



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

VASOS COMUNICANTES ENTRE DOS VANGUARDISTAS: *UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS* DE PABLO PALACIO Y *EL JOROBADITO* DE ROBERTO ARLT

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

MÓNICA PUERTAS MARTÍNEZ

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

CO-TUTORA:

DRA. CELINA MANZONI
INSTITUTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA, UBA

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2018.



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.

Para Ana Regina porque esta travesía la recorrimos juntas.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a la Dra. Yanna Hadatty Mora por haber aceptado mi proyecto de investigación; por su apoyo y su tiempo; por incentivar y enriquecer mi análisis, constantemente, a través del seminario de tesis que dirige, de la invitación a conferencias, de las recomendaciones bibliográficas; por sus consejos, el intercambio de ideas y las charlas. También le agradezco la oportunidad que me brindó de conocer a la Dra. Celina Manzoni pues sin el vínculo de la Dra. Hadatty habría sido imposible un encuentro tan enriquecedor.

Agradezco de todo corazón a la Dra. Celina Manzoni por haberme abierto las puertas del Instituto de Literatura Hispanoamericana, recinto lleno de joyas bibliográficas, pero sobre todo le agradezco la exposición que me hizo sobre el campo cultural ecuatoriano de los años treinta pues con su conocimiento iluminó los puntos oscuros de mi investigación.

Agradezco a la Dra. Edith Negrín por los fructíferos seminarios sobre teoría literaria que imparte en el Posgrado de Estudios Latinoamericanos y que colmaron de reflexión este trabajo.

Agradezco a la Dra. Margarita Vargas Canales por el interés que mostró en mi investigación, a pesar de no ser sobre el caribe; por la lectura atenta de mi tesis y porque sus siempre pertinentes observaciones enriquecieron este trabajo.

Agradezco al Dr. Héctor Vizcarra por la lectura y las observaciones sobre mi pesquisa; por ser un excelente crítico y lector de la literatura policial.

Agradezco a la Mtra. Valquiria Wey por instruirme en teoría literaria y por develarme las trampas y recovecos del lenguaje y el texto literario.

Y agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo financiero que me brindó para realizar esta investigación.

VASOS COMUNICANTES ENTRE DOS VANGUARDISTAS: *UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS* DE PABLO PALACIO Y *EL JOROBADITO* DE ROBERTO ARLT

INTRODUCCIÓN.....	5
1. Espacios de confrontación y reconciliación: manifiestos, proclamas y notas editoriales.....	8
1.1. Ecuador entre el realismo social y la vanguardia.....	10
1.2. Argentina entre esteticismo y realismo social.....	19
2. El policial a la luz de las vanguardias.....	36
2.1. Ruptura de la lógica cartesiana.....	42
2.2. La confesión en lugar de la explicación.....	49
2.3. De investigador instruido a improvisado.....	56
2.4. Desplazamiento del enigma: del quién al por qué.....	64
3. Identidad, cuerpo y placer: vasos comunicantes entre dos vanguardistas.....	71
3.1. Pablo Palacio entre la genialidad y la enfermedad.....	73
3.1.2 Roberto Arlt entre el mito y la invención.....	79
3.2. De la promesa a la praxis de la modernidad: identidades disruptivas.....	89
3.2.1. El castigo y la consagración de los placeres.....	91
3.2.2. Los cuerpos que constituyen a los sujetos.....	104
CONCLUSIONES.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	125

INTRODUCCIÓN

El sociólogo francés Pierre Bourdieu, en su libro *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, advierte la existencia de una serie de mecanismos extratextuales, denominados *campos*, que marginan y/o canonizan a determinado autor y su obra; resulta interesante leer bajo este planteamiento la producción literaria de escritores como Pablo Palacio y Roberto Arlt, autores que en su época fueron leídos y, paralelamente, silenciados por la institución literaria al no ceñirse a los modelos de representación artística de la corriente estética dominante en sus contextos.

Cuando en 1927 y 1933, respectivamente, aparecen publicados los libros *Un hombre muerto a puntapiés* del ecuatoriano, Pablo Palacio; y *El jorobadito* del argentino, Roberto Arlt; éstos causan desconcierto entre los círculos literarios de sus países, desconcierto que funciona para posicionarlos como escritores insulares, sin embargo, segundas lecturas revelan que la narrativa de estos autores junto con otros como el chileno, Juan Emar, o bien el uruguayo Felisberto Hernández, por mencionar a algunos, se inscribe lejos del canon y expresa las fisuras de los campos de producción cultural.

