevos medios de comunicación —la radio, la prensa escrita, después el cine y la televisión— difundan por medio de un lenguaje distinto, la creencia en las maravillas de la ciencia: “[...] la electrólisis es la forma moderna de la alquimia, apela a la imaginación del transformador de materiales [...]”.¹⁴⁵ Para quienes no tienen instrucción académica, estos saberes se convierten en el origen de una creencia. Son los “saberes de los pobres”, de los que habla Beatriz Sarlo, la enciclopedia del que no sabe ciencia, pero se fascina con lo que de ella cree saber.¹⁴⁶

Para Roberto Arlt, estos saberes, adquiridos de forma autodidacta, tienen múltiples funciones: salir de la pobreza y explorar una forma de narrar antes prácticamente desconocida.¹⁴⁷ A partir de lo que Arlt imagina saber, construye su literatura: la invención como un doble recorrido, un camino de ida y vuelta, va de la escritura a la realidad, del laboratorio a la novela o la aguafuerte. Arlt no piensa como un científico porque no posee

¹⁴⁴ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 30-31.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 213.

¹⁴⁷ Beatriz Sarlo menciona a Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones como antecedentes de Arlt, en tanto que emplean en algunos de sus textos el lenguaje de la ciencia o recrean historias donde la invención ocupa un lugar preponderante. Arlt va más allá de la ambientación temática e incorpora, valorando así, una serie de fuentes que los escritores no habían considerado como punto de partida para la creación literaria: el manual, las revistas o los periódicos de divulgación científica donde, como veremos, predomina la mezcla de saberes y no la especialización rigurosa en temas científicos. Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1992, p. 43 y ss.

la formación, vislumbra a partir de los mitos aquello que la ciencia produce o provoca. Y la ciencia, por esos años, promete bienestar y estatus.

La mirada de los medios masivos conlleva la ilusión del progreso: “Estas proyecciones se apoyan en la creencia de que el futuro será mejor que el presente, porque la razón científica y sus aplicaciones fortalecen un haz de cualidades deseables: velocidad, automatización, igualitarismo, liberación del trabajo, unificación mundial”.¹⁴⁸ Arlt está en medio de estos enfoques, debido a ello hay diferencias entre la narrativa y las aguafuertes o las crónicas, pues mientras en la ficción suele presentar a sus personajes en medio de ciudades desoladoras, en el periodismo se desempeña como un observador fascinado con lo moderno, aunque es necesario mencionar que existen aguafuertes que también cuestionan la idea del desarrollo urbano, como la titulada “¿Para qué sirve el progreso?”¹⁴⁹

La incorporación de estos saberes se relaciona con la migración. La modernidad representa el signo de una impureza no deseada por la élite social, el fin de un pasado en el que se sostiene el criollo español y que desaparece con la ciudad moderna. El paisaje urbano se modifica, rompe los nexos con la historia, se configura una identidad argentina vinculada con los migrantes, con lo heterogéneo:

[...] es un montaje de imágenes fragmentarias. En 1920 y 1930, la ruptura de la experiencia temporal, un efecto de la tecnología y de los sistemas de comunicación modernos, produce la impresión de que la ciudad no tuviera pasado conservable, que todo lo anterior podría caer bajo la piqueta y que sólo habría ganancia en la construcción de lo nuevo. La metrópolis (que Buenos Aires desea ser) es un estallido de la historia.¹⁵⁰

Los grupos de migrantes, sin un pasado representado en su contexto, comienzan a construir un presente que incomoda a las minorías selectas, en tanto que éstas no se pueden integrar

¹⁴⁸ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, pp. 81-82.

¹⁴⁹ Roberto Arlt, *Arlt fundamental*, Buenos Aires: Alfaguara, 2010, pp. 484-486.

¹⁵⁰ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, p. 35.

—ni lo desean, en un inicio— a la modernidad. Buenos Aires va traduciendo las innovaciones culturales, las incorpora a su entorno, y el migrante lucha por adaptarse a su realidad. De forma contraria, la élite intelectual rechaza los saberes no consagrados por la tradición literaria, en tanto no están autorizados, van más allá de la vanguardia, pues no son ni artísticos ni académicos.

Esta fascinación por lo científico se fomenta en gran medida porque los avances de los medios de comunicación a distancia se incorporan a la vida cotidiana argentina casi al mismo momento que en los países desarrollados, y la prensa escrita da testimonio de ello. Hay dos publicaciones que difunden los adelantos tecnológicos, *El Mundo* (1928-1967) y *Crítica* (1913-1962); la primera podría considerarse mucho más seria, mientras que la segunda, debido a su tono sensacionalista, contribuye a la construcción de un imaginario que ve en la ciencia, pero más que nada en la invención, una forma de solucionar los problemas posibles y hasta los imposibles.¹⁵¹ En las publicaciones se va gestando la idea de que Buenos Aires está al nivel de las ciudades más avanzadas, crece la fe en la viabilidad del desarrollo en la medida en que se propician ciertas habilidades para la creación de inventos. La inspiración para los lectores de *Crítica* se focaliza en Edison y Ford, pero también en Verne. Edison representa al inventor prolífico, el que no se cansa de crear aparatos, desde los más útiles hasta los más insignificantes o siniestros. Ford, por otro lado, es la imagen del sueño americano, el éxito que se vuelca en un aparente bienestar social. Y Verne significa el complemento que permite entender el mundo de la ciencia desde la imaginación, desde la creencia en lo imposible.

En 1928 aparece el primer impreso de divulgación, *Ciencia Popular*, el cual agrupa a un número considerable de lectores que se adentran en sus páginas para convertirse en los

¹⁵¹ Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica*, pp. 68-69.

Edison de la Argentina. *Ciencia Popular* está dirigida a un público no especializado, pero deseoso de ver los resultados de sus sueños. Permanentemente convoca a sus seguidores para que colaboren, dando a conocer las más recientes invenciones de los genios argentinos.¹⁵² Sus artículos no son frecuentados por los miembros del Círculo Argentino de Inventores,¹⁵³ sino por aficionados que sueñan con inventar el origen de su fama y riqueza; menos aun, el intelectual, tradicional o de vanguardia, encontraría una posibilidad estética en estos textos. Sólo los pobres recurren a estos escritos, los que anhelan una realidad distinta. Incluso en una de las notas de *Crítica* la ciencia parece la solución a los problemas sociales: “La inutilidad de acaparar riquezas y el estado de comunismo perfecto establecerán un grado de trabajo que, siendo natural y cómodo a todo hombre, no lo humillarán ni lo reducirán a ser el sirviente de un régimen donde el gran proletariado recoge las migajas del banquete”.¹⁵⁴

Desde este imaginario no hace falta otra respuesta más que la ciencia misma, dadora de justicia, de orden social. Las ambiciones insanas se detienen ante los avances del mundo moderno; opera el milagro de la ciencia y de la técnica, el conocimiento, sobre todo la habilidad de incidir en lo real. Con este optimismo, Arlt, como muchos en Argentina durante los años veinte y treinta, va construyendo su biblioteca, con las ideas provenientes de sus lecturas literarias, con la creencia en la maravilla de la invención. De aquí parten sus

¹⁵² *Ibidem*, p. 74.

¹⁵³ El Círculo Argentino de Inventores es un tipo de sociedad muy particular. Como se menciona arriba, sus integrantes no son improvisados, sino inventores con algún tipo de formación, ingenieros o militares vinculados a la extrema derecha en Argentina. Uno de sus principales fundadores, Adrián Ruiz Moreno, se destaca por su personalidad narcisista, al grado de instaurar, en su honor, el “Día del Fundador” y llamar a la revista del Círculo *ICARM*, es decir, con las siglas de su nombre, Ingeniero Coronel Adrián Ruiz Moreno. Beatriz Sarlo, *Ibidem*, pp. 103-108. Resulta interesante ver cómo individuos pertenecientes a distintos estratos sociales coinciden en la fascinación por la técnica, pues tanto los inventores novatos como los profesionales se dejan llevar por los saberes de la época. Además, el Círculo mantiene ciertos rasgos de las sociedades secretas, aunque este grupo no tiene nada de secreto, tal vez sólo ciertos intereses que acercan a sus miembros al poder.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 79.

inventos, de estas nociones de química o de mecánica, desde las medias engomadas a las creaciones que aparecen en las novelas, aquellas que lo impulsan a la escritura; saberes sin reconocimiento, más llenos de convicción que de ciencia, discursos del mundo moderno que no se piensan como estéticos, debido al espacio en el que influyen. Por ello, el progreso propicia ciertas ideas en Arlt, desde la fundición de materiales hasta la creación de un prostíbulo, cualquier cosa que ayude a escapar de la rutina o salir de la pobreza.

La radio como objeto, no sólo como medio, se convierte en el punto de partida de los inventores. En la mesa de la cocina, el obrero que llega del trabajo juega con los aparatos para transformarlos. No hace falta una gran inversión, sólo seguir las instrucciones que aparecen en los manuales; así nace y crece el invento de los pobres. En tanto que estos innovadores son autodidactas, ya que aprenden en compendios, cursos por correspondencia o exposiciones, buscan en la espontaneidad el milagro de sus creaciones. El *Manual del Inventor* (1928), por ejemplo, pone énfasis en el azar, les recuerda a sus lectores que muchos de los proyectos son circunstanciales, pues se cree que la invención es una cualidad innata a cualquier ser humano, de ahí que la formación académica no fuera vista como indispensable.¹⁵⁵ No obstante con el cine sucede algo distinto. Aquí los aficionados no pueden improvisar, y tal vez por ello en Argentina sólo crea un público. El cine es una maravilla técnica, realidad intangible pero evidente, muy lejana de las manos inexpertas que puedan influir en él.

Otro invento, que se transforma en imagen recurrente en los relatos, es el tren o el subterráneo, símbolos de la vida urbana, espacios de reflexión donde los personajes descubren el sentido de sus actos o huyen de las consecuencias de los mismos. Si bien es cierto que el ferrocarril es más emblemático de finales del siglo XIX (*Ana Karenina*, por

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 96.

ejemplo), en el primer tercio del XX sigue representando al mundo moderno que se empequeñece con la tecnología. En tren viaja Silvio Astier cuando va a la Escuela Militar de Aviación, así como Erdosain; Rinaldi, el personaje de los apuntes de la novela en *Nombre falso*, viaja en “subte”.¹⁵⁶

Con el paso de los años, los avances científicos comienzan a verse con desconfianza. A partir de la Primera Guerra Mundial se les vincula con el autoritarismo, pues el científico puede ser un aliado del poderoso, como se percibe desde *Los siete locos/Los lanzallamas*, hasta en los relatos de Huxley u Orwell, *Un mundo feliz* o *1984*, respectivamente. La representación de la ciudad comienza a relacionarse ya no con una utopía, sino con un espacio totalitario que emplea el discurso de la ciencia para justificar las acciones represoras: “Todo es *científico*. Nada maligno”,¹⁵⁷ declara Lucía Joyce en el Hotel Majestic, en medio de la confusión en *La ciudad ausente*. En esta novela se percibe un ambiente de ciudad prisión, ciudad enferma según el discurso del Estado: “La Clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería uno ver”.¹⁵⁸

De alguna manera tanto la obra de Arlt, *Los siete locos/Los lanzallamas*, como *La ciudad ausente* de Piglia pueden considerarse “relatos de anticipación”, de acuerdo a la definición que da Guillermo García: “[...] se perfila como una ficción política y moralizadora: la ciudad se proyecta hacia el futuro y desde allí se observa. Señala sus defectos magnificándolos”.¹⁵⁹ La distopía es otra forma de ficcionalizar la ciudad, y la

¹⁵⁶ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Barcelona: Anagrama, 2002, p. 111.

¹⁵⁷ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama, 2003, p. 28. Las cursivas son del autor.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 69.

¹⁵⁹ Guillermo García, “El otro lado de la ficción: Ciencia ficción”, en Susana Cella (coordinadora), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 326. En este sentido coincide Sarlo cuando declara: “[...] la locura y la ensoñación así como las hipótesis anticipatorias y la distopía del mundo postrevolucionario son narraciones técnicas [...] *Los siete locos* y, sobre todo, *Los lanzallamas* son, en este aspecto, narraciones de ciencia ficción cuyas hipótesis no representan sino que fantasean una sociedad futura”, Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica*, p. 59.

ciencia, lejos de ser el instrumento del progreso social, se convierte en el arma del poderoso, como el proyecto del Astrólogo o el Estado telepático al que teme Fuyita.¹⁶⁰

Los sueños del inventor son los sueños del pobre, del que sabe que el trabajo esclaviza e instala en el anonimato. La fama, la riqueza, el ocio son ilusiones que motivan los pasos del obrero o del escritor de crónicas. El dinero libera tanto como la revolución. Así también, los saberes del pobre son los saberes del inventor. El pobre, como el inventor, sueña que de pronto le llega la fortuna, el golpe de suerte, la patente provechosa. El 17 de octubre de 1934 le otorgan a Arlt la licencia número 42050 por las “Medias con punteras y talón reforzado con caucho o derivados”,¹⁶¹ ante este hecho, el autor pudo pensar que por fin había logrado su propósito. Silvio Astier es un ejemplo de inventor en la ficción. De la imaginación y el deseo nacen sus inventos, aprende para transformar, memoriza porque supone cierta utilidad de esos conocimientos. Es un inventor furioso, un resentido social, como suelen decirlo aquellos que lo han tenido todo y no les alcanza el tiempo para cultivar codicias. Estos inventores no serán como Edison, sus instrumentos no son prácticos: una rosa de cobre, un señalador automático de estrellas fugaces. Diría Beatriz Sarlo, poseen “[...] algo de visionario y algo de timador”.¹⁶²

La felicidad que da la invención representa la salvación, el esfuerzo concretado. Cuando Silvio descubre que su culebrina funciona irradia emoción, no sólo por el invento, sino por la violencia redentora que representa: “Este cañón puede matar, este cañón puede destruir”.¹⁶³ Ésta es la diferencia entre la invención y el espíritu que caracteriza a las creaciones de los personajes arltianos. Aquí la practicidad de la técnica radica en su

¹⁶⁰ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 63.

¹⁶¹ Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica*, pp. 60-61.

¹⁶² *Ibidem*, p. 87.

¹⁶³ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, México: Colofón, 2008, p. 19.

potencia destructiva, y no en el sentido del progreso. Enrique Irzubeta, el compañero de andanzas de Silvio, cree que es necesario mantenerse al tanto de los avances, con el fin de “[...] robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales [...]”,¹⁶⁴ tal como lo describe en la propuesta que presenta al grupo, los Caballeros de la Media Noche. Por ello, este personaje es descrito con una serie de rasgos que denotan su carácter *científico*: de él se dice que es ateo y piensa en Darwin.¹⁶⁵ Si a Silvio Astier corresponde la imagen del inventor, el joven Irzubeta es la representación literaria de quien asume la ciencia como denominador.

El inventor y el científico o el investigador persiguen objetivos distintos. Diríase que en Arlt abundan los inventores y en Piglia, principalmente, los investigadores. Mientras el inventor busca sobre todo la fama y la riqueza, el investigador emprende una lucha por el conocimiento y le obsesiona una idea. Para Silvio Astier, por ejemplo, el mayor fracaso no es el dinero, sino seguir siendo un desconocido:

No me importa no tener traje, ni plata, ni nada. —Y casi con vergüenza me confesé: —Lo que yo quiero es ser admirado por los demás, elogiado por los demás [...] ¡Ah, si mis inventos dieran resultado! Sin embargo, algún día me moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto... Muerto para toda la vida.¹⁶⁶

A Silvio le aterra el olvido, el anonimato en el que caen los desposeídos. Por otro lado, en *La ciudad ausente*, la máquina de Macedonio es el resultado de una obsesión, pero relacionada con los inventos arltianos: no posee una finalidad material, específica, sino existencial, es decir, la recuperación de la ciudad y de otros discursos que se confronten con los discursos del Estado, es una máquina contrarrealista, literaria.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 29.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 85.

Los inventores de Piglia, con preocupaciones matemáticas, desarrollan instrumentos excéntricos, como en *Prisión perpetua* donde la abuela de Lucía construye “Un castillo de piedra en la selva, con un laboratorio de investigaciones biológicas en el sótano y un potrero amurallado”,¹⁶⁷ o en “Encuentro en Saint Nazaire”, cuyo protagonista, Stephen Stevensen, fabrica una réplica en miniatura del mundo.¹⁶⁸ Stevensen posee una formación académica y un reconocimiento intelectual, aun cuando provenga de un mundo clandestino. De hecho, hay relaciones entre su hipótesis de las series y la teoría de lo fractales de Mandelbrot.¹⁶⁹ Los personajes tienen aspiraciones científicas, son seres imaginativos como los de Arlt. La hermana de Stevensen, lingüista de profesión, trabaja en una teoría que intenta demostrar el orden del mundo. De pequeña, juega a la invención, según relata Stevensen: “Cuando éramos chicos desarmaba los relojes y con los engranajes nos construía máquinas diminutas que no servían para nada pero que funcionaban toda la vida”,¹⁷⁰ es decir, algo que no sirve y que a la vez se mueve, replicada en la imagen del que construye artilugios perfectos sin ninguna utilidad.¹⁷¹ Todos ellos son individuos obsesionados con las lecturas, y por medio de sus inventos o sus teorías intentan dar un sentido a la vida.

Hay un espacio entre el deseo y la concreción del proyecto, una promesa donde el futuro se vislumbra como perfecto. Aquí nace la ilusión, el engaño permite suponer que todo es posible. Es el tiempo de las especulaciones constantes, de los buenos augurios. Si la radio emite sonidos a distancia y el cine proyecta imágenes tan nítidas como la realidad, por

¹⁶⁷ Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, Barcelona: Anagrama, 2007, p. 67.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶⁹ María Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, trad. de Adriana Pagano, Buenos Aires: Corregidor, 2001, p. 35. En sí esta relación tiene mucho más que ver con las repeticiones de los relatos piglianos y no sólo los que aparecen en *La ciudad ausente*, sino en gran parte de sus obras.

¹⁷⁰ Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, p. 100.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 134.

qué otras invenciones no serían posibles, por qué no el selenio permitiría a los ciegos *escuchar* la luz, o qué de raro tendría el nuevo dato agregado “[...] al puente que conduce al más allá”.¹⁷² El inventor, en este caso, sólo puede empeñarse en *creer* en su invento y que el azar, que bien le ha servido a otros tantos, lo acompañe en esta empresa. Para él no importa la naturaleza de la invención, basta con saber que todo puede existir. En este espacio se libera la imaginación: “En este desfasaje entre lo efectivamente incorporado a la vida cotidiana y lo que sólo es una promesa, se instala la imaginación ficcional a la que interesan menos las explicaciones detalladas de los procesos que el relato de lo que estos procesos harán posible cuando se los domine por entero”.¹⁷³

Si bien el inventor se centra en su proyecto con el fin de escapar del trabajo rutinario, lo cierto es que la realidad lo instala en el mundo del cual huye. Los inventos arltianos, los piglianos, y los de cientos durante los años veinte o treinta desembocan en la decepción. El invento, como el billete de lotería, es el principio y el fin de las ilusiones. En *Nombre falso* el dueño del taller donde *trabaja* Arlt, Andrés Martina o Martínez, recuerda cómo el escritor espera el éxito del proyecto: “Cuando el asunto marchara a mí me iba a pagar un viaje a España”,¹⁷⁴ le comenta el obrero jubilado a Emilio Renzi. Así también, el socio y actor Pascual Nacaratti le recuerda al narrador de la *nouvelle* que Arlt hablaba de “[...] novelas que estaban por salir y que jamás había escrito”.¹⁷⁵

Estos inventores están condenados al fracaso, además de no poseer una formación científica, por medio de esta vocación *inventada* escapan de la realidad. Hay una negación de lo que significa ser productivo, una ruptura con el mundo del trabajo y por ello el sentido

¹⁷² Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica*, p. 88.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 133.

¹⁷⁴ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, p. 101.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 136. Esta descripción de Arlt recuerda a Macedonio Fernández y su novela prometida, que se relaciona con el novelista que imagina y proyecta, pero suele fracasar, porque pospone la escritura.

de lo real se disloca. La biblioteca que los forma es tan diversa como contradictoria, gustan de la ciencia, las supersticiones y la astronomía. Su marginalidad los marca, de ahí su vínculo con lo criminal, pues el inventor y el delincuente ven en la técnica la forma rápida de huir de la pobreza, del trabajo o del anonimato. En *El juguete rabioso*, Astier experimenta placer tanto en el robo como en la invención: “No era el dinero vil y odioso que se abomina porque hay que ganarlo con trabajos penosos, sino dinero agilísimo, una esfera de plata con dos piernas de gnomo y barba de enano, un dinero truhanesco y bailarín cuyo aroma como el vino generoso arrastraba a divinas francachelas”.¹⁷⁶

El fracaso se relaciona con las intenciones; en la medida que los personajes de Arlt son marginales, sus búsquedas no se encaminan a la integración social. No se inventa para los demás, sino en contra de los demás, desde el resentimiento y el odio: “Las máquinas de Arlt son máquinas sociales, urbanas, y máquinas de guerra: desde las invenciones más elementales de los muchachos de *El juguete rabioso* hasta la fábrica de gas letal que Erdosain diseña en *Los siete locos*”.¹⁷⁷ Piglia define la naturaleza del antihéroe arltiano cuando, en *Nombre falso*, Kostia describe el último proyecto de Arlt: “La metafísica al revés: el crimen económico como camino de santidad. San Agustín mezclado con Otto Bemberg”.¹⁷⁸ Ése es el inventor arltiano, un empresario con sueños místicos.

El que inventa encuentra un tipo de belleza en la técnica y en la ciencia, la posibilidad de ser útil: “La técnica permitía entender y actuar en un mundo que estaba cambiando a una velocidad desconocida hasta entonces. Pero no sólo permitía eso: ocupaba también el espacio de la imaginación”.¹⁷⁹ La sensación de libertad que proporciona actuar

¹⁷⁶ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 29.

¹⁷⁷ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, p. 225.

¹⁷⁸ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, p. 141.

¹⁷⁹ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, p. 221.

gracias a la técnica puede compararse a la búsqueda de la acción en los anarquistas más radicales, donde la teoría —la ciencia, los discursos, los congresos, las proclamas o manifiestos— es insuficiente para cambiar las condiciones del mundo. Es decir, el invento, como la bomba, debe incidir en la realidad, transformarla, de ahí su fascinación en la mente de los soñadores.

El Astrólogo, pese a su condición de líder, cree en la potencia de la invención con una intencionalidad política. Los sueños del Astrólogo son los del inventor, buscan la forma de cambiar las relaciones entre los poderosos y los desposeídos. En medio de su mentalidad delirante, hay un indicio de acción que intenta modificar la realidad, aunque sea por medio de la mentira. Sin embargo, las ensoñaciones de los personajes en Arlt se quedan en el nivel del deseo. Como se ha dicho, el fracaso resulta de su imposibilidad de integrarse a la realidad, de actuar en ella, por esto Timoteo Souza en *El juguete rabioso* le recomienda a Silvio: “El que quiere enriquecerse tiene que inventar cosas prácticas, sencillas”.¹⁸⁰ La creencia deviene en decepción, es insuficiente ante el muro de concreto en el que duermen los sueños de los inventores. ¿Cómo cambiar la realidad? ¿Cómo intervenir en ella y darle sentido? Serán las preguntas que recorren las ensoñaciones del inventor, más cercanas a la niebla, al gas letal, que a los hechos.

¹⁸⁰ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 63.

Su invisibilidad y el misterio en que se envolvía hicieron doblemente terrible a esta organización. Parecía ser omnisciente y omnipotente. Y, sin embargo, ni se le veía ni se le oía.

Sir Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata*.

Piglia piensa, en *El último lector*, en una sociedad imaginaria de lectores, la lectura como ese mapa que hay que recorrer y cuyo camino sólo algunos conocen. El lector sigue los rastros, pero con frecuencia se pierde.¹⁸¹ Es una lectura para iniciados, para aquellos que saben que el recorrido no es lineal y está inundado de marcas que lo detienen, lo complotan para no concluir o cerrar una lectura. El libro, en este caso, los libros son la asamblea de esta sociedad imaginaria de lectores. Es decir, la lectura implica la creencia en la ficción, en las reglas del juego. El lector asiente casi sin preguntar, acata el dictado y se entrega a vivir en los mundos posibles. Tal vez por la autoridad investida, cree que todo aquello dicho en un libro es cierto. De esta creencia nacen los lectores quijotescos, los que le dan sentido a la experiencia a partir de la lectura y regresan a la realidad para concretar lo leído. El lector lee en *La Biblia* o en el *I Ching* el futuro de sus pasos.

Las sociedades secretas funcionan un poco como un club de lectura, pues la incorporación de distintos saberes es fundamental para la construcción del ideario, porque se emprende este tipo de lectura, quijotesca, bovarista, que impulsa a salir al mundo —leyendo— para luego actuar en él. Es decir, hay un sentido político en la necesidad de asociación, la certeza de que cuando los individuos se reúnen con un mismo fin la realidad puede ser transformada. El punto en común de estas sociedades es, por supuesto, el secreto, que actúa como el valor que se le da a la lectura, la clave de la creencia. El secreto opera como un tipo de lectura que abre y cierra posibilidades en una realidad aparentemente

¹⁸¹ Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona: Anagrama, 2005, p. 25.

clausurada. Los miembros de una sociedad secreta comparten una información esencial para construir un mundo alterno a ese otro al que parece imposible pertenecer. Diría Georg Simmel, “[...] el secreto supone una ampliación de la vida [...]”.¹⁸²

Pese al sentido negativo que implica una sociedad secreta —en tanto supone el ocultamiento, el mal—, lo cierto es que este tipo de asociación permite a los individuos *ser* más allá de lo que la realidad manda. Esto es, compartir un secreto implica la complicidad. Para que una sociedad sea secreta es necesario, efectivamente, que sea invisible. Con el fin de resguardar aquello que convoca a sus miembros, es forzoso un periodo de aislamiento; al tiempo que congrega a sus integrantes, los separa del mundo. Si resulta difícil confiar afuera, en esa otra dimensión de lo real, dentro de la sociedad es importante el gesto solidario entre los miembros.

El secreto propone un doble recorrido: protege a los individuos del exterior, los congrega, y supone la posibilidad de la delación. Siempre habrá un traidor, un débil, un convencido a medias. El cofrade de una sociedad secreta debe confiar en los otros, y al mismo tiempo contemplar la posible traición, porque no hay secreto que se guarde eternamente, cualquiera puede ser vulnerable o ceder a la tentación de revelar la verdad. Simmel recuerda que la formación de estas entidades responde a un contexto caracterizado por el autoritarismo que impulsa la germinación de ciertas ideas de cambio, incluso cuando la organización no sea libertaria: “De manera general, puede decirse que la sociedad secreta surge ahí donde hay despotismo y control policial, para protegerse, tanto defensiva como

¹⁸² Georg Simmel, *El secreto y las sociedades secretas*, trad. de Javier Eraso Ceballos, Madrid: Sequitur, 2010, p. 57.

ofensivamente, de la opresión violenta de los poderes centrales, no ya sólo los políticos, sino también los de la Iglesia, las escuelas o las familias”.¹⁸³

Un Estado opresor, una organización religiosa, una familia autoritaria, cualquier institución puede propiciar el deseo de libertad. Las sociedades secretas nacen de la sed por construir un mundo paralelo pero distinto, donde estos miembros puedan por fin integrarse. Por esto, son una réplica de la sociedad que las integra, cuando han pasado a la oficialidad repiten aquello que cuestionan y de lo que huyen: jerarquización, autoritarismo, exclusión. Aunque germinan en la marginalidad, regresan al centro, en tanto es el principal referente que las inspira.

Los métodos disciplinarios están en función del silencio, se exige una obediencia absoluta, más cercana a la sumisión que al respeto. Se aprende a callar dejando cualquier iniciativa crítica. El secreto implica la construcción de un discurso que se proyecta hacia el futuro. En “Teoría del complot” (2001), Piglia describe estos mecanismos, que ya han sido elaboraciones detalladas en sus novelas. En este sentido, se interesa por las sociedades secretas, como creadoras de ficciones y formas narrativas: “[...] podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda”.¹⁸⁴

En las sociedades secretas la escritura implica un riesgo, en tanto lleva implícito el pensamiento y su difusión. Aun cuando muchas de estas asociaciones conserven un documento que contenga el ideario del grupo, lo cierto es que la finalidad no es compartida por todos los miembros. La escritura es temible porque revela, se propaga, puede reproducirse, escapa de la censura disciplinaria del grupo. Se contempla, entonces, la

¹⁸³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁸⁴ Ricardo Piglia, *Antología personal*, Buenos Aires: FCE, 2014, p. 99.

existencia del censor o del espía, personajes que leen desde la paranoia, practican la lectura entre líneas.¹⁸⁵

El principio de libertad que impulsa a la creación de una sociedad secreta se va reduciendo conforme ésta se consagra. Libertad y autonomía se traducen en obediencia y aislamiento. Si en un inicio la sociedad surge como una confrontación de aquel mundo que hostiga a los individuos y los despersonaliza, con el paso del tiempo reproduce muchos de los rasgos que cuestiona, sobre todo cuando hay fines concretos que buscan incidir en la realidad, es decir, cuando se trata de sociedades políticas o religiosas: “Todo sistema —científico, ético o social— implica una manifestación de poder; somete una materia, exterior al pensamiento, a una forma modelada por el pensamiento”.¹⁸⁶ El sometimiento se justifica en los fines de la sociedad, superiores a los deseos o impulsos de los individuos. La sujeción no es más que conciencia de un bien supremo que el ser humano es incapaz de reconocer, de ahí que se exija sacrificio y fe.

En tanto el individuo no se puede integrar al mundo exterior, se vuelca a los intereses de la sociedad secreta porque ahí encuentra una forma de realización intelectual. Los lazos —familiares, amistosos, religiosos, laborales— que suelen establecerse ocupan un lugar secundario para los adeptos de estas sociedades. El aislamiento es visto como una ventaja para resguardar el secreto, y en general para la existencia de la misma sociedad. De ahí se deriva la peligrosidad, el precio de la pertenencia es la identidad del individuo, porque como dice Simmel, “Cuanto más criminales sean los fines de la sociedad secreta, tanto más ilimitado tenderá a ser el poder de los jefes y tanto más cruel su ejercicio”.¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 100.

¹⁸⁶ Georg Simmel, *Op. cit.*, pp. 94-95.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 112.

El poder se centraliza en la figura del guía. Como el Astrólogo, el jefe exige una sumisión absoluta. En muchas de las sociedades secretas el o los líderes permanecen en anonimato, como el mismo secreto, haciendo la organización aun más jerarquizada. Por ello, se cree que cualquier grupo es maligno, desestabilizador, hay un componente político que atemoriza, en tanto constituye una lucha por el poder, una conspiración. Durante los años veinte, en Argentina, las sociedades secretas tienen diferentes motivos para su conformación, desde las posiciones libertarias, que por ser opuestas a la ideología dominante se ven obligadas a la clandestinidad, hasta los grupos que por medio de la teosofía creen alcanzar la iluminación. A este tipo de agrupaciones se refiere Arlt en el texto “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”.¹⁸⁸ Es probable que la escritura tanto del artículo como de la primera novela sea casi simultánea, de ahí la relación: el primero se publica en 1920 en *Tribuna Libre*; y *El juguete rabioso* en 1926.¹⁸⁹

En “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, Arlt denuncia la superchería de las sociedades teosóficas, en particular aquella que le toca conocer. El autor evidencia el empleo de la palabra como el principal recurso persuasivo de estas sociedades; en un contexto donde los diferentes saberes se mezclan, la teosofía se disfraza de ciencia y los argumentos parecen tan inverosímiles como las creaciones de los inventores inexpertos, pues como ellas su poder radica en la creencia. De nuevo, los avances tecnológicos imprimen en la mentalidad de la sociedad la idea de que todo es posible, aunque ésta es una convicción afianzada por la cultura tradicional, el milagro o la curandería.

En el texto Arlt exhibe su biblioteca, la mezcla de saberes y el origen de las ideas que más tarde recreará en sus novelas. El joven describe cómo es que llega, a partir de la

¹⁸⁸ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, p. 215.

¹⁸⁹ Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, México: El Colegio de México, 2009, p. 42.

lectura, a este tipo de organizaciones: el responsable es Baudelaire, a quien llama “mi padre espiritual, mi socrático demonio”.¹⁹⁰ En una librería, en la cual trabaja el narrador, tal como Astier, conoce a quien lo introducirá a la sociedad, interesado en encontrar un libro sobre la historia de las matemáticas. El texto va de la ciencia a la literatura, del ocultismo a las religiones orientales, y no sólo en la denuncia de Arlt sino en el mismo discurso: Baudelaire es su “socrático demonio”, el joven es una especie de Villiers de l’Isle Adam interesado en las matemáticas. El autor relata el desprecio hacia estos grupos,¹⁹¹ por el halo de falsa científicidad de la época, donde el hipnotismo comienza a aceptarse como un recurso de la medicina o una rama de la ciencia.¹⁹²

La logia que describe Arlt se llama VI-Dharma, fundada por la rusa Elena Petrovna Blavatski, quien predica la existencia de una hermandad secreta del Tibet. El coronel Henry Steel Olcott, William Q. Judge y Annie Besant continuaron la labor de la fundadora, pero con algunas variantes.¹⁹³ La sociedad de la teósofa promete la salvación a través de una explicación ambigua: “Luego me descubría que por el poder de los Sutras de Patanjah, de los Hatha y Raja Yoga, se favorecen los desarrollos de nuestras más inefables cualidades, sensibilizándose los órganos, etéreos, cuyas formas de flores de loto, destruyen nuestro egoísmo o sensualidad”.¹⁹⁴ La sociedad secreta, como ciertas religiones o grupos políticos, se aprovecha del vacío, de las búsquedas espirituales.

¹⁹⁰ Roberto Arlt, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, en *Obra completa*, tomo II, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981. Es importante detenerse en la denominación del poeta francés, pues remite a la novela de Dostoyevski, *Los demonios*, donde, como veremos, el autor devela la idea generalizada que se tiene sobre los libertarios.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹² Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica*, p. 138.

¹⁹³ Santiago Valentí Camp, *Las sectas y las sociedades secretas a través de la historia*, tomo II, México: Editorial del Valle de México, s/a, p. 1087.

¹⁹⁴ Roberto Arlt, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, *Op. cit.*, p. 14.

El mayor de los desengaños se da cuando el narrador de “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” descubre el dogmatismo de estas sociedades. La lógica radica en la obediencia, pues los miembros confían en la palabra de quien asume el poder y se instituye como su redentor. Para cuestionar las debilidades de la secta, Arlt menciona los argumentos del doctor Papus, quien objeta la falta de rigor en el discurso de la fundadora: “[...] carece de método, componiéndose de una multitud espantosa de afirmaciones que en nada se apoyan, hallándose en ellas contradicciones múltiples y fundamentales [...]”.¹⁹⁵ Además, se destaca la mezcla de saberes con que se impresiona o atemoriza a los miembros del grupo:

Reunid el Avesta, los Vedas y los Eddas, refundid los comentarios del Talmud y la Tora, las interpretaciones de los cabalistas desde Simon Ben Jochay hasta Kunrat, las divagaciones y prodigios de los teúrgos, la ciencia de Pitágoras y Hermes, la ética de los budistas y neoplatónicos, la sabiduría de la gnosis, Basílides y Valentín, los libros sagrados de Henoch que fue arrebatado al cielo y de San Juan que anunció el Anticristo, las especulaciones sobre los Ángeles, querubines y potestades, no olvidando a los rabinos; a San Agustín y Santo Tomás, hasta el Rosacruz de Max Heimdall que los considera como primordiales factores de evolución.¹⁹⁶

Tal amalgama de referencias responde a un fin político: el dominio de Occidente en Oriente. El secreto se revela cuando el complot surge como motivo, no así la salvación de las almas atormentadas por el capitalismo. El secreto se presenta en forma de represión. Estas sociedades conspiran y se fincan en el engaño, cree Arlt. Una mentira suplantando a otra, como lo propone el Astrólogo. Por ello las lecturas que le sirven para construir este pequeño texto se resolverán de forma narrativa en las novelas:

El conspirador es un audaz que sintetiza todas las revoluciones posibles, de izquierda y de derecha; es autoritario y anárquico al mismo tiempo; propone una nueva moral de hombres fuertes como alternativa al fracaso de los pobres

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹⁶ *Idem*.

diablos y la mediocridad de la pequeña burguesía. La sociedad iniciática de *Los siete locos* remite a los anarquistas pero también a los teósofos. Es la respuesta del pobre frente a las sociedades a las que se pertenece por linaje.¹⁹⁷

La sociedad secreta convoca a los desesperados, a los que buscan soluciones a los problemas imposibles, a los que creen en la palabra porque no hay nada más en lo que se pueda creer. Se nutre de ingenuos y de vividores, de los que ven en la fe la única salida de la realidad. Arlt cierra el texto con un llamado dirigido a los estudiantes de ocultismo: “Nuestro siglo y los venideros, más que vanas especulaciones metafísicas, más que inútiles conocimientos del „más allá“, nuestro siglo, necesita hombres exponentes de una evolución cuyo fin debe consistir, como ha dicho Saint Simon, „en la perfección del orden social“.”¹⁹⁸

Arlt cuestiona la confusión de estos saberes, el discurso de la ciencia se opone a los fines de la sociedad secreta, sus medios difieren substancialmente, mientras una se vale de la razón, la otra emplea la creencia. Sin embargo, ambas construcciones funcionan con recursos parecidos, como la sugestión por medio de la palabra. Por ello la sociedad es una entidad poderosa, sobre todo para quien la funda y la dirige, pues de ser un medio para alcanzar un objetivo —la liberación, la salvación—, se convierte en el fin, se institucionaliza como la religión en la Iglesia, la política en el Partido, el amor en el Matrimonio, la familia en la Paternidad, el conocimiento en la Escuela, la sociedad en el Estado: “Las „relaciones sociales reales“ de las que se trata son siempre *instituidas*, no porque lleven un revestimiento jurídico (pueden muy bien no llevarlo en ciertos casos), sino

¹⁹⁷ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, p. 216.

¹⁹⁸ Roberto Arlt, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, *Op. cit.*, p. 35.

porque fueron planteadas como maneras de hacer universales, simbolizadas y sancionadas”.¹⁹⁹

De la institución deviene la lucha por el poder, el dominio del otro, en el mejor de los casos, o su exterminio. La secta exige la identidad de sus integrantes, a cambio de una promesa, cuya falsedad no se reconoce. La ilusión, entonces, se clausura y llega la sensación de fracaso, pero resulta casi imposible salir de la sociedad, pues al parecer no hay otra realidad. De ahí que convoque a los derrotados, los que están al margen de esa otra colectividad que tampoco los incluye.

La sociedad secreta se percibe en *El juguete rabioso* en un grupo de jóvenes que viven en el imaginario de la marginalidad y cumple una función para estos individuos: “Los imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella „se percibe, se divide y elabora sus finalidades“.”²⁰⁰ En un mundo que los deja fuera de juego —por ser jóvenes, migrantes, pobres—, el “Club de los Caballeros de la Media Noche” representa un espacio de integración. La pequeña sociedad que conforman Silvio, Enrique y Lucio se funda en el robo y la falsificación, en el delito como forma de restitución social. Hay un instinto libertario que sintoniza con la mítica que ve en el delincuente a un revolucionario, y el acto delictivo dotado de un aura de poesía: “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

¹⁹⁹ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, trad. de Antonio Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, México: Tusquets, 2013, p. 199.

²⁰⁰ Branislav Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, p. 28.

nosotros solos éramos afiliados”.²⁰¹ Arlt impregna a sus personajes del imaginario de la época, de ahí que no distinguen entre un revolucionario, un delincuente o un iluminado.

En Piglia, la sociedad secreta posee un sentido menos negativo, el complot puede ser subversivo y liberador. Los personajes son conscientes de la necesidad de este tipo de organización, salvo el caso de la joven en “Mata Hari 55”,²⁰² que traiciona al grupo debido a la ausencia de convicciones. Ella no cree, sólo se fascina con la atmósfera de clandestinidad: “Además era tan emocionante, tan misterioso, si vieras. Me parecía mentira que en medio de Buenos Aires pudiera andar gente con armas, reuniéndose en secreto queriendo hacer una revolución”.²⁰³

La sociedad clandestina tanto en *Respiración artificial* como en *La ciudad ausente*, lucha por la libertad y la sobrevivencia, si bien la creencia es fundamental para lograr los objetivos del grupo, no se funda totalmente en el engaño. Los personajes asumen una posición: son anarquistas, revolucionarios, peronistas, montoneros o terroristas antisistémicos. Su lugar está del lado de los vencidos por las políticas imperialistas, por la extrema derecha. La sociedad secreta conserva cierto espíritu de lucha, aun cuando las consecuencias sean trágicas, como la desaparición de Marcelo Maggi en *Respiración artificial*; o bien, es un ejercicio de resistencia como en *La ciudad ausente*, que a su vez recrea las contradicciones implícitas de la clandestinidad, el riesgo de la traición y sus consecuencias. Existen otras representaciones de sociedades secretas en Piglia: de científicos, de utopistas que salen huyendo a una isla, de matemáticos reclutados por las universidades para adiestrar a las jóvenes promesas, o familias que complotan entre sí cuando se interpone el dinero o los intereses políticos.

²⁰¹ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 23.

²⁰² Ricardo Piglia, *Nombre falso*, pp. 49-64.

²⁰³ *Ibidem*, p. 54.

Como se ha anticipado, una polémica surge en abril de 1932, entre Arlt y Rodolfo Ghioldi, dirigente del Partido Comunista Argentino. Ghioldi invita a colaborar a los jóvenes escritores de izquierda, Roberto Arlt y Elías Castelnuovo, en *Bandera Roja*.²⁰⁴ Arlt envía un artículo que titula “El bacilo de Carlos Marx”, donde propone un tipo de lucha, la educación. Como escritor, ve en el conocimiento una respuesta que le permita a la clase media cuestionar el capitalismo y, por ello, adopta una actitud optimista.

Arlt emplea la metáfora del bacilo para describir el creciente despertar de la conciencia social, y la propagación del interés en el comunismo: “Nuestra burguesía se está enfermando de comunismo”, dice el aún joven escritor, y percibe en la intuición de la clase media un signo de transformación: “Y hacen su vida. Una vida perfectamente individualista. Cuando un esclavo se libra de sus cadenas se vuelca inmediatamente al individualismo. Al anarquismo”.²⁰⁵ Aunque el motivo que lo impulsa a escribir el artículo sea provocar el estudio del comunismo en aquellos que simpatizan con “la causa rusa”, hay varios puntos debatibles en su discurso: ve en el marxismo una bacteria —con todo y la buena intención que tenga la metáfora— y confunde el comunismo con el anarquismo, a los bolcheviques con los anarquistas.

Tales imprecisiones no pasan desapercibidas para Ghioldi, que además desdeña la mirada del intelectual redentor en Arlt. El dirigente sabe que el conocimiento teórico de Marx no convierte al lector en marxista, que la educación es insuficiente para promover las

²⁰⁴ Ver Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, p. 57; Sylvia Saïtta, *El escritor en el bosque de ladrillos*, Buenos Aires: Debolsillo, 2008, pp. 113-133; Sylvia Saïtta, “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura”, Buenos Aires: UBA, www.elortiba.org/pdf/saitta_castelnuovo, p. 11. Esta anécdota se relaciona, aunque las fechas no coincidan, con el inicio de *Los siete locos*, cuando es descubierto el robo de Erdosain y éste es confrontado por uno de los personajes, Gualdi —cuyo nombre tiene claras resonancias con el Ghioldi de la vida real—, quien es contador de la fábrica y presume de ser socialista, pero aún así incapaz de experimentar empatía por el joven y miserable ladrón.

²⁰⁵ Roberto Arlt, *Crónicas periodísticas*, p. 39.

acciones revolucionarias, por ello ataca a Arlt y cierra la discusión. Sin duda Ghioldi tiene razón en muchos aspectos, pero también Arlt, quien no ve el fenómeno sino desde su horizonte, *padeciendo* la ideología, luchando contra la inconsciencia. No percibe más allá porque, aun siendo un hijo de migrantes, él es un exitoso periodista, conoce las ambiciones, las debilidades de la clase media y el proletariado. En este pequeño y debatible texto, así como en la controversia que suscita, se percibe la “existencia social” de Arlt, explicada en términos de Pierre Bourdieu:

[...] existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura social y estar marcado por ella, particularmente bajo la forma de automatismos verbales o de mecanismos mentales, y también depender, considerar y ser considerado, en resumidas cuentas *pertenecer* a unos grupos y estar inserto en unas redes de relaciones que poseen la objetividad, la opacidad y la permanencia del asunto [...].²⁰⁶

Es decir, Arlt, por mucha simpatía que experimente hacia el comunismo, no comprende las motivaciones, no idealiza la figura del obrero, por su distancia con el mundo laboral, en tanto que como periodista de nota roja alcanza a conocer los mezquinos deseos, los sueños de grandeza, que conducen al delito. Cómo, entonces, Arlt podría ver en el pueblo el feliz futuro de un país, de la humanidad, si el pobre se avergüenza de ser pobre, y es capaz de la traición, la mentira, el odio, el crimen, con tal de desligarse, por un instante, de la clase que lo ahoga. Como Maximito, el hijo de los señores Naidath en *El juguete rabioso*, el obrero esconde las marcas que señalan su miseria. Por ello, por la ausencia de una formación teórica, Arlt no se asume ni como anarquista ni como marxista, y las representaciones literarias que vemos en sus obras son respuestas estéticas a las contradicciones sociales e ideológicas en las que vive.