Palacio y Arlt forman parte de lo que Miguel Donoso Pareja denomina “narrativa sumergida” haciendo referencia a aquella literatura que debido a su lejanía con el modelo de representación cultural impuesto, es ocultada o, intencionalmente, olvidada. Afortunadamente, en los avatares históricos y literarios existen periodos de recuperación de autores y de obras que propician nuevas interpretaciones y valoraciones culturales, en ese proceso surge esta investigación, en la que propongo examinar y comparar los textos contenidos en los libros *Un*

hombre muerto a puntapiés y *El jorobadito* con la finalidad de articular un diálogo entre los relatos de ambos escritores y revalorizar los elementos que en su momento desestimaron a estos autores, tales como la decisión de abordar, temáticamente, el espacio privado de sujetos marginales; contextualmente, la significación y representación de la modernidad que atraviesa los espacios en sus ficciones; y, estéticamente, el uso de estrategias rupturistas en la construcción de sus narrativas. El trabajo está organizado de la siguiente manera:

En el primer capítulo, “Espacios de confrontación y reconciliación: manifiestos, proclamas y notas editoriales” propongo un análisis del campo cultural del primer tercio del siglo XX en Ecuador y Argentina en términos de los manifiestos de vanguardia de algunas publicaciones periódicas, con insistencia en hacer una lectura de las vanguardias y sus disonancias como complementariedades. Para Ecuador estudio las revistas quiteñas: *Hélice* (abril, 1926); *Llamarada* (diciembre, 1926); *Lampadario* (febrero, 1931) y *Nervio* (septiembre, 1934). Mientras que para Argentina examino las revistas porteñas: *Prisma* (diciembre, 1921); *Martín Fierro* en dos momentos (febrero, 1924 y julio, 1924) y *Claridad* (julio, 1926).

Es conveniente mencionar que este primer capítulo es el resultado de una estancia de investigación que realicé, durante los meses de enero, febrero, marzo y abril de 2016, en Buenos Aires, bajo la dirección de la Dra. Celina Manzoni, investigadora y secretaria académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. En dicha estancia tuve la oportunidad de reunir material bibliográfico sobre diversas publicaciones periódicas porteñas de principios del siglo XX; y además, el diálogo constante con la Dra. Manzoni amplió mi interpretación sobre el campo cultural ecuatoriano de los años veinte.

En el segundo capítulo, “El policial a la luz de las vanguardias” analizo cuatro giros que la estructura arquetípica del policial ejecuta en las vanguardias: ruptura de la lógica cartesiana, ascenso de la confesión en lugar de la explicación, transición de investigador instruido a improvisado, y desplazamiento de la pregunta clave del enigma de *quién a por qué*, en los textos “Un hombre muerto a puntapiés” y “El antropófago” de Palacio; “El jorobadito” y “El traje del fantasma” de Arlt.

En el tercer y último capítulo, “Identidad, cuerpo y placer: vasos comunicantes entre dos vanguardistas” estudio cómo el cuerpo y el placer trabajan, dinámicamente, en la articulación de la identidad, partiendo de concebirla como una categoría de producción de subjetividades que realizan los sujetos en el espacio individual y colectivo, a través de experiencias materiales y simbólicas en constante tensión. Y, paralelamente, contrapunteo la estructura de los relatos de Palacio y Arlt, concentrándome en analizar la propuesta estética que presentan, la ruptura que hacen con respecto al realismo decimonónico y las nuevas estrategias y códigos narrativos que instauran en la construcción de ficciones como “El antropófago”, “La doble y única mujer” y “El relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z” del escritor lojano; y “Las fieras” y “Noche terrible” del escritor porteño.

Finalmente, en las conclusiones ofrezco una lectura resumida de los principales rasgos de la investigación, destacando los vasos comunicantes que existen entre la construcción y representación de sus narrativas.