²⁰⁶ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 56.

Hay un personaje de la cultura política en el que es necesario detenerse, el anarquista, visto a partir de las novelas *Los demonios* de Dostoyevski y *El agente secreto* de Joseph Conrad. Esta entidad se percibe desde el imaginario que se ha ido construyendo durante el siglo XIX, forma parte de la lógica del complot que está en las poéticas de Arlt y de Piglia, responde a la idea que se tiene de lo que es un anarquista o un revolucionario.

En Arlt y en Piglia la preocupación por el sentido de las acciones y las palabras ocupa un lugar muy importante. A veces parece que unas dependen de las otras, que no podrían existir aisladas. Por ello, el anarquista *habla* por medio de las acciones, mientras el intelectual *actúa* a través de las palabras, y ambos intentan incidir en la realidad, en un contexto donde parece que la lengua no se vincula con la vida, que corresponde a intereses y entidades distintas: “¿No transgreden ambos, cada uno por su lado pero en forma simétrica, esa frontera legitimadora del orden social moderno [...] que es la distinción radical entre las palabras y los actos, entre el decir y el hacer?”²⁰⁷

El intelectual, sobre todo el contemporáneo, se define por la inacción, sus dilemas están más cercanos a las posibilidades interpretativas que a los actos. Dentro de esta visión, la literatura se escapa de la vida. Se elige entre vivir o leer/escribir —como si la lectura, para empezar, no fuera otra forma de vida—, entre el movimiento y la quietud de la reflexión. En medio de esta tensión, Piglia nos recuerda al Quijote: “[...] del quijotismo como un modo de ligar la lectura y la vida. La vida se completa con un sentido que se toma de lo que se ha leído en una ficción”.²⁰⁸

En el fondo no habría una separación tan tajante entre el que actúa y el que piensa, por ello resulta pertinente hablar de los personajes que responden a búsquedas similares.

²⁰⁷ Uri Eisenzweig, *Ficciones del anarquismo*, trad. de Isabel Vericat Núñez, México: FCE, 2004, p. 17.

²⁰⁸ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 104.

Por un instinto básico, por el impulso vital, se actúa, y la imagen se perfila en el revolucionario, el anarquista o el terrorista. Esto recuerda cómo nace la figura del intelectual, a propósito del Caso Dreyfus, en la llamada época de los atentados —muchos de ellos sin víctimas, quedando sólo en la tentativa— en Francia, en las últimas décadas del siglo XIX. Es decir, hasta cierto punto, del terrorismo nace la figura del intelectual; en gran medida es la prensa la encargada de contribuir a la formación social de la idea del atentado y del anarquista, impulsado por una supuesta violencia ciega que, empero, significa algo:

De ahí que si el acto (de propaganda) parece tan “estúpido” sea porque para lograr su objetivo, para llamar la atención en el mensaje ideológico que lo acompaña, *deba* parecer desprovisto de significación intrínseca. En suma, de ahí que el sentido último de la violencia parezca residir... justamente en su sinsentido [...] [Pero] Después de todo, hasta el café dinamitado o la estación destruida no pueden dejar de significar *algo* (modo de vida “burgués”, realidad comercial, etc.)²⁰⁹

El estereotipo del anarquista surge en Francia en este contexto. La imagen representada en las obras de Dostoyevski, Conrad o Arlt, mantiene ciertos elementos que están en el imaginario, difundido en la prensa, con una clara finalidad política. El anarquista es visto como un loco, un vagabundo o un místico, figuras que rechazan muchos de los libertarios militantes. De esta manera, el poder deslegitima las acciones por considerarlas arrebatos de violencia sin sentido, ejercidas por enfermos mentales. La locura es la principal forma de deslegitimación, al loco no se le atribuye ni la conciencia ni la necesidad de libertad. El vagabundo está fuera de la sociedad por su egoísmo o la ausencia de voluntad para incorporarse al mundo del trabajo.

La imagen del místico es compleja, la acompaña la idea de la secta y la sugestión. El supuesto anarquista místico busca la compañía de los ingenuos para hacerlos actuar de

²⁰⁹ Uri Eisenzweig, *Op. cit.*, p. 47.

acuerdo a sus intereses, es parecido al dirigente de una sociedad secreta. El empleo del término “secta” imprime un sentido de sumisión, una organización jerarquizada que persigue fines políticos o religiosos y que se caracteriza por la idea de control. El “jefe” de los anarquistas, para esta visión, es una especie de iluminado que busca manipular a sus subordinados, quienes carecerían de conciencia y voluntad. Si además de este sentido sectario, se incluye la relación con el robo y la violencia, el anarquista sería, precisamente, un demonio, como lo deja ver este fragmento de la *Gazette des Tribunaux* del 6-7 de agosto de 1894:

Los acusados pertenecen a una secta que establece entre todos sus adeptos lazos de camaradería, que tiene como fin la destrucción de cualquier sociedad y como medio de acción el robo, el saqueo, el incendio y el asesinato. En esta secta, cada quien concurre al fin siguiendo su temperamento y sus facultades, uno cometiendo el crimen, los otros llevándolo a cometerlo mediante la excitación y la asistencia; el criminal halla una y otra en sus camaradas, que en relaciones habituales los unos con los otros, forman grupos que actúan bajo la influencia de una inspiración común. Estos grupos constituyen centros de propaganda, refugios para los camaradas extranjeros, apoyos para el individuo apto o dispuesto al crimen. Conferencias, prédicas, publicaciones, medios materiales de acción, este individuo encuentra en ella todas las excitaciones y todos los recursos que lo pondrán en estado de realizar mediante un crimen individual el fin al que tiende el esfuerzo común.²¹⁰

El artículo expone nociones generalizadas sobre el anarquista, el sentido negativo, en tanto su tarea es la de destruir sociedades, por eso lleva a cabo acciones como el saqueo, el incendio o el robo. Destruir refiere un radicalismo que resulta peligroso, bajo el supuesto de que la sociedad sólo necesita algunas modificaciones. Además, el autor del comentario concilia la idea de la secta con la camaradería, de la individualidad con la inspiración común. Aloja otro tópico: el extranjero. El anarquista es el *otro*, o por lo menos está

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 389-390.

influido por las ideas que vienen de otros países, porque, se sostiene, los hombres y mujeres locales son buenos de por sí, sólo un tanto propensos a la sugestión.

Sin embargo, hay ciertos elementos en esta imagen del anarquista que son reales, como la relación con el robo y el terrorismo. A partir de una interpretación de la frase “La propiedad es un robo” de Proudhon, un sector del anarquismo considera este acto como revolucionario, una especie de justicia distributiva, de expropiación. El robo y el terrorismo son formas de violencia que, no obstante, funcionan como argumentos de un anarquismo que apela a ejercer la justicia por medio de un acto de venganza. Recuerda René Girard: “Decimos frecuentemente que la violencia es „irracional“. Sin embargo, no carece de razones; sabe incluso encontrarlas excelentes cuando tiene ganas de desencadenarse”.²¹¹ Es decir, en medio de una sociedad desigual, cuyos códigos de comportamiento se ven transgredidos con frecuencia, donde el Estado y los comerciantes saquean, donde la ética no rige los acuerdos políticos o comerciales, el robo de un ciudadano, un obrero cuya fuerza laboral es explotada, no es otra cosa que un racional acto de justicia. O como diría Piglia —o mejor dicho, Brecht—, “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”

Es cierto que en algunas ocasiones las prácticas terroristas han sido impulsadas por grupos de infiltrados, agentes del Estado que influyen en los anarquistas para cometer actos violentos. Sin embargo, la llamada “propaganda por el hecho” es una estrategia de lucha considerada ampliamente por el anarquismo entre 1877 y 1882, aunque más adelante se rechaza de forma generalizada.²¹² Incluso anarquistas con un perfil pacifista ven en la violencia un recurso de justicia, de presión, siempre que sea dirigida y la víctima forme

²¹¹ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1998, p. 10.

²¹² Uri Eisenzweig, *Op. cit.*, p. 84. Según George Woodcock el término “propaganda con los hechos” lo emplea por primera vez Carlo Pisacane, en la primera mitad del siglo XIX, “[...] había escrito que la propaganda de la idea era una quimera y que las ideas eran el resultado de los hechos”, cit. por Walter Laqueur, *Una historia del terrorismo*, trad. de Tomás Fernández Auz y Beatriz Eguibar, Barcelona: Paidós, 2003, p. 89.

parte de la cúpula del poder, como lo declara Errico Malatesta: “Muy a menudo, contra la violencia, no hay otro modo de defenderse que con la violencia; pero, entonces, el violento no es el que se defiende, sino el que obliga a los otros a defenderse”.²¹³

De aquí se deriva la imagen del anarquista como el dinamitero, el personaje anónimo, sin rostro, que por medio de la violencia intenta destruir para transformar. La propaganda por el hecho responde a una postura sobre la lengua como un medio de comunicación insuficiente; hay una necesidad de acercarse a aquellos que no conocen otro código que el de las acciones. Para el obrero que no sabe leer, que no tuvo la posibilidad de ir a la escuela, la propaganda por el hecho haría comprender la búsqueda de justicia y de libertad. Por ello, continuamente se convoca a la acción, desde el periodo anterior a los atentados: “Nuestra acción debe ser la revuelta permanente, por medio de la palabra, mediante el escrito, mediante el puñal, el fusil, la dinamita [...] Todo nos sirve, todo lo que no sea la legalidad”.²¹⁴

Al mismo tiempo, la propaganda por el hecho se convierte en un mensaje dirigido a la sociedad del espectáculo. Pareciera que la presencia de un reportero es indispensable, quien además contribuye a la construcción de una ficción performativa.²¹⁵ El acto es en parte una puesta en escena, claramente intencional, pero expuesto a la improvisación que implica el riesgo. Con la intención de demostrar una idea, el anarquista provoca en el espectador —el periodista, el poderoso o el pueblo— una reacción de asombro o de temor.

²¹³ Luis Fabbri, *Malatesta*, Buenos Aires: Americalee, s/a, p. 257.

²¹⁴ Editorial “La Acción” del 25 de diciembre de 1880 aparecido en el *Bulletin de la Fédération Jurassienne*. Uri Eisenzweig, *Op. cit.*, p. 89.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 162.

Si bien es ampliamente cuestionable, por las implicaciones morales que hay en el crimen, para ciertos artistas el *gesto* podía ser estético.²¹⁶

Ante tal espectáculo, el intelectual toma una postura, se ve obligado a tener algo más que una opinión. No exento de las ideas que rodean a los grupos anarquistas, la fascinación o el repudio que manifiesta son reacciones derivadas de ese constructo social. Efectivamente, unos ven en el crimen una obra de arte, pues desde un inicio la imagen del anarquista, como el hombre solitario, libre, anónimo, seduce fuertemente, como le sucede a Oscar Wilde, o al mismo Dostoyevski. Otros, como Zola, ven en la violencia un retroceso de la evolución y el progreso.²¹⁷ De cualquier manera, el personaje del anarquista, con toda la carga semántica que se ha ido imprimiendo, es representado con frecuencia en la literatura.

Uno de los primeros ejemplos es *Los demonios*, de Dostoyevski. Karmazinov, el escritor que aparece en esta novela, experimenta una fascinación por un grupo de nihilistas. Si bien anarquismo y nihilismo son tendencias distintas, para los nacionalistas de mediados del siglo XIX poseen un mismo sentido: el mal. *Los demonios* es una de las obras que reproduce el imaginario del anarquista, la sociedad secreta y la ficción conspirativa, que más adelante Arlt asimila y a su vez recrea en las novelas; mucho después Piglia lo retoma, en ocasiones, parodiándolo.

La novela está basada en el asesinato del estudiante Ivánov por Sergei Netcháyev en noviembre de 1869, ambos miembros del grupo “Venganza popular”. Dostoyevski la publica en 1872, poco después del célebre crimen. En *Los demonios*, las conspiraciones son descritas de manera confusa, se exhibe una preocupación que se traduce en una atmósfera

²¹⁶ Como decía Laurent Tailhade, “Qu’importe les victimes si le geste est beau”, cit. por Walter Laqueur, *Op. cit.*, p. 165.

²¹⁷ Uri Eisenzweig, *Op. cit.*, p. 260.

oscuro, y tiene que ver con el tema: cómo describir a un grupo de conspiradores. Dostoyevski hablará del complot anarquista desde lo que él sabe, y ante la imposibilidad de resolver las contradicciones que dominan sus creencias, él las recrea no sin esa opacidad que además empata con la noción de una sociedad secreta.

Un antecedente de *Los demonios* está en Raskólnikov, el personaje atormentado de *Crimen y castigo* (1866). Piotr Stepánovich Verjovenski, inspirado en Netcháyev, es un Raskólnikov que lleva el discurso a la acción, un joven obsesionado por el poder, la libertad y la mentira. Ante la sospecha de una posible traición, Stepánovich manda asesinar a Schátov. Si bien no hay pruebas que permitan interpretar un comportamiento engañoso de la víctima, lo cierto es que Piotr actúa desde la lógica del complot: siempre habrá un traidor. El contexto que atraviesa la novela se caracteriza por la influencia, aún en esos años, de la Revolución Francesa. Francia es la nación de la libertad, de la Comuna; en francés hablan los intelectuales progresistas quienes, además, de vez en cuando cantan “La Marsellesa”. Es decir, ser anarquista es como ser extranjero, equivale a traicionar los valores de la patria rusa.

En la novela se confrontan dos visiones: la sostenida por Stepán Trofímovich, padre de Piotr, estereotipo del librepensador, llamado en ocasiones el Profesor, y la de Stepánovich, el joven nihilista. Dos generaciones conviven en la Rusia de mediados de siglo, y aunque el padre no lo quiera aceptar, él ha permitido el nacimiento del ideario occidentalizado en su hijo. La cultura cosmopolita da pauta para el desarrollo de ese grupo de rusos que ven el futuro en Occidente. Dostoyevski plantea este dilema, y aunque simpatice con los nacionalistas, con la preservación del “alma rusa”, no deja de exponer su fascinación por los anarquistas, incluso en contra de su propósito inicial. Por ello recrea imágenes estereotipadas de la sociedad secreta: “No lo sé de fijo [dice el narrador], pero

afirmaban también que en Petersburgo habían descubierto, por aquel tiempo mismo, una terrible sociedad monstruosa y hostil al régimen, formada por treinta hombres, y que casi hacían temblar al edificio”.²¹⁸

Cabe mencionar que el narrador, confidente de Stepán, forma parte del grupo dirigido por Piotr; en tanto conoce el desenlace de la historia, califica a la sociedad de “terrible”, “monstruosa” y “hostil”; la descripción del rumor le otorga ese hálito de misterio que el narrador anticipa en estas primeras páginas, además reproduce las incertidumbres sobre el tema. Más adelante explica los relatos que circulan en torno a la sociedad a la que pertenece: “Durante algún tiempo decían de nosotros que nuestra tertulia era un vivero de librepensamiento, de locura, corrupción y ateísmo; y siempre persistió este rumor. Y, sin embargo, nosotros nos limitábamos a charlar del modo más inocente y grato, con una jovialidad liberal enteramente rusa”.²¹⁹ La novela fluctúa entre estas visiones, va de la condena a la justificación, y ello revela la complejidad del tema, la imposibilidad de asumir una perspectiva maniquea.

Como en otras obras de Dostoyevski, en *Los demonios* se presenta un dialogismo que problematiza la historia. La profundidad narrativa del autor no radica en el conocimiento que tenga sobre el tema, sino en la complejidad con la que recrea el imaginario, de ahí esos vaivenes. Además, la idea del ateísmo resulta aterradora para el pueblo ruso. La pérdida de un componente identitario, como la religión, es peligrosa, de ahí la creencia del mal propagado por el extranjero, que desdeña los valores de la comunidad:

²¹⁸ Fiodor M. Dostoyevski, *Los demonios. Obras completas*, tomo III, trad. de Rafael Cansinos, Asséns, México: Aguilar, 1991, p. 22.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 39.

“¡Ahí tiene usted por qué todos ustedes, lo mismo que todos nosotros ahora... somos... unos asquerosos ateos y unos pervertidos indiferentes, y nada más!”²²⁰

El mal es el otro, el desconocido. El demonio es Piotr, que se ha educado en Europa, el hijo de la Revolución Francesa, el vagabundo, el que no le teme a la violencia ni a la muerte. De los rumores surge la convicción de lo que es una sociedad secreta, la imagen de Piotr o de Nikolai, otro demonio considerado como “dirigente”, y las murmuraciones extienden su dominio para quedarse asentadas en la mente de quien escucha. Schátov cuestiona a Nikolai, no sin cierta intención de provocarlo: “Pero ¿es verdad que usted –y se rio malignamente–, es verdad que usted perteneció en Petersburgo a una sociedad secreta bestial y lúbrica? ¿Es verdad que el marqués de Sade podía haber sido recibido entre ustedes? ¿Es cierto que ustedes seducían y corrompían a menores?”²²¹ Para la mentalidad conservadora, la idea del mal va acompañada de ciertas referencias como la sexualidad, representada en la figura del Marqués de Sade que otorga un carácter terrible, pues por ser un libertino es un burlador de las costumbres. Aquello que sea visto como extremo se incorpora a esta idea de la sociedad maligna. El radicalismo arltiano tiene su origen, también, en Dostoyevski, en estos personajes que le dan sentido a la vida por medio de la muerte o del crimen.

La novela de Dostoyevski incorpora los lugares comunes del anarquismo. Además del ateísmo, aparece el rechazo al matrimonio (“Amigo mío, el matrimonio es... la muerte moral de toda alma orgullosa, de todo espíritu independiente”²²²); el preso fugado; el incendio (“[...] no sé si es posible contemplar un incendio sin sentir alguna

²²⁰ *Ibidem*, p. 43.

²²¹ *Ibidem*, p. 184.

²²² *Ibidem*, p. 99.

satisfacción”²²³); el delirio de persecución dominante en las reuniones. Resulta interesante la esencia paradójica de los personajes, así como el plan de la organización que recuerda al del Astrólogo. El personaje de Nikolai actúa como ese tipo de místico al revés, se hermana a Astier o a Erdosain, quienes para transformar el mundo, necesitan purificarse a través de la humillación. Es así como Dostoyevski y Arlt entienden el comportamiento del anarquista, como un místico del mal. Por ello Schátov, el reconvertido, se burla de las acciones deshonorosas de Nikolai:

¿Sabe usted por qué entonces contrajo aquel matrimonio tan oprobioso y ruin? Pues ¡porque en eso la ignominia [*sic.*] y el atolondramiento rayaron en genialidad! ¡Oh, usted no se pasea al filo, sino que se arroja de cabeza a la sima! Usted se casó por el placer de atormentarse, por el placer de los remordimientos de conciencia, por el deleite moral [...] ¡Stavroguin y una mendiga escupible, idiota y coja!²²⁴

La introducción del personaje de la coja remite a Arlt, y es otra forma de degradación social. El proyecto que deberán emprender los miembros de la sociedad es el rasgo más notorio que comparten las novelas del ruso y el argentino. Se ha cuestionado en repetidas ocasiones la postura ideológica en las novelas de Arlt, pero esta inconsistencia en gran medida se debe a la mezcla de saberes que se difunden como verdades, por medio de rumores, suposiciones, maniqueísmos y que también los escritores reproducen en sus obras. Estos registros discursivos son las marcas de una época donde resulta muy compleja la comprensión de una postura política y vital como el anarquismo, de ahí que las representaciones literarias recojan dichas impresiones.

La dialéctica de los demonios conduce al caos, a la aniquilación de las estructuras que sostienen a la sociedad. Lejos están las palabras amorosas de Malatesta o de los

²²³ *Ibidem*, p. 355.

²²⁴ *Ibidem*, p. 185.

anarquistas pacifistas, prácticamente desconocidas por muchos escritores. Como en la polémica con Ghioldi, Arlt interpreta la lucha a su manera, más allá de la certeza de sus fuentes. Lee mal, diría Piglia, porque lo hace desde su contexto, no podría leerlo de otra manera. Lo mismo Dostoyevski.²²⁵ Esta sociedad secreta aspira al poder, busca derrumbar el presente en tanto se vislumbra como dueña del futuro. La asociación que lidera Piotr es más misántropa que anarquista. Por ello, las únicas vías son la degradación y el crimen. El anarquista que pone bombas, lee o incendia, no lo haría más que por odio a la humanidad, ningún otro sentimiento podría inspirarlo.

En *El agente secreto* se describen rasgos parecidos. Posterior a la publicación de *Los demonios*, la novela de Conrad está basada en un acto público, organizado aparentemente por un grupo de anarquistas. El ataque al Observatorio de Greenwich en febrero de 1894 es el hecho histórico recreado, después de la época de los atentados, cuando las acciones de los anarquistas son vigiladas por el Estado, y se fortalecen las prácticas terroristas. Conrad le debe tanto a Dostoyevski como el propio Arlt. Sin *El idiota* el personaje de Stevie no existiría. A la vez, Piglia reconoce en Conrad a uno de sus precursores, como se verá en *El camino de Ida*. Podría decirse que en Conrad se perfila la mitología del anarquista que pone bombas y en Dostoyevski la ficción conspirativa.

Stevie, el hermano de la mujer del agente secreto, Mr. Verloc, es un joven bondadoso, como el príncipe Mischkin —cómo Lettif en *Nombre falso*—, y es bueno porque es autista, porque no es *normal*. Stevie sólo contempla, no actúa, y cuando lo hace es para equivocarse; su única fascinación es el fuego, sería como una suerte de anarquista

²²⁵ *Ibidem*, pp. 376-377.

innato. Como lo señala Uri Eisenzweig, Stevie es anarrativo,²²⁶ y por ello es el indicado para poner la bomba, en tanto que Mr. Verloc, aunque consciente de sus funciones, no tiene las cualidades necesarias para cumplir la misión. Como agente secreto de una embajada extranjera en Londres, Verloc aparenta ser un comerciante que vive la tranquilidad marital con resignación; de naturaleza robusta, está lejos de tener la actitud nerviosa de los anarquistas del pasado. Mr. Verloc podría ser un “agente flotante”, según Sun Tzu, que busca la máscara de la ingenuidad.²²⁷ Sin embargo, la imagen del anarquista, su sentido diabólico y lombrosiano, se mantiene:

Mas su persona tenía también un aire indescriptible que ningún mecánico hubiese podido adquirir en la práctica, por más deshonestamente que la ejerciera: la apariencia común a los hombres que viven de los vicios, las locuras o los más viles temores de la humanidad; el aire de nihilismo moral, común a los guardianes de garitos y casas de lenocinio, a los agentes de la policía secreta y a los agentes investigadores; a los proveedores de bebidas alcohólicas y, diría yo, a los vendedores de cinturones eléctricos vigorizantes y a los inventores de medicinas de patente [...]

—No tiene el físico siquiera de su profesión. Usted... ¿miembro de un proletariado hambriento?... ¡nunca! Usted... ¿un feroz anarquista o socialista?... ¿Cuál de las dos cosas?

—Anarquista —dijo Mr. Verloc en tono apagado.²²⁸

La apariencia refleja lo esencial de estos seres que realizan actividades vistas como vergonzosas. Mr. Verloc parece un negociante, de ahí la resistencia entre lo que es y lo que simula. Un agente secreto corre el riesgo de convertirse en su imagen, en este caso, un anarquista que se vuelve capitalista. Por supuesto, jamás se resuelve dicha tensión, porque vence la cobardía del personaje. Por si fuera poco, el agente tiene un pasado que lo define

²²⁶ Uri Eisenzweig, *Op. cit.*, p. 340. Hay, además, una relación con Stavroguin de *Los demonios*, pues tampoco es un personaje complejo, sólo se describe quién es, qué ha hecho, pero no lo vemos actuar o reflexionar. A propósito del carácter anarrativo del anarquismo, Piglia lo menciona en la entrevista que se anexa al final de esta tesis. La bomba, el crimen, son esa explosión, ese instante que da sentido, se explica por sí misma. Sin embargo, la última novela, *El camino de Ida*, problematiza esa percepción, hace del terrorista una historia.

²²⁷ Sun Tzu, *El arte de la guerra*, Biblioteca Virtual, 2003, www.biblioteca.org.ar, p. 39.

²²⁸ Joseph Conrad, *El agente secreto*, trad. de Marco Aurelio Galindo, México: Fontamara, 1997, pp. 27 y 33.

aún más: su padre es de origen francés. De nuevo se presenta la idea del extranjero como responsable de la desestabilización social, específicamente se habla de rusos y franceses, como el ex-reo Karl Yundt, descrito con una serie de connotaciones negativas:

[...] se reía torvamente con la negra mueca leve de una boca desdentada. Al terrorista, como él se hacía llamar, calvo y viejo, le colgaba de la barba el mechón estrecho y níveo de una perilla. En sus ojos extinguidos sobrevivía una extraordinaria expresión de clandestina malevolencia. Cuando se levantó penosamente, el alargamiento adelante de una ciega mano flaca, deformada por gotosas hinchazones, sugirió el efecto de un asesino moribundo que apelase a toda fuerza postrera para dar el último golpe.²²⁹

Domina en este fragmento el imaginario que ve en el terrorista, antes anarquista, a un ser maligno; no hay una sola referencia que le dé un sentido de libertad o de bondad, todo en él es torvo, oscuro, malévol, su mano delata el crimen cometido. Por el contrario, la función de Mr. Verloc se desvanece en el simulacro. Por esta tibieza los hombres de la embajada, también agentes, le exigen a Verloc actuar. En los tiempos que corren, dicen los “jefes” del anarquista, ya no son necesarios ni los manifiestos ni las consignas: “La historia la hacen los hombres, pero no en su cabeza”.²³⁰

El personaje más complejo, el ideólogo, es el hombrecito que fabrica explosivos, llamado el Profesor; éste cumple una función similar a la de Piotr o Kirillov en *Los demonios*, o a la del Astrólogo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en tanto devela, por medio del diálogo, la finalidad de su vocación. Es un misántropo, cree que la destrucción es el único camino que liberará a la sociedad. Por eso, es *el* propagandista, en tanto considera que las palabras se han vaciado, han perdido referente y sólo a través de estallidos es posible comunicar algo. El narrador asocia la imagen del anarquista con la sociedad secreta y la figura del lector cuando recuerda el origen del dinamitero: “[...] su imaginación se

²²⁹ *Ibidem*, p. 50.

²³⁰ *Ibidem*, p. 49.

había visto inflamada muy pronto con los relatos de hombres que, del fondo de la pobreza, se alzaron hasta posiciones de abundancia y autoridad [...] su padre, un delicado y moreno fanático de frente inclinada, había sido el predicador ambulante y provocativo de alguna oscura aunque rígida secta cristiana”.²³¹

El Profesor es el verdadero conspirador de la historia, el futuro terrorista que ha reforzado sus ideas desde la lectura y la soledad. Ni los hombres de la embajada ni los del grupo articulan un discurso tan visionario que, de paso, derriba cualquier esperanza en el futuro. A diferencia de otros personajes, el Profesor no cree más que en la fuerza de la violencia y en el poder de la pólvora. Es un desencantado, y por ello libre, no se deja engañar por las instituciones ni por la piedad, de ahí su extraordinario parecido con el Astrólogo. La soledad en la que vive lo asemeja a un místico, un asceta o un monje, desprendido de todo aquello que lo encadene: la familia, la idea del amor, del placer físico, del ansia de fama o reconocimiento. Por eso disfruta de un anonimato que le da aquella libertad que la integración social jamás podría otorgarle:

Y el incorruptible Profesor caminaba también, apartando los ojos de la odiosa multitud de la humanidad. El Profesor carecía de porvenir. Lo desdeñaba. Él era una fuerza. Sus pensamientos acariciaban imágenes de ruina y desesperación. Caminaba, endeble, insignificante, harapiento, miserable... y terrible en la sencillez de su designio, que incitaba a la desesperación y a la locura la regeneración del mundo. Nadie lo miraba. Pasó insospechado y fatal, como una peste por la vía llena de hombres.²³²

El hombrecito que fabrica explosivos es el más secreto de los agentes, el más subversivo, el que comprende el sentido de la propaganda por el hecho, aun cuando no tenga el perfil de un anarquista *real*. Fuera del Profesor, la ficcionalización del anarquismo es estereotipada, dirigida desde la voz narrativa. El inspector en jefe, Heat, un hombre que busca solucionar

²³¹ *Ibidem*, p. 83.

²³² *Ibidem*, p. 270.

el misterio del Observatorio, cree que los delincuentes se comportan de tal manera porque han tenido una “imperfecta educación”. En tanto parte del sistema, Heat da una opinión *científica*, pero prejuiciosa. Así también, Mrs. Verloc, quien después de saber que su marido conduce al pequeño Stevie a la muerte lo considera un *demonio*.²³³

Del mismo modo actúa el personaje de Ossipon, el Doctor. El joven lo analiza todo *científicamente*, es decir, para la época, según Lombroso, y mantiene una hipótesis sobre el futuro de la sociedad. Ossipon plantea un mundo parecido a una clínica donde los débiles puedan ser cuidados por los fuertes. Vislumbra una sociedad regulada por los que tienen convicciones y no viven en la mentira, aunque no define en qué consiste la fortaleza de estos nuevos cuidadores. En ese punto, la hipótesis del Doctor es parecida a la Clínica de *La ciudad ausente*, a la idea de una sociedad enferma que sólo puede ser resguardada por ciertos individuos. Es importante esta parte porque exhibe los motivos que emplean los anarquistas para hacer volar el Observatorio y no un centro político o económico: la ciencia como la futura dueña del mundo, sobre todo, la ciencia como una invención, una creencia o un fetiche. A la vez, la novela liquida la tradición realista en este intento por cuestionar el sentido narrativo que implica el orden. Si la bomba estalla, el orden se destruye y el realismo se viene abajo.

²³³ *Ibidem*, p. 243.

B. Representaciones del revolucionario y del anarquista

Alguien hace algo que nadie entiende, un acto que excede la experiencia de todos. Ese acto no dura nada, tiene la cualidad pura de la vida, no es narrativo, pero es lo único que tiene sentido narrar.
Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*.

REVOLUCIONARIOS, DELINCUENTES O ANARQUISTAS

La literatura de Arlt es violenta en diferentes sentidos, desde el lenguaje que rompe y se burla de la idea convencional de estética y tradición literaria, hasta los temas. El “*cross* a la mandíbula” lo experimenta el lector en las palabras. Ese golpe textual también está en los personajes, en la solución de sus conflictos. Golpe de uno y otro lado, como si el lector no tuviera más opción que despertar, estremecerse. Los personajes de Arlt no conocen otra salida que el choque con la realidad: hurtos, traiciones, suicidio, muerte. El incendio que provoca Silvio en la librería es la salida de esa vida miserable, como los robos del Club de los Caballeros de la Media Noche o el de Erdosain, la traición que sufre Rigoletto en “El Jorobadito”, la muerte de la Bizca o el suicidio de Remo. Para Beatriz Sarlo, la respuesta violenta tiene un sentido: “[...] la perspectiva nihilista de quien denuncia la violencia enmascarada pero inexorable de una forma social hipócrita. La refutación del sentimentalismo es una refutación de la moral en la sociedad burguesa”.²³⁴

En Arlt hay una respuesta violenta a la ideología dominante y es una crítica a las instituciones que someten, clausuran la posibilidad de pensar en la libertad. Los caminos se cierran para los personajes, por eso dinamitan desde sus palabras aquellas ideas que se erigen como invulnerables; a la vez, deviene el crimen, el sueño de la transgresión, incluso los delitos menores. Arlt es intuitivamente libre, literaria y socialmente crítico. Con esto

²³⁴ Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, p. 228.

quiero decir que no intenta reproducir una ideología, ni tampoco se percibe en sus ideas una claridad y concordancia con el socialismo. En ese sentido, cuando sus personajes le disputan a la sociedad su derecho a ser libres, hay un acercamiento con el anarquismo como una postura que se enfrenta directamente al poder. En *El juguete rabioso* hay signos de un anarquismo intuitivo, desde los cuestionamientos que obligan a Silvio a escapar constantemente, hasta las referencias que hacen el narrador y los personajes. Al inicio, la novela remite al anarquista francés Bonnot,²³⁵ imagen importante para los protagonistas porque representa la concreción de sus deseos, el atraco, el robo exitoso: “—Bonnot desde el infierno debe aplaudirnos —dijo Enrique”.²³⁶

Hay un rechazo al sistema en la forma en que los personajes se resisten al trabajo, por ejemplo Silvio y la familia de Enrique —ociosa, vagabunda y bohemia—. Pero si los Caballeros de la Media Noche ven en los comportamientos libertarios una salida, el resto de la sociedad los percibe desde la visión convencional que teme la desaparición del orden y sus instituciones. Desde esta creencia, la violencia viene de los anarquistas, no se ve la descomposición social ni las formas coactivas que se ejercen desde el poder. Por eso Timoteo Souza, quien forma parte de una sociedad secreta más violenta que los grupos anarquistas, lamenta el proceder de Silvio: “—¿Medio anarquista, eh? Cuide su cerebro, amiguito..., Cuídelo, que entre los veinte y los veintidós años va a sufrir un *surmenage*”.²³⁷

Los movimientos anarquistas en Argentina, recordemos, se forman a finales del siglo XIX, con la llegada de los migrantes italianos, principalmente. Ciertos gremios se

²³⁵ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 18. Jules Bonnot, que opera la banda más popular en Europa a principios del siglo XX, es un personaje polémico. Si bien es un militante activo, el botín que obtiene de los atracos no va dirigido principalmente a la lucha libertaria, sino a propósitos personales. Ver Walter Laqueur, *Op. cit.*, p. 154. En ese sentido, las expresiones de Enrique reproducen el imaginario contradictorio del anarquista.

²³⁶ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 34.

²³⁷ *Ibidem*, p. 63.

caracterizan por su radicalismo, como los trabajadores de la construcción, los panaderos, los mecánicos, entre otros. Cuando en la década de los ochenta de dicho siglo Errico Malatesta llega, contribuye a la formación de grupos que defiendan sus derechos laborales. De hecho, Malatesta colabora en la redacción de los estatutos del Sindicato de Panaderos.²³⁸ Esta influencia se recrea en los personajes de *El juguete rabioso*, como en el caso de Lucio, quien resulta ser el aprendiz de un panadero que gusta de fabricar explosivos.²³⁹ Por otro lado, la traición podría tener una justificación en el pensamiento de Silvio, el ejercicio de la libertad en sí misma. La traición como individualización no sería arbitraria; el estallido violento, el instante de liberación que promueven los anarquistas se ve reflejado en este último acto. Como Piotr en *Los demonios*, Silvio vive este instante liberador: “Hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, yo qué sé... de destrozar para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos”.²⁴⁰

En Piglia, las representaciones de la violencia se perciben como recursos para expresar la venganza o la justicia. El robo es una constante, desde la crítica a la propiedad intelectual en *Nombre falso* hasta el asalto bancario en *Plata quemada*. En el caso de la *nouvelle*, la idea central es la estafa que se construye en distintos niveles: la forma del texto que remite a “Pierre Menard” de Borges y en el interior del texto, caso de “Luba”, a “Las tinieblas” de Leónidas Andreyev; asimismo, el engaño está presente en la actitud de Kostia, en Renzi y en el personaje del revolucionario llamado Enrique.

²³⁸ Osvaldo Bayer (prólogo), *Severino di Giovanni. La pasión anarquista*, Buenos Aires: Capital intelectual, 2006, p. 41.

²³⁹ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 107.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 135.

En *Nombre falso*, el robo se exhibe en la imagen de Arlt como propiedad de Kostia —su amigo, su Max Brod— y en el escritor que se aprovecha de las ideas de otros. La construcción de la obra literaria se percibe como una deuda con las tradiciones, recreada como un juego de falsificaciones: “La gente cree que recibe la mercadería legítima y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en otras falsificaciones”.²⁴¹ El tema de las imposturas intelectuales se desarrolla, a la vez, en *Respiración artificial*, no sólo cuando se discute el asunto Arlt, sino cuando Tardewski habla de su pasado: “[...] el robo es el fantasma que recorre las universidades europeas (y no sólo europeas)”;²⁴² aunque vale decir que este tópico es más explorado en *El camino de Ida*. En Piglia, la mayoría de los delitos están dirigidos al cuestionamiento de las ideas dominantes, incluso los que realizan seres irracionales, como en *Plata quemada*. Aparecen algunos personajes hasta cierto punto despolitizados, como Esteban, en “El precio del amor”, un contrabandista que roba la estatua de plata que le regala a la mujer, Adela.²⁴³ Pero estos casos son excepcionales.

En *Nombre falso* Enrique termina por persuadir a la joven prostituta de hacer la revolución. Este tipo de pareja, el revolucionario y la prostituta, se vincula con la literatura arltiana, y se replica en otros momentos en Piglia, como en *Respiración artificial*, Marcelo Maggi y la Coca. Aquí puede percibirse una marca que caracteriza a varios personajes masculinos transgresores. Debido a la influencia que tiene Errico Malatesta en el anarquismo argentino, algunos libertarios en Piglia llevan por nombre Enrique: Enrique en *Nombre falso*, Enrique Ossorio en *Respiración artificial* y Enrique Malito en *Plata*

²⁴¹ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, p. 100.

²⁴² Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 190.

²⁴³ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, pp. 13- 29.

quemada. El nombre, además, es un diálogo con el joven falsificador de *El juguete rabioso*, Enrique Irzubeta, quien a su vez dialoga con el otro anarquista, el real.

En *Nombre falso* se percibe la construcción del personaje arltiano: Lettif, el héroe, será una mezcla entre Hamlet, Mishkin y Luis Castruccio. Es decir, Lettif concreta el imaginario del anarquista: trágico, místico y criminal, hermano de los demonios del siglo XIX,²⁴⁴ y de Severino di Giovanni: “Es fusilado. Lo llevan descalzo, en medias como a Di Giovanni”.²⁴⁵ Severino aporta la figura del anarquista impetuoso, su influencia es notoria en los años veinte y treinta, no sólo por el sentido de su muerte prematura, sino porque contribuye a la difusión del anarquismo. Como los héroes de Arlt o de Piglia, encuentra en los libros las ideas que lo impulsan a luchar por la libertad.²⁴⁶ Es tipógrafo y linotipista cuando llega a Buenos Aires a los 22 años, después se involucra en acciones delictivas que lo vinculan con la falsificación de dinero y con la creación de una banda de asalta bancos, como Bonnot.²⁴⁷ Por la importancia que tiene en el contexto, no se puede olvidar el efecto de Severino en la resistencia argentina, en el mismo Arlt, quien hace la crónica de su muerte y retoma su imagen en el personaje de Severo en *Los lanzallamas*, de ahí que Piglia lo recree en un cuento con tonos arltianos.

En la *nouvelle* hay un pasaje que ejemplifica las dos caras del transgresor, el delincuente y el revolucionario. El narrador recuerda las escenas comunes durante el estallido de la Revolución Rusa: los campesinos, ahora revolucionarios, una vez que llegan a los palacios, comienzan a emplear los jarrones de Sèvres y Sajonia como orinales. Los ojos sorprendidos juzgan el comportamiento, atribuido a la ignorancia, a la barbarie. El que

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 104.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 115.

²⁴⁶ Osvaldo Bayer, *Op. cit.*, p. 10.

²⁴⁷ *Ibidem*, pp. 73-74.

aprecia el arte, en este caso Gorki, nos dice Piglia, olvida que está en medio de una revolución y no en un museo.²⁴⁸

En tanto *Nombre falso* busca reproducir la perspectiva arltiana, Piglia relata situaciones que corresponden al contexto. Se introduce una nota donde se declara que Enrique es anarquista; es puro, no bebe. La pureza se termina cuando escucha las voces de los desesperados, que sólo puede oír en el prostíbulo, seres explotados y tristes, como aquellos que motivan su lucha. Enrique trae consigo dinero falso, hecho por “[...] el más grande falsificador de Sudamérica”,²⁴⁹ que sugiere tanto a Malatesta como a Irzubeta. El combatiente tiene una revelación que lo devuelve al mundo. El narrador describe cómo es que escucha una voz, que no es más que la de Ergueta, quien en *Los siete locos* enuncia: “¿Quiénes van a hacer la revolución social, sino los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te crees que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos?”²⁵⁰

En *Respiración artificial*, Piglia construye personajes que proyectan la imagen del delincuente y del revolucionario, como Marcelo Maggi y Enrique Ossorio; en medio de ellos, en el camino entre un siglo y otro, está el senador Luciano Ossorio. Las dos partes que integran la novela reflejan la situación del profesor Marcelo: en la primera, se presenta por medio de cartas ante Renzi, su sobrino; en la segunda, Maggi está ausente, pero su *misión*, el sentido de sus pasos, es por fin comprendida. Para el lector y para el sobrino hay un proceso de reconocimiento, paulatino, dosificado, fascinante. El centro narrativo de la

²⁴⁸ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, p. 120.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 185.

²⁵⁰ Roberto Arlt, *Los siete locos / Los lanzallamas*, edición crítica, coordinador, Mario Goloboff. 1ª edición, Buenos Aires: Colección Archivos, 2000, p. 21. En Piglia se cambia “quién va” por “quiénes van”, y a la lista se agrega “las prostitutas”, Ricardo Piglia, *Nombre falso*, p. 187.

novela está en los secretos de Marcelo, su relación con Luciano, la investigación histórica y su desaparición final.

Maggi corrige las impresiones que Renzi, a través de la familia, se ha construido. Como en Arlt, el personaje se burla de su vida sentimental, porque además es insuficiente para conocer la historia. Cuando es un niño, Renzi imagina que la palabra “convicto” significa invicto. Maggi es, entonces, invencible por aquello que representa, sus ideas.²⁵¹ El profesor actúa como delincuente, según la familia, o revolucionario, gracias a las confesiones de Luciano Ossorio y de Tardewski.

Maggi se acerca a Luciano con un propósito político, que cobra una dimensión más compleja gracias a los papeles que el viejo le da sobre la vida de Enrique Ossorio. El prócer del siglo XIX, Ossorio, se va perfilando como un doble complementario de Maggi a partir del secreto, de la ambigüedad en la que se mueven los personajes, vistos como delincuentes o traidores, o como revolucionarios y héroes. La relación con Luciano y con la biografía de Enrique problematiza aún más su definición. Luciano dejará de ser un viejo oligarca para transformarse en el loco de su familia, es decir, traiciona los lazos para estar del lado de los perseguidos, es la articulación entre el pasado y el presente, entre el gobierno de Rosas y el de Videla, entre la lucha de Enrique y la de Marcelo.

Marcelo, Luciano y Enrique guardan secretos, el sentido de sus vidas está ahí, porque no son sólo sus intereses los que cobran significado en ese ocultamiento, es la dignidad que parece arrebatada: “[...] el más alto de los bienes no es la vida, sino la conservación de la propia dignidad”,²⁵² le dice Tardewski al joven Renzi, para comprender la desaparición de Maggi. Aunque en el discurso se oculte, Marcelo está del lado de los que

²⁵¹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, p. 14.

²⁵² *Ibidem*, p. 216.

actúan, a diferencia de Luciano, el senador paralítico, o del propio Renzi, el escritor que vive sólo para la literatura.

FICCIONES VIOLENTAS: EL PODER Y LA CREENCIA

Para Piglia, *hacer creer* también significa construir una utopía. En cambio, el poder de las palabras en Arlt funciona como una ficción que no busca la libertad, sino suplantarse una idea por otra, una ilusión por una mentira más poderosa, de ahí la necesidad de una sociedad secreta. En Arlt la mentira busca persuadir, convencer. En Piglia el poder de la palabra se relaciona con el riesgo de idear un mundo distinto, donde éste sea tan enérgico como las acciones, por eso los personajes son quijotescos, van del discurso a la acción. La creencia, entonces, se relaciona con la manipulación o la resistencia. Como consecuencia de la necesidad de creer, las literaturas de Arlt y de Piglia recrean diferentes formas de violencia: la del Estado, vista en la pobreza o en la represión, en el trabajo humillante, en la familia como un espacio de control más inmediato, y en la construcción verbal, a través de una literatura incómoda, sobre todo en el caso de Arlt.

El camino de los deseos se llena de rugosidades, el sueño de unos se convierte en la pesadilla de otros, aunque no por esto la realidad es relativa, sólo varían las formas en que se pasa del deseo a la experiencia, de la imagen a las manos que dan forma al barro. La historia de América Latina, la de Argentina, se reconstruye en una sucesión de acciones violentas, desde la Conquista hasta la búsqueda del exterminio de las comunidades indígenas, las dictaduras o las políticas económicas; así también la historia de la literatura argentina, desde “El matadero” a *El camino de Ida*, por ejemplo. Condenar la violencia, tanto como vanagloriarla, es un desatino más semántico que moral, requiere de precisiones

lingüísticas y éticas que impidan la simplificación del tema. Censurar todo tipo de violencia es, a la vez, ignorar las representaciones literarias.

La violencia es una manifestación de poder, la más artera quizás. Está ahí como instrumento de control y, paradójicamente, de liberación, para allanar el camino o dar forma a los sueños, ciertos sueños que no se quedan sólo en el destello de los incendios por venir. En este sentido, la violencia debe ser un medio y nunca un fin. Puede tocar a todo aquel que se pone en su camino, en el de aquellos que la emplean. Esta violencia es la lluvia que refresca el rostro de los cansados, o destruye a su paso la tierra que toca. Para Bolívar Echeverría, la violencia “[...] es la cualidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él por la fuerza —es decir, *a la limite*, mediante una amenaza de muerte— un comportamiento contrario a su voluntad, a su autonomía, que implica su negación como sujeto humano libre”.²⁵³

El poder que emplea la violencia no suele ser propiedad de un individuo, sino de un grupo, de ahí la peligrosidad del recurso, en tanto obedece a los intereses de una asociación. Tanto en Arlt como en Piglia, las imágenes de la violencia son complejas y contradictorias. Nada más racional que el empleo de la violencia como forma de control, de ahí que la relación paródica que establece Piglia en *Respiración artificial* entre Descartes y Hitler posea un sentido: la guerra como el resultado del monstruo de la razón, en este caso, la Segunda Guerra Mundial que alude, en efecto, a la Guerra Sucia. Como Foucault dice, “[...] las Luces, que han descubierto las libertades, inventaron también las disciplinas”,²⁵⁴ por ello quienes ejercen la violencia buscan justificarse, sobre todo cuando es desde el

²⁵³ Bolívar Echeverría, “Violencia y modernidad”, en Adolfo Sánchez Vázquez (editor), *El mundo de la violencia*, México: UNAM / FCE, 1998, p. 373.

²⁵⁴ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México: Siglo XXI, 2013, p. 255.

poder, y a la vez se condena cuando se confronta al mismo. En *Respiración artificial*, hay un Estado policial, como lo recuerda Tardewski, a propósito de *El proceso* de Kafka y la Junta Militar:

Kafka supo ver en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror. Esa novela presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo.²⁵⁵

El Estado policial es el resultado de la búsqueda del dominio absoluto. El aislamiento al que son conducidos los individuos se opone a la complicidad con la que se defienden los poderosos. Foucault recuerda que este afán regulador está presente en muchos momentos de la historia, no obstante, los primeros intentos se ubican en el siglo XVIII. Los espacios de control, como las prisiones, los manicomios y las escuelas, se consolidan en este periodo y se perpetúan hasta nuestros días. Los hombres ilustrados temen tanto a la irracionalidad que buscan cercarla por todos los medios. Poco a poco van quedando atrás las ejecuciones públicas, el espectáculo carnavalesco de la muerte, la congregación popular en la aplicación de las leyes.

Pese a los esfuerzos de los ilustrados, la muerte o el crimen siguen siendo una representación, como en el caso del acto terrorista que necesita del espectador para poder realizarse: en *Plata quemada*, los medios testimonian la quema del dinero o la rendición de los asaltantes; en *Blanco nocturno* el juicio se presenta como una exhibición; en *El camino de Ida*, el terrorista debe confesarse con el narrador; así, en *El juguete rabioso* la revelación de Silvio opera no sólo como catarsis, sino como reafirmación identitaria; y no puede olvidarse que en *Los lanzallamas* la prensa cubre el acto final de Erdosain. Si bien es cierto

²⁵⁵ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, p. 210.

que el espectáculo del crimen tendría un fin moralizante, exhibir las consecuencias de cometer un delito, también incita a la violencia, tal vez por la fascinación o la curiosidad que provoca en los espectadores. Este tipo de violencia colectiva se vincula con la idea de sacrificio ritual en Girard. El criminal que recibe su castigo es el chivo expiatorio que canaliza el impulso violento y mantiene el orden de la comunidad. Si consideramos que en los distintos ejemplos los personajes son verdaderos *outsiders*, estas víctimas podrían considerarse como rituales:

El sacrificio ritual está basado en una doble sustitución; la primera, la que jamás se percibe, es la sustitución de todos los miembros de la comunidad por un solo; se basa en el mecanismo de la víctima propiciatoria. La segunda, única exactamente ritual, se superpone a la primera; sustituye la víctima original por una víctima perteneciente a una categoría sacrificable. La víctima propiciatoria es interior a la comunidad, pero la víctima ritual es exterior, y es preciso que lo sea puesto que el mecanismo de la unanimidad no juega automáticamente a favor suyo.²⁵⁶

En este caso, el delincuente se define por la diferencia, por aquello que lo distingue del resto de los individuos, por actuar impulsado por sus instintos o mediado por las condiciones sociales que lo rodean. Vivir implica actuar en un espacio social, incluso cuando pueden ser los otros los que deciden, en medio de relaciones de poder, de comportamientos, exigencias; el trabajo, las obligaciones, las convenciones, son formas de dominación que aseguran la obediencia. La simbolización de la violencia está en función de ese poder que busca disciplinar. Y el individuo es político porque es público, controlado, contenido. Para Piglia, habría una lucha en lo profundo de la cultura: “Hay una política en el crimen y una política en el lenguaje y una política en el dinero y en el robo y una política en las pasiones”.²⁵⁷

²⁵⁶ René Girard, *Op. cit.*, p. 110.

²⁵⁷ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 94.

La vigilancia que se filtra en la escuela, en la prisión o en el hospital, busca la dominación de aquellos que de diferentes formas se escapan del control: los niños, los delincuentes, los locos. La farmacología y la psiquiatría han creado enfermedades para dar nombre a los comportamientos cotidianos, a veces temporales, a veces anomalías simples. Controlar el pensamiento tiene menores costos que castigar cuerpos, el poder se libra de las excrecencias que incomodan a primera vista. Es significativo recordar cómo en el siglo XVIII se emplea la palabra “paciente” para referirse al supliciado y después al condenado.²⁵⁸ Es decir, la anormalidad es vista como un padecimiento. El presunto delincuente es un enfermo, a quien, en este caso, el Estado debe curar. De ahí las inevitables semejanzas entre los hospitales y las prisiones.

En *La ciudad ausente* esta idea se percibe con una claridad alucinante; la novela recrea la atmósfera de Buenos Aires posterior a la Guerra Sucia. La Clínica a donde va Elena de Obieta tiene esta función correctiva: rehabilitar a los paranoicos, a los que se saben perseguidos por los militares, para volverlos adictos. La Clínica es una entidad confusa, al principio se presenta como un edificio concreto, pero después los caminos se pierden. Es un no lugar, un espacio con características homogeneizantes, como el centro comercial, el hospital, o efectivamente, los centros de detención militar. La ciudad-clínica es el Estado que se asume como sanador, y a la vez recrea al imaginario desde la manipulación de los pensamientos: “La Clínica es la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver”.²⁵⁹

El “paciente” no sólo es el que manifiesta un impulso de libertad, sino el que conscientemente lucha por ella. Dicho término se convierte en un argumento “científico”,

²⁵⁸ Michel Foucault, *Op. cit.*, p. 50.

²⁵⁹ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 69.

es decir, hay una nomenclatura originada en el discurso de la ciencia que revela los secretos de la irracionalidad. Ante los ojos de la sociedad, el anarquista y el revolucionario son infractores de la ley, en tanto ejecutan acciones consideradas como delictivas; ante la mirada legal, para defender jurídicamente o desvincular los actos de las intenciones, el anarquista es un enfermo. En Argentina, durante la década de los treinta, el abogado del anarquista Paulino Scarfó, el teniente David Armando Lavori, para eximir de responsabilidades y deslegitimar las acciones, argumenta: “Creo que esta clase de sujetos de ideas anárquicas y disolventes, en vez de ser llevados a los estratos de justicia, debieran ser internados en sanatorios especiales, ya que los considero seres anormales y desprovistos de todos los sentimientos de humanidad”.²⁶⁰

El castigo se justifica no sólo por un sentido social sino por el respeto al poderoso. Esta simbolización del poder se perpetúa en figuras como las del cacique, el dictador o el presidente. El padre protector vigila y castiga por el bien del aciago hijo, con la idea de mantener el orden. Hay una relación casi personal entre el poderoso y quienes le deben obediencia, de ahí que se valga tanto de reglas como de vínculos que no pueden romperse fácilmente, de ceremonias o signos para reforzarlos. Cuando se trasgreden, constituye una ofensa, y por esto se ejerce un tipo de venganza. Cualquier forma de rebeldía representa el inicio de una lucha, de algo más profundo que la hostilidad, más cercano a la guerra. Desafiar al poder implica permitir el cerco de su ojo vigilante, atento al más mínimo movimiento. Aquellos que son vistos como diferentes representan una amenaza a ese sistema normalizador, más que a la misma sociedad. El poder opera a través de ciertos mecanismos: en el respeto a la autoridad, en el temor a las disidencias, pero también cuando desde el poder se contemplan las posibles fugas.

²⁶⁰ Osvaldo Bayer (prólogo), *Op. cit.*, p. 96.

Hay un espacio de libertades, no sujeto a un control absoluto, el de los ilegalismos que rodean a la aplicación de las leyes, incluyendo la carnavalización del castigo. Este proceso de liberación puede resultar estimulante para los espectadores y construye en el imaginario una estética del crimen.²⁶¹ Para ello se planea una estrategia más efectiva para el control. La práctica de la vigilancia conlleva la objetivación del delito y del delincuente. Éste deja de ser un miembro de la sociedad, se le aparta, y se convierte en el objeto de la discusión. El delincuente es visto como el enemigo no sólo del poderoso sino de la sociedad, en tanto representa el origen de los males sociales; deja de ser un sujeto por lo que hay en él de bestial, de salvaje, rompe con los pactos de convivencia que están implícitos en el orden comunitario. Es decir, la anomalía del delincuente radica en lo que habita en él de irracional, de naturaleza, en oposición al componente civilizatorio que lo califica.

Para curar al delincuente será necesario educarlo, convertirlo en objeto pasivo, obediente. Será visto desde la ciencia y la educación, de ahí que deje de ser un individuo. Aquí se fincan la sociedad futura del Astrólogo de Arlt y la rehabilitación en la Clínica de *La ciudad ausente*. Si la sociedad define lo que es un delito, entonces se precisarán las formas de prevenirlo. Las medidas varían o se agudizan de un espacio a otro: el aislamiento como forzoso para el aprendizaje, la oscuridad de la prisión como oportunidad para reflexionar sobre lo cometido. La disciplina no sólo pretende regular, sino rectificar. *La ciudad ausente* recrea esta idea del sometimiento en los personajes rehabilitados por la Clínica: “El tratamiento consistía en convertir a los psicóticos en adictos. Las drogas se

²⁶¹ Esta estética del crimen se ve reflejada en las novelas de aventuras que tanto fascinan a Arlt, como las de Ponson de Terrail. Ver *Las aventuras de Rocambole*, tomo I y II, trad. de Carlos de Arce, México: Origen/Planeta, 1986. La literatura popular ha enaltecido la figura del delincuente como la de un hombre libre, desde los vagabundos libertinos como los goliardos, pasando por François Villon, hasta *A sangre fría* de Capote o *La canción del verdugo* de Norman Mailer, sin olvidar, por supuesto, a los autores que motivan este trabajo.

administraban cada tres horas. La única manera de normalizar un delirio era construirle una dependencia externa”.²⁶²

Ese desequilibrio que padecen los internos de la Clínica en *La ciudad ausente* o Luciano Ossorio en *Respiración artificial* desaparece con las estrategias de control. La confusión, los delirios ante una realidad que se presenta como absurda, la paranoia propia de quien es perseguido en muchos sentidos y en diferentes direcciones, se agota cuando desde el poder se impone una realidad. Es decir, se evita el contagio, en tanto se *produce* una realidad, una visión de mundo, una historia, un tipo de conocimiento.

Foucault recuerda que el paradigma de los espacios disciplinarios es el panóptico, un laboratorio a la vez que una prisión, una escuela, un taller, un hospital. Este último es empleado por Piglia en sus primeras novelas. Nos dice el polaco Tardewski en *Respiración artificial*: “Una vez estuve internado en un hospital, en Varsovia [...] Tedio, monotonía, introspección. Una larga sala blanca, una hilera de camas, era como estar en la cárcel. Había una sola ventana al fondo”.²⁶³ La blancura del espacio como una invitación a la obediencia, una forma de anular los sentidos. En *La ciudad ausente* el centro de rehabilitación se compara con la prisión: “La Clínica era una gran construcción rectangular, diseñada por zonas y pabellones, como una cárcel”.²⁶⁴

La forma del panóptico mantiene la vigilancia; además, cura, instruye, guarda, hace trabajar, protege. Es un instrumento civilizatorio, está en función del orden y el progreso. El panóptico se repite en cada uno de los espacios de convivencia controlada. Y las relaciones sociales, a su vez, replican los espacios disciplinarios. Así, no sólo en la escuela, sino en la

²⁶² Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 66.

²⁶³ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, p. 114.

²⁶⁴ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 68.

familia se reproducen los esquemas de control. La relación padre-hijo que tanto cuestiona Arlt y que se percibe en *Blanco nocturno* es el ejemplo de esta estratificación y dominio.

El poder busca en la vida del delincuente el origen de la transgresión. La biografía es una forma de comprender el comportamiento de los individuos, ahí se perciben sus diferencias, las anomalías. El relato biográfico es la fuente que explica por qué los monstruos siempre han sido monstruos, por qué en ocasiones la disciplina y la rehabilitación no funcionan. El criminal existe antes del crimen, así lo ejemplifican las digresiones que se construyen en torno al Gaucho Rubio en *Plata quemada*, cuando el personaje recuerda las consignas de su madre que avizoran su futuro: “Mi madre siempre supo que yo estaba destinado a no ser entendido y nadie me entendió nunca pero a veces he logrado que algunos me quisieran”.²⁶⁵

Cuando las medidas preventivas no operan correctamente, se plantean otras formas de control: el rehabilitado como un espía. Desde esta perspectiva, la reclusión contribuye a la organización de los delincuentes; el sistema fracasa en su tarea educativa porque hay individuos que jamás podrán “enderezarse”. La práctica del reclutamiento de los delincuentes es un recurso político, utilizado en tiempos de guerra o de paz, una táctica que asegura cierto control: “—En este país los que no están presos trabajan para la policía —dijo Renzi—. Incluidos los ladrones”.²⁶⁶ Hacia el exterior, en la sociedad, entre los disidentes, el espionaje oficial provoca la paranoia y el descontrol. Como el desconcierto que se vive en *La ciudad ausente*: “Tal vez era un policía. Todos trabajaban para los

²⁶⁵ Ricardo Piglia, *Plata quemada*, México: Planeta, 1997, p. 243.

²⁶⁶ Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, p. 17.

servicios y se filtran y son confidentes y asesinos legales y policías que se inyectan para disimular”.²⁶⁷

Pero el delincuente también puede ser un individuo que escapa de la vigilancia y rehúye a las disciplinas; adquiere entonces un sentido positivo. Más allá de la idealización, está la ya mencionada propaganda por el hecho que justifica las acciones consideradas como ilegales. Frente a un poder que ejerce la violencia, las prácticas anarquistas son formas de resistencia: “A la violencia debemos responder con nuestra violencia: la venganza”,²⁶⁸ dice Severino di Giovanni. Hay una extensa discusión en torno al vínculo entre violencia y ética. Para Girard, son las sociedades primitivas, carentes de un sistema judicial, las que suplantán la venganza con la justicia, por medio del sacrificio, depositario de los deseos del colectivo, y por ello método de contención de más violencia.²⁶⁹ Si bien posee esta función, la venganza no es justa, por el contrario, se opone a la ética, aun cuando se conciba como un medio y no como un fin, en la medida que revela una naturaleza destructora. En Arlt y en Piglia no hay salidas, la violencia es la respuesta a esa otra violencia aniquiladora, la del poder; así, el delincuente, el anarquista y el revolucionario son representaciones que reproducen o confrontan al pensamiento dominante, que encuentra más criminal la lucha por la libertad que la imposición de la pobreza, el miedo o la muerte.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 77.

²⁶⁸ Osvaldo Bayer (prólogo), *Op. cit.*, p. 70.

²⁶⁹ René Girard, *Op. cit.*, p. 25.

CAPÍTULO III. ARLT EN *BLANCO NOCTURNO*:
LA FIGURA DEL INVENTOR, LA FÁBRICA Y LA SOCIEDAD SECRETA

A. La novela bípeda: Los siete locos / Los lanzallamas

DE LA AGUAFUERTE A LA VANGUARDIA

Para 1929, la situación de Roberto Arlt en el espacio cultural se ha modificado, ya no es el joven autor de una pequeña novela, *El juguete rabioso*, o el cronista policial de *Crítica*, ahora trabaja en *El Mundo* y la columna que escribe puede firmarla con su nombre. Hay tres años de por medio entre la aparición de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, un periodo que refleja el cambio en la percepción de su estatus como escritor de novelas y en la recepción de las mismas. En el presente capítulo se revisan aspectos formales y temáticos de estos libros de Roberto Arlt, para luego ver su presencia en la novela de Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*.

Hay dos pequeños textos que explican estas obras de Arlt: en el primer caso, una aguafuerte titulada “Los siete locos”, y en el segundo el Prólogo a *Los lanzallamas*. La primera se escribe en respuesta a la carta de un lector, interesado en el libro, pero no del todo dispuesto a gastar en él. Esta misiva le sirve a Arlt para hablar de su más reciente publicación. Como las obras de este género, es breve y concisa, en tanto se concibe como periodística, dirigida no a lectores especializados sino más bien curiosos. Por lo mismo, puede verse como un paratexto, en específico, según Genette, un prefacio autoral, en la medida que es escrito por el propio Arlt a propósito de la aparición de la novela. Cumple, por ello, con las funciones de describir, encauzar la lectura y determinar al tipo de lector para quien va dirigido este texto.²⁷⁰

²⁷⁰ Gérard Genette, *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2001, pp. 137-181.

Roberto Arlt ve en Erdosain al protagonista de la historia, y comprende la crisis del personaje como parte de la atmósfera de posguerra; no obstante, declara la presencia de otros factores que motivan la escritura, por ejemplo, la proliferación de las sociedades secretas en Argentina. A la vez, menciona tres aspectos que podrían resultar atractivos para los lectores: el psicológico, el policial y el de fantasía.²⁷¹ El primero y el último son percibidos en la construcción de los mundos interiores de los personajes, pero el que realmente interesa a Roberto Arlt es el segundo, el policial, una herencia de sus trabajos iniciales en el periodismo, del encuentro con individuos que viven al margen de la legalidad. Y si bien los crímenes podrían ser el centro de estos relatos, quienes los ejecutan le resultan fascinantes.

La orientación policial en *Los siete locos* parte de la figura del delincuente desde su interior, el individuo que a falta de inventos comete delitos. En estos personajes se concentran los tres aspectos, de manera que se logra pasar de la crónica de los hechos materiales a la configuración de entidades complejas: “[...] estos demonios no son ni locos ni cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales y crueles. Si fueran menos cobardes se suicidarían; si tuvieran un poco más de carácter, serían santos. En verdad, buscan luz. Pero la buscan completamente sumergidos en el barro. Y ensucian lo que tocan”.²⁷²

El otro texto programático es el citado Prólogo a *Los lanzallamas*. Arlt se dirige en este escrito, también con carácter prefacial, fundamentalmente a la crítica. Pese a que en 1930 obtiene el Tercer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires por *Los siete locos*,

²⁷¹ Roberto Arlt, “Los siete locos”, *Arlt fundamental*, selección de Analía Capdevila, prólogo y notas de Ana Silvia Galán, Buenos Aires: Alfaguara, 2010, p. 465.

²⁷² *Ibidem*, p. 466. En este fragmento Arlt deja claro que no posee un plan preciso del destino de los personajes, de ahí que no prevea el suicidio final de Erdosain quien, tal parece, no era un cobarde.

y que gracias a sus aguafuertes es reconocido, el autor se convierte en un feroz prologuista. Ya no busca convencer a los lectores de su columna para que compren el libro, sin duda ha logrado tener más éxito del que hubiera imaginado; el Prólogo lo escribe ahora para sus detractores. Lo primero que necesita aclarar son las condiciones en las que escribe, es decir, escribe literatura pese a tener un trabajo: “Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo”.²⁷³ En ese sentido, Arlt es parte de una generación de escritores que se forja en el periodismo, que en América Latina se está gestando desde el modernismo, si bien en Europa, en París, este nuevo tipo de escritor aparece desde mediados del siglo XIX:

El desarrollo de la prensa es un indicio entre muchos de una expansión sin precedentes del mercado de bienes culturales, unido por una relación de causalidad circular al flujo de una población muy importante de jóvenes sin fortuna, procedentes de las clases medias o populares de la capital y sobre todo de provincias, que acuden a París con el propósito de probar suerte en las carreras de escritor o de artista, hasta entonces más estrictamente reservadas a la nobleza o a la burguesía parisina.²⁷⁴

El migrante en este caso es el que se incorpora al mundo cultural, es decir, entra en la lucha por el campo literario, integrado en otros momentos principalmente por criollos. Así, el Prólogo se traduce en manifiesto estético y político; en tanto la literatura representa un lujo, la estilización, la forma, cómo él la concibe, sólo puede ser el resultado del ocio reflexivo, un tiempo del que no puede disponer. Por ello, acepta parcialmente el juicio de la crítica: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible”,²⁷⁵ en la medida en que no puede construir cierto estilo. A la vez, enfrenta la condena: si el *Ulises* de Joyce es alabado, aun cuando

²⁷³ Roberto Arlt, *Los siete locos / Los lanzallamas*, edición crítica, coordinador: Mario Goloboff. 1ª edición, Buenos Aires: Colección Archivos, 2000, p. 285.

²⁷⁴ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 88.

²⁷⁵ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 285.

recurra a imágenes no consideradas por la convención como de buen gusto, se debe a la naturaleza *snob* de los críticos. Se “llenen la boca” de Joyce porque es europeo y novedoso.

Ante el juicio elitista, lo único que le queda a Arlt en el Prólogo es la violencia del esfuerzo, como condicionante del valor estético y ético. Del trabajo como tal no se deriva una escritura conciliadora o calma, sino furiosa, como la sobrevivencia cotidiana: “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un „cross“ a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y „que los eunucos bufen“.”²⁷⁶ Tanto la aguafuerte como el Prólogo reflejan la percepción de Arlt y de sus lectores, incluso de aquellos que cuestionan su calidad literaria; la primera, como un documento publicitario; el segundo, el manifiesto del escritor que ve en la violencia la única forma de enfrentarse a la escritura, tanto en el interior de los relatos, como hacia fuera, en el espacio cultural.

Si dichos textos marcan el contraste en la recepción y en la postura del propio autor, no así los libros. Hay una continuación en el ritmo, en las historias de los personajes, que impide diferenciarlos como dos novelas, aunque hayan sido publicados con años de distancia, por eso es pertinente retomar las palabras del autor al finalizar *Los siete locos*, “La acción de los personajes de esta novela continuará en otro volumen titulado „Los lanzallamas“.”²⁷⁷ En ese sentido, la segunda parte puede considerarse como un segundo volumen, que prolonga la historia, el estilo de la primera y da cuenta del destino de los personajes. La obra está dividida en dos partes y un epílogo donde se narra el suicidio de Erdosain.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 286.

²⁷⁷ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 282.

Sería lógico pensar que, de acuerdo a los títulos, si en *Los siete locos* se presentan los personajes, los planes a realizar, la sociedad secreta, la revolución, en *Los lanzallamas* se narraría la concreción de los mismos, pero no es así. Lo cierto es que en ambas partes domina el discurso especulativo y las interiorizaciones de los personajes. Sólo hay dos proyectos que se “concretan”: la rosa de cobre y el bosquejo de la fábrica de gases, el encargo del Astrólogo a Erdosain. Fuera de eso, tanto los sueños del inventor como los del ideólogo se frustran. Pese a que el propio Arlt declare el protagonismo de Augusto Remo Erdosain, la historia es mucho más compleja, y la presencia de los demás personajes lo manifiesta, sobre todo la figura del Astrólogo. Desde esta perspectiva, resulta pertinente la división que hace Piglia entre la novela de Erdosain y la del Astrólogo:

Los siete locos mezcla, de hecho, dos novelas: está la novela de Erdosain y está la novela del Astrólogo. Se podría decir que la de Erdosain es el relato de la queja, el relato del intento de pasar al otro lado, zafarse de la opacidad turbia de la vida cotidiana. La novela del Astrólogo, que para mí es la obra maestra de Arlt, trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad. *Los siete locos* cuenta el proyecto del Astrólogo de construir una ficción que actúe y produzca efectos en la realidad.²⁷⁸

Es el relato del Astrólogo el que interesa en este trabajo, en tanto asimilado por Piglia en las obras a analizar, no sólo por la idea de una ficción que impulse una suerte de lectura quijotesca, vinculada a la acción, sino también por las figuras del ideólogo y del inventor. Para empezar, hay un principio de invención que rige en Arlt, desde la autobiografía hasta la caracterización de los personajes de sus novelas. Arlt se construye la imagen del personaje marginal, casi analfabeto, si bien es cierto que su origen es precario, el autor lo aprovecha para hacer de sí mismo una ficcionalización, se vale de la invención para acercarse a los personajes que crea. En esa medida, Piglia elabora una operación similar,

²⁷⁸ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 24.

pero en este caso valiéndose de Arlt para reconstruir una tradición literaria, un programa distinto —hasta antes de la publicación de *Respiración artificial*— de la literatura argentina.

En esa dirección está la figura del visionario. En medio de la publicación de los dos libros se efectúa el golpe militar a Hipólito Yrigoyen, por ello Arlt emplea una nota a pie para aclarar el año de escritura de la novela que antecede al hecho histórico. Los personajes novelescos no representarían a ningún individuo de la vida política argentina, sin embargo, el autor supo comprender una situación conflictiva, y por esto caracteriza ciertas formas de hacer política: gobernantes ineficaces, ejército dividido, oposición presta a un golpe de Estado. Lo que Arlt percibe es la manera en que operan las conspiraciones sociales: “Arlt capta la existencia del complot como lógica del funcionamiento social, más que de la sociedad propiamente dicha; la noción del complot está trabajada como nudo de construcción de la complejidad de la política y, básicamente, como el modo que tiene el sujeto aislado de pensar lo político”.²⁷⁹

En *Los siete locos/Los lanzallamas*, los personajes recrean ciertas obsesiones; no todos son inventores, abundan los excéntricos o marginales. El título del primer volumen sugiere la presencia de un número de ellos, y en las primeras páginas Erdosain elabora una lista: el capitán, Elsa, Barsut, el Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, el Rufián y Ergueta.²⁸⁰ No obstante, conforme avanza la obra unos van adquiriendo más peso que otros. Los siete locos definitivamente no son siete; si en la primera parte se profundiza en Remo, Lezin, el Rufián, el Buscador, Hipólita, Ergueta, el Mayor o Barsut, en la segunda aparecen con un valor similar el Abogado, Elsa, los Espila (Luciana, Emilio y Eustaquio). El número

²⁷⁹ Ricardo Piglia, “Teoría del complot”, en *Antología personal*, Buenos Aires: FCE, 2014, p. 102.

²⁸⁰ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 85.

parece referirse, más que nada, a la obra de Leónidas Andreiev, *Los siete ahorcados*.²⁸¹ Arlt se dirige a un público conocedor de las novelas rusas y desde el título orienta a sus destinatarios, pero a la vez no sintetiza la historia. De acuerdo a Genette, éste sería un título temático de orden metafórico o simbólico, puesto que efectivamente hay personajes excéntricos en la novela, pero no son siete; lo mismo sucede con *Los lanzallamas*, en tanto que la revolución, sugerida en la violencia del título, jamás se ejecuta.²⁸²

Esta desestabilización rompe con la tendencia en la que se ha clasificado a la novela, o a los autores identificados con Boedo. Resulta sorprendente la crítica que reduce estas obras al realismo o a un psicologismo de época, en gran parte porque hay elementos que marcan una distancia del realismo decimonónico. Uno de estos componentes es la ausencia de acciones en los personajes, pues además de especular solos o en compañía de alguien más, caminan, merodean por Buenos Aires, son modernos en la medida que asumen la presencia de la ciudad como espacio que motiva sus pensamientos. Son múltiples las fantasías a las que recurre Erdosain una vez que ha sido descubierto el desfalco, como se percibe en los apartados “Estados de conciencia” o en “La caverna”, la escena de la fonda, donde va de la realidad a los recuerdos transformados por la imaginación.²⁸³ En términos de Genette habría: “[...] una retrospectiva que podemos calificar de subjetiva, en el sentido de que es asumida por el propio personaje, cuyo relato no hace sino comunicar los pensamientos presentes”.²⁸⁴

Entonces, Arlt es y no es realista, lo es en tanto no se presentan eventos sobrenaturales, aunque sí acontecimientos inexplicables, como el del gaseado, y no

²⁸¹ Leónidas Andreiev, *Los siete ahorcados*, en *Grandes escritores rusos*, trad. de Nina Maganov, México: W. M. Jackson, Inc., 1972, pp. 339- 411.

²⁸² Gérard Genette, *Umbrales*, p. 73.

²⁸³ Roberto Arlt, *Los siete locos*, pp. 9-14 y pp. 188-206.

²⁸⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989, p. 94.

totalmente verosímiles. Lejos de ser de un realismo convencional, la novela está marcada por rasgos de vanguardia, por una fascinación por la modernidad y la presencia de elementos del expresionismo literario, como lo analiza Maryse Renaud: “[...] su violencia iconoclasta, sus ambigüedades y, en última instancia, su dinamismo desaforado, su exaltación del movimiento”.²⁸⁵

En la obra aparece una constante simbólica, la imagen de un sol, lejano de aquel que ilumina cualquier paisaje idílico. El sol que abrume a Erdosain extrañamente es de invierno, pues las “acciones” se llevan a cabo en el mes de agosto, en el Hemisferio Sur.²⁸⁶ Este sol no reconforta, por el contrario, nubla el pensamiento hasta conducir a la locura, es un sol “invisible”, “oblicuo”, “siniestro”, “de tempestad” o “de peste”, una luz que ensucia, ciega y confunde en medio de la oscuridad que hay en el alma de Erdosain: “[...] descubrió un día en él la inquietud que hace ver los cielos soleados como ennegrecidos de un hollín que sólo es visible para el alma que está triste”.²⁸⁷ Estos rasgos de vanguardia se visualizan sobre todo en la llamada “novela de Erdosain”, en tanto se relacionan con el mundo interior del personaje, su soledad, en medio de un espacio que se le presenta como amenazante: “Su vida se desangraba. Toda su pena descomprimida extendíase hacia el horizonte entrevisto a través de los cables y de los „trolleyes“ de los tranvías y súbitamente tuvo la sensación de que caminaba sobre su angustia convertida en una alfombra”.²⁸⁸

La ciudad como un contexto inhóspito resulta fundamental para comprender el contraste de la búsqueda utópica tanto de Erdosain como de Bromberg, Ergueta o el Buscador de Oro. Buenos Aires tiene una función en la novela, opera como motivo de los

²⁸⁵ Maryse Renaud, “*Los siete locos y Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo”, en “Dossier”, Roberto Arlt, *Los siete locos/Los lanzallamas*, p. 693.

²⁸⁶ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 117.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 58. También: pp. 30, 60, 71-72, 94, 137 o 159. Por otro lado, es un sol muy parecido el que “obliga” a Mersault a cometer un crimen en *El extranjero* de Albert Camus.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 22.

sueños o de la fuga. Como dice Chatman, el escenario “[...] „hace resaltar al personaje“ en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos „frente a los cuales“ van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones”.²⁸⁹ Buenos Aires contiene y condiciona a su vez otros espacios: la casa de Erdosain, la pensión de Barsut, la fonda, el tren. Es un escenario simbólico, en la medida que las acciones y los pensamientos de los personajes se relacionan con el mismo.²⁹⁰ Si la ciudad oprime, de día o de noche, vagando, en el subte, en el cuarto de pensión, el campo, por el contrario, imaginan los personajes, los hará libres, limpios y fuertes, de ahí que resulte nuclear la construcción de la colonia revolucionaria, como lo planea el Astrólogo, o simplemente la quinta de Temperley como paso previo de esa transformación.

La ciudad es gris y áspera, una máquina de guerra que devora a quien la habita, o por lo menos despoja de inocencia. Sin embargo, la ciudad fascina al propio Remo, en medio de las caminatas busca percibirla en múltiples niveles: “Porque si pudiéramos tocar las tres dimensiones, atravesaríamos las montañas y los filones de hierro y los cúblicos bloques de mampostería donde trepidan los „blues“ de las jazz-band amarillas, y las dínamos recalentadas de histeresis... ¡Oh! ¡Oh!...”.²⁹¹ A la vez se busca huir de la ciudad; de cemento y de hierro, la metrópoli será el punto de partida para los sueños del inventor y del ideólogo, de la sociedad secreta, de la fábrica, no sólo para transfigurar la realidad o para huir del capitalismo, sino para regresar, paradójicamente, a una suerte de pasado primitivista, donde exista orden sin progreso.

²⁸⁹ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. de María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus / Altea, 1990, p. 148.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 153.

²⁹¹ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 465.

Lo único que sé es que el personaje se forma en lo sub-consciente de uno, como el niño en el vientre de la mujer. Que este personaje tiene a veces intereses contrarios a los planes de la novela, que realiza actos tan estafalarios que uno como hombre se asombra de contener tales fantasmas. En síntesis, este trabajo de componer novelas, soñar y andar a las cavilaciones con monigotes interiores, es muy divertido y seductor.

Roberto Arlt, "Entrevista a Roberto Arlt".

La primera entidad ficcional que implica complejidad es el narrador, esta voz coordina, ordena, funciona como personaje en el momento en que involucra su presencia en el relato de Erdosain, o testigo y receptor de la confesión. De acuerdo a la tipología de Brooks y Penn Warren, este narrador cuenta una historia ajena, es decir, la perspectiva narrativa se encuentra en el exterior, definiendo ésta como: "[...] modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un „punto de vista“ restrictivo".²⁹² Al mismo tiempo, desempeña un papel de promotor del segundo volumen. El narrador es también un comentarista que emplea las notas a pie de página y ciertas acotaciones en el cuerpo del texto, como los paréntesis, para dar continuidad al relato, estabiliza y desestabiliza las voces. Para Chatman, el comentario explícito del narrador puede ser una interpretación que a su vez se presenta como un juicio o una generalización;²⁹³ en el caso de Arlt, como veremos, presenta estos dos tipos.

El narrador de la historia es un cronista, un marcador temporal que especifica el transcurso de los acontecimientos: el secuestro de Barsut se realiza diez días después de que Elsa abandona a Erdosain, el 14 de agosto de 1929, son cerca de dos semanas durante las cuales se llevan a cabo los sucesos. Esta voz narrativa superpone distintos planos

²⁹² Gérard Genette, *Figuras III*, p. 241.

²⁹³ Seymour Chatman, *Op. cit.*, p. 255.

temporales o anacronías como “[...] formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato”.²⁹⁴ El narrador describe desde el presente de lo narrado, el presente de la enunciación y cierto futuro al anunciar lo que vendrá, por ejemplo, cuando desde *Los siete locos* se narra la situación de Elsa, aclarando que las suposiciones de su marido no son ciertas, pero el punto de vista de la mujer no se conocerá sino hasta en el apartado “El poder de las tinieblas” de *Los lanzallamas*.²⁹⁵ Este narrador oculta información con la intención de proporcionarla en el segundo volumen. Esto es, recurre a la *paralipsis*, como un recurso para omitir ciertos datos.²⁹⁶ Limita a los personajes, pero tampoco lo sabe todo, no es un narrador omnisciente, en la medida en que busca la verdad. Para este fin, esta figura se vale, cuando no lo hace como un comentario explícito, de las presuposiciones, un recurso empleado por este tipo de voces: “Establece hechos sin declararlos directamente, o para ponerlo de manera diferente, la presuposición facilita una narración subrepticia por detrás de la narración directa”.²⁹⁷

Es importante mencionar que las notas a pie pueden ser enunciadas por dos voces, la primera es la del comentador, es decir, el narrador se sale parcialmente del relato y tiene una función casi didáctica, otorgándole así verosimilitud a la historia al emplear este recurso del testimonio y la explicación. La segunda voz es la del autor, Arlt. Desde la segunda edición, su cometido es ubicar temporalmente al lector, es decir, la novela se escribe antes del golpe militar a Yrigoyen, y a los posibles censores no les queda más que aceptar el carácter profético del texto. El narrador-comentador tiene fuentes primarias, se basa en entrevistas, confesiones, diarios; es el escucha de Erdosain, “Usted me dirá cómo

²⁹⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, p. 92.

²⁹⁵ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 99; *Los lanzallamas*, pp. 404-439.

²⁹⁶ Gérard Genette, *Figuras III*, p. 249.

²⁹⁷ Seymour Chatman, *Op. cit.*, p. 226.

siendo pobres alquilábamos una casa”; el lector de su diario, “En una especie de diario, en el que Erdosain anotaba sus sinsabores (y que el cronista de esta historia utiliza frecuentemente en lo que se refiere a la vida interior del personaje) [...]”; y el recopilador de la historia de Elsa, que aparece en el apartado antes mencionado.²⁹⁸

Estos pasajes se construyen en una sucesión de capas enunciativas: la transcripción del narrador, el relato de Elsa sobre la confesión a la madre superiora, la explicación de Erdosain a Elsa y la lectura que hace el joven del diario de Aurora. Aquí el narrador cumple más que en otros momentos esa labor de organizador del relato. A la vez, se exhibe un tipo de focalización variable,²⁹⁹ en la medida que el narrador desaparece y permite que los personajes se expresen; así, comprendemos la historia desde el punto de vista de Elsa, Erdosain, el Rufián, el Astrólogo.

En la novela destacan las suposiciones de orden psicologista: “Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea del crimen a cometer no existiría en él en una forma subconciente [*sic.*], lo que explicaría su pasividad frente a la agresión de Barsut”.³⁰⁰ En este comentario, el narrador interpreta la conducta de Erdosain a partir de la biografía: la expresión “lo que explicaría” indaga, pero sin ser contundente, en las posibles causas que dieron origen al comportamiento, a la vez que describe al personaje, es decir, Erdosain es pasivo y tiene pensamientos criminales, inferencia que resulta del conocimiento de su pasado. El narrador interpreta, no afirma, se limita a “[...] cualquier intento relativamente exento de valores de explicar algo en relación a la historia misma, sin salir fuera de ella”.³⁰¹ Debido a este tipo de reflexiones que se incluyen en las notas a pie de

²⁹⁸ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 54; *Los lanzallamas*, p. 310.

²⁹⁹ Gérard Genette, *Figuras III*, p. 245.

³⁰⁰ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 80.

³⁰¹ Seymour Chatman, *Op. cit.*, p. 255.

página, no se tiene la certeza del oficio del narrador, actúa como terapeuta, confesor, investigador o amigo, es a quien recurre Remo para aliviar su conciencia durante tres días, tiempo que permanece en la casa del cronista.

El relato policial está marcado por esta figura del narrador-comentador, que busca la verdad a través de las distintas fuentes que emplea para contar la historia, además se relaciona con los registros policiales para establecer los testimonios de Erdosain.³⁰² No le basta la confesión o el diario, sino que emprende una investigación, recurre a fuentes externas y a los protagonistas de la tragedia. Pese a ello, el narrador no lo conoce todo, de ahí que interprete al dar algún detalle sobre los acontecimientos; las imprecisiones son una muestra de la confusión en la que se encuentra el protagonista al momento de relatar, el estado crítico transforma la memoria, la hace dudosa, por ello el narrador remite a la versión del joven, interviniendo en el texto: “(Uso estrictamente los términos de Erdosain)”.³⁰³ Esto es, cuando no cede la voz a los personajes, el discurso del narrador es transpuesto, por lo tanto, no fidedigno, ya que el empleo del estilo indirecto delata un conocimiento limitado de lo sucedido.³⁰⁴

Otra de las funciones del narrador es anunciar la obra futura, el segundo volumen que complementa y termina, hasta donde las versiones lo permiten —recordemos que no se sabe nada del destino del Astrólogo e Hipólita— la historia de estos personajes. El narrador opera como un autor de folletín, sólo que en este caso no promete el capítulo siguiente, la próxima entrega es un libro, y por lo mismo titula pomposamente los apartados, en el intento de atrapar a sus lectores que podrían ser aquellos que leen las aguafuertes para quienes escribe Arlt: “En la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio

³⁰² Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 308.

³⁰³ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 30.

³⁰⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 228-229.

abundantísimos datos, figuran sucesos extraordinarios como la „Prostituta ciega“. „Aventuras de Elsa“, „El hombre en compañía de Jesús“ y „La fábrica de gases asfixiantes“.³⁰⁵ La promesa de un segundo libro no sólo la hace el narrador, también el autor en la nota final del primer volumen, que funciona como otra entidad prefacial, cuyo objetivo se concreta como un “efecto de anuncio”, según Genette.³⁰⁶ Hay un cruce discursivo, dentro y fuera de la ficción se incorpora cierta tradición folletinesca, lo paradójico es que esta novela está lejos de admitir aventuras al estilo de Rocambole, ni siquiera en el término estricto del sentido de una acción, sólo se emplean ciertos recursos encaminados a destacar una retórica que va de la crónica policial al folletín con el fin de atraer al receptor.

Los otros personajes presentan una complejidad formal, pero no necesariamente discursiva. Y si el narrador-comentador no tiene un nombre, los demás están cargados semánticamente desde el momento en que se nominan. Para José Amícola, dos tradiciones intervienen en la construcción nominativa de estos personajes: por un lado, la narrativa rusa, conocida por Arlt a través de Dostoyevski y Andreyev, que permite llamar con el patronímico o con el apellido del personaje:³⁰⁷ Bromberg, el Hombre que Vio a la Partera; Haffner, el Rufián Melancólico; el Hombre con Cabeza de Jabalí. Por otro lado, está el expresionismo, que designa a los personajes a través de rasgos generales: el Capitán, el Astrólogo, la Coja, la Bizca, el Mayor, el Abogado, el Sordo. En algunos casos el nombre exhibe el atributo que define al personaje o lo presenta: Haffner es definitivamente un rufián, el Abogado es un abogado, Bromberg ha visto una partera. Pero en otros, el nombre

³⁰⁵ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 121.

³⁰⁶ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 188.

³⁰⁷ José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994, p. 117.

es engañoso y funciona para demostrar las obsesiones o el mundo de simulacros en el que viven los personajes: el Astrólogo no cree en la astrología, Hipólita no está coja.

El caso de Erdosain es complejo, es un personaje parcialmente biografiado, a la manera de la tradición realista. Posee un nombre completo, Augusto Remo Erdosain, y su historia familiar se va construyendo en las acotaciones del narrador. Remo no actúa, sólo piensa, imagina o teme, salvo cuando comete delitos: el robo a la azucarera, el asesinato de la Bizca, su suicidio, de ahí que se obsesione con la idea de “ser a través de un crimen”. Desde una acepción clásica, estos personajes no cumplen con la prerrogativa del agente, puesto que predominantemente sueñan. No son dignos de imitación o de ejemplo, según Aristóteles, porque no son “hombres que realizan acciones”.³⁰⁸ Esto los convierte en personajes más cercanos a la tradición de la novela del siglo XX que al realismo convencional, en tanto que se definen no por sus hazañas sino por sus deseos. Son un tanto inconclusos, sobre todo Erdosain, Hipólita y el Astrólogo: “Algunos personajes en narraciones más complejas siguen siendo construcciones abiertas, lo mismo que alguna gente en el mundo real continúa siendo misteriosa por muy bien que la conozcamos”.³⁰⁹

Erdosain está dominado por la cultura, que lo impulsa a fantasear con la invención y el crimen. El imaginario social lo determina al momento de buscar salidas a los conflictos: imagina un millonario que resuelve sus deudas, casas lujosas, *Rolls-Royce*.³¹⁰ A la vez, desea salir de la pobreza o del aburrimiento por medio de la invención, aquí intervienen los “saberes de los pobres”, los manuales y los textos de química. El primer ejercicio de invención que realiza Remo es de sí mismo, se construye como personaje en la medida que sueña una vida distinta, con eventos extraordinarios, lejos de la realidad mezquina: “Dicha

³⁰⁸ Seymour Chatman, *Op. cit.*, p. 116.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 127.