1. ESPACIOS DE CONFRONTACIÓN Y RECONCILIACIÓN: MANIFIESTOS, PROCLAMAS Y NOTAS EDITORIALES

Un manifiesto generacional, la agresiva crítica de un libro, la furia iconoclasta de grupos juveniles, un texto casi inédito y olvidado, pueden ser hoy materia muerta o letra viva (no pocas veces refutados o negados por sus propios autores); pero basta solamente una morosa atención para descubrir en esas fragmentarias posturas, los diversos hitos que el inevitable nexo histórico les confiere.

Héctor René Lafleur y Sergio Provenzano, *Las revistas literarias*.

En el propio enunciado del manifiesto aparecen claramente definidos como interlocutores los perfiles de (id)entidades literarias y artísticas, mucho más que una construcción discursiva representativa de un público receptor más amplio; el destinatario por excelencia del manifiesto es el arte como institución.

Viviana Gelado, *Poéticas de la transgresión*.

El periodo de principal efervescencia de los movimientos de vanguardia en América Latina, al igual que en Europa, está acompañado de una intensa labor de creación de publicaciones periódicas, en las cuales, se hace uso constante de manifiestos, proclamas y notas editoriales como medio de expresión simbólica y material de los diversos proyectos culturales que se disputan un lugar en la historia literaria del siglo XX.

Estos escritos forman parte importante de los documentos de las vanguardias, pues funcionan como:

- 1) Vía de enunciación del programa estético y político que proponen las diversas manifestaciones de vanguardia.
- 2) Expresión de lucha del poder simbólico del campo cultural de la época.

Los manifiestos, las proclamas y las notas editoriales como texto invitan al análisis de su carácter funcional, formal y discursivo. En lo que respecta al ámbito funcional, el manifiesto actúa: como medio de enunciación del programa estético y/o político que proponen las diferentes tendencias; y como expresión de lucha entre los grupos que disputan la legitimación y el ascenso de su proyecto cultural.

En la cuestión formal el manifiesto presenta ciertos rasgos característicos: un título atractivo y breve que intente resumir el programa sugerido; diversas enumeraciones que funcionan para marcar deslinde o filiación respecto a escuelas literarias o escritores anteriores a los de vanguardia; el uso de mayúsculas para ratificar lo verdaderamente importante; el humor para criticar o denostar lo que no pertenece al programa que se reivindica; el empleo de exclamaciones constantes como vía de teatralización y como llamada de atención al lector; la utilización de la paradoja como recurso que invita a romper la linealidad del pensamiento lógico y abre la puerta a la reflexión, a la estimulación de nuevas formas de enunciación y, funcionalmente, deja abierta la posibilidad de realizar cambios, transiciones y reinterpretaciones de los postulados expuestos en un principio.

En el aspecto discursivo el manifiesto subraya un carácter de ruptura con el pasado y promete un futuro superior, sin embargo, lo que atraviesa el discurso en su totalidad es la construcción imaginaria de lo que se pretende llegar a ser socioculturalmente.

Muchos de los manifiestos aparecen dentro de las revistas literarias y son la parte material fundante de las propuestas estéticas y políticas de los grupos que se disputan el dominio cultural.

En este espacio propongo analizar la nota editorial del primer número de las revistas quiteñas: *Hélice* (abril, 1926); *Llamarada* (diciembre, 1926); *Lampadario* (febrero, 1931) y *Nervio* (septiembre, 1934) para el caso de Ecuador.

Mientras que para Argentina considero la proclama de la revista mural *Prisma* (diciembre, 1921) expuesta en su primer número; la nota editorial “La vuelta de *Martín Fierro*” (febrero, 1924) y el “Manifiesto de *Martín Fierro*” (julio, 1924) aparecidos en el primer y cuarto número, respectivamente, de la segunda época del periódico quincenal *Martín Fierro*; y, la nota editorial del primer número de la revista *Claridad* (julio, 1926).

Esta labor de revisión y relectura de algunos documentos de vanguardia tiene el propósito de conocer la versatilidad y heterogeneidad de las experiencias vanguardistas; y de analizar las diferentes propuestas culturales que se construyen a principios del siglo XX en las ciudades de Quito y Buenos Aires, con la finalidad de examinar las disonancias como complementariedades de una apuesta estética polisémica.

1.1. ECUADOR ENTRE EL REALISMO SOCIAL Y LA VANGUARDIA

El primer número de la revista *Hélice*¹ aparece en abril de 1926, bajo la dirección del pintor Camilo Egas, con Raúl Andrade como secretario y con una nota editorial firmada por el poeta Gonzalo Escudero.

Hélice muestra una inclinación futurista como lo revela la referencia constante de imágenes mecánicas al interior de su primera nota editorial: Hélice es

¹ En *Hélice*, No. 1, Quito, abril de 1926. Reproducido en Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción, trayectoria y documentos. 1918-1934*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2006, págs. 105-106. De aquí en adelante las referencias que hago sobre el documento provienen de este libro de Robles.

“meteoros de luz”, “guijarros de viento”, “disparos de sol”, “pájaros de fuego”.² Y en consonancia con los postulados creacionistas expuestos por Vicente Huidobro en su manifiesto “Non Serviam” leído en el Ateneo de Santiago en 1914, en el cual el escritor chileno sostiene que la creación propia y constante es la única forma en la que el poeta puede alcanzar su independencia frente a la Naturaleza³; *Hélice* propone una ruptura total con el pasado, a través de la apropiación de la naturaleza: “nunca la naturaleza en nosotros, sino nosotros en la naturaleza”.⁴

Hélice busca: “decapitar al arte mediocre, el arte de los demás, de los burgueses, de las domésticas y de los mozos de hotel [...] del gregarismo de la emoción, de la uniformidad inexorable”.⁵ Además se erige como creadora de una estética novedosa y en constante transformación, de manera que “El simbolismo de la hélice es pródigo: un perpetuo aletazo que gira sobre sí mismo”.⁶

La figura de la hélice funciona como la representación del artefacto que produce la fuerza necesaria para impulsar el movimiento, el ascenso, la transformación, el todo.

Gonzalo Escudero utiliza una serie de negaciones-enumeraciones para definir el arte: “Comprendemos que el Arte es la alquimia de la inverosimilitud, porque si el Arte fuera la verdad, la expresión artística no existiría [...] El Arte es invertido como nube [...] No tiene forma, ni color, ni lógica, ni preceptiva [...] Es

² En *Hélice*, *op. cit.*, p. 105.

³ Manifiesto reproducido en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, págs. 101-102.

⁴ En *Hélice*, *op. cit.*, p. 105.

⁵ *Ídem.*

⁶ *Ídem.*

la fluida pirotecnia de la sinrazón”.⁷ Y también se sirve de un humor agresivo para denostar a quien no comulga con lo propuesto por *Hélice*, aquellos “que congestionan su semblante excrementicio como gorilas y agitan sus extremidades simiescas, cuando un aire canalla invade sus oídos o cuando un cromo de luna, mar, barcazas y golondrinas se vuelca en sus retinas circulares”⁸ obtusas.

El manifiesto desemboca en la imagen bíblica del diluvio y en la promesa de un futuro dirigido por los principios de *Hélice*: “Nihilistas, sin maestros, ni semidioses, proclamamos la destrucción de la naturaleza, para crearla de nuevo. Entonces haremos la luz”.⁹

Hélice es la primera publicación que en Ecuador se posiciona como un objeto de transición y ruptura artística, y brinda un espacio de colaboración a los jóvenes escritores y artistas que como Pablo Palacio publican textos que transgreden la tradición del realismo literario.

En diciembre de 1926, ocho meses después de aparecer el primer número de *Hélice*, nace la revista universitaria *Llamarada*, con un título incendiario y enfocada en la búsqueda de una renovación social más que estética, propone sumarse a la “modelación de la nueva etapa de la humanidad elaborada con barro de América, a la formación de una cultura autóctona”.¹⁰

El destinatario de *Llamarada*, indudablemente, es la comunidad estudiantil de América: “En nosotros está el germen, tomemos la ruta por rumbos que

⁷ *Ídem*.

⁸ *Ídem*.

⁹ *Ídem*.