³¹⁰ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 25 y ss.

necesidad de maravillas que no tenía posibles satisfacciones —ya que él era un inventor fracasado y un delincuente al margen de la cárcel—”.³¹¹ Erdosain inventa su fracaso en tanto no acepta adaptarse a un sistema productivo, no quiere trabajar en una fábrica de pastas como le propone su mujer, Elsa, por eso realiza el fraude, y el dinero no lo emplea en necesidades, sino que lo derrocha. Las posibilidades de acción se limitan al robo y al invento, que para él son lo mismo, dos formas de incidir en la realidad, pese que al principio el delito lo avergüenza, incluso no puede nombrarlo y lo llama “eso”.³¹²

Robar es inventar, es una forma de restituir aquello que socialmente se le ha negado, la dignidad. La maravilla de la invención es un arrebató violento, por eso se parece tanto al delito. Erdosain transita por dos caminos que parecen opuestos, va del mundo material al de los sueños, necesita dinero para saldar la deuda y poner un laboratorio, pero a la vez sus inventos resultarían inútiles, como la tintorería para perros. La imaginación sería resultado de un exceso de vida, no de locura.³¹³ El que inventa está más vivo que quien se conforma con una realidad sin cambios. No obstante, Erdosain está imposibilitado de transformar el mundo, su impulso lo contiene. Aun cuando el personaje cuestiona la hipocresía de la sociedad, es frenado por sus deseos. La novela de Erdosain es el relato de la angustia y el fracaso. Glen S. Close interpreta ese fracaso a partir del texto de John Berger, *Modos de ver*:

La persecución de la felicidad individual está reconocida como un derecho universal. Pero las condiciones sociales existentes hacen que el individuo se sienta impotente. Vive en la contradicción entre lo que es y lo que le gustaría ser. Entonces, o cobra plena conciencia de esta contradicción y de sus causas, y participa en la lucha política por una democracia integral, la cual entraña, entre otras cosas, derribar el capitalismo; o vive sometido continuamente a una

³¹¹ *Idem*.

³¹² *Ibidem*, p. 13.

³¹³ *Ibidem*, p. 20.

envidia que, unida a su sensación de impotencia, se disuelve en inacabables ensueños.³¹⁴

Erdosain, pese a que se asume como comunista y cree en un “movimiento rojo”,³¹⁵ es incapaz de emprender una acción dirigida, con una finalidad social. Aunque lo intenta, jamás se une a una lucha, tampoco se entrega al trabajo de la invención. Sus pensamientos descansan en esa otra vida que no tiene, que desea, incluso se deleita en fantasías donde abusa del poder. El autoritarismo le resulta fascinante, no puede ver que las ensoñaciones con las que disfruta son esencialmente lo mismo que él padece de los otros: “O mañana vuelven al trabajo o los fusilaremos”.³¹⁶ Encarna, entonces, la figura del inventor y la del revolucionario fracasados. Amícola traslada ese individualismo a lo social, un elemento fundamental es el fascismo inherente a la sensación de fracaso: “Erdosain, como fascista latente, no discute verdaderamente las rígidas estructuras de las jerarquías sociales, pues está atrapado en su vacilación pequeñoburguesa, deseando pasar a formar parte de la burguesía, pero rebelándose verbalmente contra ella”.³¹⁷

Las inconsistencias ideológicas del personaje no impiden que en él haya conatos de libertad, también lo domina el tópico del *beatus ille*, el deseo de ir a la montaña a estudiar, olvidarse de la ciudad, y al mismo tiempo la ilusión de ser el Jefe de Industrias en la Sociedad del Astrólogo.³¹⁸ Así, sus deseos se van transformando, con el transcurso de la novela abandona parcialmente los sueños del inventor y comienza a tener los sueños del asesino, ya no le basta con simular locura porque la sinrazón comienza a dictar en sus pensamientos. El inventor que imagina ahora no es más que un pervertido, un asesino o un

³¹⁴ Cit. por Glen S. Close, *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, p. 113; y John Berger, *Modos de ver*, trad. de Justo González Beramendi, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000, pp. 162-163.

³¹⁵ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 165.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 133.

³¹⁷ José Amícola, *Op. cit.*, p. 110.

³¹⁸ Roberto Arlt, *Los siete locos*, pp. 97 y 131.

estafador, por ello encuentra réplicas de sí mismo en el hombre que muere en el café. Él es todos los héroes, pero no es ninguno, porque no hay actos heroicos que pueda realizar un fracasado.

Una de las últimas escenas que recrea esta transformación delirante del inventor en asesino, que materializa los temores del personaje y de la época, es la presencia del soldado gaseado. Erdosain descubre que sus antiguos sueños, entre ellos el proyecto de la fábrica de gases, no son más que la pesadilla de otros. La aparición del soldado es un acontecimiento ambiguo, jamás se establece si forma parte de una fantasía, sólo se percibe el sentido que Erdosain le da: “Tampoco la verdad está en los cañones...”,³¹⁹ dice poco antes de descubrir la presencia del gaseado. En el encierro de la pensión, Remo imagina esa suerte de fin de mundo donde habitan “Hombres con escafandras de buzo, con trajes de impermeables empapados de aceite, se mueven en neblinas de gases verdosos”.³²⁰

La llegada del soldado es un recuerdo de su infancia mezclado con la soledad de la pensión, un ejemplo de analepsis, como “[...] toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”, y en específico del tipo “externo”, en tanto no modifica sino que complementa el relato primero.³²¹ El juego de la guerra se termina cuando escucha las palabras del joven, el dolor se traduce en una incapacidad para sostener las mentiras del proyecto de la sociedad secreta. Para el inventor no hay salida, o la cárcel o el manicomio, de ahí que decida la muerte. No obstante, el inventor nunca fue tal para los otros. Según las notas que dan cuenta del suicidio, Erdosain sólo fue un “feroz asesino”, un demonio.

³¹⁹ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 470.

³²⁰ *Ibidem*, p. 471.

³²¹ Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 95 y 105.

Los otros inventores que aparecen en la novela son los hermanos Espila, específicamente Emilio y Eustaquio. El papel de la joven Luciana es un tanto tangencial, aunque se supone que todos los miembros de la familia colaboran en la fabricación de la rosa de cobre. Luciana aprende sólo para conquistar a Remo, el conocimiento tiene una intención amorosa, no intenta salir de la pobreza o alcanzar la gloria, en sentido estricto no es una inventora sino una lectora, empero, en ella se percibe uno de los poquísimos momentos donde los personajes descubren el amor y la generosidad en sus vidas. La “rubia doncella”, como castizamente la llama el narrador, declara su amor a Erdosain de una manera muy peculiar: “Te quiero tanto, que para serte agradable me he estudiado cómo es un alto horno y el transformador de „Bessemer“. ¿Querés que te diga qué son los atalajes y cómo funciona la refrigeración?”³²²

En cambio, Emilio y el Sordo, Eustaquio, son inventores como lo estila Erdosain, viven de la ilusión, poseen conocimientos inútiles en la vida cotidiana que no les alcanza para sobrevivir. Aunque fabrican la rosa de cobre, la riqueza prometida jamás llega. Son, además, hermanos enemigos, se odian aunque sólo se tienen el uno al otro. El único “invento” que les permite comer es el empleo de un método para pedir limosna, disfrazado de la venta de golosinas.³²³ Cansados de vivir en la miseria, con el estómago vacío, los hermanos imaginan una vida imposible para ellos: Emilio quiere ser linotipista y vivir en el campo; Eustaquio, maestro de álgebra y “atorrante”.³²⁴ Salir de la pobreza, apoyar el proyecto de Erdosain, no tiene un sentido ideológico consciente, hay más bien una suerte de pensamiento anticapitalista y primitivista. El sueño del campo, la vida sencilla, tiene que ver con la nostalgia que nace de habitar una ciudad atroz. Por ello trazan historias y

³²² Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 213.

³²³ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 532.

³²⁴ *Ibidem*, p. 456.

destinos, porque por medio de la lectura —Eustaquio quiere algún día sólo leer el *Quijote* y pescar—³²⁵ y del invento, escapan de la realidad.

El grupo de los ideólogos es encabezado por el Astrólogo, Alberto Lezin. El personaje del ideólogo se encarga no sólo de construir sino de explicar las ideas. Si el inventor es incapaz de actuar, el ideólogo ni siquiera tiene el impulso de la acción, sólo le interesa plantear sus ideas y discutir. Como los personajes de Dostoyevski en *Los hermanos Karamasov*, el diálogo se convierte en el centro del relato. El motivo es una idea, la defensa de una idea que debe guiar la discusión, de ahí que Bajtin considere a las obras de este tipo como dialógicas.³²⁶ En el caso de Arlt, el ideólogo no está interesado en dialogar, sino en participar como maestro e imponerse. El Astrólogo es el personaje que mejor desempeña el papel del líder, pero no es el único que plantea hipótesis, pues el Rufián Melancólico, el Buscador de Oro, Ergueta, Hipólita, Barsut o el Abogado también argumentan desde su perspectiva.

El Astrólogo es un personaje complejo. No es fácil para el lector comprender quién es o cuáles son sus intenciones, porque se vale del engaño para construir su discurso. El dilema está en saber si propone una dictadura fascista o sueña con el comunismo. Erdosain imagina que puede ser un delegado bolchevique la primera vez que lo ve en la Sociedad Teosófica. Para el joven inventor, el Astrólogo representa la salvación, la utopía del campo, la revolución y el laboratorio. El Astrólogo gusta del juego de las apariencias, el narrador lo describe de una manera (muy alto, “gigantesco”, su nariz desviada hacia la izquierda, la oreja arrellanada, el cabello rizado), y al finalizar el primer volumen Remo le dice que se

³²⁵ *Ibidem*, p. 538.

³²⁶ Mijail M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, trad. de Tatiana Bubnova, México: FCE, 2012.

parece a Lenin, sin embargo la descripción inicial no lo asemeja con el líder ruso.³²⁷ Asimismo, su guardapolvo lo hace aparentar un monje budista, a la vez un pastor metodista cuando se fuga con Hipólita, aspecto que remite al Profesor de *El agente secreto*: ambos son percibidos como monjes, no sólo por la vestimenta, sino por su ascetismo y la ausencia de búsquedas sexuales.

La figura literaria del Astrólogo, a diferencia de la de Erdosain, se vincula con el héroe de la literatura caballerescas rusa, de la que habla Lotman, pues actúa hasta cierto punto como héroe pero sin los rasgos propios de su tipo, como la bondad. En el análisis de “El tonto y el loco” de Lotman, esta heroicidad se relaciona con el momento histórico del relato, y en Arlt con el sentido ambiguo que posee el personaje: “En estas condiciones, el héroe, para vencer, no debe necesariamente inventar cualquier cosa nueva. Su excepcionalidad está señalada por su gigantesca altura y fuerza”.³²⁸

Para el Astrólogo, la sociedad secreta es el inicio y fin de sus obsesiones. Aun cuando “trabaja en sus horóscopos”, no cree en la astrología. Es un hombre sin fe, pero consciente del poder que tiene la creencia. Considera que la ausencia de fe ha destruido a la sociedad, y para contrarrestar esto, la sociedad secreta será mística. Experimenta la angustia ocasionalmente, mucho menos que Erdosain; de éste, se asume como figura paterna. Es un personaje excéntrico, y jamás se piensa como un loco, pues para él la locura no es más que la “[...] descostumbre del pensamiento de los otros”.³²⁹ Su mesianismo lo salva de la soledad y del miedo, en tanto que el propósito más importante es que germine la revolución, por ello la importancia de la sociedad secreta como parte del proceso de transformación de la realidad.

³²⁷ Roberto Arlt, *Los siete locos*, pp. 34 y 282.

³²⁸ Yuri M. Lotman, *Cultura y explosión*, trad. de Delfina Muschietti, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 88.

³²⁹ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 276.

Todo parece indicar que el Astrólogo busca la verdad y la revolución social, sin embargo, propone la mentira como una forma de dar sentido a la existencia. Hay muchos signos de su indefinición ideológica: se asume como comunista y antimilitarista³³⁰ frente al Abogado, pero no revela la certeza del destino final de los proyectos: “El diablo sabe adonde vamos. Lenín [*sic.*] sí que sabía”.³³¹ Es un hombre moderno, lee los diarios, está al tanto de lo que pasa no sólo en su país, y es pragmático. No busca la pureza, como Erdosain, al contrario, sus métodos son sucios, aunque sus intenciones podrían parecer generosas. Es un político con una perspectiva realista, ve en la mentira y en la sociedad secreta un principio para transformar el mundo. Pese a la reflexión teórica que lo revela como un hombre de ideas, su visión nace de lo concreto: “¿Qué es la verdad?, me dirá usted. La Verdad es el Hombre. El Hombre con su cuerpo”.³³²

El Astrólogo desconfía de las verdades científicas, por eso le apuesta a la ilusión. En él, además, hay elementos anarquistas y feministas que transforman al hombre autoritario en un personaje menos estereotipado. Considera la violencia como una manera de terminar con un mundo injusto. La idea de la destrucción de la sociedad tal como es parecería extrema si efectivamente el personaje fuera un reformista, pero no lo es, por eso la cercanía con las tesis anarquistas; vale decir, su nostalgia por un mundo con fe lo aleja de las tendencias libertarias:

—Yo creo en un único deber. Luchar para destruir esta sociedad implacable. El régimen capitalista en complicidad con los ateos han convertido al hombre en un monstruo escéptico, verdugo de sus semejantes, por el placer de un cigarro de una comida o de un vaso de vino. Cobarde, astuto mezquino, lascivo, escéptico, avaro y glotón, del hombre actual, debemos esperar nada. Hay que

³³⁰ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, pp. 367 y 383.

³³¹ *Ibidem*, p. 287.

³³² *Ibidem*, p. 298.

dirigirse a las mujeres [...] Mañana harán la revolución. Deje que empiecen a despertar. A ser individualidades.³³³

El Astrólogo ve el inicio de la revolución en la organización de las células y en el trabajo de las mujeres. Aunque sostenga la presencia de los prostíbulos para financiar la revuelta, la relación con Hipólita lo descubre como un personaje abierto. Por el contrario, el Rufián Melancólico es parcialmente fiel a su estereotipo, en la medida que desprecia a las mujeres, se vale de ellas para mantener su estatus, es un capitalista, y en el proyecto de la sociedad secreta está al servicio del Astrólogo. Para Amícola, “Su relato se transforma en realidad en un informe epocal sobre prostitución y rufianía en el Buenos Aires concreto”.³³⁴ Arturo Haffner es un escéptico, no cree en la libertad, su participación se limita a la aportación de recursos. La descripción de su vida, su imagen, lo enlazan a la figura del “macró”; así, el narrador pone énfasis en su revólver,³³⁵ otorgándole cierto sentido gansteril al personaje.

El Rufián fue maestro de matemáticas y posee una extraordinaria conciencia de la explotación económica. En uno de sus discursos proyecta un cuestionamiento que más tarde Piglia vincula con la pregunta de Bertolt Brecht: “¿Y quién es más desalmado, el dueño de un prostíbulo o la sociedad de accionistas de una empresa? Y sin ir más lejos, ¿no le exigían a usted que fuera honrado con un sueldo de cien pesos y llevando diez mil en la cartera?”³³⁶ El Rufián comprende el sistema, su conciencia le permite reconocer la

³³³ *Ibidem*, p. 306.

³³⁴ José Amícola, *Op. cit.*, p. 102.

³³⁵ Sin embargo, el uso del revólver, tanto en el Rufián, el Astrólogo, Hipólita o en Remo, al parecer se vincula mucho más con la época y no sólo con el carácter marginal de los personajes. En el libro de Sylvia Saïta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2013; y en el ensayo de Álvaro Abós, “Roberto Arlt, cronista del crimen”, en Roberto Arlt, *El facineroso*, Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo, 2013, se describe cómo el uso de un arma en Buenos Aires durante la década de los veinte se convierte en algo habitual. Para desmitificar la imagen canallesca de Natalio Botana, director de *Crítica* y jefe de Arlt en sus primeros años como periodista, se menciona que el empleo de armas no era privativo de la mafia.

³³⁶ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 51.

necesidad de la justicia o la venganza. Si bien su honestidad lo convierte en un personaje terrible, monstruoso, según el narrador, hay rasgos que marcan su ambigüedad ideológica: a él no le interesa ser jefe de ninguna célula, su poder se concreta al que ya de por sí ejerce en sus mujeres, incluso mantiene la fantasía del campo, retirarse con la Ciega e irse de la ciudad; además, se despide con la expresión “Salú”,³³⁷ transcripción de la habitual forma de saludo entre franceses o anarquistas. Estos signos contrarían la imagen del tratante y podrían vincularlo a un personaje que le sirve a Arlt como modelo del Rufián, Noé Trauman, un polaco anarquista, padrote, a quien el autor conoce en sus años de reportero policial.³³⁸

El Buscador de Oro es otro de los personajes que sostiene algunas ideas para transformar el mundo. Erdosain lo supone como fuerte, alto, joven, aventurero; de hecho, el personaje comparte ciertos rasgos con el estereotipo del viajero, aunque no en su totalidad (los “ojos vivaces”, pero también sabe de ciencia).³³⁹ El Buscador está fascinado con el proyecto destructivo de Erdosain, gasear a la policía, básicamente su postura se centra en la defensa de una utopía precapitalista. El repudio al espacio urbano como símbolo de la modernidad parte de una idea aristócrata y feudal, por ello admira a Mussolini, cree que la vida del campo reordenaría el caos en el que vive la humanidad: “Allá se salvan las almas que enfermó la civilización. Enviaremos a la montaña a todos los nuestros”.³⁴⁰

El caso de Ergueta es particular porque tiene algo de inventor y otro poco de ideólogo. En materia de invención, crea la “Ley de sincronismo estático”, aunque al mismo

³³⁷ *Ibidem*, p. 172.

³³⁸ Álvaro Abós, “Roberto Arlt, cronista del crimen”, en *Op. cit.*, p. 33.

³³⁹ Roberto Arlt, *Los siete locos*, pp. 168 y 170.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 176.

tiempo dice que es Jesús quien le revela el secreto de la ruleta.³⁴¹ Sin duda aporta a la Sociedad el carácter místico que tanto requiere el Astrólogo en el grupo, sobre todo porque el Farmacéutico es un auténtico convencido. Él no encuentra diferencia entre la religiosidad, la locura y la adicción al juego. Su convicción proviene de la lectura, es un lector quijotesco, sale del libro para incidir en la realidad, por ello se casa con Hipólita. Se reconoce en un mundo violento, alaba la violencia de su *Biblia* que le ayuda a ver la traición como signo de los tiempos: “Y el padre se levantará contra el hijo y el hijo contra el padre”.³⁴² La prédica de Ergueta es el exterminio, el aniquilamiento. No obstante, manifiesta la más dulce alegría durante el tiempo que permanece en el Hospicio, no le teme a la locura, y aunque sueña con fugarse al campo, le alcanza con la felicidad de sus delirios.

El personaje de Hipólita es el único que busca la libertad e incluso podríamos decir que la consigue. Llamada la Coja por el delirante Ergueta, Hipólita tiene búsquedas propias que no comparte con los otros. No pretende el poder, aunque sí el dinero, tampoco la pureza o la felicidad. En la construcción del personaje se introducen ciertos elementos estereotipados, atribuidos culturalmente a las mujeres inteligentes, como la frialdad, sólo que en este caso se cree que es debido al color de su cabello, el rojo. Es una mujer acostumbrada a la violencia de su clase y género, por haber sido sirvienta y prostituta. Sin embargo, el camino que la conduce a la prostitución resulta interesante: Hipólita decide ser prostituta como una manera de lograr independencia financiera y para deshacerse de su cuerpo, el cuerpo de una mujer, por ello socialmente condicionado. En lugar de rechazar su “naturaleza”, la abraza, se vale de ella para intentar ser libre. Se convierte en lectora porque considera que el conocimiento que le brindan los libros le permitirá transformar su

³⁴¹ *Ibidem*, p. 18.

³⁴² *Ibidem*, p. 20.

realidad,³⁴³ ése es el rasgo que tiene en común con Ergueta: uno lee la *Biblia*, mientras que la otra, libros pornográficos.

Hipólita descubre, aunque no siempre en la cultura libresca, que la sexualidad desvinculada de su función moral y del deseo es un inicio de libertad, “librarse del cuerpo”, lo llama.³⁴⁴ Lejos de creer en el mito de la felicidad campirana, reconoce la mezquindad en el ser humano y no sólo como producto de la vida urbana. De joven, la Coja es dominada por el imaginario popular, en este caso los folletines, que la impulsan a desear un matrimonio idílico. Sin embargo, ni la relación con Ergueta ni el encuentro con Erdosain resultan emancipadores. Es hasta que conoce al Astrólogo, a quien en un primer momento intenta estafar, que descubre a un ser tan cínico como ella. Antes de él, todo es una farsa.

La relación entre Hipólita y el Astrólogo es original dentro de la literatura: son camaradas, marginales, terriblemente sinceros. Si en Arlt los vínculos entre hombres y mujeres están cargados de motivos negativos, no será así entre el Astrólogo e Hipólita, donde se puede percibir un impulso amoroso que los une: “—Hasta mañana, querido superhombre —y acercó la cabeza. Él la besó con dulzura, sobre el velo, en los labios, y la mujer echó a caminar rápidamente por la vereda de ladrillo, humedecida por el rocío nocturno”.³⁴⁵ En gran medida esta relación es distinta porque no está enmarcada por las convenciones sociales: no están casados ni tienen hijos. Esta salida parcial del imaginario les permite reconocerse como seres humanos, y no sólo como piezas de la sociedad, no habita en ellos ni el deseo ni el interés económico:

Si bien el hermafroditismo y la asexualidad no son lo mismo, Hipólita comparte evidentemente con el Astrólogo el dominio de sus propios apetitos. Su relación no se parece a ninguna otra en las novelas porque está predicada no del deseo

³⁴³ *Ibidem*, p. 221.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 223.

³⁴⁵ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 522.

físico o la mistificación romántica, sino de la admiración recíproca por la inteligencia y la habilidad retórica del otro. La seducción es puramente verbal, y los socios participan igualmente en su huida [...] La pareja utópica de Arlt desafía los dictados no sólo del sistema burgués de géneros, sino también de la economía burguesa.³⁴⁶

Finalmente, los demás personajes si bien resultan fascinantes no pueden ser considerados como ideólogos: Barsut es un narcisista, no tiene interés en el dinero, es una suerte de hermano enemigo de Remo; el Mayor es un farsante que juega como lo dispone el Astrólogo; el Abogado resulta ser el único personaje con convicciones, el joven comunista de quien se burla Lezin por su pureza, pero que no alcanza a convertirse en un ser más complejo, diríase, por el carácter anarrativo. En Bromberg, la primera víctima del crimen, se revela la continuidad de los Caballeros de la Medianoche, el muchacho que después de conocer relatos policiales intenta organizar a los delincuentes; y la Bizca, que le sirve de pretexto a Remo para cumplir su propósito de “ser a través de un crimen”, o para evitar el fiasco del matrimonio. La joven representa a la clase media tan despreciada por el personaje, y una suerte de Molly Bloom argentina: “Se imagina casado con la Bizca. La revé en una casa de inquilinato, desventrada y gorda, leyendo entre flato y flato, alguna novela que le ha prestado la carbonera de la esquina”.³⁴⁷ La muerte de María Pintos cobra valor porque es la que convierte a Remo en el “feroz asesino”.

LA TERRIBLE BANDA DE TEMPERLEY: LA SOCIEDAD SECRETA

El proyecto de la sociedad secreta es uno de los puntos centrales de la obra; como su creador, el Astrólogo, es ideológicamente ambiguo, más cercano al fascismo que al comunismo. Por principio, es un programa retórico, basado en la palabra, en el poder de la

³⁴⁶ Glen S. Close, *Op. cit.*, p. 118.

³⁴⁷ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 508.

convicción, casi inviable en un sentido práctico. Detrás de esta organización ficcional está una hipótesis: la mentira como constituyente del poder. Es difícil encontrar cierta coherencia política en este plan, más bien se valdría de todos los recursos para poder concretar la revolución, aunque cabe decir, estos son sólo verbales. Hay una propuesta política contradictoria, las palabras enmascaran las intenciones de su creador:

Vea que por ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas. Mi plan es dirigirnos con preferencia a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además, acogemos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados —no se dé por aludido, Erdosain—, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar...³⁴⁸

La sociedad secreta se propone como punto inicial el estallido de la revolución, tiene una función detonante de las transformaciones sociales. Una de las contradicciones con el discurso de izquierda es que el Astrólogo pretende imitar la estructura organizativa del Ku Klux Klan,³⁴⁹ con la intención de demostrar cómo la fórmula que emplea la derecha puede ser útil para este proyecto. Por ello, la revuelta debería ser violenta, dispuesta al exterminio con tal de alterar la historia. Ante esta imagen, Erdosain, asumiendo la empresa como propia, se repite la frase de Lenin: “¡Qué diablo de revolución es ésta si no fusilamos a nadie!”³⁵⁰ La revolución como la sociedad secreta están condenadas al fracaso, no sólo por la muerte del Rufián, el financiador principal, sino porque están sustentada en una gran farsa. Fracasan también porque los industriales, más que los militares, son los verdaderos dueños del poder.

³⁴⁸ Roberto Arlt, *Los siete locos*, pp. 36-37.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 35.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 133.

El Astrólogo pone énfasis en el industrialismo y la ciencia como medios para lograr la revuelta, lo que él llama “el misticismo industrial”.³⁵¹ Contrario a los conspiradores de Dostoyevski, el líder aspira a la necesidad de erradicar el ateísmo, de ahí que considere a la creencia como el camino que restaura el sentido de la vida. Es decir, estos demonios son más terribles que los del escritor ruso, en tanto que buscan suplantar la falta de fe con una mentira poderosa, basada en el poder del dinero y la prostitución. Hay un sentido profético en las palabras del ideólogo, en tanto percibe a los dueños del capital como los poseedores del mundo. Si bien desprecia a los políticos, admira al industrial y al inventor, Ford y Edison, por ejemplo. Por ello respeta al Rufián y a Remo, aunque sean las versiones degradadas de los anteriores. La sociedad secreta plantea la construcción de una utopía, un mundo dominado por los fuertes y los industriales. Cabe destacar la creación de la colonia revolucionaria como parte del proyecto; es en el campo, en la Cordillera, lejos de la ciudad, donde los superhombres se formarían y las fábricas darían sustento a la revolución, así se inculcaría la fe en el desarrollo tecnológico.

Este planteamiento obedece a un orden puramente verbal. Para el Astrólogo, en medio de un mundo desencantado, la felicidad sólo es posible con mentiras, o digamos, ilusiones. Aunque se asuma como comunista, lo cierto es que es un orador: “Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted, y a usted le digo: Mi sociedad está inspirada en aquella que a principios del siglo noveno organizó un bandido persa llamado Abdala-Aben-Maimun”.³⁵² La sociedad tiene características similares a la de Blavatski, se basa en una mezcla de disciplinas, desde la teosofía hasta la política, crea la ilusión de comunidad, de ahí el entusiasmo de Remo y el Buscador de Oro, pero es sólo una

³⁵¹ *Ibidem*, p. 43.

³⁵² *Ibidem*, p. 149.

farsa en la medida que su creador es la Sociedad, por ello cuando el Astrólogo escapa se acaba el proyecto.

Hay, no obstante, algunas verdades. El dinero con el que huyen Hipólita y el Astrólogo, no el falsificado que le dan a Barsut, motiva una de las pocas acciones en la novela: la fuga. Asimismo, la sociedad secreta cobra contundencia hacia el exterior, en la percepción de los otros. Hay una analogía entre la alianza de Al Capone y George Moran y el efecto que provoca el Astrólogo.³⁵³ Esto es, el crimen, aunque no la revuelta, logra un tipo de desestabilización. La sociedad secreta cumple un propósito, el desequilibrio de las fuerzas. Para los medios, ésta es una banda criminal; si bien hay delitos reales, como el asesinato de María Pintos, el de Bromberg y el dinero falsificado, “la terrible banda de Temperley”, llamada así en los titulares, está sobredimensionada. Como en *Estudio en escarlata*, la sociedad secreta del Astrólogo no se ve ni se oye, es visible hasta que se percibe como una gavilla de delincuentes. Salvo los lectores del texto organizado por el narrador-comentador, nadie sabe que la creación de esta pandilla no está basada más que en una casi azarosa reunión de seres soñadores y desesperados.

B. Blanco nocturno: *el inventor, la fábrica y la utopía*

LOS TEMAS Y LAS FORMAS

La penúltima novela de Ricardo Piglia concreta ciertas ideas que propone Arlt en su obra, específicamente se recrea la figura del inventor, la fábrica, el “misticismo industrial” y la sociedad secreta. *Blanco nocturno* se convirtió en uno de los libros más esperados, pasaron cerca de catorce años desde la publicación de *Plata quemada*. La novela cuenta la historia del asesinato del puertorriqueño Tony Durán, en un pueblo a 340 km al sur de la Provincia

³⁵³ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 354.

de Buenos Aires,³⁵⁴ que bien podría ser el sitio imaginado por el Astrólogo donde pretende establecer la colonia revolucionaria, financiada por el burdel. A diferencia de *Nombre falso* o *La ciudad ausente*, el discurso y la historia no son tan fragmentarios, aunque el narrador se detenga en el relato de alguno de los personajes. La obra está dividida en dos partes, varios capítulos contienen un complemento donde se presentan las conversaciones entre Sofía Belladona y Emilio Renzi; al finalizar la novela aparece un epílogo que cierra los cabos sueltos desde la perspectiva de Renzi, aún siendo un joven periodista. En la primera parte se describe la vida del pueblo, de los personajes centrales, el descubrimiento del crimen; y en la segunda, las historias se cruzan, aparece un elemento, la fábrica, y se concluyen ciertos conflictos.

Desde el epígrafe se proponen dos elementos que van a ser recurrentes en la novela: la experiencia como aprendizaje, apenas incipiente, y la imagen de la luz: “La experiencia es una lámpara tenue que sólo ilumina a quien la sostiene”, de Louis-Ferdinand Céline. Si en *Respiración artificial* el epígrafe sostiene la necesidad de dar significado a la experiencia, según las líneas de Eliot, acá el sentido alcanza a iluminar acaso un poco a quien experimenta. *Blanco nocturno* se presenta como una obra ambigua, el crimen no tiene una solución definitiva, no hay contundencias que señalen a un único culpable, por el contrario, hay más de un victimario y más de una víctima a quienes jamás les hacen justicia. En ese aspecto la función del epígrafe es oblicua, importa porque modula el sentido de la historia aunque no de una manera directa, remite a Céline, pero no esclarece el título ni el texto, de ahí que sea el lector quien interprete.³⁵⁵

³⁵⁴ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, Barcelona: Anagrama, 2010, p. 14.

³⁵⁵ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 134.

Las acciones están ubicadas en 1972, ante la expectativa del regreso de Perón, anunciada por los personajes y en las pintas que tienen la leyenda “¡Perón vuelve!”. Este contexto permite comprender la vida de algunos personajes, principalmente de Croce, y la idea de justicia que tienen. En el pueblo se reproducen los comportamientos generalizados en la política nacional, domina una sensación de temor ante las acciones de los militares que saldrán huyendo una vez que regrese el General. Rosa, la bibliotecaria, desde su puesto como observadora, lo entiende: “La historia política argentina se movía a ras de tierra, mientras los acontecimientos pasaban por arriba como una bandada de golondrinas que emigran en invierno, y los habitantes del pueblo representaban y repetían sin saberlo viejas historias”.³⁵⁶ Por lo mismo, hay una confrontación: los militaristas, representados por el fiscal Cueto; los peronistas honestos, por Croce.

Este pueblo se parece más a la Santa María de Onetti o a la Yoknapatawpha de Faulkner, que al idílico espacio con el que sueñan los personajes de Arlt: predominan las jerarquías, los prejuicios, las estructuras rígidas. Hay en él una familia adinerada, los Belladona, dueña de las voluntades de los habitantes, vascos y gauchos piamonteses; son migrantes, pero muy distintos de los que se encuentran en las novelas de Arlt, fundamentalmente por el espacio: la ciudad orilla a la pobreza, mientras que en el campo estos italianos logran la prosperidad. Los Belladona se van apropiando de la región, el abuelo que no posee nada se convierte en uno de los fundadores del pueblo y su hijo se vale de ello para modificar las relaciones de poder. El pueblo está dividido geográficamente entre ricos y pobres, entre los de arriba y los de abajo: “[...] toda ciudad [en este caso, el pueblo] es una proyección de los imaginarios sociales sobre el espacio. Su organización

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 189.

espacial le otorga un lugar privilegiado al poder al explotar la carga simbólica de las formas (el centro opuesto a la periferia, lo „alto“ respecto a lo „bajo“, etcétera)”.³⁵⁷

Ante el ocio y la monotonía, el habitante es proclive al delirio o a las enfermedades imaginarias.³⁵⁸ La llegada de Tony Durán resulta enigmática, porque es distinto, primero, por su tono de piel, mucho más oscuro que el de los pobladores, de ahí que lo confunden en la casa del Viejo Belladona, con un peón y por eso lo pasan por la puerta de servicio; y segundo, por su apariencia seductora.³⁵⁹ Subrepticamente se dan referencias que hablan de la contextualización: el espacio, pese a estar distante de la ciudad, reproduce esa tensión propia del momento, no sólo del regreso de Perón, sino de los movimientos guerrilleros, como el del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) o Montoneros. La primera alusión la hace don Luna, el jefe de *El Mundo* donde labora Renzi, y lanza la duda sobre un posible motivo político del asesinato. Más adelante, el fiscal Cueto trae a colación una noticia del 14 de marzo de 1972, que describe la muerte de un conscripto en manos de dos guerrilleras, “Escondidas, metidas en un embute, tomando mate, las troskas, en una quinta de Temperley”.³⁶⁰ La referencia remite a la finca del Astrólogo, a dos feroces asesinas que se ocultan de la justicia, además provoca una de las reflexiones más importantes de la novela que, vale decir, se construye por medio de diálogos, en el calor de una discusión entre Cueto y Renzi.

Esta escena pone de manifiesto uno de los dilemas éticos a los que se enfrentan tanto los personajes de Arlt como los de Piglia, la violencia justificativa. Cueto se burla de los métodos revolucionarios, no termina por entender las motivaciones de un movimiento

³⁵⁷ Branislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, p. 31.

³⁵⁸ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 206.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 36.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 132.

guerrillero. Por ello, Renzi se ve obligado a poner en la conversación la idea de una violencia necesaria. Sólo la perspectiva histórica le permite al convencido actuar de acuerdo a las necesidades del momento, plantea el periodista. Mientras el fiscal ve en las guerrilleras una falta a su ideario —porque matan a un hombre, diríase, del pueblo—, Renzi propone ver la violencia como una forma de alcanzar la libertad, citando a Bakunin, “*El asesinato no está permitido, es una culpa absoluta e imperdonable; ciertamente no puede, pero debe ser ejecutado*. Como el héroe trágico, el auténtico revolucionario afronta el mal y acepta sus consecuencias”.³⁶¹

La violencia, en este caso, es una herramienta de transformación, muy parecida a la idea de la no-violencia como utopía que plantea Javier Muguerza: ante la presencia de sujetos dominantes en el poder, los grupos sociales dominados actuarán en defensa de sus derechos, recurriendo a ciertas medidas para contrarrestar el abuso. Sería, entonces, una reacción ante la violencia de quien ostenta el poder, encaminada a desaparecer en el momento en que termine la explotación. Por ello, la no-violencia es utópica, aspiramos a vivir en un mundo donde no se reproduzcan las relaciones de poder:

Ahora bien, en un mundo regido, como el nuestro, por la mera racionalidad estratégica y / o instrumental más bien que por la razón práctica, la ética que, repito, no puede justificar ninguna clase de violencia, *tendría que ser sumamente precavida a la hora de condenarla* si no quiere incurrir en fariseísmo [...] no es fácil que ésta pueda condenar la violencia si a quienes la ejercen les ha sido negada, por ejemplo, la ocasión de dialogar.³⁶²

Al mismo tiempo, la violencia de las guerrilleras remite al sentido que los anarquistas dan a la propaganda por el hecho, en la medida de que el atentado simboliza algo, no es arbitrario

³⁶¹ *Ibidem*, p. 133. Las cursivas son del autor.

³⁶² Javier Muguerza, “La no-violencia como utopía”, en Adolfo Sánchez Vázquez, *El mundo de la violencia*, México: UNAM/FCE, 1998 p. 42. Las cursivas son del autor.

como lo imagina Cueto; en este caso el conscripto olvida la solidaridad, es un traidor de su clase, y actúa desde el lugar del opresor, por eso es asesinado.

En general, distintas formas de crueldad son constantes en la novela. Los personajes se relacionan de forma violenta con su entorno, incluso con su pasado. Hay una imagen que se asemeja a la distopía del gaseado a la que tanto teme Erdosain. El narrador recuerda que en los años cuarenta hace erupción el volcán y cubre de cenizas al pueblo: “Los hombres y las mujeres se defendían del polvo gris con la cara cubierta con escafandras de apicultores y máscaras para fumigar los campos”.³⁶³ La descripción es interesante porque representa un indicio del lugar: un pueblo que ataca a sus habitantes, los ahoga, donde los padres traicionan a sus hijos, o los hermanos son enemigos. Es una violencia que no termina de detonar, está contenida, por la misma “naturaleza” del pueblo. Resulta notable la oposición entre los espacios en las novelas de Arlt y en la Piglia, una ubicada en la ciudad, otra en el campo, sin embargo, las relaciones sociales son igualmente violentas. La utopía del campo se viene abajo, fracasa en esos términos el sueño del personaje arltiano, y el de Bruno Belladonna, el abuelo fundador del pueblo.

En *Blanco nocturno*, los forasteros, como Yoshio y Tony, son los que perciben esta contención de la violencia, porque padecen arbitrariedades que para los otros son habituales. También están los que no logran adaptarse a la lógica del espacio: Croce, condenado al manicomio, o Luca, al encierro y a la muerte, prisioneros, tratados como delincuentes por su carácter diferencial, castigados por quien ejerce el poder. El pueblo se construye como una réplica no sólo del país, Argentina, sino de la región de la que provienen muchos de sus habitantes: “Esto no es Sicilia. ¿No era Sicilia? Se parecía a Sicilia porque todo se arreglaba en silencio, pueblos callados, caminos de tierra, capataces

³⁶³ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 14.

armados, gente peligrosa. Todo muy primitivo. La peonada por un lado, los patrones por el otro”.³⁶⁴

NOVELA NEGRA, FICCIÓN CONSPIRATIVA

El tono violento de la historia se comprende desde el género, en la medida que recrea elementos de la novela negra y del policial clásico. La violencia está en la historia familiar, con sus traiciones, sus abandonos, y en la crítica social, como un discurso contrarrealista. La guerra de las Malvinas es el origen del título de la obra, del signo que la motiva: un blanco nocturno. En este caso, el título también es temático y simbólico.³⁶⁵ Diez años después del asesinato de Tony, al inicio de la Guerra, Renzi lee acerca de los lentes infrarrojos que permiten a los soldados ingleses ver en medio de la noche.³⁶⁶ El blanco nocturno remite a la guerra, las armas, la muerte, el asesinato o la víctima. El caso de Tony Durán saca a la luz la cultura del crimen que hay en el pueblo: todos son sospechosos. En un espacio donde dominan los intereses económicos, cualquiera puede asesinar al joven puertorriqueño, hay en el fondo un secreto que revela intereses más allá de lo familiar, una conspiración donde se juegan las ambiciones políticas.

La herencia de los Belladonna es el aparente motivo del crimen. Este elemento, que va de lo privado a lo público, de la historia familiar a la del millonario dueño de toda una región, recrea la atmósfera de la novela negra. Asimismo, el título que se da a la nota enviada por Renzi, de *spaguetti-western*, piensa el periodista, “*Asesinan a un yanqui en un pueblo del oeste*”,³⁶⁷ remite al imaginario cinematográfico, y se vincula con ciertos rasgos

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 95.

³⁶⁵ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 73.

³⁶⁶ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 149.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 117.

de la novela: la violencia, la ascendencia italiana de algunos de los personajes, el espacio hostil que juega en contra de los personajes. Mempo Giardinelli destaca uno de los orígenes del género negro en la literatura del *Far West*: “[...] la novela negra estadounidense no hubiera existido sin el antecedente de aquellas obras entre épicas y pueriles, entre rimbombantes e ingenuas”.³⁶⁸ Aunque Renzi se burla del encabezado impuesto a su artículo, lo cierto es que la historia contiene elementos del wéstern: el héroe solitario, duro —en este caso, Croce y Renzi—, el *sheriff* —Cueto—, el racismo, el valor del dinero, el crimen, la crítica social, en fin, la conquista de un territorio en nombre del progreso.

Debido al final abierto de la historia, Renzi propone una forma de enunciar al policial como *ficción paranoica*. Este término ha sido mencionado en distintos momentos por Piglia como un estado de la literatura policial, una perspectiva del lector ante el texto y a la realidad. Sería una especie de ficción conspirativa, en el sentido de que el complot amenaza con dimensionar las interpretaciones.³⁶⁹ En la novela, Renzi lo percibe en este sospechoso múltiple, en la incapacidad del detective para encontrar al responsable, no porque se diluya la culpabilidad, sino porque se concentra: “Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado, sino una gavilla que tiene el poder absoluto”.³⁷⁰ Este grupo de poderosos puede componerse por los industriales o el Estado, de ahí que Croce encuentre una posible resolución del crimen cuando descubre que sus deducciones pueden ser engañosas. Como en las tesis sobre el cuento, la verdad no está en la superficie, “[...] lo más importante nunca se cuenta”,³⁷¹ es necesario plantear varias hipótesis hasta encontrar la posible salida: “Hay una solución aparente, luego una solución

³⁶⁸ Mempo Giardinelli, *El género negro*, México: UAM, 1996, p. 26.

³⁶⁹ Mauricio Montiel Figueiras, “Entrevista con Ricardo Piglia. Por una lectura infinita”, *Letras Libres*, mayo de 2003, p. 54.

³⁷⁰ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 284.

³⁷¹ Ricardo Piglia, *Formas breves*, p. 108.

falsa y por fin una tercera solución”,³⁷² o bien, ¿Yoshia, el Chino, los Belladona? En este caso, los conspiradores no son los miembros de una sociedad secreta, sino los poderosos. Por eso es comprensible la paranoia tanto de Luca como de Croce.

ESTEREOTIPOS INFIELES: EL NARRADOR Y LOS PERSONAJES

Por qué contar una historia y cómo contarla son preguntas que se responden a lo largo del texto, en voz de Renzi y del narrador, el primero como enviado de *El Mundo* para sacar la nota truculenta de un asesinato en un pueblo perdido; el segundo, como organizador de estas vidas. En este punto es posible percibir varias semejanzas entre la obra de Arlt y la de Piglia: por un lado, la presencia de un narrador-comentador, cuyas funciones se encaminan a la organización del relato, aunque en este caso no se presenta como un personaje al estilo del que aparece en *Los siete locos/Los lanzallamas*, que escucha de primera mano a los protagonistas; por otro lado, los personajes de Piglia entablan un diálogo con los de Arlt, principalmente con las figuras del inventor y del ideólogo. Es distinto el personaje del detective, en tanto que éste se vincula con el arquetipo genérico del policial duro.

El narrador-comentador da ciertos antecedentes del pasado del pueblo, y se vale de fuentes secundarias para otorgarle un carácter formal, como notas de periódicos, explicativas o datos de censos.³⁷³ Aunque en este caso adquiere o se identifica con el punto de vista del pueblo: “¿Pero no tenía razón de desconfiar el viejo Belladona?, se preguntaban todos retóricamente”.³⁷⁴ Este rasgo se relaciona con un narrador que se vale de los rumores para poder reconstruir la historia: “[...] dicen que las hermanas quisieron [...]”.³⁷⁵ En el

³⁷² Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 287.

³⁷³ *Ibidem*, pp. 38, 39 y 86.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 37.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 51.

empleo del rumor esta entidad se asemeja a los narradores de Faulkner, o a los de Onetti en los relatos ubicados en Santa María. Son perspectivas que no son directas, sino que van siendo interpretadas cada vez que se vuelve a contar la historia.³⁷⁶ Se trata, en general, de un discurso transpuesto, en estilo indirecto, el filtro es el rumor, las fuentes secundarias o el testimonio de los personajes. Si bien se identifica con la comunidad, este narrador está ausente como personaje y por ello cuenta la historia desde el interior; no obstante, la focalización es variable,³⁷⁷ en ocasiones se percibe la historia desde el narrador y en otros momentos desde Renzi o Sofia Belladona.

Este narrador desestabiliza el discurso porque le resulta sumamente conflictiva la reconstrucción de la verdad. Un ejemplo de ello es la percepción que sobre Tony tiene el pueblo. El puertorriqueño es construido a través de distintas facetas, primero es visto con curiosidad o fascinación, y después es ignorado o despreciado. El narrador termina por resolver estos dilemas: “No había hechos nuevos, sólo otras interpretaciones”.³⁷⁸ La verdad es incierta para el propio narrador, de ahí que tampoco tenga certezas —duda sobre el apellido de un personaje, Huergo o Uergo, y Rosa, la bibliotecaria, pasa de Echeverry a Estévez—, pues no puede confiar en la memoria de sus fuentes. Sin embargo es un narrador culto, corrige las expresiones populares como la del gaucho Hilario —de *parao* a *parado*—.³⁷⁹ En ocasiones, el narrador-comentador cede la voz a personajes como Croce, a quien le permite narrar directamente el encuentro entre el Viejo y Tony Durán; o se vale de ellos, como de las notas de Renzi, en tanto actúa como organizador/escritor del relato. Así, el narrador, aprovechando la reflexión entre Sofia y Renzi, concluye el sentido del porqué

³⁷⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, p. 129.

³⁷⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 242-245.

³⁷⁸ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 53.

³⁷⁹ *Ibidem*, pp. 150, 273 y 151.

contar esta historia, como en Arlt: “[...] *luego del crimen, era preciso, tal vez, intentar reconstruir —‘o entender’— lo que había sucedido*”.³⁸⁰

Muy similar a la caracterización de los personajes en Arlt, los protagonistas de *Blanco nocturno* tampoco realizan hazañas concretas, incluso se podría decir que la acción más importante, el asesinato de Tony Durán, es cometida por un agente incierto. El primer personaje complejo que se presenta es Croce, el policía. Lejos del estereotipo del abusivo, este personaje se acerca al detective duro: solitario, obsesivo y, por lo mismo, un poco delirante, sufre de “narcolepsia psíquica” cada que experimenta la revelación de un misterio; alto como Sherlock, “de edad indefinida” y sin otros vicios que sus Avanti.³⁸¹ Si bien es célibe, se asume como parte del pueblo, a diferencia de otros personajes detectivescos, es decir, tiene un vínculo con la comunidad. Croce se acerca al investigador de la novela negra en tanto que es intuitivo: “[...] un hombre imprevisible que deliraba un poco y no tenía reglas pero siempre acertaba y era ecuánime”.³⁸² Esta naturaleza caótica lo hace enemistarse con Saldías, el falso Watson que termina por traicionarlo, pese a que lo admira por sus percepciones contradictorias y acertadas.

Uno de los elementos más interesantes de Croce es su antecedente político. El narrador cuenta que Croce se hace policía en la época del primer peronismo (1946-1952); después del golpe del 55 su comportamiento cambia: “El comisario había encanecido de la noche a la mañana de 1956, al enterarse de que los militares habían fusilado a los obreros que se habían alzado para pedir el regreso de Perón”.³⁸³ Se asume la filiación política del personaje, de ahí que mientras los militares golpistas están en el poder, a él lo mandan

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 55. Los apartados que recrean las conversaciones entre Renzi y Sofía van en cursivas.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 15.

³⁸² *Ibidem*, p. 27.

³⁸³ *Ibidem*, p. 26.

periódicamente al manicomio. Además, se menciona la presencia de otros comisarios que, como Croce, trabajan aislados en tiempos adversos: Treviranus, Leoni, Laurenzi;³⁸⁴ y la historia de un hermano fusilado en el 56. Su sentido ético ante las muertes indiscriminadas durante las dictaduras, lo convierte en un investigador excéntrico, teme tanto a los cadáveres que preferiría no revisarlos. El tipo duro huye cada que está frente a un cuerpo: “Su ilusión era resolver el crimen sin tener que revisar el cuerpo del delito. Cadáveres sobran, hay muertos por todos lados, decía”.³⁸⁵

Croce tiene dificultad para resolver el crimen a la manera de Dupin o Sherlock. El método que emplea el detective del policial clásico, solucionar el misterio por medio de la razón desde y en el “cuarto cerrado”, como “movimiento fundador del género”,³⁸⁶ es insuficiente para Croce. En un primer momento, en la habitación del hotel, frente al cadáver de Tony, el detective descubre que le han dado una cuchillada criolla. Aparentemente ha descifrado el misterio, incluso la falsa resolución remite a “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, o a *El signo de los cuatro* de Conan Doyle: Croce descubre una ventana que da al montacargas de servicio, por donde pudo haber huido un hombre pequeño, que apunta a ser Yoshio, el compañero de Tony. Sin embargo, conforme el lector avanza se revela la inocencia del supuesto amante del puertorriqueño. Croce no es Dupin ni Sherlock, necesita salir del “cuarto cerrado” para resolver el misterio. Es un hombre con convicciones políticas, obsesionado por su trabajo, al grado de que vive en la comisaría. Sin duda, es el personaje más reflexivo y eso le permite distinguir entre la culpabilidad y el temor del personaje de Yoshio.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 96.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 58.

³⁸⁶ Ricardo Piglia, *El último lector*, Barcelona: Anagrama, 2005, p. 84.

Lo peculiar de Croce como detective es su método, si bien no es científico, no por ello apela al caos, por eso recibe gratuitamente el encierro en el manicomio, como una forma de aceptar la confusión que puede aniquilarlo. Croce tiene ciertos conocimientos, emprende las investigaciones no sólo reconociendo la escena del crimen, sino consultando periódicos, fotografías y archivos. En esos casos, cuando llega al límite de su obsesión, se convierte en el detective que trabaja pese al agotamiento: “Estaba cansado pero su cansancio se había convertido en una especie de lucidez insomne [...] Su memoria era un archivo y los recuerdos ardían como destellos en la noche cerrada”.³⁸⁷ Aquí es cuando se vale de su instinto, producto de la obsesión por ordenar los pensamientos, porque sabe leer las claves desde una posición específica: “La lucidez del detective depende de su lugar social: es marginal, está aislado, es un extravagante”.³⁸⁸ Además, para Croce la clave del crimen radica en aprender a interpretar —aprender a leer, decía en otro momento Tardevski—: “Todo es según lo que sabemos *antes* de ver [...] Vemos las cosas *según* como las interpretamos”.³⁸⁹ Hay un sentido hermenéutico en la resolución del crimen, en la comprensión y la capacidad para dar sentido a la experiencia.

Croce es un observador que analiza los detalles y los interpreta, habituado a la soledad, reconstruye la verdad en su pensamiento. Ya ha estado preso —se infiere que ha sido un preso político— y aunque su padre también estuvo recluido en un psiquiátrico, donde muere, para Croce la soledad resulta benéfica para la construcción de un método: “[...] había comprendido el funcionamiento básico del conocimiento por intuición. Las evidencias eran certezas a priori, ningún descubrimiento empírico podía invalidarlas. Croce llamaba a este método de deducción *tocar de oído*. Y se preguntaba: ¿Dónde está la música

³⁸⁷ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 97.

³⁸⁸ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 79.

³⁸⁹ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 142.

cuando uno toca de oído?”.³⁹⁰ Este *tocar de oído* se vincula con la capacidad de establecer relaciones. El detective es un hermeneuta, un lector: para él no hay hechos aislados, cada rastro conduce y da sentido a la búsqueda de la verdad. Como el Teorema de Gödel que explica la poética en *La ciudad ausente*, Croce descubre: “La comprensión de un hecho consiste en la posibilidad de ver relaciones. Nada vale por sí mismo, todo vale en relación con otra ecuación que no conocemos”.³⁹¹

El detective complementa la investigación de este caso gracias a Emilio Renzi. El periodista se convierte en el auténtico Watson, una vez que Saldías traiciona a Croce para trabajar con el fiscal. A Renzi no le molesta lo irracional que puede llegar a ser el método de *oído*, y se asume como el ayudante que salvará a Croce de la locura. Admite su papel de detective, y juntos resuelven parcialmente el caso, pues mientras el detective permanece encerrado, el enviado de *El Mundo* consulta el archivo del pueblo. Renzi es un joven periodista en esta novela, esto permite entender que Croce sea su maestro en el arte de la investigación. Así como en *Respiración artificial*, Marcelo Maggi actúa como el guía ideológico y literario de Renzi, aquí el papel del tutor lo ocupa Croce, debido a que el conocimiento de Renzi para resolver un caso se limita a la lectura de novelas policiales. La experiencia se restringe a su cultura libresca, por ello es necesario, como le aclara Croce, encontrar las respuestas por otra vía.³⁹²

En un sentido cronológico, ésta es la segunda historia en la que participa Renzi en una novela: la primera sería *Plata quemada*, que se remite a 1965; la segunda, *Blanco nocturno*, 1972; la tercera, *Respiración artificial*, 1976; la cuarta, *La ciudad ausente*, un tiempo inexacto, entre 1982, 1992, 2002 o 2020; y la quinta, *El camino de Ida*, durante la

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 266.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 265.

³⁹² *Ibidem*, p. 184.

década del noventa. No obstante, el Renzi de *Blanco nocturno* es menos esteticista que el de *Respiración artificial*, se asume como periodista y detective, posee convicciones políticas que le permiten sobrevivir a la hostilidad del pueblo. Al joven proveniente de Buenos Aires no le simpatiza la policía, aunque extrañamente Croce le parece un tipo honesto. No sucede lo mismo con Cueto, el fiscal que intenta retarlo con la historia de las guerrilleras.

Renzi es un periodista que escribe crónicas policiales —como Arlt, en el mismo periódico, *El Mundo*—, comprende a Bakunin y todos los días consulta *The Guardian*. Emilio es un detective más cercano en este sentido a Dupin, “el lector refinado”, el detective que visita librerías, que lee libros y periódicos: “La lectura es la capacidad que usa para descifrar los casos”.³⁹³ En *Blanco nocturno*, el joven periodista tiene mayor claridad ideológica, pero no deja de lado sus aspiraciones literarias; por encima de todo es un lector, de ahí las referencias a *Moby Dick*, Hemingway, *Martín Fierro* o Faulkner, este último fundamental para comprender al pueblo.

Renzi es un forastero, no puede tener lazos con la comunidad, salvo con Croce y Luca. Desde su posición externa, el joven comprende las obsesiones de ambos, simpatiza con la víctima, como Marlowe. Hay una relación muy ambigua con Sofía, de quien aparentemente se enamora. Así también es enigmático el último encuentro entre los jóvenes: “Llegó el tren y en el tumulto nervioso de los pasajeros que subían entre saludos y risas, ellos se besaron y Emilio le puso en la mano un dije de oro con la figura de una rosa tallada [...] sólo esas rosas no se marchitaban”.³⁹⁴ La escena remite a la rosa de cobre, sólo que en este caso es de oro; es importante, además, ver cómo el narrador nombra al

³⁹³ Ricardo Piglia, *El último lector*, p. 84.

³⁹⁴ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 286.

personaje como Emilio, y no Renzi como habitualmente se reconoce en las novelas, remitiendo también a Emilio Espila, uno de los hermanos que fabrica la rosa de Erdosain.

El ambiente del periodismo, en el pueblo, se percibe desde la perspectiva de Bravo, el encargado de las notas de sociales. Este personaje tiene valor en la historia en la medida que introduce a Renzi en un mundo de simulación. Bravo es un tenista fracasado, curioso, desea estar en Buenos Aires al regreso de Perón. Más allá de eso, lo fundamental es que conoce las jerarquías de su espacio, un conocimiento útil para descifrar el asesinato de Tony Durán: “Mi trabajo como cronista social consiste en poner la marca alta y mantener separados a los que están de un lado y a los que están del otro [...] El finado Durán, un mulato, un negro en realidad, porque acá en la provincia no hay mulatos, o sos negro o sos blanco. Bueno, él, negro y todo, al final pudo entrar”.³⁹⁵

Quien mantiene el orden, el lugar de cada uno, es Cueto, el policía corrupto que simpatiza con los golpistas, la imagen de la ley violentada constantemente. Su función es destituir a Croce porque lo considera anacrónico. Llama, por ser periodistas, a Renzi y a Bravo “conciencias alquiladas de la patria”,³⁹⁶ cuando en realidad él es dueño de *El Pregón*, el diario oficial del pueblo. Es un personaje siniestro, la maldad se transparenta en su apariencia: su cabeza pequeña, su ojo de vidrio, son signos de su naturaleza malévola, según Renzi.³⁹⁷ Cueto mantiene una relación con Ada Belladona, que se insinúa no sólo violenta sino en un momento pederasta. Cueto es para Luca un traidor, un individuo “Superadaptado”, de ahí el origen de su maldad.

Hay dos personajes inventores en la novela: el coronel Bruno Belladona (el abuelo, ideólogo en cierto sentido) y Luca Belladona, el nieto. Bruno es uno de los fundadores del

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 123.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 131.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 127.

pueblo, proveniente de Turín y, como muchos migrantes, “*El pequeño Belladona era hijo de sí mismo*”,³⁹⁸ tiene un taller en el cual se fragua la instalación de una fábrica, imaginada desde las lecturas de Kropotkin, específicamente en *Campos, fábricas y talleres*. Entre el príncipe del anarquismo y el abuelo Belladona hay una semejanza: siendo adinerados, renuncian al estatus para la realización de un proyecto, aunque el primero es aristócrata y el segundo, burgués. De Kropotkin, Bruno toma la idea del taller, que se convertirá en la fábrica, como una forma de modificar las relaciones sociales. La diferencia entre Bruno y los personajes arltianos es que éste es ingeniero, un ex sacerdote que renuncia a su vocación espiritual para entregarse a sus inventos, al estudio de la ingeniería, es decir, posee los recursos materiales que le permiten entrar a la universidad, mientras que Erdosain no.

En el caso de Luca, las palabras del Astrólogo lo definen muy bien: “Cuando hay un gran deseo, aun durmiendo se desea... ¡qué he dicho!, aun en el delirio de la fiebre se continúa deseando... en la agonía se desea”.³⁹⁹ Luca, obstinado, estudia con el abuelo, es el encargado de realizar el proyecto de la fábrica. Su imagen es la de un hombre que trabaja con sus ideas y además es parecido al “gigantesco” Astrólogo: “[...] pesado, de casi dos metros, con la cara enrojecida y los ojos celestes; vestido con un delantal de cuero, una máscara de hierro con visera de cristal sobre el pecho y un soldador de acetileno en la mano”.⁴⁰⁰ Después de la muerte de su hermano, del fracaso de la fábrica, se encierra por más de un año y comienza a ver enemigos en todo el pueblo, por ello está convencido de que quienes mataron a Tony harán lo mismo con él. Pese a eso, aprende a confiar en Rocha, el técnico, y en Schultz, el seminarista escribano que lo acompaña en todo momento.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 91.

³⁹⁹ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 356.

⁴⁰⁰ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 100.

La existencia de Luca no tiene el mismo sentido sin Lucio, su hermano. Juntos inventan juguetes para sus hermanas, artefactos bellos aunque inútiles, muñecas que hablan lunfardo o que parecen rameras. Lucio se acerca al personaje arltiano, el inventor enamorado de la prostituta, en este caso una joven llamada Bimba; también comparte una genealogía con los personajes atolondrados de Faulkner, entre inocentes e idiotas, o malvados por debilidad u omisión: “[...] *porque es enorme y parece siempre triste o un poco boleado*”.⁴⁰¹ La debilidad de Lucio frente a la obstinación de Luca se relaciona con el antagonismo binario que Lotman encuentra entre el tonto y el loco:

El tonto se halla privado de una rápida reacción frente a la situación que lo circunda. Su comportamiento es totalmente predecible [...] [El loco] se diferencia por la libertad posterior que este individuo tiene gracias al hecho de violar las prohibiciones [...] Esto confiere a sus acciones el carácter de imprevisibilidad. Esta última cualidad, destructiva en tanto sistema de comportamiento constantemente activo, inesperadamente se revela muy eficaz en situaciones fuertemente conflictivas.⁴⁰²

El elemento que los distingue es la libertad: Luca es el hombre libre, el excéntrico, que alcanza grados de santidad cuando reconstruye su idea de la sociedad secreta y la fábrica; Lucio es el traidor, el que cede a los deseos del padre, rompe definitivamente el vínculo fraterno. Mientras que Lucio se refugia en los temores y angustias familiares, la posición de Luca es un tanto mesiánica, asume una función colectiva, de ahí que hable en plural, como los campesinos rusos y los *starets*, nos dice el narrador, cuando se refiere a la fábrica.⁴⁰³ Luca es transformado por las ideas, entre anarquistas, místicas y revolucionarias, de su abuelo, en la misma medida que Lucio permanece fiel al individualismo capitalista de su padre. Pero frente a esta oposición hay un tercero que resulta beneficiado, es el inteligente,

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 146.

⁴⁰² Yuri M. Lotman, *Op. cit.*, p. 61.

⁴⁰³ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 221.

diría Lotman, y en la novela se percibe en la figura de Cueto, quien realiza las acciones encomendadas por el padre de los Belladona: “El inteligente vence con la inventiva, la rapidez de ingenio, la astucia y el engaño, en último análisis, con la inmoralidad”.⁴⁰⁴

Como Emilio y Eustaquio Espila, los Belladona son hermanos enemigos. René Girard recuerda el tema de los hermanos en conflicto como uno de los más recurrentes en la mitología. Lejos del vínculo fraterno, los hermanos, aun cuando no sean gemelos, entran en crisis por la ausencia de diferencias, que termina regularmente en el fratricidio.⁴⁰⁵ La muerte representa un sacrificio que podría restaurar cierto orden, o por lo menos frenar la violencia. En *Blanco nocturno*, las relaciones más complejas son entre quienes poseen un lazo familiar, hermanos o padres. Los detectives, si bien son fascinantes, no están sujetos a los demás miembros de la comunidad. En el caso de Luca y Lucio el conflicto parece surgir en el exterior, con el padre que manipula al hermano más débil o al que no tiene convicciones, y lo hace porque los varones son los hijos de la mujer que lo abandona, la irlandesa. Por eso Lucio traiciona, incluso sin desearlo; su muerte, un tanto ambigua, representa el fin de una batalla que termina de disolverse una vez que muere Luca. También el combate nace por la rivalidad entre ellos debido a la relación con las hermanas, insinuada como incestuosa.

A diferencia de su hermano, Luca es un hombre de convicciones, como los héroes de Piglia, invictos por su fe, o como Erdosain, obsesionado con sus sueños. Luca sufre de una “iluminación negativa”, a la manera de los locos de Arlt.⁴⁰⁶ Lleva el registro de sus sueños como un mapa que le sirve para guiarse en la vigilia: “[...] tenía que escribir en las paredes los sueños que acababa de recordar al levantarse de la cama porque los sueños se

⁴⁰⁴ Yuri M. Lotman, *Op. cit.*, p. 62.

⁴⁰⁵ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1998, p. 69.

⁴⁰⁶ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 195.

diluyen y se olvidan en cuanto hemos suspirado y es necesario anotarlos donde sea”.⁴⁰⁷ Sus delirios lo acercan al mundo que imagina; su último invento, inspirado en el libro de Jung, *El hombre y sus símbolos*, es el “plan señero”, “construir objetos de su pensamiento”.⁴⁰⁸ Después de la quiebra, la fábrica es sólo un espacio que le permite trabajar, es decir, soñar.

Luca llega a la misma conclusión que Croce, la estructura relacional: “El conocimiento no es el develamiento de una esencia oculta sino un enlace, una relación, un parecido entre objetos visibles. Por eso [...] sólo puedo expresarme con metáforas”.⁴⁰⁹ En esta búsqueda obsesiva, Luca y Croce se vinculan, ambos son detectives, saben que hay secretos protegidos por quienes tienen el poder, específicamente el padre de los Belladona, que se ejerce de forma directa a través del crimen o el encierro —Luca en la fábrica y Croce en el hospital—. Luca se sostiene en sus inventos, crea un mirador cónico, llamado *Nautilus*, un instrumento sin referente concreto, una suerte de nave espacial, que “[...] produce movimientos en la perspectiva y en la visión de lo que se ve venir”.⁴¹⁰ Luca trabaja con “la materia de los sueños”,⁴¹¹ y así se hace referencia a Shakespeare en *La tempestad*. Solitario, misántropo por traición, Luca recuerda a Próspero, el duque traicionado por su hermano, orillado a vivir y estudiar en una isla.⁴¹² En el caso del joven Belladona, él decide parcialmente estar al margen de la realidad del pueblo. Aunque al mismo tiempo traiciona a la justicia, sólo para mantener su obsesión, muere en soledad. La fábrica para Luca se convierte en el único sentido de su vida. Como el Astrólogo que se apropia de la Sociedad, Luca es sólo su sueño, la fábrica.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 219.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 240.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 243.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 257.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 293.

⁴¹² William Shakespeare, *Comedias*, Barcelona: RBA, 1994.

El mayor conspirador de esta tragedia es Cayetano, el Viejo, el padre de Luca, Lucio, Sofía y Ada. Él es el patriarca que mueve los hilos de la política del pueblo, vive en una zona lejana, un empresario al estilo de Harlan Potter, en *El largo adiós*,⁴¹³ pero con ideas conspirativas como el Astrólogo. Pese a los éxitos de sus empresas, imagina un mundo alejado de la civilización: “Odio el progreso, odio ese tipo de progreso [...] Ya no hay valores, sólo hay precios”.⁴¹⁴ Sus dos matrimonios, fracasados, lo hacen más misántropo. Como Arocena en *Respiración artificial*, queda parálítico y sólo hay rumores sobre el origen de su condición: un accidente, un ataque mientras estaba con una prostituta llamada la Bizca —que también remite al personaje de Arlt—, o el envenenamiento por parte de alguno de sus hijos.⁴¹⁵

Estos rumores exhiben la doble moral del pueblo, familias divididas, hombres ejemplares y casados, enamorados de prostitutas. El Viejo conoce los vicios de los pobladores, por ello advierte a Tony del racismo del lugar al que ha llegado. A sus setenta años, el Viejo sigue manejando la vida del lugar, aunque aparenta cierta debilidad, de ahí que se difunda la idea de que son las hijas las que cuidan de él. Imagina que es un aristócrata, pero nunca lo ha sido. Es el padre protector que lo hace todo por sus hijos, incluso traicionarlos. Se asume como prisionero, igual que Croce. El Viejo confirma ciertos antecedentes políticos sobre Tony, en particular su filiación independentista.

⁴¹³ La forma en que el Viejo recibe primero a Tony y después a Renzi es muy similar a la acogida que le da Potter a Marlowe. Hay una escena en la cual los dos empresarios reaccionan de manera parecida, dando muestras de autoridad, cuando tanto el periodista como el detective intentan encender un cigarro: “—No se puede fumar aquí —dijo el Viejo—. Y esto no es una entrevista, sencillamente quise conocerlo”, *Blanco nocturno*, p. 203. Y en *El largo adiós*: “—No fume, por favor. Tengo asma [...] Si lo que pienso es correcto, le propongo que termine con esa interferencia”, p. 272. Raymond Chandler, *El largo adiós*, trad. de José Antonio Lara, México: Bruguera, 1981. Sin olvidar, por supuesto, que en ambas novelas aparecen las hermanas involucradas en un crimen.

⁴¹⁴ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 210.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 22.

Tony Durán es la víctima y a la vez el revolucionario dentro de la historia. El puertorriqueño está construido por medio de rumores, es decir, se habla, se supone, pero ni el narrador ni los personajes —salvo el Viejo— tienen certezas sobre él. Es un forastero, por ello excéntrico, un mulato elegante: “Un yanqui que no parecía yanqui pero era un yanqui”.⁴¹⁶ A sus treinta y tantos años, es una suerte de Rufián Melancólico bien intencionado: “Había desarrollado un sexto sentido para adivinar la riqueza de las damas y diferenciarlas de las aventureras que estaban ahí para cazar algún pajarito con plata”.⁴¹⁷ En 1971, en Atlantic City, conoce a las mellizas; aunque se muestra como un oportunista, hay ciertos rasgos que develan otras intenciones. Lo asesinan a los tres meses y cuatro días de haber llegado al pueblo, es decir, arriba el 5 de enero de 1972 y muere el 9 de abril.⁴¹⁸ El asesinato de Tony tiene distintas funciones. Durán es un chivo expiatorio, su presencia resuelve una situación y tiene que ver con una herencia discutible. Si los Belladonna entran en crisis, el pueblo entero también lo hará. Parece que con ese propósito el Viejo incita a viajar a Tony. En ese sentido, la muerte del puertorriqueño es restaurativa del orden, Tony sería una víctima propiciatoria, como lo explica Girard:

Allí donde unos instantes antes había mil conflictos particulares, mil parejas de hermanos enemigos aislados entre sí, existe de nuevo una comunidad, enteramente unánime en el odio que le inspira uno solo de sus miembros. Todos los rencores dispersos en mil individuos diferentes, todos los odios divergentes, convergerán a partir de ahora en un individuo único, la víctima propiciatoria.⁴¹⁹

Sin vínculos con la comunidad, Tony resulta ser la víctima ideal para mantener la cohesión del pueblo. La violencia de su muerte es preferible, para algunos, que el caos al que conduciría la puesta en marcha de la fábrica al darle la herencia a Luca. Quien en un

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁴¹⁷ *Ibidem*, pp. 18-19.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁴¹⁹ René Girard, *Op. cit.*, p. 88.

momento les resulta atractivo, por su color de piel o su peculiaridad lingüística, después es repulsivo por su presunta homosexualidad y porque su presencia puede ocasionar más caos. Tony, muerto o vivo, es inasible, se aleja de la colectividad. Estas huellas de su filiación política aparecen sólo hasta que la policía —Croce y Saldías— revisan sus pertenencias: veinticinco mil dólares, condones Velo Rosado, el encendedor Ronson, cigarrillos Kent, la carta de una mujer, la foto de su hermano, un libro de Pales Matos y una foto de Albizu Campos.⁴²⁰ La víctima, el zambo arribista —como lo ven en el pueblo— se convierte ahora en un revolucionario que trabaja para obtener recursos para la causa, la independencia de Puerto Rico. Las referencias políticas se evidencian al traer la foto del líder puertorriqueño, otro ingeniero, por cierto, visto como paranoico, encarcelado por conspirador. La foto de Albizu y el libro de Pales Matos, también independentista, le dan un carácter ideológico al personaje.

Tony es un personaje complejo, una “construcción abierta”, porque no termina de comprenderse del todo. Su relación con Yoshio Dazai le da más dimensiones. El japonés deshonrado por su homosexualidad se convierte en la fuente de información de Tony, con quien, además, mantiene un vínculo muy similar al de los personajes de “El Laucha Benítez cantaba boleros”: uno fuerte, otro vulnerable. Yoshio se convierte en otro chivo expiatorio al ser culpado por el asesinato de Tony. El fiscal identifica las debilidades del japonés, su adicción al opio, su aislamiento social —recordemos el fuerte racismo del pueblo—.⁴²¹

Por otra parte, las hermanas Belladonna integran la conspiración que conduce a Lucio y a Luca a la muerte. Por eso, cuando deciden viajar no van a Europa, sino a Estados Unidos. Como sus hermanos, ellas compiten todo el tiempo: “Siempre era así, una contra la

⁴²⁰ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, pp. 61-62.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 78.

otra, como dos gatos metidos en una bolsa que luchan para quedar libres y escapar”.⁴²² Son tan crueles como su padre, o por lo menos cómplices. Tienen un lado siniestro, pues además son gemelas idénticas, de ahí que resuelvan los conflictos que conlleva el crimen. Para Girard: “La simetría conflictiva es lo que define la relación fraterna, y esta simetría ni siquiera está limitada en este caso a un número reducido de héroes trágicos [...] la sociedad entera se descompone en la violencia; todas las relaciones se asemejan a las de los hermanos enemigos”.⁴²³ Ellas representan la imagen de la doble vida en el pueblo; mientras que Sofía concilia con Renzi, Ada sale con Cueto. Hay un indicio que revela cierto grado de responsabilidad en el crimen, ya que al parecer son ellas quienes contratan al Chino para matar a Tony: “—Nunca estuve con un jockey —dijo Sofía”.⁴²⁴ De su madre heredan la vocación lectora, fuera de eso son hijas de Cayetano Belladona.

Finalmente, aparece la figura de Matilde Ibarguren, la lectora, la madre de las hermanas Belladona. Este personaje es peculiar porque se distingue de los lectores que abundan en la obra de Piglia: ella lee para evadirse, para no estar en el pueblo ni ser madre ni esposa. Lee para huir de la realidad, por eso no estudia a los argentinos porque se sabe inmersa en esos mundos tan concretos. Sin embargo, ama la verdad, como lo recuerda Sofía: “*Un libro para cada uno de nosotros. Hace falta, para encontrarlo, una serie de acontecimientos encadenados accidentalmente para que el final uno vea la luz que, sin saber, está buscando. En mi caso fue el Me-ti o libro de las transformaciones. Un libro de máximas. Amo la verdad porque soy mujer*”.⁴²⁵ Matilde y Sofía, como Croce, también

⁴²² *Ibidem*, p. 46.

⁴²³ René Girard, *Op. cit.*, p. 73.

⁴²⁴ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 51.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 251.

buscan la verdad, salvo que estas lectoras se convierten en las detectives del policial del cuarto cerrado: leen sin salir de la casa o del pueblo.

LA SOCIEDAD SECRETA

Hay por lo menos dos conspiraciones en la novela. La primera es el proyecto de Luca, la organización del taller se construye como una suerte de sociedad secreta, o mejor, como la continuación del proyecto del Astrólogo; la otra, la más efectiva, es aquella donde se planea la traición a Luca; lejos de parecer sólo un conflicto familiar, se percibe como un complot capitalista que consiste en desaparecer la vieja fábrica para construir un centro comercial. El proyecto de Luca tiene distintos momentos: el diseño, hecho por el abuelo Bruno, y su exitosa puesta en práctica; y, una vez que lo traiciona Lucio, se encierra para bosquejar inventos inútiles. Es en este segundo momento que se acerca más al “misticismo industrial” del que habla el Astrólogo. Para el joven, la sociedad secreta tendría una analogía con los doce apóstoles, el traidor y la organización de su proyecto: “La idea de un pequeño círculo, de una secta alucinada y fiel *pero* con un traidor infiltrado en su seno, un delator que no es ajeno a la secta sino que forma parte *esencial* de esa estructura, ésa es la forma verdadera de organización de toda sociedad íntima. Hay que actuar sabiendo que se tiene un traidor infiltrado en las filas”.⁴²⁶

La organización de la fábrica se planea como una ficción conspirativa, pensada desde la traición, a la vez como una sociedad íntima, por eso pequeña, al inicio integrada por Luca, su hermano Lucio y su abuelo Bruno, después, éstos son sustituidos por el seminarista y el técnico. Posee la estructura de la “ficción paranoica”, cuando se percibe la ausencia de Dios o del destino, y se sabe que sólo hay conspiraciones, en este caso,

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 227.

víctimas de las conspiraciones. En la formación de esta empresa, Luca concibe el secreto como una forma de dar cohesión a los miembros del grupo, por medio de palabras herméticas, de alusiones misteriosas: “[...] Luca pensaba en la reconversión de la fábrica como si fuera una Iglesia en ruinas que necesita ser fundada nuevamente”.⁴²⁷ Es así que el proyecto posee varios atributos: una sociedad secreta que a la vez posee un sentido místico y que nace de la invención. La fábrica es un sueño para Luca, planeada infinitamente en su interior, es decir, construida desde su interior, la idea fija que domina sus pensamientos.⁴²⁸

En tanto se ubica en el campo, la fábrica se convierte en la concreción del proyecto del Astrólogo, que logra el éxito para después fracasar debido a las deudas y la crisis. Luca la construye como una promesa que le hace al abuelo Bruno. Fue el centro del pueblo, y después un elefante blanco del que pretenden deshacerse, como el viejo astillero de Onetti, que sólo sirve para recordar un supuesto pasado mejor. Desde el fracaso, para Luca el sueño de la fábrica se convierte en una utopía: “Viviré en tiempo futuro. Lo que vendrá, lo que todavía no es ¿nos alcanzará para existir?”⁴²⁹ El proyecto del Astrólogo vuelve a fracasar; el industrialismo, la producción que dominaría a las masas triunfa pero no para provocar la revolución, sino para seguir el modelo capitalista. Paradójicamente quien destruye a la sociedad secreta, el Viejo Belladona, también detesta el progreso como tal.

En el pueblo, sobre todo en la familia central, domina un precapitalismo que coincide tanto con ciertas ideas anarquistas como con un sistema feudal. Para Bruno y Luca, la organización de la factoría se asemeja a las tentativas anarco-comunistas, donde el colectivo participa tanto del trabajo como de las ganancias; aquí fracasa el sueño, porque en el pueblo prevalece el individualismo, tan propio de los gauchos, dicen repetidamente el

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 231.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 290.

narrador y los personajes. Para el Viejo, el progreso es amenazante porque representa el fin de la vida aristócrata en el campo: “[...] *nunca dejaron de añorar la calma patricia, las tranquilas costumbres pastoriles, las relaciones pastorales con la peonada*”.⁴³⁰ Lejos está la crítica al progreso como símbolo de las desigualdades sociales o de la soledad urbana. No, el anticapitalismo del Viejo Belladona se parece a la nostalgia porque prevalezca el Sur profundo.

La construcción de la sociedad secreta implica la mentira del industrialismo, por ello posee una finalidad en la orientación del proyecto. En *Blanco nocturno* todos mienten, como una forma de mantener el control, o simplemente porque no se concibe otra manera de vivir. No se conducen por mentiras poderosas o sublimes, salvo el caso de Luca, sino por pequeñas ficciones que les hacen más llevadera la existencia, como los chismes sobre las Belladona o Tony Durán, que aderezan la insulsa vida de los pobladores: “[...] los habitantes podían tener la ilusión de vivir una vida interesante”.⁴³¹

Hay otras mentiras más sutiles, conformadas por el imaginario. El caso más ejemplar es el de Tony. Por un lado, su infancia se reconstruye en una mezcla entre realidad (los recuerdos) y la ficción (el cine), y por otro, una vez que llega al pueblo, éste lo percibe a través de las historias que cuenta como un personaje de ficción. Tony resulta atractivo no sólo porque es distinto sino porque evoca las series policiales de Telly Savalas,⁴³² de ahí que cuando se insinúa su homosexualidad deja de ser fascinante para una comunidad tan conservadora. En el pueblo se falsea la realidad, principalmente los poderosos, por eso contrastan los hábitos de Tony. Mienten cuando no declaran el origen de su dinero, y mienten cuando ocultan el incesto que se vive en casi todas sus familias. Así, los periódicos

⁴³⁰ *Ibidem*, pp. 89-90.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 14.

⁴³² *Ibidem*, p. 18.

simulan, aunque en ese caso no importa si es local o es un importante medio;⁴³³ y quien mejor sabe de esas mentiras es Bravo, el reportero de sociales, acostumbrado incluso a delirar cuando sabe que no hay mucho por decir. Ante esos términos, Renzi, como Hipólita en la obra de Arlt, descubre la falsa utopía de la vida del campo desde su arribo: “Ya se había dado cuenta de que todo eso era una farsa, en una tarde había escuchado mezquindades y violencias peores a las que podía imaginar”.⁴³⁴ Cosechas fingidas, empresas ficticias, dinero robado. Cuando se trata de estar frente a la justicia, engañan, por ello Cueto gana el caso en contra de Luca, construido a base de mentiras convincentes.

La mentira más grande está en la economía, es por dinero que se miente o se mata. Diría Chandler, en voz de Harlan Potter: “Existe una cosa peculiar respecto del dinero —prosiguió—, en grandes cantidades tiende a tener vida propia, hasta una conciencia propia”.⁴³⁵ En la novela de Piglia, la conspiración más poderosa la construyen los dueños del dinero. El pueblo es sólo un lugar de tránsito para los grandes proyectos. La muerte de Tony se explica no sólo para que el Chino, el autor material, consiga el recurso para comprar el caballo, sino por el capital de los Belladona que el puertorriqueño trae de Estados Unidos, sin haberlo declarado, siguiendo al pie de la letra las leyes creadas por los militares en tiempos del gobierno de Onganía.⁴³⁶ El dinero es el principio de una ilusión que conduce al crimen, la mentira cobrando materia: “[...] la economía es una manipulación invisible y múltiple que anula y ata a los individuos, los grupos y los conjuntos a los movimientos del dinero. Las poblaciones están tramadas en esos

⁴³³ *Ibidem*, p. 113.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 115.

⁴³⁵ Raymond Chandler, *Op. cit.*, p. 277.

⁴³⁶ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 124.

desplazamientos demenciales del capital”.⁴³⁷ Se decía de Luca que era irreal, como sus sueños, pero declara Schultz, “Más irreal era la economía y más ilusoria”.⁴³⁸

LOS SUEÑOS DEL INVENTOR / EL BLANCO NOCTURNO

La imagen del blanco nocturno se multiplica: la víctima es la “luz oscura”, hay un faro en la fábrica, la obsesión de Luca es como un intenso fulgor en medio de la noche, las gallinas parecen drogadas por el resplandor de la soldadora,⁴³⁹ Renzi y Croce ven una liebre blanca en medio de la noche. Sobre todo, el blanco nocturno es la convicción de Luca. El sueño del inventor se convierte en la única luz en medio de un mundo regido por la oscuridad, la abulia. A la vez, el blanco nocturno es la búsqueda de la verdad, como la emprenden Croce y Renzi, pero el detective no logra encontrarla, de ahí que el discurso del seminarista, Schultz, en el funeral de Luca, tenga la contundencia que permite comprender los sueños del inventor: “La muerte es una experiencia aterradora [...] Frente a ese peligro existen dos formas de experiencia que protegen del terror a quienes puedan entregarse a ellas. Una es la certidumbre de la verdad [...] La otra es la ilusión decidida y profunda de que la vida tiene sentido y que el sentido se cifra en el obrar bien”.⁴⁴⁰

Sólo Schultz puede dar esta disertación final, un hombre que, como Bruno, deja el sacerdocio para entregarse a la invención, en tanto que comprende el “misticismo industrial” de Luca. ¿Dónde está la verdad en *Blanco nocturno*? Schultz responde con una cita de la *Biblia*: “Y dijo Jesús: *Para esto vine al mundo, para dar testimonio de la verdad* [...] Y le contestó Poncio Pilatos: *¿Qué es la verdad? ¿De qué verdad hablas?* [...] Esa

⁴³⁷ Ricardo Piglia, “Teoría del complot”, en *Antología personal*, p. 112.

⁴³⁸ Ricardo Piglia, *Blanco nocturno*, p. 232.

⁴³⁹ *Ibidem*, pp. 147 y 149.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 292.

pregunta sostiene, implícita, el triste relativismo de una cultura que desconoce la presencia de lo cierto”.⁴⁴¹ El discurso de Schultz es contrarrealista, en la medida que busca desmentir los lugares comunes de una comunidad donde se relativiza constantemente. Y la verdad está en la convicción con la que se guían los personajes. Si la sociedad secreta del Astrólogo y la fábrica de Luca fracasan, los personajes vivieron como si no fuera posible desistir, es decir, instalados en la creencia, como si alguien estuviera esperando continuar el proyecto: Bruno concretando la colonia al Sur que tanto deseó el Astrólogo, la guerrilla haciendo una revolución.

Schultz plantea el problema de la verdad con una aparente claridad que remite a otro texto de Piglia, “Tres propuestas para el próximo milenio”.⁴⁴² En esta conferencia Piglia concibe el futuro de la literatura argentina, a través del recurso del desplazamiento y a la vez de la diafanidad. De nuevo, lo más importante no se nombra, por eso cuando parece referirse a Ítalo Calvino en las “Seis propuestas para el próximo milenio”, en el fondo se dirige al texto de Brecht, “Las cinco dificultades para decir la verdad”.⁴⁴³ Brecht escribe desde la militancia y ve en la mentira una marca del fascismo. La verdad no se concibe como un lugar inamovible, sino como resistencia, en tanto que parece oscurecida por el discurso del poder, de ahí que el escritor asuma la misión de decir la verdad: “El que quiera luchar hoy contra la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tendrá que vencer por lo menos cinco dificultades. Tendrá que tener el valor de escribir la verdad aunque la

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 293.

⁴⁴² Ricardo Piglia, “Tres propuestas para el próximo milenio”, <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-12/01-12-23/NOTA2.HTM>

⁴⁴³ Bertolt Brecht, “Las cinco dificultades para decir la verdad”, en *La jornada semanal*, domingo 31 de diciembre de 2006, núm. 617.

desfigure por doquier, la inteligencia necesaria para descubrirla, el arte de hacerla manejable como un arma, el discernimiento indispensable para difundirla”.⁴⁴⁴

Para Piglia, la literatura se escribe como un recorrido doble, pero no contradictorio, entre declarar la verdad y eludir lo central en un relato, ello lo ejemplifica con la figura de autor, Rodolfo Walsh, en el cuento “Esa mujer”. Aquí la verdad se percibe como resistencia, y la elipsis es una forma narrativa y hasta vital. El nombre de Eva Perón no se menciona en el cuento, pero está presente la fascinación por el personaje. Casi una década después, Piglia publica la conferencia con algunas modificaciones importantes, para empezar, desde el título que cambia a “Una propuesta para el próximo milenio”.⁴⁴⁵ Ahora, el autor se centra en la elipsis que se vincula mucho más con la contrarrealidad, el discurso que dice lo contrario a lo establecido desde el poder: “El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico”.⁴⁴⁶

La literatura, frente a esta imposición, dirá aquello que se ha perdido u opacado, incluso cuando parezca absurdo o inverosímil. Piglia lo vincula con la “responsabilidad ética” del escritor, destacando el caso de Walsh, sin embargo, no plantea el “decir” la verdad como opuesto al discurso de la ficción, de ahí que no abandone la literatura, como sí lo hace el autor de *Operación masacre*. Se aprovecharían esos reductos del desplazamiento para decir lo que se pretende borrar. Entonces, Piglia se arroga las poéticas de dos autores, por lo menos, en *Blanco nocturno*: Walsh y Arlt, el primero como presencia ética de los personajes Croce y Renzi, principalmente; y el segundo porque propicia en gran medida la escritura de la novela.

⁴⁴⁴ *Idem*.

⁴⁴⁵ Ricardo Piglia, *Antología personal*, pp. 119-128.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 124.

Arlt en *Blanco nocturno* está presente en muchas de las alusiones que se han revisado en este trabajo, y se confirma su representación —sustanciación, podría decir Steiner— en otro texto complementario. Cuatro años después de la publicación de la novela, en el 2014, aparece la *Antología personal* de Piglia, donde se incluyen textos narrativos y críticos ya conocidos, con ciertas variaciones, además de algunos inéditos. Entre éstos, hay un apartado que lleva por título “Los casos de Croce”, compuesto por tres cuentos protagonizados por el detective, precedidos por una larga cita de Marx que funciona como introducción justificativa. En la cita, Marx plantea la idea del mal en la figura del delincuente, como el principio que nos convierte en “criaturas sociales”, y establece esta cadena de consecuencias en donde el criminal predispone la existencia tanto del detective como de la literatura: “No sólo produce manuales de derecho penal, códigos penales y, por tanto, legisladores que se ocupan de los delitos y las penas; produce también arte, literatura, novelas e incluso tragedias [...] El delincuente rompe la monotonía y el aplomo cotidiano de la vida burguesa”.⁴⁴⁷

La cita corresponde al texto “Elogio del crimen” y Piglia lo emplea para argumentar la existencia —y la necesidad— del relato policial y el personaje del detective. En los cuentos de Croce, titulados “La música”, “La película” y “El Astrólogo”, se mantienen los rasgos del personaje que se delinean en la novela, además Piglia agrega elementos que confirman aquello que se insinúa en *Blanco nocturno*: la relación con Rosa, la bibliotecaria, poniendo énfasis en su cojera; y el amorío con la irlandesa, la madre de Luca. El joven aparentemente es su hijo, y ello explicaría la empatía que siente Croce hacia el inventor fracasado y la traición, vista ahora como venganza, de Cayetano Belladona. Aparte de estos ingredientes anecdóticos, el autor lleva a cabo dos ejercicios de asimilación. En “La

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 160.

película”, Piglia realiza una suerte de “operación Walsh”, al seguir la forma narrativa vista en “Esa mujer”. Croce busca una película de los primeros años, como actriz, de Eva Perón, pero a lo largo del cuento omite el nombre, y en la supresión del mismo exalta las claves que revelan la identidad del personaje:

“Si hubiera sido ella”, pensó Croce, “no hubiera importado”. Hubiera sobrevivido, como se aguantó tantas calumnias y miserias a lo largo de su vida, sin rendirse nunca. Y a la gente humilde no le hubiera importado y la hubieran amado igual, como Jesucristo amó a Magdalena. Porque la cuestión no es lo que el mundo hace con uno, sino cómo uno es capaz de enfrentar el horror y el horror del mundo, sin capitular.⁴⁴⁸

Croce se transforma, el tipo duro del policial se asimila a la masa, se identifica con los peronistas; al mismo tiempo, el texto repite la imagen de Eva como una Magdalena, más arltiana que mítica, y Jesucristo como el pueblo amante, que excluye la presencia de Perón. En “El Astrólogo” se efectúa la “operación Arlt”, completando así el ejercicio que plantea en “Una propuesta para el próximo milenio”: la elipsis en Walsh, la diafanidad en Arlt. Pese a que Piglia cambia el nombre al ideólogo, llamándolo Leandro Lezin, el cuento amplía, mas no concluye, la lectura de *Los lanzallamas* y de *Blanco nocturno*. Croce persigue desde 1931 al delincuente Lezin; en este relato se explica otra versión del fracaso de la sociedad secreta, la presencia de un infiltrado, y otros detalles como la imagen del Astrólogo, ahora como un hombre de acción, un revolucionario, a la vez que un *dandy*; y de Croce, un joven que pasa de la escuela de filosofía a la de policía.