¹⁰ En *Llamarada*, No. 1, Quito, diciembre de 1926. Reproducido en Humberto E. Robles, *op. cit.*, p. 109. De aquí en adelante las referencias que hago sobre el documento provienen de este libro de Robles.

destruyan la unilateralidad de proyecciones, que, en nuestra incipiente nacionalidad las Universidades sean el molde de otras juventudes con amplios horizontes en el futuro y no encerradas en el hermetismo de un título profesional”.¹¹

La intención de la proclama es formar un frente universitario en el que las ideas y la praxis, en plena correspondencia, sean el medio de transformación social. En tanto la promesa se sostiene sobre el postulado de la revolución estudiantil como única vía para llevar a todas las clases sociales “hacia los nuevos principios de Justicia y Solidaridad” vinculados al proletariado. Llamada contra el “estatismo del presente”, llamada de dinamismo científico y de formación de la nueva conciencia, “llamada de acción y pensamiento”.¹²

Entre la nota editorial de *Hélice* y *Llamada* se puede leer una clara bifurcación entre los postulados vanguardistas: la vanguardia estética de la primera y la vanguardia política de la segunda. A pesar de que ambas publicaciones se constituyen con una voluntad de renovación y ruptura con el pasado y con el presente, el proyecto que cada una expone ejemplifica lo diverso de las vanguardias. La primera de tradición futurista y la segunda de tendencia nativista.

Llamada al igual que *Hélice*, aún con las diferentes orientaciones de las cuales se nutren, resultan ser los espacios idóneos para que nacientes escritores como Humberto Salvador y Pablo Palacio oportunamente presenten su narrativa.

Hasta entonces las inclinaciones artísticas y políticas no son tan polarizadas como llegan a serlo a partir de la década de los años treinta, momento en el que se produce una escisión irreconciliable entre vanguardia artística y vanguardia política

¹¹ En *Llamada*, *op. cit.*, p. 109.

¹² *Ídem.*

en Ecuador. Es en este periodo de endurecimiento de posturas en el que se organiza al grupo de escritores ecuatorianos conocidos como “Generación del 30” y el cual suele ser dividido por la crítica en dos polos. En él se reconoce, por un lado, la corriente serrana en la que suele inscribirse la obra de Jorge Icaza (1906-1978), a quien se le prefiere leer desde la óptica del indigenismo del siglo XIX en detrimento de la vanguardia, no obstante, la fuerte voluntad lírica que el autor expresa en obras como: *Barro de la sierra* (cuentos, 1933) y *Huasipungo* (novela, 1934); y de la temprana experimentación que lleva a cabo en el género teatral, a través de obras como: *¿Cuál es?* (1931), *Como ellos quieren* (1931), *Sin sentido* (1932) y *Flagelo* (1936).

La temática urbana (en algunos de sus textos), la expresión de escenas de corte expresionista y surrealista, la fuerte influencia del psicoanálisis en los personajes, el empleo constante de imágenes, así como el uso de la farsa y la apelación a un lector activo, son elementos de la narrativa icaciana que obligan a reivindicar al autor y al indigenismo del siglo XX como parte integral de las vanguardias latinoamericanas y no como una oposición a ellas.¹³

Y, por otro lado, la corriente costeña asociada al “Grupo de Guayaquil”, conformado, inicialmente, por Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), Enrique Gil Gilbert (1912- 1975) y Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), quienes inauguran la década del treinta publicando *Los que se van* (cuentos del Cholo i del montuvio), libro que contiene veinticuatro cuentos, ocho de cada uno de sus autores, en los

¹³ Para un estudio completo sobre Jorge Icaza y las vanguardias ver Teodosio Fernández, “Jorge Icaza en el contexto de la vanguardia” en *GUARAGUAO*, Año 14, No. 33, 2010, págs. 68-82.

que se narra con una óptica crítica la violencia a la que se enfrentan y reproducen el cholo y el montuvio¹⁴ en su vida cotidiana.

Además de la profunda denuncia social que atraviesa los relatos, éstos destacan por la crudeza con que se narran los sucesos, por la transcripción que hacen del habla popular y por la modificación del foco de representación que hacen sus autores, trasladándolo de la naturaleza hacia los conflictos de la vida exterior e interior que experimentan personajes socialmente marginados.

José de la Cuadra (1903-1941) se incorpora al “Grupo de Guayaquil” en 1932, tras la publicación de su volumen de cuentos, titulado *Horno*, al que le siguen la novela *Los Sangurimas* (1934), el libro de cuentos *Guásinton* (1938) y, la novela inconclusa, *Los monos enloquecidos* (1941).