El texto continúa la historia de *Los lanzallamas*, en la medida que explica la fuga del Astrólogo y de Hipólita, quien ahora se presenta como la “Renga Brava”, activista de los derechos de la mujer. El relato futuro de la novela de Arlt no sólo es *Blanco nocturno*

⁴⁴⁸ *Ibidem*, pp. 183-184. Por otro lado, cuando Croce habla de “ella”, remite directamente al relato de Onetti sobre Eva Perón. Ver “Ella” en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, México: Alfaguara, 2000.

sino este cuento: ahí donde Arlt escribe “[...] acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo”, Piglia sustituye por “Nosotros acogeremos a los peronistas”.⁴⁴⁹ El Astrólogo persuade a Croce para que se introduzca en su organización que ha continuado con el proyecto planteado a Erdosain: la construcción del laboratorio, la radio y una iglesia. Lezin sigue sin creer en la astrología, pero tampoco le apuesta al peronismo, sólo se vale de él para la revolución. Este texto junto a la “Teoría del complot”, influyen en la lectura de *Blanco nocturno*. Piglia es, en palabras de Steiner, un ejecutante de Arlt, un intérprete: “La hermenéutica como puesta en acto de un entendimiento responsable, de una aprehensión activa”.⁴⁵⁰

En la medida que actualiza a Arlt desde la ficción, Piglia re-significa el texto, le da distintos usos y con ello lo trae al presente. Ciertamente que no es la primera ocasión que lo hace: *Nombre falso* es otra presencia de Arlt, y *La ciudad ausente* es la novela futura que Macedonio Fernández propicia desde los prólogos y en las páginas finales del libro. Así, *Blanco nocturno* es la puesta en práctica del proyecto del Astrólogo, desde la fábrica de Luca, como el laboratorio de Erdosain, hasta la guerrilla como la cruenta revolución que planea Lezin, mezcla heterogénea de las esperanzas, donde caben lo mismo los nacionalistas católicos que los marxistas. El sueño del Astrólogo se convertirá en la pesadilla donde se justifica la dictadura militar. La segunda ética, con la que argumenta Renzi, jamás será comprendida desde el poder, porque es también un ejercicio de la violencia, el incendio futuro que fascina y a la vez resulta incomprensible.

⁴⁴⁹ Ricardo Piglia, *Antología personal*, p. 190.

⁴⁵⁰ George Steiner, *Presencias reales*, trad. de Juan Gabriel López Guix, Madrid: Siruela, 2017, p. 27.

**CAPÍTULO IV. ARLT EN *EL CAMINO DE IDA*: UTOPIA E IMAGEN
EN LA FIGURA DEL ANARQUISTA Y EL TERRORISTA**

A. Conspiraciones y resentimientos en Los siete locos/Los lanzallamas

Quiero ser manager de locos, de los innumerables genios apócrifos, de los desequilibrados que no tienen entrada en los centros espiritistas y bolcheviques... Esos imbéciles... y yo se lo digo porque tengo experiencia... bien engañados..., lo suficiente recalentados, son capaces de ejecutar actos que le pondrían a usted la piel de gallina. Literatos de mostrador. Inventores de barrio, profetas de parroquia, políticos de café y filósofos de centros recreativos serán la carne de cañón de nuestra sociedad.

El Astrólogo en Roberto Arlt, *Los siete locos*.

CONSTRUCCIONES IDEOLÓGICAS Y UTÓPICAS EN LOS PERSONAJES

Narrar desde el presente para proyectar el futuro, esa parece la idea de la que parte Arlt en *Los siete locos/Los lanzallamas*, donde se describe un destino posible que resulta incluso más inmediato de lo imaginado por el autor. Más allá de las intenciones, la novela recrea ciertos valores estéticos e ideológicos que no necesariamente son explícitos. Pareciera que la sociedad planeada mantiene muchas de las paradojas actuales. Es decir, en la novela de Arlt se percibe tanto la subversión narrativa, a través de la mezcla entre vanguardia, realismo y otros componentes estructurales, hasta la crítica y la reproducción de las ideologías.

Arlt construye una novela compleja en su dimensión política, de ahí que haya sido rechazada tanto por sus adversarios como por sus colegas de grupo. Ni esteticista ni socialista ni anarquista, y sin embargo es posible encontrar estos rasgos en el texto. En este capítulo se analizan esas imágenes que expresan las posturas políticas a través de ciertos personajes, que en ocasiones multiplican la interpretación a la obra de Arlt y que se

manifiestan consecuentemente o no en *El camino de Ida*, a través de quienes actúan como anarquistas y/o terroristas.

La novela de Arlt parece llena de contrasentidos, y son los que dimensionan la complejidad de la misma. Lejos de restarle valor, las incongruencias políticas resultan un rasgo compartido en las obras literarias, en la medida que en la cultura hay discursos residuales.⁴⁵¹ Por su carácter de ambiente político, Glen S. Close, define a este tipo de novelas como “construcciones narrativas y ejercicios ideológicos”.⁴⁵² Son ficciones conspirativas, herederas de las lecturas a las obras de Dostoyevski y Andreyev, las cuales nacen en el contexto de la Rusia zarista.⁴⁵³ Los relatos, a su vez, son discursos donde se mezclan diferentes posturas. Como se percibe en el caso de *Los demonios* o *Los siete ahorcados*, los autores integran deliberadamente elementos nihilistas, socialistas y anarquistas, delincuentes al lado de revolucionarios, libertarios que son juzgados junto a criminales menores. El imaginario se filtra a través de la literatura y en la propaganda que circula en los distintos medios, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX. Las ideas-imágenes son representadas en las obras literarias, imaginarios que se construyen y provienen de distintos orígenes: “Estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos”.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ “Lo residual, por definición, ha sido efectivamente formado en el pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente „revivido“ de un modo deliberadamente especializado”, Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, trad. de Guillermo David, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, p. 161.

⁴⁵² Glen S. Close, *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000, p. 9.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁵⁴ Branislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, trad. de Pablo Betesh, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, p. 8. Como se revisa en el Capítulo II, durante la época de los atentados

Podría decirse que en la novela de Arlt está presente cierto “inconsciente político”, vinculado con sus lecturas y con los grupos a los que se adhiere, aunque sea parcialmente, en tanto la literatura es una mediación simbólica. La obra de Arlt se ubica en un momento muy específico, se escribe y se publica en las primeras décadas del siglo XX en Argentina, en un contexto cultural híbrido, entre el cientificismo y la superstición. La formación lectora es fundamental para comprender este inconsciente, en este caso, como lector de documentos marginales y no sólo estrictamente literarios. Frederic Jameson permite comprender la idea del “inconsciente político” a través del ideograma, como unidad mínima narrativa que puede identificarse, en este caso, en el texto de ficción:

El ideograma es una formación ambigua, cuya característica estructural esencial podría describirse como su posibilidad de manifestarse ya sea como una pseudoidea –un sistema conceptual o de creencias, un valor abstracto, una opinión o un prejuicio—, o ya sea como una protonarración, una especie de fantasía de clase última sobre los “personajes colectivos” que son las clases en oposición.⁴⁵⁵

En tanto la obra literaria es un artefacto cultural, el ideograma no se presenta de forma explícita, no está reflejado en el texto, ni se expone con uniformidad semántica, sino que se manifiesta con las contradicciones propias del contexto, como una suerte de respuesta simbólica al mismo. Por ello, Arlt recrea estas contrariedades en sus personajes, debido en gran medida a que las ficciones conspirativas se construyen a partir del rechazo al presente, como una salida y una proyección hacia un futuro condicionado. No obstante, en Arlt la utopía no termina de configurarse, la novela no pertenece al género del relato utópico, sólo se alude a ese futuro posible.

en Francia la imagen del anarquista se vincula con la del ladrón, el incendiario, el asesino, el extranjero, inscrito en una secta. Ver Uri Eisenzweig, *Ficciones del anarquismo*, trad. de Isabel Vericat Núñez, México: FCE, 2004.

⁴⁵⁵ Frederic Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, trad. de Tomás Segovia, Madrid: Visor, 1989, p. 71.

La utopía tendría que ser el fin del relato, pero los personajes piensan y discuten más sobre el presente que acerca de la sociedad a la que se aspira, por ello los ideólogos consideran necesario construir los medios, definir a los actores. La sociedad secreta conduciría, pues, a la concreción de la utopía. Y el utopista busca en el anarquista o en el terrorista un ejecutante de la revolución, medios para lograr el fin, la sociedad de justicia: “[...] las utopías se convierten particularmente en las manifestaciones repetitivas de los sentimientos de revuelta social y de las esperanzas de un futuro comunista o mejor dicho comunitario”.⁴⁵⁶ En la novela, la sociedad secreta se nutre, como se ha mencionado, de otras formas de asociación que no son estrictamente socialistas, se aproxima a la idea de la secta y toca los límites con el fascismo.

La sociedad secreta que plantea el Astrólogo se aprovecha tanto de los desesperados como de los conscientes, es decir, el personaje planea un movimiento desde lo que denomina Jameson como el ideologema del resentimiento, partiendo de la reflexión nietzscheana sobre la venganza de los esclavos contra los amos, una forma de explicar la revolución, a partir de las insatisfacciones que conducen a la militancia.⁴⁵⁷ Erdosain es el primer ejemplo, incapaz de integrarse a los diferentes grupos sociales (el familiar, el laboral), imagina que como inventor clandestino puede ser un poco pleno, aunque la sociedad secreta no le proporcionará una salida. El Astrólogo conoce la vulnerabilidad de estos seres, por eso los convoca: “No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda”.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Branislav Baczko, *Op. cit.*, p. 74.

⁴⁵⁷ Frederic Jameson, *Op. cit.*, p. 161.

⁴⁵⁸ Roberto Arlt, *Los siete locos*, edición crítica, coordinador: Mario Goloboff. 1ª edición, Buenos Aires: Colección Archivos, 2000, p. 36.

El Astrólogo se comporta como un manipulador, el líder de cualquier organización fascista. Así como seduce a ingenuos, atrae a siniestros o inteligentes personajes, y lo que tienen en común es el rechazo a la sociedad actual, el resentimiento, la deuda social. El Astrólogo y Erdosain complementan sus deseos en los propósitos del otro, remiten, a la vez, al binomio utopía y desencanto, del que habla Magris: la proyección del mundo posible frente a la desilusión o a lo real, el desencanto como “[...] una forma irónica, melancólica y aguerrida de la esperanza”.⁴⁵⁹

La sociedad secreta, como la utopía, recrea una mezcla heterogénea de discursos. La base de la asociación, los prostíbulos y las células, es una combinación entre una cooperativa y una empresa. Alberto Lezin busca que los integrantes obtengan ganancias para que después formen otras colonias revolucionarias. Por ello, la educación de quienes se incorporen a estos espacios es diversa. Resulta paradójico dar estrategias anarquistas y a la vez imponer la obediencia o el misticismo industrial: “Allí, los novicios seguirán cursos de táctica ácrata, propaganda revolucionaria, ingeniería militar, instalaciones industriales, de manera que estos asociados el día que salgan de la Colonia puedan establecer en cualquier parte una rama de la sociedad”.⁴⁶⁰

El Astrólogo imagina que el revolucionario no es sólo un resentido, sino un superhombre que sea capaz tanto de fascinarse por la modernidad como de dirigir a las poblaciones. No obstante, este hombre soberbio es un medio, y no es concebido como el modelo de ciudadano, sólo se menciona una sociedad futura donde “[...] la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y del poder”.⁴⁶¹ El rechazo a la realidad obliga al

⁴⁵⁹ Claudio Magris, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, trad. de J. A. González Sainz, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 15.

⁴⁶⁰ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 37.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 144.

Astrólogo a definir sus métodos. La sociedad secreta es incongruente, impura; el cooperativismo y la animadversión al reformismo son huellas del anarquismo, pero los caminos son fascistoides, desde el misticismo que ataca al supuesto ateísmo que domina en el pensamiento social hasta la forma de operación que imita al Ku Klux Klan.

Para el Astrólogo, la ausencia de fe es uno de los principales orígenes de la decadencia social, sabe que la creencia no es más que una mentira, de ahí que la impulse como fundamento de su sociedad. Aquí Arlt perpetúa otro ideograma propio del siglo XIX, el de la religión estética.⁴⁶² Imbuido en el ideario dostoyevskiano, Arlt describe en la novela una imagen del capitalismo como un exceso de racionalidad, hay una nostalgia por la fe perdida, de ahí que considere necesaria la función del escritor como punto de partida de la transformación social. Más que el autor, son el Astrólogo y Erdosain quienes se asumen como intelectuales melancólicos, sobre todo el inventor, quien es incapaz de comprender las insatisfacciones personales como parte de una problemática colectiva.

Por ello, ante la ausencia de fe, la mentira es capaz de aglutinar todos los discursos: la mentira de la astrología, la secta, la religión, el socialismo, la ciencia, de ahí que no puede existir en la novela la formulación de una utopía libertaria o socialista. Según los argumentos del Astrólogo, Erdosain ejemplifica esta reflexión, pues su soledad se origina en la falta de creencias, no sólo en el rechazo social: “Nosotros somos místicos sin saberlo [...] El mal del siglo, la irreligión nos ha destrozado el entendimiento y entonces buscamos fuera de nosotros lo que está en el misterio de nuestra subconciencia [...] Si Vd. creyera en Dios no habría pasado esa vida endemoniada”.⁴⁶³ Es importante recordar que el primer acercamiento entre los personajes de la novela es a través de la Sociedad Teosófica, una

⁴⁶² Frederic Jameson, *Op. cit.*, p. 199.

⁴⁶³ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 92.

agrupación parecida a una secta: jerárquica, autoritaria, supersticiosa. Este pretexto, Arlt lo retoma también de la tradición rusa, en tanto durante el siglo XIX proliferan sociedades tanto religiosas como políticas, reconstruidas desde la fascinación de Dotoyevski por personajes como Netchayev y Bakunin.

El nihilismo imprime un carácter violento en las asociaciones. En el imaginario social del periodo, esta tendencia se opone al nacionalismo, por eso es de utilidad para el Astrólogo, porque a él le interesa provocar un estallido violento, no la transformación de las instituciones. Hay, además, un acercamiento hacia el autoritarismo cuando el ideólogo se propone manejar a los más vulnerables: “Nos dirigiremos en especial a las juventudes, porque son más estúpidas y entusiastas. Les prometeremos el imperio del mundo y del amor...”.⁴⁶⁴ La influencia simbólica en el plan del Astrólogo conlleva una imagen de manipulación mediática, propia del capitalismo. Se vale, pues, de los recursos del sistema político para combatirlo: “[...] elegiremos un término medio entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino... pero más místico, una criatura que tenga un rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo. Nuestras cintas se exhibirán en los barrios pobres, en el arrabal”.⁴⁶⁵

La criatura mística, mesiánica, le otorga el sentido espiritual que tanto busca el Astrólogo, y en la novela es representado por Ergueta, el farmacéutico que se piensa como san Pablo.⁴⁶⁶ Esta idea puede ser la causa de las interpretaciones contextuales que ven en la obra el uso de las herramientas propagandísticas del peronismo, específicamente, explotando la imagen de Eva. De ahí que en los relatos “La película” y “El Astrólogo” de Piglia, los personajes arltianos se adhieran a la lucha peronista. En el imaginario argentino, el peronismo es percibido como un movimiento contradictorio, incoherente. En la figura de

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p.146.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁶⁶ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 542.

Eva, es visto como redentor y cercano hasta cierto punto al socialismo; mientras que en Juan Domingo destacan los elementos fascistas, el exterminio a la oposición, incluyendo a sus propios seguidores:

La actuación de Juan Domingo Perón, un militar golpista que se convirtió en presidente, es desde todo punto de vista más previsible en el libreto argentino [...] La actuación de Evita, como una mujer apasionada y frontal que aparece en la escena pública desde un lugar marginal de pobreza e ilegitimidad, abre más productivamente el espacio para la ficción. Eva encarnó claramente una violación al orden social imperante y a un campo político fuertemente sobrecodificado como machista, literario, racista y anti-obrero.⁴⁶⁷

Hipólita remite a una Eva futura, más que a la real, a la construcción que elabora Piglia en su cuento, que pasa de prostituta a mujer emancipada, ambiciosa, revolucionaria. Por otro lado, el Astrólogo no es sólo el hombre autoritario, fascinado con la idea del poder, también es sensible, se estremece ante la soledad universal, originada en la ciencia, en el discurso racionalista como sustituto de la religión: “Los hombres han perdido la costumbre de mirar las estrellas. Incluso si se examinan sus vidas, se llega a la conclusión de que viven de dos maneras: Unos falseando el conocimiento de la verdad y otros aplastando la verdad. El primer grupo está compuesto por artistas, intelectuales. El grupo de los que aplastan la verdad lo forman los comerciantes, industriales, militares y políticos”.⁴⁶⁸

El Astrólogo se enfoca en la imagen del incendiario porque desprecia tanto de los científicos como de los intelectuales y de los dirigentes en el mundo capitalista. En esta cita parece acercarse a una visión que intenta humanizar a la sociedad, pero no es así, puesto que su crítica lo impulsa a emplear el recurso de la mentira para pensar en el poder. En este punto parecería que el Astrólogo busca salir del aburrimiento de la modernidad por medio

⁴⁶⁷ Susana Rosano, *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)*, tesis de doctorado, Universidad de Pittsburgh, 2005, p. 44.

⁴⁶⁸ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 298.

de la violencia: “Me causa alegría pensar que una media docena de voluntades asociadas, pueden poner patas arriba a la sociedad mejor constituida”.⁴⁶⁹

Además de la crítica al cientificismo dominante desde la segunda mitad del siglo XIX, el Astrólogo se basa en cierto puritanismo para imaginar su sociedad futura. La idea de la sexualidad como innecesaria no es exclusiva de las posturas conservadoras, más bien es un rasgo común en los discursos utópicos o distópicos. Como se menciona en *El camino de Ida*, los utopistas no saben qué hacer con el sexo, resulta incómodo para mantener el orden social. Por ello, Arlt, quien ve en la sexualidad una condición degradante del ser humano (según se percibe en muchos personajes, como Erdosain), describe al Astrólogo como el castrado y a Hipólita como la hermafrodita, atraídos entre sí por su inteligencia. Esto es, un ideal en la sociedad futura es la asexualidad, el personaje que no necesita dominar sus deseos porque no existen:

Se le ha ocurrido un hombre masculino y femenino, simultáneamente. No hay nada de eso. Este hermafroditismo es psíquico, el cuerpo envasa a la mujer y al hombre tan perfectamente con sus dos distintas sensibilidades, que la personalidad doble absorbe las energías sexuales, y entonces la resultante es un hombre o una mujer sin las necesidades sexuales de uno u otro. Es decir, es perfecto en su perfecta soledad sin deseos. Está más allá de hombre. Es el superhombre.⁴⁷⁰

La imagen del revolucionario en Arlt se construye desde el ascetismo en general, y en particular a partir de la asexualidad. Bakunin es un personaje modélico para el Astrólogo, ambos son “emocionalmente impermeables”,⁴⁷¹ incapaces de manifestar de manera pública una dimensión sexual o emotiva. Esta separación de lo cotidiano, de lo humano, hace de la tarea subversiva el único propósito en la vida del insurrecto: “La revolución no es el deseo,

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 353.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 360.

⁴⁷¹ Mijail Bakunin, *Escritos de filosofía política*, tomo II, Madrid: Alianza, 1978, p. 226.

es el sacrificio de quien subordina su propia felicidad al deber de un combate que tiene como fin el que muchos otros no sean excluidos de la felicidad”.⁴⁷²

La representación del revolucionario y de las ideas anarquistas en Arlt se comprende a través de ciertas “imágenes literarias”, más que en la experiencia, sobre todo cuando se descubren las inconsistencias ideológicas del autor.⁴⁷³ En los años veinte en Argentina, el anarquismo encarna la vanguardia política, a la vez que la estética, desde un punto de vista formal. Anarquistas y artistas rechazan el cientificismo de la época con la misma intensidad que cuestionan al arte burgués, cuya mera función es el entretenimiento. El ideario del escritor, que se convierte en su punto de apoyo argumentativo, se construye con estos discursos que lo han nutrido a lo largo de su vida profesional, desde el periodismo hasta el ocultismo, pasando por las publicaciones sobre invención y avances científicos. A través de estos se perfila un cuestionamiento a las verdades propagadas por la ciencia y ahí se concentra una experiencia libertaria, la cual se percibe en las ficciones conspirativas:

Al incorporar perspectivas del discurso de los medios masivos en una práctica muy narrativa, Arlt logra una primera realización de lo que Frederic Jameson ha llamado el ideologema conspirativo de la cultura capitalista avanzada [...] Notablemente anticipatorias en sus estrategias representacionales, las novelas de Arlt muestran muchos de los rasgos estéticos que Jameson asocia con este ideologema: la desviación sintáctica, la falla teleológica, la interpretación de arte alto y convenciones de cultura de masas, y el doble código de los agentes políticos.⁴⁷⁴

Este ideologema se aprecia en los diferentes rasgos analizados por Close. Los más notorios para este trabajo son aquellos que parecen trastocar el sentido de la obra, la “falla teleológica” que se exhibe tanto en las crisis de Erdosain como en el ocultamiento de las intenciones del Astrólogo o del Mayor. Arlt subvierte a partir de la forma, de la

⁴⁷² Claudio Magris, *Op. cit.*, p. 153.

⁴⁷³ Glen S. Close, *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, pp. 37-38.

incorporación de narraciones de distinto origen, no sólo literario, y a la vez el imaginario se cuestiona o se reproduce. No puede existir una coherencia narrativa y semántica en Arlt —como sí se intenta en el caso de Piglia— en la medida en que interpreta el aniquilamiento del orden convencional, tanto en lo narrativo como en lo ideológico. La congruencia política, como el estilo, sería la marca de una formación de la cual carece y no le interesa obtener, en tanto periodista o intelectual *recienvenido*. Además, es una operación imposible en sentido estricto, porque las contradicciones son inherentes a la cultura.

Arlt conoce y percibe las diferencias sociales; por un lado, en Erdosain se cristalizan los deseos de la clase media porteña, su educación sentimental; por otro, el mundo político ejerce fascinación, principalmente el anarquismo que el autor trata de incorporar en sus novelas por medio de referencias precisas o a través de imágenes que rompen con los estereotipos de la vida burguesa. Desde el inicio de *Los siete locos* se alude a los falsificadores,⁴⁷⁵ identificados en *Los lanzallamas* como anarquistas, en el personaje de Severo, remitiendo a Severino de Giovanni. El anarquismo que se expone es mucho más seductor que las otras filosofías políticas, pues está interesado, más que en la teorización o en ocupar el espacio político, en el actuar. En la conversación entre Erdosain y Severo, se percibe esta idea: “[Erdosain] –Soy comunista. [Severo]–Después vendrá el anarquismo... no importa... por el momento estas son pavadas que no conviene discutir”.⁴⁷⁶ Remo parece no reparar en la tolerancia del anarquista; imbuido en el imaginario de la época, no distingue matices, pues llama al falsificador “terrorista”. Aunque Severino de Giovanni, el personaje histórico, aprobaba la utilidad de la propaganda por el hecho, no era en sentido

⁴⁷⁵ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 98.

⁴⁷⁶ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 450.

estricto un terrorista. Como el autor, Erdosain concibe el anarquismo como una postura uniforme, monolítica, en este caso enfocada en impulsos violentos.

El pesimismo de Erdosain, opuesto a la vitalidad del Astrólogo, se vincula a la postura del propio Arlt como de muchos intelectuales en diferentes momentos de la historia. Clara E. Lida analiza las diferencias entre los anarquistas y los escritores anarquizantes. Habría una distinción, en términos generales, entre el militante y el escritor: uno percibe la realidad desde las convicciones y el otro desde la reflexión; el primero actúa, el segundo concibe la escritura como inacción. Un elemento esencial en la formación de los escritores anarquizantes es el contexto y el imaginario que reproducen, desde los primeros ataques en Rusia en contra del zar hasta la época de los atentados en Francia. Por lo mismo, tanto para Dostoyevski como para Arlt no habría distinción entre anarquistas, terroristas y nihilistas: “[...] mientras los anarquistas afirman que el cambio sólo puede venir de la Revolución Social, los escritores anarquizantes piensan casi exclusivamente en términos nihilistas; subrayan un potencial destructivo del proletariado, pero hacen caso omiso de las premisas del socialismo, orientado a la creación de un nuevo mundo”.⁴⁷⁷

En ese sentido, el escritor sólo percibe una fuerza destructora, más allá de las intenciones o las utopías. Debido a ello, se presenta como indistinta la imagen del terrorista y la del anarquista. En otros momentos de la escritura, cabe decir, se distingue cierta filiación intuitiva hacia el anarquismo. En el caso de la novela de Arlt, es significativo que los falsificadores sean los únicos proletarios que aparecen en la novela, aunque antes Hipólita recuerda que ha trabajado como sirvienta, pero una vez que se casa con Ergueta se convierte en propietaria.

⁴⁷⁷ Clara E. Lida, “Literatura anarquista y anarquismo literario”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, www.academia.edu, p. 86.

En los falsificadores hay una percepción más compleja de lo que significa el anarquismo. Su presencia en el texto parece insignificante, comparada con el peso de las discusiones que mantiene el Astrólogo. El grupo de Severo es el encargado de falsificar la carta del Ministerio de Guerra para obtener el dinero que financiaría la revolución. La concepción del dinero para el anarquista invierte la idea dominante en el capitalismo, porque es apócrifo, pero a la vez posee la misma función y valor. Según Close, “Si los billetes falsos son prueba de la ficción, todo el sistema de ficciones circulantes revela orígenes clandestinos y anárquicos [...] la naturaleza ficcional/simbólica del dinero capitalista también permite a los trabajadores anarquistas falsificar el símbolo que falsifica el valor de su trabajo”.⁴⁷⁸

El dinero falsificado representa no sólo el revés del sistema, sino una declaración de principios. Así, el dinero “real” pierde el valor cuando Erdosain lo dilapida, pues para él no tiene el cometido que lo ayuda a integrarse a la sociedad. Por el contrario, el dinero robado lo margina, lo orilla al trato con ladrones y prostitutas, entre los cuales, si bien sigue experimentando la soledad, no tiene la necesidad de mentir deliberadamente como cuando busca incorporarse al espacio laboral. Esta percepción es la que impulsa a Ergueta a pronunciar la conocida expresión que habla de los marginados como impulsores de la revolución: “¿Quiénes van a hacer la revolución social, sino los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te crees que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos?”⁴⁷⁹ Una expresión similar es enunciada por Bakunin cuando describe y cuestiona la función de los intelectuales y de los científicos:

⁴⁷⁸ Glen S. Close, *Op. cit.*, p. 131.

⁴⁷⁹ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 21.

Pero ni los autores, ni los filósofos, ni sus trabajos, ni siquiera los periódicos socialistas constituyen un socialismo vivo y poderoso. Este último sólo encuentra su existencia real en el instinto revolucionario ilustrado, en la voluntad colectiva y en la organización de las propias masas trabajadoras; y cuando faltan ese instinto, esa voluntad y esa organización, los mejores libros del mundo no son sino teorías en el vacío, fantasías impotentes.⁴⁸⁰

Sin duda el personaje que más comparte ciertos principios con el anarquismo es el Astrólogo. Alberto Lezin no se parece a Lenin, ni en su físico ni en la retórica. La frase de Erdosain al final de *Los siete locos* no es más que un guiño, lo dice el título del apartado, un recurso tan engañoso como las propias mentiras del ideólogo. Por el contrario, el Astrólogo se vincula con Bakunin en varios puntos, como su carácter asexual, que ya ha sido mencionado; además ambos perciben como necesaria la capacidad emancipatoria de las mujeres. Bakunin, antes que otros pensadores incluyendo a autores que le sucedieron, como Kropotkin, por ejemplo, considera la necesidad de la participación de las mujeres en la revolución, tal vez porque alcanza a ver el potencial de las nihilistas rusas.⁴⁸¹ Otro punto en común es la retórica, la fuerza en las palabras del Astrólogo es similar a la de Bakunin, sobre todo cuando éste pasa por el periodo donde se vincula con Netchayev. Esta argumentación se traduce como una amalgama de posturas que cobra importancia porque es descrita con un lenguaje potente, violento, como lo demuestran los discursos de Bakunin: “[...] la revolución es imposible sin una destrucción avasalladora y apasionada, una destrucción saludable y fructífera, pues mediante tal destrucción nacen y llegan a la existencia nuevos mundos”.⁴⁸²

En el Astrólogo, hay elementos que recrean la postura del autor, esa mezcla de ideas con las que simpatiza pero que no puede conjuntar. Lezin, siguiendo a Bakunin, apunta al

⁴⁸⁰ Mijaíl Bakunin, *Escritos de filosofía política*, tomo II, p. 159.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 172.

lumpen, no al proletariado, como lo haría cualquier comunista; en ese sentido, nos dice Close: “Aunque fascista en su determinación de despertar el entusiasmo violento de la juventud con espléndidos uniformes y glorificadas jerarquías de iniciación, la sociedad secreta revela claras afinidades anarquistas en su apelación primaria a individuos no asimilados por la economía capitalista”.⁴⁸³

Sin embargo, ni la novela ni la formación del autor revelan que se intente dar un sentido monolítico al personaje. Para José Amícola, el Astrólogo es una mezcla de distintos personajes con rasgos autoritarios, basada tanto en Lenin como en Mussolini o Hitler.⁴⁸⁴ El uso de la mentira lo acerca a las posturas fascistas, así como los repetidos paralelismos que establece entre el fascismo y el comunismo (por ejemplo, “¿Sabe usted cuántos asesinatos cuesta el triunfo de un Lenin o de un Mussolini?”⁴⁸⁵), ya que Lenin justifica los medios para llegar al fin; pero, por otro lado, abiertamente declara su oposición a la violencia, al capitalismo y al militarismo.

El Astrólogo es un punto medio entre un loco y un ideólogo, tan incongruente como para buscar erradicar la violencia por medio del exterminio, o la deshumanización científica a través de la ciencia. Arlt describe los peligros de la modernidad en ese personaje: “¿Se imagina usted un mundo de gentes furiosas, de cráneo seco, moviéndose en los subterráneos de las gigantescas ciudades y aullando a las paredes de cemento armado [...] Y las muchachitas y los escolares organizando sociedades secretas para dedicarse al sport

⁴⁸³ Glen S. Close, *Op. cit.*, p. 110.

⁴⁸⁴ José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994, pp. 45 y 53.

⁴⁸⁵ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 136.

del suicidio”.⁴⁸⁶ El futuro estaría poblado por terroristas que organizan ataques de forma individual y casi espontánea, tal vez como la joven Ida en Piglia.

La visión pesimista que sobre la ciencia posee el Astrólogo se deriva de sus aficiones. Lezin no es un personaje biografiado, al lector no se le dan antecedentes, más que el hecho de haber asistido en el pasado a las reuniones de cierta sociedad teosófica, donde conoce a Erdosain. A diferencia de éste, de Alberto Lezin se desconocen los detalles de su vida privada y de su profesión, salvo que es un astrólogo que no cree en la astrología. Por ello pone en el mismo nivel la idea de la ciencia, la ideología y la religión, pues para él funcionan como creencias. De ahí que hable del descubridor del plesosaurio como “el inglés borracho”,⁴⁸⁷ o que mezcle métodos ultraconservadores para iniciar un proceso de liberación. El personaje es mesiánico, tiene una función y hacia ella están encaminados sus esfuerzos: “Usted comprende que yo estoy destinado para un fin más alto [...] No importa... vendrá otro... vendrá otro que me substituirá. Así tiene que suceder. Lo único que debemos desear es que la idea germine en las imaginaciones... el día que esté en muchas almas, sucederán cosas hermosas”.⁴⁸⁸

Es notorio que el Astrólogo, para reconstruir la imagen del insurgente, se base en el *Catecismo del revolucionario*,⁴⁸⁹ el documento que circula desde la época de Netchayev para delinear los rasgos de quien emprenda una lucha social, un individuo enfocado por entero al propósito libertario. Por esto se asume desde su misión, no como el héroe

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 142.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 148.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pp. 270 y 276.

⁴⁸⁹ Sergei Netchayev y Mijail Bakunin, *El catecismo revolucionario*, trad. de Frank Mintz, México: Banderas Negras, 2017. Walter Laqueur relata brevemente el origen del texto que ha inspirado a militantes de distintas corrientes: “El Catecismo de Bakunin se escribió para instruir a un grupo terrorista inexistente —el Narodnaya Rasprava de Netchayev— que al igual que la „Unión Mundial Revolucionaria“ de Bakunin era un mero producto de la imaginación. La única víctima del terrorismo de Netchayev fue un camarada conspirador, un estudiante, Iván Ivanovich Ivanov”, *Una historia del terrorismo*, trad. de Tomás Fernández Auz y Beatriz Eguibar, Barcelona: Paidós, 2003, p. 66.

narcisista, sino como un instrumento de guerra: “Nosotros tendemos a la eliminación absoluta del revolucionario sentimental. El sentimentalismo no nos interesa. Se lo dejamos a los socialistas que son tan bestias, que aun después de la experiencia de la Guerra Europea, siguen creyendo en la democracia y la evolución”.⁴⁹⁰ Arlt cuestiona desde varios puntos las fórmulas reformistas del socialismo, de lo que entiende como ser socialista, destacando la doble moral de Gualdi al inicio de la novela, pero también la ingenuidad del Abogado, su pacifismo que lo conduce a la inacción, de ahí que lo reprenda de distintas maneras: “[...] el perfecto comunista, no debe vacilar ni un instante en emplear para el triunfo de la causa proletaria universal, todos los crímenes que condena la moral capitalista”.⁴⁹¹ Por eso en la novela no hay confrontaciones estrictamente ideológicas, y cuando parece que se propician terminan de tajo como la salida del personaje del Abogado. Arlt expulsa violentamente del relato al Abogado, el joven idealista que cree que a través de su vida ejemplar puede transformar al mundo.

Cabe mencionar que el comportamiento al que alude el Abogado (hace gimnasia, no fuma, no bebe, renuncia al bienestar y la riqueza de la familia), no sólo caracteriza a algunos comunistas sino que se refiere sobre todo a ciertas prácticas anarquistas durante el siglo XX en España y en América Latina. Pero a Arlt no le interesa esta tendencia, sino la que él descubre en las novelas rusas, es decir, se acerca mucho más al nihilismo, visto como asociación filosófica y como grupo de conspiradores. La idea del secuestro de Barsut es un ejemplo de las tácticas nihilistas para obtener recursos materiales, y por supuesto la misma constitución de la sociedad secreta, a través de la organización de células. El Astrólogo exalta en su discurso la imagen del incendiario: “Estoy hambriento de revolución

⁴⁹⁰ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 378.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 370.

social. ¿Sabe lo que es tener hambre de revolución? Quisiera prenderle fuego por los cuatro costados al mundo”.⁴⁹²

Para Amícola, en este punto es donde la violencia nihilista linda con el fascismo, incluso el crítico permite apreciar cierto paralelismo entre la víctima de *Los demonios* de Dostoyevski, Schátov, y Barsut. Narrativa y diegéticamente tendrían funciones similares, serían el chivo expiatorio, el origen que propiciaría el relato, la transformación de la realidad; a la vez son distintos, pues el primero es una víctima real, en tanto es asesinado, mientras que el segundo forma parte de la farsa del Astrólogo, es sólo una representación.⁴⁹³ Arlt, entonces, va del nihilismo al fascismo, y se satisface con ciertas ideas del anarquismo —no busca la conciencia de clase, por ejemplo—; le atraen fuertemente los personajes fascistas, vistos no sólo en el mundo real, sino dentro de la ficción, representados por el Astrólogo o el Mayor, este último recreación estereotipada del militar en América Latina: “Había en él algo de repugnante, y era el labio inferior replegado en un continuo mohín de desprecio”.⁴⁹⁴

El Mayor, cómplice del Astrólogo, es uno de los grandes mentirosos de la historia, pues sus intenciones resultan poco transparentes. Le interesa la apariencia de una sociedad secreta comunista, pero planea el golpe de Estado con la intención de imponer un régimen militar que orille a la población a iniciar una revuelta social. Tan oscuro como el Astrólogo, aunque menos complejo, el Mayor fluctúa entre el comunismo y el terrorismo: “Crearemos así un ficticio cuerpo revolucionario. Cultivaremos en especial los atentados terroristas”.⁴⁹⁵

⁴⁹² *Ibidem*, p. 355.

⁴⁹³ José Amícola, *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁹⁴ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 158.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 162.

Tanto el militar como el ideólogo requieren de la participación de quien fungirá como el incendiario, en este caso a través de la figura de Erdosain.

El joven inventor es quien experimenta más angustiosamente el vaivén entre el fascismo y el comunismo, o incluso, entre el actuar o el reflexionar. La angustia de Erdosain es resultado de sus contradicciones, estudia para “destruir esta sociedad”,⁴⁹⁶ al tiempo que espera el resurgimiento de otra. Erdosain persigue el “sueño americano”, el pordiosero de ayer que ahora es el jefe de una sociedad secreta, pero al final no será más que un delincuente y un inventor fracasado. Es un rebelde no tanto por impulso social, sino porque la destrucción cobra en él un sentido metafísico:

Yo soy la nada para todos. Y sin embargo, si mañana tiro una bomba, o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre que existe, el hombre para quien infinitas generaciones de jurisperitos prepararon castigos y cárceles y teorías. Yo, que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizontes, secretarios, periodistas, abogados, fiscales, guardacárceles, coches celulares, y nadie verá en mí un desdichado si no el hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad.⁴⁹⁷

Erdosain se convierte en asesino para darle sentido a su existencia, y porque en él la sociedad correctiva encuentra su función. Remo existe a través del crimen, en tanto no sabe cómo actuar, sólo ve que en otros momentos sus acciones han sido vacías —inventar, amar, trabajar—, no será como Verne, si bien el Astrólogo así lo imagina,⁴⁹⁸ sólo el residuo de sus deseos. Socialmente es percibido como un anarquista, aunque la imagen del criminal no coincide con Remo y el Jefe Político de Distrito le grite, “Anarquista, hijo de puta. Tanto coraje mal empleado”.⁴⁹⁹ Así, Erdosain es un anarquista apócrifo, sus impulsos no lo

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 87.

⁴⁹⁸ Roberto Arlt, *Los lanzallamas*, p. 380.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 598.

conducen hacia la libertad. Es tan falso el anarquismo en el inventor, como la “terrible banda de Temperley”.

El anarquismo en Arlt es una fuerza violenta que busca la destrucción por encima de cualquier otro propósito. La utopía se pierde, pareciera que no hay mañana sino sólo un presente que exige ser exterminado. Por eso la sociedad secreta del Astrólogo se acerca a las asociaciones nihilistas, previas a la Revolución Rusa. Hay, por ello, otros personajes con atisbos nihilistas y anarquistas violentos. El Buscador de Oro es destructivo, para él es necesario aniquilar todo aquello que signifique el orden social, empezando por la ciudad como espacio de degradación del individuo. El Buscador se contenta con el tópico del *beatus ille*, como se ha dicho, y se acerca al primitivismo precapitalista: “Desafiando la soledad, los peligros, la tristeza, el sol, lo infinito de la llanura uno se siente otro hombre... distinto del rebaño de esclavos que agoniza en la ciudad. ¿Sabe Vd. lo que es el proletariado, anarquista, socialista de nuestras ciudades? Un rebaño de cobardes”.⁵⁰⁰ El Buscador antecede a Thomas Munk, porque además desprecia la ingenuidad de los reformistas y de los pacifistas; en la misma medida, su nihilismo lo hermana al Gaucho Dorda de *Plata quemada* cuando declara: “¡Envenenarlos a todos los „tiras“ como ratas!”⁵⁰¹

El anarquismo en Arlt es un impulso, la reacción definitiva de los personajes al momento de tomar una decisión. Si bien hay elementos libertarios que dan complejidad, lo cierto es que las múltiples lecturas del autor se proyectan en relatos contradictorios. La novela de Arlt puede comprenderse como la reiteración literaria de ciertas ideas-imágenes: el imaginario del anarquista, del revolucionario, de la sociedad secreta y de la pobreza. Arlt escribe a partir de las fantasías sociales que proliferan a través de diferentes discursos y que

⁵⁰⁰ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 177.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 173.

se asimilan para representarse en relatos colectivos, que para Jameson transmiten marcas ideológicas: “[...] un paradigma narrativo específico sigue emitiendo sus señales ideológicas mucho después de que su contenido original se ha vuelto históricamente obsoleto [...] la capa más arcaica de contenido sigue dando vitalidad y legitimación ideológica a su ulterior función simbólica bastante diferente”.⁵⁰² Habría un “paradigma narrativo” en la novela, en este caso Arlt lo interpreta desde las distintas manifestaciones culturales, en las lecturas de los rusos, Dostoyevski y Andreyev, y a partir de ahí escribe, imagina cómo es un anarquista, cómo se podría hacer una revolución.

B. El camino de Ida: individuos múltiples, lectores terroristas, escritura anarquista

EL CAMINO Y LA NOVELA: LOS TEMAS Y LAS FORMAS

El camino de Ida es la última novela de Piglia. Publicada en 2013, retoma muchos de los tópicos antes empleados por el autor —el crimen, el narrador, las reflexiones literarias, entre otras—, a la vez que resulta innovadora en varios aspectos como el espacio en el que se recrea la historia, pues en este caso Emilio Renzi se ubica en el campus de una universidad estadounidense. Esta obra podría considerarse un ejemplo de la madurez escritural, fluye hacia ideas muy concretas sin por ello traicionar cierto estilo. Está integrada por cuatro partes y un epílogo, la primera es “El accidente”, seguida por “La vecina rusa”, luego “En nombre de Conrad” y por último “Las manos en el fuego”. Como en el caso de *Blanco nocturno*, podría segmentarse entre un antes y un después del crimen, o bien, relata una historia a la vez que se esconde otra, a través de dos personajes, Ida Brown y Thomas Munk.

⁵⁰² Frederic Jameson, *Op. cit.*, p. 150.

La novela cuenta la llegada de Renzi como profesor invitado a una universidad estadounidense y su encuentro con Ida, la especialista en Conrad, que conducirá al argentino hacia Munk, el matemático que se convierte en terrorista. A través de los personajes, el texto mantiene un diálogo con *El agente secreto* y con la novela de Arlt; Munk continúa el trabajo del Profesor, el dinamitero, actúa siguiendo los postulados del Astrólogo, a la vez que se construye como una entidad compleja y autónoma.

El título hace referencia al tema, aunque no sea una concreción del mismo. Como apunta Genette, “[...] un lugar (tardío o no), un objeto (simbólico o no), un leitmotiv, un personaje, incluso central, no son propiamente dicho temas, sino elementos del universo diegético de las obras que titulan. Calificaré no obstante todos estos títulos de *temáticos*, por una sinécdoque generalizante que será, si queremos, un homenaje a la importancia del tema en el „contenido“ de una obra, sea del orden narrativo, dramático o discursivo”.⁵⁰³ En ese sentido, también es simbólico y ambivalente: por un lado, significa el camino que recorre el personaje de Ida, su vida; y por otro, la ruta que implica el no retorno, lo definitivo, es decir, el atentado terrorista como el camino del que no hay vuelta atrás.

La novela sugiere una aparente diafanidad, retoma cierta tradición de la narrativa estadounidense que va desde Melville hasta Philip Roth (el tipo de narrador de *Moby Dick*, Ismael, que cuenta la vida de alguien más, como Renzi ante la historia de Ida y de Munk; o el fracaso del sueño americano en la *Trilogía americana*), pasando por el género negro, donde pareciera que lo más importante es saber contar y no sólo valerse de malabares lingüísticos. Renzi, como Kafka, juega esta vez al equilibrista, pero también al nadador, en el sentido de la responsabilidad política. Ahí donde Renzi nada, Ida se ahoga, el escritor en la periferia del compromiso y la profesora desde la militancia, uno vivo y la otra muerta.

⁵⁰³ Gérard Genette, *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2001, p. 73.

La novela contiene esos nudos secretos que caracterizan a la obra de Piglia; puede comprenderse desde la elipsis, recurso que tanto admira en Walsh, del tipo implícito: “Las elipsis *implícitas*, es decir, aquellas cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa”.⁵⁰⁴ A la vez, es una elipsis *implícita hipotética*, en tanto no se puede ubicar con precisión en el texto y sólo hasta el final se comprende el sentido de aquello que se ha ocultado.⁵⁰⁵

La teoría del *iceberg* de Hemingway también puede explicar la estructura de esta historia: lo más importante, el centro del nudo, no se nombra, operación similar a la que puede leerse en *Respiración artificial*, incluso en el significado final de las acciones de los personajes centrales. Además de ello, el epígrafe es otro de los elementos interpretables: “Es infinita esta riqueza abandonada”, el título-verso del poema de Edgar Bayley. El sentido de la novela se amplía si se discierne desde el epígrafe, es decir, cumple con la función de comentario del texto: “Esta atribución de pertinencia está a cargo del lector, cuya capacidad hermenéutica es a menudo puesta a prueba”.⁵⁰⁶ La novela tendría un valor vital, casi luminoso y esperanzador leída desde las líneas de Bayley: “esta mano no es la mano [...] nunca terminará es infinita esta riqueza/ abandonada/ nunca supongas que la espuma del alba se/ ha/ extinguido/ después del rostro hay otro rostro”.⁵⁰⁷ La estructura del poema, vista desde la continuidad sintáctica y la ausencia de signos de puntuación, le otorgan un significado de circularidad. El sentido es consecuente con los esfuerzos de

⁵⁰⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989, p. 162.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁰⁶ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 134.

⁵⁰⁷ Edgar Bayley, “Poemas”, paginadepoesia.com.ar

Munk y su ejército invisible: la infinita riqueza abandonada remite tanto a la Naturaleza, desde la que existe Munk, hasta el potencial de las “células” anarquistas.

Los espacios en *El camino de Ida* se caracterizan por su concreción aparente: la ciudad de Nueva York, el campus universitario, el departamento de Renzi, el hotel, la cabaña de Munk. Salvo esta última, los otros sitios podrían verse como no-lugares, pues a los personajes les resulta difícil integrarse a los mismos. Son espacios artificiales, recreados para figurar las vidas posibles que jamás tendrán; el ejemplo más representativo es el sótano de la casa de D’Amato, el acuario donde alberga un tiburón que le recuerda al personaje y a los lectores, como individuos contemporáneos, que jamás serán el capitán Ahab, la aventura para ellos no existe. Estos espacios tienen distintas funciones, no sólo la simulación o la representación de lo real, son espejos de prisiones, panópticos vigilantes, donde parece que el individuo se mueve sin dificultad. El espacio es descrito desde el punto de vista del narrador, Renzi, de ahí que se le imprima un sentido desolador, en la medida en que él se asume, aunque no lo sea, como un exiliado.

Para Renzi, el pueblo donde se ubica el campus se opone al mundo real, el de New Jersey, con sus delitos y su suciedad, pues el primero “Era como estar en una clínica psiquiátrica de lujo”.⁵⁰⁸ La pulcritud de estos espacios, al tiempo que desaparece las peculiaridades, los uniforma, busca disipar la experiencia tanto como la identidad. El departamento que le rentan a Renzi es tan impersonal, al grado que la televisión es lo único que le permite olvidar esta suerte de destierro en el que vive. La habitación de hotel donde se encuentran Ida y Renzi no es más cálida: “Era inhóspita, de muebles blancos, hecha para

⁵⁰⁸ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, México: Anagrama, 2013, p. 15.

ejecutivos o suicidas”, así como el supermercado, que resulta ser, como cualquiera, “helado y vacío.”⁵⁰⁹

La novela hace una reflexión sobre el mundo académico, de ahí que sea una crítica a ese ambiente hostil, violento, que se respira en muchas universidades, tal como le dice Ida a Renzi a su arribo: “Bienvenido al cementerio donde vienen a morir los escritores”.⁵¹⁰ La universidad, en concreto esta universidad como modelo estadounidense, es un lugar de rivalidades constantes, de luchas epistemológicas o personales, recrea la imagen foucaultiana donde el poder se extiende y se reproduce incluso entre quienes podrían ser libres: “Los campus son pacíficos y elegantes, están pensados para dejar afuera la experiencia y las pasiones pero corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados [...] Pronto los hombres con experiencia en la cárcel y en la guerra serán los profesores encargados de llevar adelante la administración de las universidades”.⁵¹¹

La universidad semeja una estancia donde no puede suceder aquello que no ha sido contemplado, limpia de experiencias y de improvisaciones. La prisión terminaría por ser un espacio similar al campus, aunque tal vez menos hostil, por lo menos para Thomas. Una y otra están reguladas, en constante observación, como dice el doctor Beck, y en ambas el aprendizaje es posible: “Una prisión de alta seguridad en los Estados Unidos es una institución compleja, quizá la más compleja forma de vida social que uno pueda imaginar

⁵⁰⁹ *Ibidem*, pp. 67 y 222.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 18. Por otro lado, en esta referencia Piglia alude a la novela de José Donoso, *Donde van a morir los elefantes* (Buenos Aires: Alfaguara, 1995) no sólo desde la expresión sino en la crítica al ambiente en las universidades estadounidenses. Además, la correspondencia metafórica entre el escritor y el elefante recuerda la anécdota que involucra a Nabokov, y que Piglia retoma en “Otro país”, para describir la reticencia de los academicistas ante los escritores que laboran como profesores: “Señores, respeto el talento literario del señor Nabokov, ¿pero a quién se le ocurre invitar a un elefante a dictar clases de zoología?”, *Prisión perpetua*, Barcelona: Anagrama, 2007, p. 27.

⁵¹¹ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 35.

[...] En realidad, es un laboratorio experimental de la conducta de los hombres en condiciones extremas, un excelente lugar de trabajo para un médico psiquiátrico como yo”.⁵¹² En este sentido, Piglia establece un paralelismo entre los distintos espacios: la universidad y la prisión, Argentina y Estados Unidos, en tanto comparten la represión, el Estado vigilante, el sistema que parece dejar en libertad a los individuos cuando en realidad los mantiene en sujeción constante.

LA NOVELA NEGRA Y LOS SÍNTOMAS DEL CAPITALISMO

Los detectives ya no resolvemos los casos, pero podemos contarlos.
Parker en *El camino de Ida*.

En *El camino de Ida* la novela negra se revela como un relato que deja al descubierto ciertos mecanismos sociales, el éxito del sistema, pero también sus fallas y sus notorias consecuencias. Es una ficción conspirativa, el crimen importa tanto como la planeación del mismo, sobre todo porque abundan las víctimas y los criminales. La lectura depende de cuál crimen tiene más peso narrativo: el de Ida, las muertes de Munk o las del Estado. El capitalismo es visto como el mal, pues quien vive en él acostumbra a no asumir las consecuencias de sus actos, según Munk.

La novela está narrada en primera persona, a la manera de los relatos de Philip Marlowe, por el ahora maduro profesor de literatura Emilio Renzi, y desde este punto de vista se coordinan las otras voces, se direccionan las claves, los posibles cabos sueltos que dan sentido a la historia. A diferencia del narrador arltiano, Renzi controla, dosifica la información que le otorga al lector, manteniendo una congruencia referencial que es difícil

⁵¹² *Ibidem*, p. 268.

de encontrar en *Los siete locos/Los lanzallamas*. Podría decirse que la novela de Arlt es más polifónica, mientras que en Piglia los pequeños detalles están en función de demostrar la consistencia de los personajes. Renzi funciona como un narrador-testigo que, si bien es un personaje, cuenta la historia de alguien más, en este caso de Ida y Thomas. En este aspecto, actúa como un narrador de su género, cuya focalización es interna: “[...] la novela policiaca más clásica, aunque generalmente focalizada en el detective investigador, la mayoría de las veces nos oculta una parte de sus descubrimientos y de sus inducciones hasta la revelación final”.⁵¹³ A la vez la focalización es variable, la perspectiva cambia y no sólo se detiene en Renzi, sino también en Nina o en Thomas.

Como en los otros relatos de Piglia, Renzi es un detective, el profesor-detective, aunque antes ha sido el escritor-detective (*Nombre falso* o *Respiración artificial*) o el periodista-detective (*Plata quemada* o *Blanco nocturno*). La vida de Emilio, a sus más de cincuenta años, vuelve a ser inestable, un hálito de juventud le da un aspecto caótico, disperso, hasta que se involucra con Ida. Renzi parece estar en busca de una historia, como el detective en la espera de un caso por resolver. En tanto la novela está narrada como una introspección, el detective cuenta a la vez que le da al lector una serie de pistas claves, *esbozos*, diría Genette: “[...] simples adarajos sin anticipación, ni siquiera alusiva, que no encontrarán significado sino más adelante y que son ejemplos del arte, muy clásico, de la „preparación“”.⁵¹⁴

La comprensión del relato va de la mano al acto mismo de narrar, por ello las referencias mantienen una congruencia de sentido, son reiteraciones semánticas que permiten interpretar la historia y los secretos de los personajes, principalmente los de Ida y

⁵¹³ Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 250-251.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 128.

Munk, presentadas como prolepsis repetitivas o generalizantes, anticipaciones que delatan la “impaciencia narrativa”, en este caso desde la perspectiva de Renzi.⁵¹⁵ En ese aspecto, el narrador actúa como Marlowe, que interpreta a partir del cúmulo de signos: “La prueba —dije— es siempre una cosa relativa. Es la acumulación de probabilidades lo que termina por inclinar la balanza. E incluso entonces es un problema de interpretación”.⁵¹⁶

El lector va descubriendo imágenes reiterativas, aunque aparezcan aparentemente aisladas. Muchas de las acotaciones remiten a ciertas ideas antisistémicas, o al primitivismo que desemboca en la utopía de Munk. Por ejemplo, Hudson, el autor que estudia Renzi, expone una propuesta que está a medio camino entre la vida del gaucho, el ecologismo o el anarquismo a la Thoreau. El personaje de Orión, el vagabundo místico, confirma esta idea, pues rechaza el mundo moderno al no integrarse al trabajo ni a la economía. El narrador desde el inicio deja una clave de quién podría ser Orión, a través de su apariencia: “De lejos parecía un enfermero o un científico en su laboratorio”.⁵¹⁷ La imagen del vagabundo remite lo mismo al Astrólogo, a las víctimas de Munk que a Luca en *Blanco nocturno*. Orión es un obseso, a la vez que un fracasado por decisión y desprecio a la vida productiva.

Asimismo, el narrador va dando una serie de marcas a través de ciertas oraciones: “En otoño estoy siempre caliente”,⁵¹⁸ es lo que entiende Renzi en el primer encuentro no sexual con Ida y que parece remitir al fuego de las bombas. En otro momento Orión enuncia: “Como una piedra, Monsieur, me dijo un día, tenemos que tratar de ser como las piedras, duros y firmes”.⁵¹⁹ Orión parece estar detenido en el tiempo, da una lección de resistencia. Hay signos que se leen de una manera menos enigmática, como la enunciación

⁵¹⁵ *Ibidem*, pp. 124-125.

⁵¹⁶ Raymond Chandler, *Adiós muñeca*, trad. de José Luis López Muñoz, Madrid: Alianza, 2001, p. 275.

⁵¹⁷ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 26.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 40.

del poema de Bertolt Brecht, “Borra tus huellas”, que se comprenderá cuando el narrador escucha a Munk y entiende que la diferencia entre los animales y el ser humano es que este último es consciente de borrar sus huellas. Otra incógnita es el libro de Conrad que Ida deja a Renzi, el mapa que lo guía a resolver una parte del misterio; una función similar se presenta cuando los estudiantes conversan sobre *Taxi driver*, cuyo protagonista proyecta las intenciones de Munk.⁵²⁰

Don D’Amato es un personaje importante, aunque no dé una clave directa, pues su hipótesis parece errada de principio a fin. Visto como un “erudito y hombre de acción”, paradójicamente D’Amato no puede comprender que quien ha puesto las bombas sea el autor del *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico*; para él resulta inconcebible que un individuo pueda integrar el mundo intelectual a la vida, es decir, la práctica del anarquismo le resulta imposible, tanto como que un buen boxeador sepa jugar ajedrez. La inteligencia del experto en Melville es limitada, no sólo no se reconoce en esta aparente contradicción entre un maestro de literatura y un ex militar, sino que olvida a personajes como Sherlock Holmes o Philip Marlowe, para quienes el ejercicio del boxeo no entra en conflicto con el trabajo intelectual —vale decir que tanto el Astrólogo como Renzi gustan tanto de boxear como de las abstracciones teóricas—.

Sin embargo, D’Amato percibe algunos elementos. El primero se remite a su hipótesis sobre los espacios de la literatura contemporánea. Al contrario de *Moby Dick*, el relato actual se desarrolla en cuartos cerrados;⁵²¹ Don comprende que el académico se aleja cada vez más de la acción, de ahí su siniestro sótano que simula el mar. El segundo elemento de las hipótesis que D’Amato formula sobre el crimen, aunque parte de una teoría

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 172.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 50.

errada —la idea de que el terrorista no puede ser un intelectual— desemboca finalmente en *El agente secreto*: “Poner una bomba supone tener una mentalidad robótica que se identifica con los mecanismos de relojería”.⁵²² Es decir, el terrorista tendría un comportamiento como el de Stevie, en la obra de Conrad, desvinculado de los contratos sociales, empeñado en cumplir una misión. Entonces, habría una semejanza entre Munk y Stevie, desde la reflexión un tanto maniquea de D’Amato y Conrad, que parte de la incapacidad de comprender el anarquismo. Pero el académico se equivoca, pues el paralelismo será entre Munk y el Profesor, no sólo por la relación con el oficio sino porque en ambos hay una intencionalidad política, inexistente en el joven y unidimensional Stevie.

Otro ítem importante es el secreto. Parece que todos tienen vidas ocultas, por ello Elizabeth, colega de Renzi, contrata a Ralph Parker, el detective, recreación del estereotipo del investigador privado. Parker tiene cerca de cuarenta años, y su trabajo consiste en buscar información en internet, esto es, está entre el *hacker* y el detective clásico. Antes fue policía —como Marlowe—, fuma, pero es abstemio, tiene una ex esposa, una pelirroja que trabaja en una librería y que recuerda a la chica que conoce el héroe de Chandler en *El sueño eterno*.⁵²³ A diferencia de otros detectives, Parker no trabaja en solitario, sino para una agencia, la Ace Agency, pues comprende que si bien su profesión tiene alguna utilidad, el contexto ha cambiado: “Ya no salimos a la calle, los *private eyes* [...] Tampoco hay ya detectives privados en sentido específico, dijo después, no hay nadie privado que investigue los crímenes. Eso funciona en el cine, en las series de televisión, pero no en la vida. El mundo verdadero es tenebroso, psicótico, corporativo, ilógico”.⁵²⁴

⁵²² *Ibidem*, p. 171.

⁵²³ Raymond Chandler, *El sueño eterno*, trad. de José Antonio Lara, España: Plaza & Janés, 1987.

⁵²⁴ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 30.

Los personajes que mejor revelan el sentido detectivesco son Renzi y Nina, la vecina rusa. Ambos actúan a la manera de Sherlock y Watson. Los años han pasado para Renzi, quien en su juventud actuaba como el aprendiz, ante Croce o Tardewski, ahora se convierte en el detective que guía la pesquisa. Nina y Emilio son profesores-detectives, insomnes y solitarios, de ahí que comiencen a conversar y su relación iluminará el misterio del crimen tanto como la soledad de sus vidas. Nina es un poco más perspicaz que Renzi, tal vez porque no se involucra de forma sentimental con “la investigación”, y porque su formación proviene de una militancia política más activa.

La rusa es detective porque es hermeneuta, es lectora; lee en el manifiesto al autor de los atentados, imagina a Munk a partir de la escritura, y su descubrimiento es el más certero de todos, sabe que descifra por medio de la lengua. Como muchos militantes de izquierda, su exilio se explica a partir del rechazo a los excesos totalitarios en la Unión Soviética, y a la vez su cercanía con el anarquismo. Nina además es viuda, su esposo también era profesor y geógrafo, ambos exiliados. La imagen del geógrafo ruso, crítico del sistema soviético, remite a Kropotkin. Nina descubre a Munk y su vínculo con Ida a partir de su contexto, de su exilio: “[...] todo se puede comprender menos la violencia revolucionaria y la euforia del triunfo”.⁵²⁵ La violencia de la muerte de Ida tanto como los atentados de Munk.

Podría decirse que el trabajo de Renzi consiste en interpretar, unir los fragmentos del rompecabezas, a partir de los datos concretos que recibe de Parker y las lecturas intuitivas de Nina. Así emprende la búsqueda de la verdad. El cometido de estos tres detectives se complementa, además, con la pareja de policías que desde lo institucional opera como detectivesca: el agente especial Menéndez, del FBI, y el inspector O’Connor, el

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 100.

primero como el personaje complejo, y el segundo es más parecido al estereotipo del policía torpe. Sin embargo, ninguno de ellos posee una pista concreta, salvo la noticia del asesinato de académicos especializados en ciencias. Menéndez es mucho más inteligente y mantiene la postura de que no es un grupo ecoterrorista, pues comprende el contexto individualista y las posibles formas de resistencia: “No creía que fuera una agrupación o una célula porque, según él, todo grupo se desintegra tarde o temprano y genera sus delatores, además las sectas clandestinas estaban infiltradas por la policía”.⁵²⁶ El agente ha descubierto la imposibilidad de la existencia de las sociedades secretas porque, finalmente, su trabajo es infiltrarlas.

Pero se equivoca Menéndez con Munk, quien parece ser actúa en solitario, y a la vez respaldado por un “ejército invisible” de anarcoterroristas. Por ello, Thomas se convierte en el Moriarty del agente, es el único que ha superado su inteligencia —y la de muchos—. Para Munk, Menéndez da pasos a ciegas: “Es un perro que no puede atrapar a un tábano, sólo siente la picadura. Y salta. Da dentelladas al aire, ladra en la noche. ¿Puede un perro comprender a un tábano?”⁵²⁷ Menéndez no puede distinguir las diferentes señales que le envía Munk, sus capacidades como detective se limitan a la infiltración y a la espera constante de las delaciones.

El agente del FBI no comprende la complejidad de Thomas, prácticamente todos actúan a ciegas. No es sino hasta el final que Renzi une los cabos sueltos, en medio de la paranoia que se convierte en el motivo de su insomnio. Renzi interpreta desde el pasado, así cobrarán significado la mano cubierta de la prostituta, las “manos al fuego” de Ida y del hombre del traje blanco que acompaña a Munk el último día de su vida, quien además

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 127.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 277.

recuerda a Tony Durán: “Tenía un aire señorial pero también algo de rufián y de dandy”.⁵²⁸

El misterioso hombre figura a un camarada o un admirador, aunque por su aspecto (el pelo gris, el traje de hilo blanco, los zapatos combinados, la camisa azul y la corbata gris) parecería difícil que sintiera empatía por Munk.

Renzi no percibe todos los detalles, es desde el instinto persecutorio que puede identificar los indicios. Su vocación detectivesca la ha despertado el medio en el que vive, en constante vigilancia. Esto es, el Estado que se filtra, acorrala, crea perseguidores o perseguidos, o bien, hace de sus ciudadanos conspiradores o traidores. Por ello, Renzi comprende la situación en un contexto tan alejado como el estadounidense, pues ha vivido en acecho en Argentina, de ahí las semejanzas: “[...] el terror obliga a imitar a los perseguidores y actuar sigilosamente. Encuentros pautados en lugares abiertos donde uno pudiera escapar, nunca esperar a nadie más de tres minutos, dar una vuelta a la manzana y ver que no te seguían, no anotar números de teléfono, en lo posible viajar en subte. No sirvió de nada”.⁵²⁹

SUJETOS MÚLTIPLES, LECTURAS EN FUGA: EL NARRADOR Y LOS PERSONAJES

No era la realidad la que permitía comprender una novela, era una novela la que daba a entender una realidad que durante años había sido incomprensible.

Renzi en *El camino de Ida*, Ricardo Piglia.

La importancia de Renzi no se limita a su comportamiento como personaje del género negro, sino que está condicionada por su función como narrador. Renzi vuelve a narrar en primera persona, actúa de forma similar que en *Respiración artificial*, pues relata una

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 266.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 120.

historia en la que participa pero no protagoniza, es como Ismael de *Moby Dick*, la primera persona funciona como punto de arranque para contar una historia de la que él es testigo y cuya trascendencia radica en su transformación vital. De ahí que el sentido de la novela regrese a sus primeras líneas: “En aquel tiempo vivía varias vidas”, nos dice Renzi en clara empatía con Munk, con sus distintas experiencias, que en lugar de contradecirlo lo lanzan en fuga.⁵³⁰ La novela se perfila como un “relato iterativo”, al contar una vez lo que ocurría en múltiples ocasiones.⁵³¹ A diferencia de *Plata quemada* o *Blanco nocturno*, Renzi no es sólo un agente en la historia, sino la voz que da coherencia y unidad al relato.

Renzi narra un tiempo pasado, la primera persona subjetiviza su discurso, testimonia, pero su enfoque es externo, ya que desde el momento en que narra, el presente del relato, él ya ha descubierto muchos misterios. Renzi transmite las acciones desde un punto de vista perceptivo, cuando se asume como personaje; y de interés, cuando se refiere a las experiencias de los otros.⁵³² Desde el lugar y el tiempo en que narra, los acontecimientos ya han sucedido, por ello su mirada parece totalizante, e incluso introduce ciertos rasgos comunes de la omnisciencia como la idea de una fatalidad inevitable, en el caso de Ida, como lo dice páginas antes de revelar la muerte de la profesora: “Claro que ella no era la heroína de ninguna novela, aunque me hubiera gustado que lo fuera para cambiarle el destino”.⁵³³

Renzi es un narrador que por medio de la experiencia modifica parcialmente su punto de vista, pero permite a otros personajes expresen el suyo a través del estilo directo puro, sobre todo cuando intervienen Nina, Ida y Munk: “¿Quizá los profesores se estaban

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 13.

⁵³¹ Gérard Genette, *Figuras III*, p. 175.

⁵³² Ver definiciones de punto de vista en Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, trad. de María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus/Altea, 1990, p. 163.

⁵³³ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 64.

matando entre ellos?, ironizaba Nina”,⁵³⁴ y del estilo indirecto puro: “[...] pensaba que era un intento de inventarse una vida más intensa y más real”.⁵³⁵ Estos cambios del punto de vista modifican la forma en que el narrador comprende a los otros personajes: en el primer caso Renzi sabe literalmente las palabras que emite Nina y así las reproduce, mientras que en el segundo, el indirecto, la literalidad se escapa y el narrador se contenta con suponer lo que pensaba Ida. Esto es, con Nina habla, ambos se comunican, al contrario de Ida, cuya vida resulta inasible, misteriosa.

Es importante recordar el papel que como narrador tiene Renzi en el manejo de los “documentos escritos”, como la novela de Conrad, *El agente secreto*, y la transmisión en Internet de las últimas palabras de Thomas. En estos casos, Renzi desaparece y sólo presenta los textos que en sí mismos tienen un sentido. Estos “modelos no narrados” convierten al narrador en un organizador de la información: “Ni siquiera es responsable de los relatos directos de las acciones físicas de los personajes, sino que sólo presenta sus materiales escritos literales”.⁵³⁶ En la novela aparecen de forma indirecta otros documentos como el diario de Munk, un recurso muy similar al que emplea el narrador de Arlt para dar a conocer detalles de la vida de Erdosain, y el *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico*, de los cuales sólo hay referencias, pero no se presentan los textos; en el caso del *Catecismo del revolucionario*, el narrador expone uno de los puntos a través del estilo directo puro.⁵³⁷

Como personaje, Renzi busca en el acto de contar el sentido de los acontecimientos, en este caso del crimen. Antes de verse involucrado en la historia, Renzi llega al campus con un aire de autoexilio. Hay una sensación de fracaso: a sus más de cincuenta años,

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 108.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 62. Sobre los estilos ver Chatman, *Op. cit.*, pp. 214-219.

⁵³⁶ Seymour Chatman, *Op. cit.*, p. 181.

⁵³⁷ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, pp. 150 (*Catecismo*), 157 (*Manifiesto*), 228-231 (*El agente secreto*), 195, 196 o 279 (Diario) y 287-288 (transmisión).

después de un éxito parcial como escritor y académico, Emilio huye de su vida personal —la separación amorosa— y encuentra en la universidad la oportunidad de vivir otras vidas. Renzi proyecta sus temores en distintos personajes. Joan Crawford en *Possessed* se presenta como una suerte de espejo para Renzi: ambos paranoicos, deambulando por las calles.⁵³⁸ Sin embargo, Renzi no puede enloquecer, pronto descubre que su misión es narrar. Entonces, la paranoia y el insomnio son los rasgos de su papel como detective, no del loco, sino del que busca respuestas y narra.

El insomnio de Renzi le otorga cierta lucidez, una perspectiva distinta, ve desde el margen, de ahí su capacidad interpretativa donde el sueño se complementa con la vigilia y se borran los límites entre lo real y lo concreto: “Incluso pensaba que esas noches blancas andando por las calles vacías eran en realidad sueños, y de hecho me despertaba en la mañana, agotado, sin estar seguro de no haber pasado la noche dando vueltas en la cama, sin dejar la habitación”.⁵³⁹ El narrador remite al cuento de Dostoyevski, “Noches blancas”,⁵⁴⁰ no sólo desde el título, sino que éste se propone como un subtexto paralelo y complementario del sentido en *El camino de Ida*: ambas historias están narradas en primera persona, ambos personajes padecen insomnio, merodean por la ciudad, se cruzan con un vagabundo, el encuentro con la mujer se describe desde el misterio y el secreto. La diferencia radica en que en la novela de Piglia quien se involucra en una sociedad secreta es Ida y no el narrador, como en Dostoyevski. El acercamiento al nihilismo en este caso se da de forma directa, y no a través de Arlt. El narrador del cuento ruso se asume como parte de un grupo de “soñadores”: “[...] tiene una facha como de haber cometido un crimen en un

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁴⁰ Fiodor M. Dostoyevski, *Obras completas*, trad. de Rafael Cansinos Asséns, tomo II, México: Aguilar, 1991, pp. 495-534.

solitario rincón, como de haber falsificado billetes”.⁵⁴¹ Similar a la novela de Piglia, la historia de amor parece un punto de partida, casi un pretexto para narrar la historia política.

Renzi se refugia en el pueblo y en la universidad, el campus se convierte en un espacio de reposo, en una clínica. Como en el caso de Croce y su “narcolepsia psíquica”, el detective tiene un padecimiento que lo hace estar al borde de la razón. Vinculada al alcoholismo y al trabajo, la *crystalización arborescente* impide a Renzi conciliar el sueño, lo mantiene en constante nerviosismo,⁵⁴² un estado de conciencia que lo obliga a estar alerta. Si bien la crisis personal lo impulsa a huir de Argentina, lo cierto es que los recuerdos se convierten en su punto de comparación: desde ahí narra y comprende. El contexto argentino le permite interpretar.

Las referencias de Renzi son también librescas: cuando va a visitar a Munk a la prisión, antes del juicio, actúa como el narrador de *A sangre fría*, e igual busca descifrar al criminal por medio de un relato, aunque la diferencia estriba en el posicionamiento político que asumen Renzi y Piglia, que en Capote no existe más que como motivo literario, pues el narrador visita a Perry y a Dick con la sola intención de dar continuidad a la novela.⁵⁴³ Más adelante, Emilio remite a *Bartleby*, durante el verano en el que se queda en el campus, cuando no sale de su oficina y se alimenta con los restos de café, galletitas y nueces que quedan en la sala de maestros.⁵⁴⁴ La discreción de Renzi se opone a D’Amato, desde su estatura, su comportamiento, a sus referentes: mientras este último sueña con haber sido el capitán Ahab, el primero es el pequeño oficinista que resiste desde la inacción.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 507.

⁵⁴² Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 28.

⁵⁴³ Truman Capote, *A sangre fría*, trad. de Jesús Zilaika, Barcelona: Anagrama, 2009.

⁵⁴⁴ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, pp. 220 y 223.

Por otra parte, Ida actúa como la lectora que busca la verdad. Mantiene el perfil tanto de la revolucionaria como de la detective: solitaria, sin hijos, con una vida secreta. Sin embargo, no puede ser totalmente objetiva, en tanto asume una postura política: “Ida estaba interesada en la tradición de los que se oponían al capitalismo desde una posición arcaica y preindustrial. Los populistas rusos, la *beat generation*, los hippies y ahora los ecologistas habían retomado el mito de la vida natural y la comuna campesina”.⁵⁴⁵ La vida y la profesión reflejan parcialmente su destino, la incertidumbre que motiva su muerte. Ida, como Marcelo Maggi, tiene un final aparentemente ambiguo: se conoce su militancia, el activismo desde su juventud, pero el narrador no asegura, de manera contundente, el desenlace; no se determina si a Maggi lo desaparece el Estado o si él huye, como tampoco si a Ida la asesinan o le estalla una bomba en sus manos. No obstante, las claves sugieren que ambos personajes mueren de acuerdo a las consecuencias de sus actos, de ahí la convicción.

Ida representa en su vida un tipo de utopía un tanto similar a la del Astrólogo, aunque mucho más libre. En la profesora hay un hermafroditismo que se vincula al de la pareja de *Los siete locos*: “No soy una mujer en sentido estricto, dijo, pero tampoco soy un varón”.⁵⁴⁶ Ida es el ejemplo de una generación, heredera de los movimientos contraculturales en Estados Unidos durante los años sesenta, pero a diferencia de muchos de sus contemporáneos, se integra al sistema al mismo tiempo que intenta, no sólo simbólicamente, destruirlo. Por eso su nombre, Ida, convoca tanto “el viaje sin retorno”, en

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 55.

este caso, el ataque terrorista, y a la muchacha loca, ida, dice Renzi, obsesionada con cambiar el mundo, actuando para conseguirlo.⁵⁴⁷

Ida es un personaje un tanto inasible, una construcción abierta: su militancia es contundente, pero no se tiene la certeza de hasta dónde llega. Preservar el secreto en su vida no sólo es una cuestión de discreción y de acatar las reglas de la universidad, sino el resultado de saberse vigilada. Hay claves que delatan sus acciones: la paranoia, las precauciones que, como en la guerrilla urbana, resultan, al final, insuficientes; como Munk, según la interpretación de Nina, emplea la primera persona del plural: Ida representa a un *nosotros*, forma parte del “ejército invisible”.⁵⁴⁸ Por ello, la muerte de Ida se transforma para Renzi en la de muchos, de ahí que se introduzca el poema de Edgar Lee Masters, “La colina” como un epitafio colectivo. El poema, como Ida, se multiplica: “¿*Dónde está Ella, Kate, Mag, Lizzie y Edith, la de corazón tierno, la de alma sencilla, la bulliciosa, la altiva, la feliz?*”⁵⁴⁹

En los personajes principales hay procesos similares de lectura. Ida, como Renzi y Munk, lee para comprender el sentido de sus acciones. Ida lee en la novela de Conrad las múltiples señales que, imagina, encuentra Munk. A la vez, Renzi ve en la novela anotada de Ida el mapa que conduce a la verdad. Para estos personajes, la lectura es un complemento de la acción, que desemboca ya sea en la escritura o en la bomba. Por ello, Ida teje el camino que debe seguir Renzi; hermanados por la convicción política, Ida-Ariadna espera que Renzi rescate sus actos del sinsentido: “[...] ella tejía, con sus señas, un relato secreto,

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, pp. 85-86. Aparentemente, pues no se especifica en la novela, la traducción es de Piglia, lo mismo la prosificación del poema.

en voz baja, pequeños indicios, como un suave susurro que acompañaba las letras mudas”.⁵⁵⁰

Esa historia velada toma valor en la lectura de *El agente secreto* y Piglia la presenta a través de la elipsis para guiar al lector. Ida relee la novela, aparentemente con una intención académica, hace de la relectura un trabajo detectivesco. Por ello no resulta difícil que encuentre en el Profesor de Conrad las huellas del personaje que se ha construido quien antes era su tutor, Thomas Munk: “Un revolucionario profesional que había abandonado una deslumbrante carrera académica para unirse a un grupo anarquista y dirigirlo en sus acciones [...] Vivía en la subversión de los valores, como el eremita vive en sus visiones místicas, y había hecho de su aislamiento la condición de la eficacia política”.⁵⁵¹ Así, el camino de Munk y el de Ida se recorren desde la lectura, porque ella es también *la* Profesora de Conrad.

Thomas Munk, mejor conocido como Recycler, es el autor de una serie de atentados dirigidos a académicos enfocados en las ciencias duras. Basado parcialmente en el terrorista Unabomber, que fue detenido en la década de los noventa, Munk se convierte en el protagonista de la novela, incluso cuando no aparece sino hasta casi la mitad del libro. Como el personaje de la vida real, Munk es un genio que desde muy joven conoce el éxito universitario, al cual renuncia para irse a vivir solo, en una cabaña construida por él mismo, sin agua, sin luz, sin teléfono. Pero, ¿qué impulsa al joven matemático a abandonarlo todo? Thomas Munk actúa a partir de la lectura de una novela, *El agente secreto*. No obstante, la lectura que hace es estrábica: no se detiene ni en el agente secreto, Mr. Verloc, ni en el terrorista, Stevie; se centra, pues, en el Profesor, un personaje que aparece —como él— a la

⁵⁵⁰ *Ibidem*, pp. 226-227.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 227.

postre del texto, fascinante tanto para el propio autor como para sus lectores. Cabe decir que hay variantes entre la novela referenciada y la de Piglia; en la obra de Conrad se reproduce el ideologema del resentimiento, como lo analiza Jameson,⁵⁵² pero no así en *El camino de Ida*, como veremos más adelante.

Munk no quiere ser como el Profesor, *es* el Profesor incluso antes de leerlo. El camino que lleva al científico o al inventor a cuestionar las virtudes de la ciencia parece el mismo. Munk, como Erdosain frente a la pesadilla del gaseado, descubre las contradicciones de la ciencia, reconoce el mal. Munk se vincula también con el Astrólogo tanto por su descripción física (ambos son muy altos, y el ideólogo de Arlt, “Con sus botas sin lustrar parecía un hombre de la montaña”⁵⁵³) como por la conciencia del poder de la mentira. Piglia presenta una traducción-paráfrasis un tanto libre de la obra de Conrad, a la vez que destaca aquello que interesa a Munk y que bien podría haber enunciado el personaje de Arlt: “*Atacar el fundamento de la creencia social general es la política revolucionaria de nuestra época. Nos convertiremos en rebeldes como Prometeo y en verdaderos hombres de acción cuando seamos capaces de arrojar nuestras bombas incendiarias contra las matemáticas y la ciencia*”.⁵⁵⁴

Munk acata el principio anarquista de la renuncia. Para Bakunin, si el individuo nace en un espacio privilegiado, su deber ético es desprenderse de todo aquello que lo ate al mundo al cual rechaza, desde los más pequeños hábitos, de ahí su radicalismo. Jamás podría considerarse un “hermano de los trabajadores” si con su comportamiento los traiciona.⁵⁵⁵ Si bien Bakunin teoriza sobre este aspecto, la vida de muchos anarquistas es un

⁵⁵² Frederic Jameson, *Op. cit.*, p. 216.

⁵⁵³ Roberto Arlt, *Los siete locos*, p. 89.

⁵⁵⁴ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 231.

⁵⁵⁵ Mijail Bakunin, *Op. cit.*, p. 34.

reflejo de esta búsqueda de coherencia: el abandono de los títulos nobiliarios en el caso de Kropotkin o el empleo de la herencia en acciones libertarias por parte de Malatesta. Podría parecer una actitud similar a la que adopta el Abogado en la novela de Arlt, pero todo indica que éste se contenta con la superioridad moral y no pasa a la acción, de ahí la burla del Astrólogo, en tanto que el joven doctor es incapaz de una actividad directa en contra del sistema.

Para Munk, los atentados no son más que una muestra de la propaganda por el hecho. Matar para ser escuchado, como los primeros anarquistas. Parece ser que el único que comprende esta idea es Parker: “El terrorismo era propaganda armada, un medio de difusión como cualquier otro”.⁵⁵⁶ El detective sabe que los terroristas no son seres monstruosos, demonios, y sus vidas no son más distintas que las de aquellos integrados por completo al mundo cotidiano. Por ello, Ida puede o no ser parte de estas células, su existencia no refleja sus posturas políticas más que en otros casos. Así también resulta difícil encontrar la identidad del Recycler, porque, en el caso de Munk, su rutina no parecía ser muy diferente de la de los primitivistas.

Munk se basa, como muchos nihilistas rusos, en el *Catecismo del revolucionario*. En este punto, sobre todo por el contexto, nihilismo y anarquismo emplean postulados similares en la construcción del personaje del revolucionario. Piglia ya había desarrollado un personaje similar en el joven Enrique, el protagonista de “Luba” en *Nombre falso*, pero en este caso el lector sólo alcanza a percibir la crisis personal del personaje ante el acto de la renuncia, más similar a la que vive Erdosain o el narrador de “Noches blancas”. En cambio, Munk no lamenta sus decisiones, tal como lo plantea el autor del *Catecismo*. Para Netchayev, el revolucionario es un asceta, el individuo capaz de renunciar a todo porque su

⁵⁵⁶ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 132.

única finalidad es servir a la revolución: “No tiene intereses personales, ni causas propias, ni sentimientos, ni hábitos, ni propiedades; no tiene ni siquiera un nombre. Todo en él está absorbido por un único y exclusivo interés, por un solo pensamiento: la revolución”.⁵⁵⁷ El revolucionario modélico estaría no sólo en Munk, sino previamente configurado en la frialdad del Astrólogo y en el Profesor de Conrad.

Para el revolucionario, el empleo de la violencia no implica un dilema ético, en tanto habría una suerte de jerarquización del mal, como lo sugiere la frase de Brecht. Qué es matar a un científico, comparado con ser uno de ellos al servicio de los intereses del capital. La pregunta no es sólo retórica para Munk, por eso renuncia a su vida como académico y acomete una serie de crímenes como parte de una misión que él asume como fundamental. Munk, a diferencia de Erdosain que vive angustiado por los efectos de los gases, no siente compasión por las víctimas, percibe el comportamiento de los científicos como impersonal, aunque sus actos tengan notables consecuencias, él se ve como un instrumento de justicia.

La publicación del *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* tiene el propósito de hacer explícita la finalidad del atentado. Para Munk la intención es hacerse escuchar, por eso mata para conseguir lectores, para que atiendan sus postulados todos aquellos que están en contra de este sistema. Así la violencia cobra sentido, más allá de su naturaleza inmoral, se vincula como autodefensa, según Kropotkin: “Aunque se nos llame delincuentes, sólo pedimos pan para todos; independencia y justicia para todos [...] afirmamos como deber social de cada uno la defensa, por la fuerza si es necesario, de su dignidad de ser humano libre, y la similar dignidad de los otros, frente a cualquier tipo de ofensa u opresión”.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 150.

⁵⁵⁸ George Woodcock e Ivan Avakumovic, *El príncipe anarquista*, Madrid: Júcar, 1979, pp. 178-195.

Pero Thomas no es sólo un terrorista, antes de ello es un científico, construye teorías no sólo como matemático, sino para responder al mundo real. Contrario a lo que podría pensarse, en Munk se construye una reflexión literaria, y no tanto en los profesores como D'Amato, Nina o Renzi. El postulado de Thomas es el de Piglia: la experiencia puede completarse y tener sentido en un relato, en la ficción, sólo que en este caso son “ficciones teóricas”. Para Munk: “Ya que la experiencia no era suficiente, hacía falta construir ficciones teóricas, *exemplum fictum*”.⁵⁵⁹ Como Luca con los sueños, Munk reflexiona en torno a entidades no concretas, es decir, sus ficciones se basan en la idea del recuerdo inventado, la memoria incierta, que tendría como resultado la construcción de una identidad basada en la creencia de ser distinto a lo que en realidad se es, la identidad como resultado del imaginario social: “Estaba investigando la precisión de los recuerdos, según parece, y trabajaba sobre lo que llamaba la memoria incierta y la imagen inolvidable de acontecimientos que nunca hemos vivido”.⁵⁶⁰

Thomas, cuando investiga, también es un detective, por eso sufre de dolores de cabeza como Renzi. Todo indica que en la novela quien intenta descubrir ciertas verdades, sea detective o científico, es propenso al dolor físico, metáfora de la resistencia en un mundo opaco. Además, Munk adopta la marginalidad del revolucionario y del detective como una manera de dar cohesión a sus pensamientos. Para pensar es necesario, entonces, separarse, tomar distancia de todo aquello que implique la pérdida de objetividad. Primero, como académico, Munk comienza por alejarse de las convenciones propias del ambiente —las conferencias, los congresos, las publicaciones—; después, cuando se asume como militante, termina por aislarse en la cabaña. Para Munk, el capitalismo se opone al

⁵⁵⁹ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 183.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 185.

pensamiento, a la reflexión, por eso se aparta: “La cuestión no era cómo hay que pensar lo que se vive, sino cómo hay que vivir para poder pensar”.⁵⁶¹

Munk pasa por un proceso de conversión, de ser un académico se torna en militante. La militancia es un camino sin retorno; ese recorrido lo atraviesa desde la lectura, es el lector quijotesco, bovarista, el último lector. Desde la lectura, Munk comprende la posibilidad de ser a través de distintas vidas, por eso no es extraño para él haber sido matemático y después terrorista, no habría conflicto entre su amabilidad y las bombas que envía. Munk conquista el objetivo del revolucionario: “[...] había logrado sustituir sus sentimientos por sus ideas, su compasión por sus convicciones”.⁵⁶² Como Marcelo Maggi, es un *invicto*. A la vez, Munk es el ejemplo del fracaso del sistema: su brillante carrera académica, su clase social debieron haberle facilitado la adaptación al capitalismo. Sin embargo, no es así, pues desde la invención y la lectura —de Conrad, de Kropotkin— buscará la forma de actuar.

En la novela, en el personaje de Munk, el ideogema del resentimiento no se presenta, en gran medida porque ya no resulta dominante como en el siglo XIX. Munk recrea una transformación en la imagen del militante contemporáneo, del terrorista en particular, y lo más original es que el personaje es la representación de las contradicciones del capitalismo: “Actuaba solo, era un *self-made-man*, expresaba los valores de su cultura, era un norteamericano puro, pero su vida personal no expresaba el éxito sino el fracaso del sistema”.⁵⁶³ Munk demuestra un cambio en los paradigmas narrativos de la acción subversiva, es decir, no es necesario el resentimiento social para desear la transformación

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 194.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 219.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 213.

de lo real o la revolución; pero a la vez Recycler expresa la idealización del anarquista por parte del narrador, del intelectual pasivo.

Por otro lado, la formación académica de Munk le permite distinguir entre las posturas esnobs y el activismo. Thomas no es animalista, vegetariano o pacifista, aunque los *hippies* lo vean como el líder de su movimiento, él no se asume como parte de esa corriente, sino de un grupo mucho más secreto, menos festivo, el ejército de los que ponen las manos al fuego. En esta novela, hay dos tipos de opositores al sistema: los visibles, que no serán los demonios, sino “chicos buenos que defienden buenas causas”,⁵⁶⁴ más parecidos al Abogado en Arlt que al Astrólogo, y el “ejército invisible” del que forma parte Munk. Es decir, persiste la idea de la acción subversiva que se construye desde el secreto, aunque no necesariamente sean miembros de sectas malignas.

No obstante las precauciones, Munk es descubierto no por la pericia o la inteligencia del Estado, sino por la delación. El Estado vigilante está en la cabeza de su hermano, quien considera el comportamiento de Munk como criminal. No bastaron los nombres falsos de Munk ni el aislamiento. Como Luca Belladonna, como los personajes de Arlt, Munk es traicionado por su hermano. Thomas y Peter Munk, apenas con un año de diferencia, son otro ejemplo de hermanos enemigos. El papel de Peter en la novela y su intervención están en función de ese acto. De nuevo, el traidor es el que está a la sombra, el menos dotado, en este caso, además, es el escritor, el intelectual, quien traiciona al científico.

El análisis binario del tonto y el loco de Lotman funciona parcialmente, porque si bien desde el imaginario se pretende clasificar a Thomas como loco, lo cierto es que éste se resiste de muchas maneras a la deslegitimación de sus actos a través de argumentos que

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 261.

apelan a la razón. Sin embargo, Peter sí es el tonto, el limitado intelectualmente, por eso Menéndez confía en el poder de la delación. Para el policía, los traidores son los débiles, los apocados, el verdadero instrumento de la inteligencia: “Los conversos, los ex comunistas, los que están decepcionados de sus antiguas convicciones son los verdaderos *enfants terribles* de la política contemporánea”.⁵⁶⁵ Peter se enlista en el ejército, creyendo que la guerra le dará motivos de creación. Las fantasías poéticas de Peter se destruyen cuando descubre lo real, la muerte y el dolor de la guerra. Peter, a partir de ese momento, no podrá asumirse ni como escritor ni como nacionalista, situación muy parecida a la que describe Jameson y que podría ser otro de los orígenes de la delación: “El motivo de la traición, en particular, expresa a menudo la angustia clásica de los intelectuales ante su estatuto de „flotación libre“ y su falta de nexos orgánicos con una y otra de las clases sociales fundamentales”.⁵⁶⁶

Como la “terrible banda de Temperley”, Munk es capturado a través de un escandaloso operativo policial, sin mayor intención que enfatizar la idea de que, efectivamente, funciona el sistema. Al hombre solitario lo detiene una multitud de uniformados. Los actos que violentan al régimen siguen siendo vistos desde el imaginario del anarquista que se impone en el siglo XIX. Munk se percibe como loco porque sus acciones no tienen sentido desde el poder, así no sólo se deslegitiman sus argumentos políticos, sino que se le aísla. Por ello, el Profesor, como lo llaman ahora en la cárcel —haciendo clara alusión al personaje de Conrad, pero también a Marcelo Maggi—, rechaza la defensa por locura. Para la sociedad, la violencia revolucionaria equivale a la sinrazón; en cuanto se politiza un discurso, se denigra. El criminal que rechaza al sistema y lo señala

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p. 210.

⁵⁶⁶ Frederic Jameson, *Op. cit.*, p. 209, nota al pie.

a través de sus actos, recibirá un tratamiento distinto. Pero el matemático desmiente el alegato por locura: “Munk no quería traicionar sus principios para salvar su vida”,⁵⁶⁷ declararse loco equivale a restar sentido a sus acciones.

UNA UTOPIA DE EJÉRCITOS INVISIBLES: LA SOCIEDAD SECRETA

The printed word was his universe.
Dr. David Horn en *El camino de Ida*.

El que imagina mundos posibles rechaza la realidad. Hay un intento por resguardar aquello que la modernidad o el capitalismo han exterminado: la inocencia, la naturaleza, la infancia. En *El camino de Ida*, los utopistas, lectores anarquistas o incendiarios, intentan preservar la juventud y lo que de ella se conoce. Desde Renzi hasta Hudson, desde D’Amato a Orión, desde Ida a Munk, pasando por la ingenuidad de los ecologistas, el mundo imaginado es distinto del actual, se proyecta a partir de la naturaleza y la infancia, como impulso de libertad, pero también de concreción. Y es que el presente en la novela parece todo menos real: sus espacios alejan de la experiencia, los destinos se concretan sólo a través del poder o el reconocimiento.

La realidad que se rechaza está integrada por grupos que conspiran en contra de sí mismos: académicos que se hacen cómplices del sistema, estudiantes de doctorado cuyas investigaciones serán leídas por unos cuantos, *hippies* que viven en el pasado y en la candidez de la inacción. Piglia expone una sociedad en crisis, aunque sintetizada en el ambiente universitario en Estados Unidos. El presente, el futuro para el Astrólogo, está poblado de individualidades que aceptan la incertidumbre y no entran en el dilema de Erdosain, porque suponen que la experiencia ya no existe. Para quien viene de la

⁵⁶⁷ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 217.

generación de los sesenta en Argentina, para Renzi, este nuevo contexto rechaza la construcción de lo colectivo: “Todo se individualiza aquí, pensé, no hay conflictos sociales o sindicales, y si a un empleado lo echan de la oficina de correos en la que trabajó más de veinte años, no hay posibilidad de que se solidaricen con un paro o una manifestación”.⁵⁶⁸

La novela de Piglia parece la utopía que dibuja el Astrólogo, que, a su vez, es similar a la de Hudson: mundos sin diferencias sexuales. Al mismo tiempo, proyecta como posibilidad el ascetismo del vagabundo y del anarquista, como Tolstoi, en este caso en Hudson, Orión o Munk, al tiempo que se refiere a los *starets* rusos —constantes en la narrativa pigliana— y a Luca Belladonna. Esta utopía primitivista ve en el capitalismo un afán por desintegrar el sentido humano —la experiencia— de las acciones, por ello la ciencia es cuestionada, porque parece sujetarse a una finalidad consumista. El paraíso de la libertad, la sexualidad sin restricciones y las drogas que prometían los años sesenta, se convierte treinta años después en otro instrumento de dominación: “[...] el nuevo hombre, el ciudadano ideal, es el adicto sin convicciones ni principios que sólo aspira a obtener su dosis de la mercancía anhelada”.⁵⁶⁹

Los utopistas, entonces, parten de lo inmediato para construir una idea de lo posible. Munk no sólo destruye, la renuncia a esa otra vida le permite edificar un discurso —la vivencia como discurso— radical que se proyecta en el futuro. Para el anarco-comunismo, el individuo busca integrarse a través de sus acciones, no concibe la diferencia entre el actuar y el pensar, entre el individuo y el colectivo, el trabajo manual y el intelectual. La utopía primitivista permite a los individuos imaginar un mundo donde se pueda pensar, y se refiere, efectivamente, a fundarlo o a dinamitarlo: “[...] había que vivir la vida personal

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 160.

según el modelo de la sociedad a la que se aspiraba”.⁵⁷⁰ La experiencia personal, en Munk, va desde la construcción, la renuncia a su vida anterior, hasta el asesinato. En el crimen, Munk, como Erdosain, comienza a ser, pero en el matemático no hay dilema porque sabe que está actuando de acuerdo a la realidad a la que aspira, actúa porque considera que los científicos, “Olvidaban —o no querían ver— las consecuencias de sus actos. El mal es eso: no hacerse cargo de las consecuencias de sus actos. Las consecuencias, no los resultados”.⁵⁷¹

Los utopistas se valdrán de la violencia justificativa, incomprensible desde la moral, pero necesaria según ellos para transformar el mundo. Una de las frases más reconocidas de Bakunin, “Se prohíbe al individuo lo que se autoriza al Estado”,⁵⁷² es replicada en las palabras de John III, alumno de Renzi: “No matar [...] es la consigna de los que tienen el poder, son las víctimas quienes deben obedecer ese mandato, los poderosos no creen en las generalizaciones”.⁵⁷³ Las frases sintetizan el imaginario que sobre la violencia se construye, se ignoran los crímenes en nombre de la ciencia y del orden, la falta de ética que domina en la idea del progreso. Munk y Erdosain descubren el poder destructivo que tienen los científicos; como Bakunin, el matemático sabe que desde los saberes se reproducen los intereses de los poderosos.

En ese punto, el utopista se convierte en incendiario, no concibe otra posibilidad de transformar la realidad y, como sabe que va a fracasar en sus intentos, será el héroe del siglo XXI, según Nina.⁵⁷⁴ Además, será un héroe trágico porque entiende que no verá ese mundo transformado, su función consiste en despertar conciencias. Munk, entonces, lee a

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 161.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 280.

⁵⁷² Mijaíl Bakunin, *Op. cit.*, p. 164.

⁵⁷³ Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, p. 163.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 164.

Conrad y de ahí pasa a la acción, al terrorismo, como Piglia lee a Conrad o a Arlt —o a Macedonio o Borges— y de ahí pasa a la escritura. Es decir, la lectura induce a la acción. Y la escritura, la novela, es como una bomba, un estallido: “En una sociedad que controla lo imaginario e impone el criterio de realidad como norma, el bovarismo debería propagarse para fortalecer al hombre y salvaguardar sus ilusiones”.⁵⁷⁵

Es en la lectura donde los utopistas se convierten en conspiradores, en miembros de una sociedad secreta. Esta forma de asociación no se parece ni a la de Dostoyevski ni a la de Arlt, pero de ahí parte; estará constituida por individuos solitarios que sabrán cuál es su misión sólo a partir de la lectura. Y si el acto de leer es una actividad que aísla, que separa de los otros, así también lo serán las acciones anarquistas, el atentado. Es un rasgo peculiar que Munk sea lector de Kropotkin, y que sus acciones se ligen mucho más al anarco-individualismo, en gran medida porque el personaje de Piglia descubre que en un contexto tan distinto al del “príncipe del anarquismo”, la acción individual es concebida como la única posible y efectiva:

Ahora hay que empezar otra vez, estamos en la época de los hombres solos, de las conspiraciones personales, de la acción solitaria. Solamente podemos resistir escondiendo nuestros pensamientos invisibles, confundiéndolos con la multitud. Somos individuos dispersos, metidos en los bosques, perdidos en las grandes ciudades, sujetos en fuga extraviados en las praderas. Estamos aislados pero somos muchos. Hemos pasado de la masa a la manada. Ésa es la nueva situación política: dispersión, retroceso, la vanguardia está perdida atrás de las líneas enemigas. Kropotkin, el príncipe Kropotkin, el revolucionario ruso, el brillante teórico anarquista, llamaba *consistency* (consistencia) a la energía que mantiene ligados a los hombres en situación de acoso y de peligro. Unidos en la dispersión, desconocidos entre sí.⁵⁷⁶

Munk busca, a través de sus actos, la integridad, así como Maggi intenta preservar la dignidad. Thomas es el personaje visible, pero no está solo, como lo demuestran más que

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 232.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 274.

los ecologistas con sus correctas pancartas, los personajes anónimos como Ida o el hombre del traje blanco. Los utopistas ponen las manos al fuego por una bomba que representa una convicción, porque para ellos “La ética es ese estallido”.⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 288.

CONCLUSIONES

Hay trayectos lectores que dibujan otras formas de configuraciones literarias. El mapa de la tradición se modifica en el ejercicio de la lectura, aunque no por ello se desdibuja. Es decir, aun cuando Piglia amplía el programa literario, perviven prácticas. Si desde el siglo XIX se perfilan los estilos como construcciones identitarias, a principios del XXI permanecen y se reproducen, aunque con variantes, las diferencias en el campo literario. Revisar estas continuidades o rupturas no es materia de este trabajo, ya es suficiente labor atender sólo a dos autores, pero ello no desdeña contemplar el complejo sitio desde el cual escriben y desde el que se lee a Roberto Arlt y a Ricardo Piglia.

Las dicotomías no ofrecen salidas satisfactorias a estas alturas de los estudios literarios; sin embargo, la actualidad de la pugna entre Florida y Boedo merece atención conforme seguimos habitando en un mundo donde se polarizan las búsquedas. En la literatura argentina continúan estas separaciones entre el arte de la militancia y el de la evasión, el esteticista, diríase. La reciente publicidad de los diferentes premios literarios que ha recibido el escritor Enrique Ferrari, quien, además de su oficio, se dedica a limpiar los pasillos del metro de Buenos Aires, es un ejemplo de cómo lo social está en las preocupaciones estéticas, sobre todo en una tradición literaria que ha estado influida por las transformaciones políticas. Y entonces aflora la noción de una literatura donde la memoria no se desprecie, donde el vínculo con lo real no demerite el trabajo literario. La necesidad de estar en el mundo es tan pertinente como el simple hecho de hablar en una realidad donde se continúa ejerciendo la evasión y el olvido.

El campo literario en Argentina no es sólo complejo por la convencional separación entre derecha e izquierda, o entre literatura estetizante y de la memoria o del sentido de la experiencia, me sugiere Piglia desde sus libros. Al interior de ésta hay otras bifurcaciones,

tanto en el periodo de Arlt como en el de Piglia. La dudosa postura política de Roberto Arlt se explica por muchos motivos, desde su formación literaria hasta el oficio que se construye; uno de ellos radica en la escritura como un lugar de libertad, incluso cuando se produzca desde el cansancio y la rutina. Hay una plenitud en la escritura literaria, su rosa de cobre, la construcción verbal de mundos posibles. Ahí radica el interés de Arlt, no sólo en sus búsquedas ideológicas.

En Arlt, la ideología distrae de la escritura. Pese a las simpatías y las tentaciones, en sentido estricto es difícil percibirlo como un escritor de izquierda, si bien hay un claro acercamiento al anarquismo. Por ello, Arlt es intuitivamente libertario, atraído por personajes como Severino Di Giovanni, Paulino de Scarfó, Errico Malatesta, o los delincuentes heroicos que lee en las notas de periódicos, lo mismo que en las novelas rusas, las rocambolescas o en los folletines. Es instintivamente anarquista porque quiere ser libre, alejarse de los condicionamientos materiales que no deja de ver en la realidad, que determinan —porque delimitan— su escritura y sus fascinaciones ficcionales. Esta seducción por los límites se traduce en la narrativa a través de la violencia como una forma de resolver los problemas imposibles, como plantea Beatriz Sarlo:

Arlt denuncia los límites de cualquier cambio que no sea radicalmente revolucionario, es decir que no destruya las condiciones existentes. No importa cuál sea el sentido de ese cambio, lo que importa es que sea total. La ficción arltiana tiene un imaginario extremista, por eso abundan en ella los conspiradores, las sociedades secretas, los liderazgos carismáticos, la obediencia y la traición. Por eso la revolución resulta de una voluntad decidida, un grupo inquebrantable, una tecnología social y un mito movilizador.⁵⁷⁸

El marxismo, por otro lado, se le presenta como una teoría densa, clausurada, inaccesible, tan fincada en la razón como el capitalismo que cuestiona. Además, la militancia implica

⁵⁷⁸ Beatriz Sarlo, “Roberto Arlt, excéntrico”, en “Liminar”, Roberto Arlt, *Los siete locos/Los lanzallamas*, edición crítica, coordinador: Mario Goloboff. Buenos Aires: Colección Archivos, 2000, p. XV.

cierta renuncia, por ejemplo, a la escritura, a la cual no está dispuesto a ceder. La disciplina en Arlt se ejerce para la escritura de ficción, de ahí que la introducción a los estudios marxistas le resulte una labor casi imposible de realizar.

En Piglia, en cambio, la formación ideológica es un síntoma de su contexto, de la época, los sesenta. Pero también, una herencia que él amplía y problematiza, no sólo del padre de Emilio Renzi, visto en los diarios o en algunos textos como peronista, que no podría tomarse como un testimonio biográfico de Piglia, en la medida en que Renzi es un personaje de ficción. Esto es, Piglia hereda de sus padres literarios, de Arlt, del grupo que escribe en *Contorno* o de Walsh, de Sartre, de Brecht, de Benjamin, la preocupación política como un modo de resistencia que va más allá de la furia social. Las lecturas de Piglia, como los espacios en los que se mueve, se direccionan como formas de rebeldía, ya sea que se originen en el anarquismo o el marxismo. Para él, la construcción ideológica es, además de argumento, otra forma de narrar, de construir personajes e intrigas narrativas. De ahí, en gran medida, el uso que les da.

No hay en Piglia una asimilación literal de los contenidos políticos en sus obras, sino que aprende a leerlos como vínculos con lo narrativo: el anarco-comunismo en sus personajes como posibilidad de escapar de la anarratividad del personaje limpio, con convicciones; o bien, la apología de Marx a la delincuencia como un camino para la escritura del relato policial. Así se construyen los recorridos tanto de la literatura arltiana como la de Piglia, pero a la vez se modifica el campo literario, se dilata, las luchas persisten desde dimensiones menos simplificadoras. Estas miradas provienen de las discusiones complejas que rodean los campos en los que participan Arlt y Piglia: el *Proletkult* en Boedo, resignificando a la literatura de la militancia, así como Sartre que modifica el panorama sesentista. En ambos grupos, la idea de una literatura como reflejo de la realidad

es remplazada por aquella que ve en la obra de arte, no sólo la literaria, una mediación simbólica.

Las novelas analizadas, tanto la de Arlt como las de Piglia, son respuestas en distintos niveles a estas disyuntivas, así como a las pugnas al interior del campo literario. Arlt responde desde una argamasa, interviene en la aparente uniformidad de los géneros literarios, eliminando cualquier noción de tersura o diafanidad. Esta mezcla, a la vez, tiene un carácter social, escribe desde sus lecturas aunque no sean canónicas o culturalmente legitimadas:

Durante años, el carácter plebeyo de la literatura de Arlt desconcertó a los lectores que establecían un corte nítido entre los géneros masivos y la literatura “cultura”. Arlt escribía de los dos lados de ese corte. Escribía deseando la literatura “cultura” con un saber que había aprendido en ella (Arlt no era de ningún modo un escritor espontáneo o preliterario) y también en la fábrica de escrituras del periodismo.⁵⁷⁹

Es decir, *Los siete locos/Los lanzallamas* rompe con ciertas convenciones que imperan en su momento; la novela arltiana le restituye el carácter heterogéneo a la narrativa, presente en Cervantes, pero excluido por cierto realismo del siglo XIX. Esta mixtura de voces y de géneros, del periodismo a la crónica policial, el folletín o el relato sentimental, colapsa ante la presencia del discurso político y de la experiencia nihilista que viven los personajes. Es una novela que concilia de manera abrupta, pero efectiva, las salientes del género, es decir, es más subjetiva que descriptiva, más expresionista que naturalista, más violenta que políticamente congruente. En la mezcla se perfila la crítica al imaginario social, a los discursos que lo sostienen: “Hay una crítica muy frontal de Arlt a lo que podríamos llamar

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. XVII.

la producción imaginaria de masas: el cine, el folletín y sobre todo el periodismo son máquinas de crear ilusiones sociales, de definir modelos de realidad”.⁵⁸⁰

En Piglia, la amalgama genérica tiene un efecto similar pero menos conflictivo. Retoma el género negro, antes premiado en el cuento “La loca y el relato del crimen”, experimentado en otros relatos, en *Plata quemada*, una vez que ha logrado cierta consagración literaria y reconocimiento académico. Después de *Respiración artificial*, con su incuestionable valor estético, Piglia se desprende parcialmente de cierta pretensión de estilismo. Es en sus últimas novelas que puede experimentar la libertad del género, sin por ello demeritar la calidad literaria. Hay una distancia entre el Piglia de las primeras dos novelas y el de las últimas, una gradación de complejidad que pasa del discurso al sentido. En esa perspectiva, desde estas obras, Piglia le da más legitimidad no sólo a la novela arltiana, sino al género negro y al discurso político.

La narrativa de los últimos años parece más fiel a la que propone en los diarios, una literatura que nace de la conversación, que mezcla con aparente ligereza la política con la vida privada, las obsesiones literarias con los crímenes, un ejercicio que descansa en el relato, en el arte de saber contar una historia. Por otro lado, el valor de los diarios no sólo radica en testimoniar el proceso de creación, el laboratorio de la escritura; ahí está ese principio que convierte a Piglia en escritor, y que Bourdieu lo nombra *illusio*, el punto de partida textual que configura y concreta el trabajo literario: “[...] la creencia fundamental de que el juego vale la pena, de que merece ser jugado y es bastante más fuerte que „el deseo de gloria“ [...] Creencia, amor al arte, *libido artística*, todo esto se arraiga en una

⁵⁸⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001, p. 25.

relación social y no tiene nada que ver con la representación mística que ofrece la hagiografía tradicional del arte y del artista”.⁵⁸¹

El caso Arlt sigue siendo distinto, su literatura continúa escapándose del canon, pero sobre todo del museo. La lectura de Arlt provoca extrañeza, es inasible, produce tanta fascinación como hartazgo. No es más transparente una vez que se conoce al autor, si bien es posible la familiaridad con el tono o los personajes. Podría decirse que la ambigüedad semántica se transparenta en la novela en cada uno de sus niveles, lo mismo que en la experiencia lectora. Esa opacidad de la ficción conspirativa, vista en Dostoyevski, se reproduce en *Los siete locos/Los lanzallamas*, en la medida que revela las posturas políticas del autor, reproduce un imaginario donde persisten estereotipos, contrasentidos que a la vez atraen.

El discurso ideológico como argumento está ausente en Arlt, aun cuando intente dar dimensiones políticas a sus personajes; la congruencia se escapa del relato. Desde ese punto, Arlt, como después Piglia, se vale de la ideología para construir ficciones conspirativas, novelas políticas. El eje conspirativo está en el *Astrólogo* y en los demás locos, en la organización de la sociedad secreta, en la utopía revolucionaria. Esa mezcla de personajes se percibe como un relato desprolijo, caótico, pero que recrea una narrativa del complot, de la persecución. Las novelas son ficciones paranoicas, el punto de partida de una lectura que da salida a cierta tradición, que se proyecta en relatos futuros. Juntas, las novelas de Arlt y de Piglia construyen una metalepsis, el mundo ficcional salta de un relato a otro para provocar esa sensación de mundo espejo, como en el ejemplo genettiano, “[...] es un relato metadieético en futuro, cuya sola enunciación va a desencadenar la „máquina

⁵⁸¹ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la literatura*, trad. de Alicia B. Gutiérrez, Argentina: Siglo XXI, 2011, p. 40.

infernall” capaz de cumplirlo. No es una profecía que se realiza, es una trampa en forma de relato y que „cuaja”.⁵⁸²

Las formas de narrar en Piglia provienen de discursos y discusiones ideológicas, se enfocan a un sentido que es parte de una de las preocupaciones del autor: la lectura como acción, o mejor, el ejercicio lector como manera de comprender las experiencias. De ahí que se ponga énfasis en la figura del lector en sus distintas dimensiones, la lectura como un principio quijotesco: el lector puede ser un revolucionario, un profesor, un científico o un detective, y en cada caso, un buscador de verdades. Piglia lee en Arlt, en Walsh, en Marx como en Netchayev o en Bakunin, posibilidades de transformar al lector, de incidir en él. Así también, la novela futura que plantea Arlt se escribe como relato subversivo porque su lectura no descansa en la fascinación por la forma, sino en una lectura que sale de los libros y se convierte en obsesión: en invento alucinado, en revolución o utopía, en el detective que lee los signos, primero en los libros, después en la realidad.

La ficción conspirativa de Arlt se torna, se complementa, en la novela de Piglia, donde se subvierte el papel del lector; ahora éste será algo más que un personaje que contempla el mundo y vive las vidas posibles en las historias que lee. El lector viene de la ficción y va a la vida. La sociedad secreta será ahora una sociedad de lectores que salen al mundo, quijotesca, peligrosamente, a enderezar entuertos, a leer entre los árboles o a liberar presos. Desde este punto, Piglia recrea la transformación del ideograma del resentimiento: el individuo de acción, en este caso, el utopista, el revolucionario, el inventor o anarquista no emprende su camino desde el odio, con las heridas del mundo, con el fracaso como estigma, como Erdosain; ahora será el Profesor —prefigurado en Marcelo Maggi o en el

⁵⁸² Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989, p. 298.

Che de *El último lector*— que viene de Conrad y del Astrólogo de Arlt, pero que ya no es como ellos.

Piglia insiste en detenerse en la “novela del Astrólogo”, porque ahí está el origen: “*Los siete locos* cuenta el proyecto del Astrólogo de construir una ficción que actúe y produzca efectos en la realidad”.⁵⁸³ El profesor, el inventor, el detective, el revolucionario, no discuten con la racionalidad de la ciencia, sino que concilian el discurso científico con el social y con los sueños imposibles: en ese punto, en el límite entre actuar y no actuar, responde Bruno, Luca, pero también Cueto, Ida, Munk o Renzi y Nina. Es decir, la lectura y la conspiración ya no se escriben desde el resentimiento, sino desde la convicción: “Tal vez estamos ahora lo bastante lejos de este ideologema particular para sacar un corolario: a saber, que esa „teoría“ ostensible es a su vez poco más que una expresión de fastidio ante una agitación aparentemente gratuita de las clases bajas, ante los bandazos aparentemente innecesarios de la nave social. Puede concluirse por lo tanto que la teoría del resentimiento, donde quiera que aparece, será siempre ella misma expresión y producto del resentimiento”.⁵⁸⁴

Si el ideologema recrea las contradicciones epocales, ello parece derivar en un desplazamiento donde está legitimada la novela negra y la novela política, la defensa de una postura, la asimilación de los discursos políticos no sólo como meros componentes argumentativos sino como formas narrativas. Así, la novela negra se escribe, puede leerse, como desde hace tiempo, a la manera de una respuesta a la realidad. El género negro es una mediación que recrea las contradicciones, los éxitos, los fracasos del sistema, no solamente

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁸⁴ Frederic Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, trad. de Tomás Segovia, Madrid: Visor, 1989, p. 162.

una forma de evadir o de argumentar a favor de la restitución de un orden por demás injusto.

El lector es el personaje más subversivo de la historia, el que une los cabos, le da sentido al relato, el lector que cierra el libro, marcha al mundo para verlo desde esa multiplicidad de discursos. El profesor y el lector cambiarán el orden desde la percepción, ahí donde se construye la realidad, en el cuestionamiento de los imaginarios, en la construcción de otras ideas-imágenes que no sean las dominantes, las que se contemplan desde el poder. A la vez, los héroes de estas historias, los que no se escapan, no podrán ser más que seres trágicos, condenados a la muerte, una vez que cumplen una función: de ahí el suicidio de Erdosain, la muerte de Luca o la condena de Munk. Son los chivos expiatorios que contribuyen a mantener el orden, como en el caso del joven Belladona, o para subvertirlo, para propiciar en un punto la transformación social, como lo hacen Erdosain y sobre todo Thomas Munk. Aunque desde el imaginario social, la muerte de estos personajes es interpretada como necesaria, como lo analiza Girard:

Sean cuales fueren las causas y las circunstancias de su muerte, el que muere se encuentra siempre, respecto al conjunto de la comunidad, en una relación análoga a la de la víctima propiciatoria. A la tristeza de los supervivientes se une una curiosa mezcla de espanto y de alivio propicia a los propósitos de enmienda. La muerte del aislado aparece vagamente como un tributo que se debe pagar para que la vida colectiva pueda proseguir. Muere un solo ser y la solidaridad de todos los vivos se ve reforzada.⁵⁸⁵

La hipótesis de la presencia arltiana en Piglia no sólo está propiciada al final de *Los siete locos/Los lanzallamas*, en la escena de la fuga que emprenden el Astrólogo e Hipólita; es parte de una constante en la poética de Piglia, originada en estas lecturas múltiples, en los padres literarios que provienen de distintas tradiciones. Es decir, Piglia escribe con toda la

⁵⁸⁵ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, 1998, p. 265.

literatura, con sus precursores; el sentido de una obra se complementa en otra, ya sea propia (como la relación entre *Blanco nocturno* y “El Astrólogo”) o ajena (*Blanco nocturno*, “El Astrólogo”, *Los siete locos/Los lanzallamas*, por ejemplo). La premisa del Teorema de Gödel —como antes, en otras narraciones, participan los discursos de Marx o de Conrad, de Brecht o de Walsh— está, también, en el fondo de su construcción poética: una proposición no se completa sino en otra, esto es, el relato tiene un sentido parcial en sí mismo y no alcanza complejidad sino en relación con otros relatos.

El significado del texto se colectiviza, llama la atención hacia lo múltiple y en apariencia disperso. El sentido de la narrativa de Arlt está, asimismo, en Piglia, en la forma como subvierte los préstamos, los homenajes o las parodias. El sentido de las novelas de Piglia está en la relectura de sus precursores, en esos personajes que salen de sus obras, se instalan por momentos en la ficción pigliana. El sentido de la literatura estaría a la vez en la experiencia, así como un motivo de la lectura se complementa en la acción. Porque escribir también es actuar, y la lectura no es un recorrido pasivo. El sentido, entonces, nos dice Piglia, estaría lo mismo en la escritura de una novela futura que en la lectura que transforma los sueños y nos lanza a la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Roberto Arlt

- ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Losada, 2002.
- _____. *El juguete rabioso*. México: Colofón, 2008.
- _____. *Obra completa*. Tomo II, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.
- _____. *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada, 2000.
- _____. *Los siete locos. Arlt en dos. Catálogo*. Estudios preliminares de Horacio González y Sylvia Saítta. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013.
- _____. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- _____. *Los siete locos/Los lanzallamas*. Edición crítica. Coordinador: Mario Goloboff. 1ª edición, Buenos Aires: Colección Archivos, 2000.
- _____. *El amor brujo*. Buenos Aires: Losada, 2001.
- _____. *El jorobadito*. Buenos Aires: Losada, 1975.
- _____. *El crimen casi perfecto*. Selección y noticia de Omar Borré. Buenos Aires: Clarín / Aguilar, 1994.
- _____. *El facineroso. Crónicas policiales*. Prólogo de Álvaro Abós. Buenos Aires: Editorial del Nuevo Extremo, 2013.
- _____. *Cuentos completos*. Prefacio de Martín Garzo y postfacio de David Viñas. Buenos Aires: Losada, 2012.
- _____. *Arlt fundamental*. Selección de Analía Capdevila. Prólogo y notas de Ana Silvia Galán. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.
- _____. *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937-1941*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- _____. *Águas-fortes cariocas e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Ricardo Piglia

- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *La invasión*. España: Anagrama, 2006.
- _____. *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- _____. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____. *Plata quemada*. México: Planeta, 1997.
- _____. *Cuentos con dos rostros*. México: UNAM, 1999.
- _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* (editor). Buenos Aires: FCE, 2000.
- _____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *El camino de Ida*. México: Anagrama, 2013.
- _____. *Antología personal*. Buenos Aires: FCE, 2014.
- _____. *Los libros de mi vida. Páginas de una autobiografía futura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional / Ministerio de Cultura, 2014.
- _____. y Eduardo Stupía. *Fragmentos de un diario*. Buenos Aires: Jorge Mara La Ruche, Rabobank / Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2012.

- _____. “Roberto Arlt: la lección del maestro” en *Clarín*, Buenos Aires, jueves 23 de julio de 1981.
- _____. “Tres propuestas para el próximo milenio”, <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-12/01-12-23/NOTA2.HTM>
- _____. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- _____. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, 1973 en Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA, *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- _____. “El pianista”. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2010.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. México: Anagrama, 2015.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. México: Anagrama, 2016.

Sobre los autores

- ALFIERI, Carlos. *Conversaciones. Entrevistas con César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater*. Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- AMÍCOLA, José. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994.
- ARTUNDO, Patricia M. “Los años veinte en la Argentina. El ejercicio de la mirada”. Universidad de Buenos Aires, *CiberLetras. Revista de crítica literaria y cultura*, número 3, agosto 2000, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/03.html>
- AVARO, Nora y Analía Capdevila. *Denuncialistas. Literatura y polémica en los años 50. (Una antología crítica)*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.
- BELTRÁN, Rosa. “Entrevista con Ricardo Piglia. Escritor perseguido por personaje”, <http://www.jornada.unam.mx/2000/abr00>
- BRATOSEVICH, Nicolás y Grupo de Estudio. *Ricardo Piglia y la Cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- CANDIANO, Leonardo y Lucas Peralta. *Boedo: Orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC), 2007.
- CARBONE, Rocco. “Malos modales: tra(d)iciones de Piglia a Arlt”, en *Confluenze: revista di studi iberoamericani*, Università di Bologna, volumen 1, número 2, 2009.
- CARRIÓN, Jorge (compilación, prólogo y edición). *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya, 2008.
- CELLA, Susana (coordinadora). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- _____. (compiladora). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- CLOSE, Glen S. *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- CORRAL, Rose. *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*. México: El Colegio de México, 2009.
- _____. *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México, El Colegio de México/FCE, 1992.
- _____. “Reseña de Roberto Arlt. Su vida y su obra” de Omar Borré, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIX, núm. 2, julio-diciembre 2001.
- CORREAS, Carlos. *Arlt literato*. Argentina: Atuel, 1995.

- CORRO, Gaspar Pío del. *La zona novelística de Roberto Arlt*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.
- DE DIEGO, José Luis. “La narrativa de Piglia: figuras retóricas y cuestiones de género”, en *Anclajes*, Universidad Nacional de la Pampa, año XVII, número 1, julio de 2014.
- DRUCAROFF, Elsa. *Arlt: profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos, 1998.
- _____ (coordinadora). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- ECHAVARREN, Roberto. *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- FERRO, Roberto. “Homenaje a Ricardo Piglia y/o Max Brod”. Alberto Vital (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM, 2001.
- FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda Ma. *Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- FORN, Juan. *Buenos Aires. Una antología de narrativa argentina*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia*. Serie: Valoración múltiple. Bogotá: Casa de las Américas, 2000.
- _____. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- GELADO, Viviana. *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*. Murcia: Universitat de Lleida, 2004.
- GRAMUGLIO, María Teresa (directora del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- GUIÑAZÚ, [Cristina](#). “¿Por qué Roberto Arlt?” Lehman College, CUNY, *CiberLetras. Revista de crítica literaria y cultura*, número 3, agosto 2000, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/03.html>
- KOHUT, Karl (editor). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 1996.
- KOMI, Christina. *Recorridos urbanos. Los Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- LAFFORGUE, Jorge (compilador). *Nueva Novela Latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires: Paidós, 1974.
- LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Argentina: Colihue, 1995.
- LIENDIVIT, Zenda. *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*. Argentina: Contratiempo Ediciones, 2010.
- LIZARDO, Gonzalo, “Blanco nocturno y los paradigmas de la novela policiaca”, en Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribá (editores), *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic*. Santiago de Compostela: Andavira, 2013.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso. “Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia”, en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. México: UNAM / Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, núm. 56, 2013/1.

- MALDAVSKY, David. *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Escuela, s/a.
- MAINO SWINBURN, Pedro. “Poética de la traición en Borges y Arlt”. Universidad de Chile, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/ptraicion.html>
- MARISTANY, José Javier, *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1999.
- [MARTÍNEZ](#), Victoria. “Roberto Arlt y las mujeres en las *Aguafuertes porteñas*”. Union College, *CiberLetras. Revista de crítica literaria y cultura*, número 3, agosto 2000, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/03.html>
- MASOTTA, Óscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.
- _____. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MATTALÍA, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- MELANA, Marcela y Fabián Mossello (compiladores). *El discurso del policial. Reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea*. Córdoba: Eduvim, 2014.
- MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio. “Entrevista con Ricardo Piglia. Por una lectura infinita”. *Letras Libres* 5, mayo de 2003, pp. 52-55.
- MONTOYA, Rigoberto Gil. *Arlt en Piglia: la subversión y el complot* (tesis de doctorado). México: UNAM/ FFyL, 2004.
- MORALES SARAVIA, José y Barbara Schuchard (editores). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuet, 2001.
- PARK, Se-Hyeong. “La confesión perversa: Un acercamiento a *El jorobadito*, de Roberto Arlt”. Universidad Nacional de Seúl, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/confperv.html>
- PAULS, Alan. “La línea Arlt”, en *Los clásicos argentinos*, Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2005.
- PEREIRA, María Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Trad. de Adriana Pagano. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- PÉREZ, Alberto Julián. “*Respiración artificial: el escritor y el terrorismo de Estado*”, en *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*. México: UNAM / Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, núm. 56, 2013/1.
- POLLMANN, Leo. *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria argentina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 1998.
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009.
- PRIETO, Adolfo (prólogo y selección). *Antología de Boedo y Florida*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1964.
- RIVERA, Jorge B. *Roberto Arlt: Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- [ROSENBERG](#), Fernando J. “Geopolítica y subjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”. Johns Hopkins University, *CiberLetras. Revista de crítica literaria y cultura*, número 3, agosto 2000, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/03.html>

- SAGER, Valeria. “Escribir en pasado. La invención de las fechas en las reediciones y reescrituras de Ricardo Piglia”, en *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de la Plata, 2010, año 15, número 16.
- SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- _____. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- _____. “Elías Castelnuovo, entre el espanto y la ternura”, Buenos Aires: UBA, www.elortiba.org/pdf/saitta_castelnuovo
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- _____. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- _____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998.
- _____. *Borges. Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- SIEMENS, William L. *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*. México: FCE, 1997.
- SINNO, Neige. *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitlor*. México: Aldus / CONACULTA, 2011.
- SORRENTINO, Fernando. “[Arlt opina sobre Borges](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/altbor2.html)”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/altbor2.html>
- VERANI, Hugo J. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM, 1996.
- VIÑAS, Ismael y David, et al. *Contorno: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013.
- VIÑAS, David. *Trece recorridos con las novelas de Arlt*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- ZUBIETA, Ana María. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.

Bibliografía general

- ANDRÉIEV, Leónidas. *Los siete ahorcados. Grandes escritores rusos*. Trad. de Nina Maganov. México: W. M. Jackson, Inc., 1972.
- ALONSO, Fernando y Arturo Rezzano. *Novela y sociedad argentinas*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- ARENDR, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 2012.
- AVILÉS FARRÉ, Juan. *La daga y la dinamita. Los anarquistas y el nacimiento del terrorismo*. México: Tusquets, 2015.
- BACZKO, Branislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Trad. de Pablo Betesh, Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BAJTIN, M. M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1995.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: FCE, 2012.

- BAKUNIN, Mijail. *Escritos de filosofía política*. Tomos I y II. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- BAYER, Osvaldo (prólogo). *Severino Di Giovanni. La pasión anarquista*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.
- BAYLEY, Edgar. *Poemas*. paginadepoesia.com.ar
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Justo González Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BIANCO, José. *Ficción y reflexión*. México: FCE, 1988.
- BLOOM, Harold. “Un manifiesto de la crítica antitética”. Nara Araújo y Teresa Delgado (selección). *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: UAM/Universidad de La Habana, 2003.
- _____. *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Madrid: Taurus, 2011.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. México: Alianza/Emecé, 1991.
- _____. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- _____. *Ficciones*. México: Alianza/Emecé, 1993.
- _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- _____. *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- _____. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Trad. de Alicia B. Gutiérrez. Argentina: Siglo XXI, 2011.
- BRECHT, Bertolt. “Las cinco dificultades para decir la verdad”, en *La jornada semanal*, domingo 31 de diciembre de 2006, número 617, www.jornada.unam.mx
- _____. *La ópera de dos centavos*. Trad. de Annie Reney y Onofre Lovero. Buenos Aires: Losange, 1957.
- BRUSHWOOD, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX*. México: FCE, 1993.
- CAMARERO, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. España: 2008, Anthropos.
- CAPOTE, Truman. *A sangre fría*. Traducción de Jesús Zilaika, Barcelona: Anagrama, 2009.
- Constitución Nacional Argentina*. Argentina: Publicación del Bicentenario, 2010.
- CASTELNUOVO, Elías. *Tinieblas*. Argentina: Librería histórica, 2003.
- CASTILLO, Carolina. “Rodolfo Walsh en el contexto setentista latinoamericano”. UNMdP, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/rowalsh.html>
- CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Trad. de Antonio Vicens y Marco-Aurelio Galmarini, México: Tusquets, 2013.
- CHANDLER, Raymond. *El largo adiós*. Trad. de José Antonio Lara. México: Bruguera, 1981.
- _____. *Adiós muñeca*. Trad. de José Luis López Muñoz. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- _____. *El sueño eterno*. Trad. de José Antonio Lara. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Trad. de María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus/Altea, 1990.
- CONAN DOYLE, Arthur. *Sherlock Holmes*. Tomo I. México: Aguilar, 1980.

- CONRAD, Joseph. *El agente secreto*. Trad. de Marco Aurelio Galindo. México: Fontamara, 1997.
- CONTI, Haroldo. *Mascaro el cazador americano*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- CONSTANTINI, Humberto. *De dioses, hombrecitos y policías*. México: Nueva Imagen, 1979.
- DE QUINCEY, Tomás. *El asesinato, considerado como una de las bellas artes. El coche correo inglés*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- DONOSO, José. *Donde van a morir los elefantes*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- DOSTOYEVSKI, Fiodor M. *Noches blancas/Los demonios. Obras completas*. Tomos I y III. Trad. de Rafael Cansinos Asséns. México: Aguilar, 1991.
- EISENZWEIG, Uri. *Ficciones del anarquismo*. Trad. de Isabel Vericat Núñez. México: FCE, 2004.
- FABBRI, Luis. *Malatesta*. Buenos Aires: Editorial Americalee, s/a.
- FAULKNER, *Cuentos reunidos*. Introducción, traducción y notas de Miguel Martínez-Lage. México: Alfaguara, 2012.
- _____. *El ruido y la furia/Mientras agonizo*. Traducción de Ana Antón-Pacheco y Jesús Zulaika. Barcelona: RBA, 2001.
- _____. *¡Absalón, Absalón!* Traducción de Beatriz Florencia Nelson. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: UNESCO, 1996.
- FOUCAULT, Michel *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 2013.
- GASCÓ, Emma y Martín Cúneo. “Todavía no hay una verdadera democracia, por eso hay que seguir empujando”, entrevista a Osvaldo Bayer, en *Diagonal*, 151, 10 de junio de 2011, www.elortiba.org
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- _____. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- GIARDINELLI, Mempo. *El género negro*. México: UAM, 1996.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1998.
- GRASSELLI, Fabiana. “Concepto de vanguardia y escritura testimonial en los programas estético-políticos de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo”. Universidad de Buenos Aires, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/walsuron.html>
- HOROWITZ, Irving Louis (selección e introducción). *Los anarquistas. I. La teoría*. Madrid: Alianza, 1975.
- JAMESON, Frederic. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.
- JOLL, James. *Los anarquistas*. Traducción de Rafael Andreu. Barcelona: Grijalbo, 1978.
- JOYCE, James. *Ulises*. Traducción de J. Salas Subirat. México: Colofón, 2006.
- KACZYNSKI, Theodore. *Manifiesto de Unabomber. La sociedad industrial y su futuro*. México: Banderas Negras, 2017.

- LAQUEUR, Walter. *Una historia del terrorismo*. Trad. de Tomás Fernández Auz y Beatriz Eguibar. Barcelona: Paidós, 2003.
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: FCE, 2007.
- LIDA, Clara E. “Literatura anarquista y anarquismo literario”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, www.academia.edu
- LOTMAN, Yuri M. *Cultura y explosión*. Trad. de Delfina Muschiatti. Barcelona: Gedisa, 1999.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna*. Trad. de Mariano Antolín Rato. Buenos Aires: Cátedra, 1991.
- MAGRIS, Claudio. *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Trad. de J. A. González Sainz. Barcelona: Anagrama, 2004.
- MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- _____. *La novela de Perón*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- _____. *Lugar común la muerte*. México: Planeta, 1998.
- NETCHAYEV, Sergei y Mijail Bakunin. *El catecismo revolucionario*. Trad. de Frank Mintz. México: Banderas Negras, 2017.
- NUNCA más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba, 1984, <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>
- ONETTI, Juan Carlos. *Tierra de nadie*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- _____. *El astillero*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- _____. *Dejemos hablar al viento*. México: Seix Barral/Artemisa, 1985.
- _____. *Requiem por Faulkner*. Buenos Aires: Arca Editorial, 1976.
- _____. *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 2000.
- _____. *El pozo*. Estudio de Ángel Rama. Montevideo: Arca, 1994.
- PONS, María Cristina. “Neoliberalismo y producción cultural (segunda parte). Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico”. University of California, Los Angeles (UCLA), *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/neolibe2.html>
- PUCCINI, Darío y Saúl Yurkiévich. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. Tomo II, México: FCE, 2010.
- PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. México: Debolsillo, 2005.
- _____. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- _____. *La traición de Rita Hayworth*. México: Debolsillo, 2005.
- _____. *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE, 1994.
- ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)*, tesis de doctorado, Universidad de Pittsburgh, 2005.
- SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. México: Seix Barral, 2003.
- _____. *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. México: Planeta, 1999.
 _____. *La pesquisa*. México: Planeta, 1998.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (editor). *El mundo de la violencia*. México: UNAM/FCE, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Trad. de Aurora Bernárdez. Argentina: Losada, 1967.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl. *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Anaconda, 1933.
- SHAKESPEARE, William. *Comedias*. Barcelona: RBA, 1994.
- SHKLOVSKI, Víctor, “El arte como artificio” en Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: UAM/Universidad de La Habana, 2003.
- SIMMEL, Georg. *El secreto y las sociedades secretas*. Trad. de Javier Eraso Ceballos. Madrid: Sequitur, 2010.
- SORIANO, Osvaldo. *Rebeldes, soñadores y fugitivos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
 _____. *Cuarteles de invierno*. Barcelona: Ediciones B, 1987.
- STEINER, George. *Presencias reales*. Trad. de Juan Gabriel López Guix. Madrid: Siruela Biblioteca de Ensayo, 2017.
- TERRAIL, Ponson du, *Aventuras de Rocambole*. Trad. de Carlos de Arce. Tomos I y II. México: Origen/Planeta, 1986.

TZU, Sun. *El arte de la guerra*. Biblioteca Virtual, www.biblioteca.org.ar

- VALENTÍ Camp, Santiago. *Las sectas y las sociedades secretas a través de la historia*. Tomos I y II. México: Editorial del Valle de México, s/a.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre. La campaña periodística*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009.
 _____. *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. de Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- WOODCOCK, George e Ivan Avakunovic. *El príncipe anarquista*. Madrid: Ediciones Júcar, 1979.

Cine y documentales

- DI TELLA, Andrés. *327 cuadernos*. Argentina: Lupe Films/ Gema Films/ INCAA, 2015.
 _____. *Macedonio Fernández*. Argentina: Secretaría de Cultura de la Nación, 1995.
- FULLONE, Gabriel. *Ricardo Piglia: Borges por Piglia*. Clases 1, 2, 3 y 4. Argentina: TV Pública/Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2013.