Finalmente, el “Grupo” de los cinco “como en un puño”, como lo denominan ellos mismos lo completa Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1990), autor de más de diez novelas entre las que destacan: *El muelle* (1933), *Baldomera* (1938), *Hombres sin tiempo* (1941) y *Las tres ratas* (1944), entre otras más; quien es además el primero del grupo que toma la ciudad como espacio de representación de un complejo, diverso y problemático entramado sociocultural.

Un año después de la publicación del volumen *Los que se van* se crea en Quito la revista *Lampadario*¹⁵ bajo la dirección de Ignacio Lasso y Jorge Fernández.

¹⁴ Término con el que se denomina a los campesinos de la costa en Ecuador.

¹⁵ En *Lampadario*, No. 1, Quito, febrero de 1931. Reproducido en Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 352. De aquí en adelante las referencias que hago sobre el documento provienen de este libro de Schwartz.

Lampadario hace uso del poder de la imagen de su nombre y se presenta como objeto dador de luz que busca juntar “fuerzas disgregadas”, emanar claridad y brindar dirección.

En la nota editorial de su primer número, de febrero de 1931, *Lampadario* señala que se funda como resultado de la “necesidad inmediata e inaplazable de unificación y selección subsecuente de valores literarios genuinamente de vanguardia o modalidades en vísperas de desembocar a ella”¹⁶ y se erige como “receptáculo definitivo del pensamiento nuevo” y se levanta contra “los diques de las estéticas del ayer”.¹⁷

El manifiesto de la publicación también sugiere cierta colindancia ideológica con los preceptos nativistas. Tras la publicación de escasos dos números, *Lampadario* inicia una segunda época bajo el nombre *Élan*. Es en este nuevo periodo cuando la revista define con mayor nitidez el proyecto ideológico que sus impulsores José A. Llerena, Ignacio Lasso y Atanasio Viteri proponen y que consiste en la creación de una estética de orden social en consonancia con los postulados de la literatura rusa. El verdadero arte para el “Élanismo” es el que funciona para acompañar y culturizar al proletariado.

Por su parte, la revista *Nervio. Órgano de la Asociación Nacional de Escritores Socialistas*¹⁸ en una presentación mucho más programática y sintética que las publicaciones anteriores hace una declaración de principios en su primer número de septiembre de 1934. Su manifiesto se articula sobre tres ejes: la

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ En *Nervio*, No. 1, Quito, septiembre de 1934. Reproducido en Jorge Schwartz, *op. cit.*, págs. 353-354. De aquí en adelante las referencias que hago sobre el documento provienen de este libro de Schwartz.

creencia, la persecución y la promesa. Cree: “En el Mañana, en la Tierra, en el Trabajo [...] en la justicia, sin dogmas; en la Verdad, como relatividad filosófica; en el Esfuerzo, como principio del triunfo; en la Libertad como sistema económico, y en la Igualdad”.¹⁹ *Nervio* persigue: “La desviación clasista”; “la iniciación de nuevas mentalidades”; “la cooperación” y “la divulgación sincera de nuestros valores”.²⁰ Y promete guiar a los jóvenes en la construcción de una nueva literatura de Indoamérica.

A través del manifiesto de *Nervio* se puede observar el giro que dan las propuestas vanguardistas en Ecuador durante el cambio de los años veinte a los treinta. En esta transición la necesidad de fundar un arte nuevo enunciada por *Hélice* es modificada en *Llamarada*, *Lampadario* y *Nervio*, y, aunque los cuatro documentos comparten la idea de ruptura con el pasado y la necesidad de actualizar los modelos culturales, los tres últimos programas se inclinan hacia la búsqueda de proyectos sociales dinámicos y aunque sin abandonar la idea de renovación artística ésta se plantea en función de la utilidad social que pueda alcanzar.

Es a partir de *Llamarada* donde se produce un tono más ideológico en los textos y se lee una clara adhesión al nativismo, ambas posturas cambian en *Lampadario* y revelan una intención más sociopolítica que artística en *Nervio*. De esta manera, es como se gesta una escisión, luego, irreconciliable, entre vanguardia artística y vanguardia política, esta ruptura se convierte, posteriormente, en oposición y se enfrentan: realismo social *versus* literatura de vanguardia. La disputa gira entonces sobre quién sí, y quién no, como artista representa en sus obras,

¹⁹ *Ibidem.*, p. 353.

²⁰ *Ibidem.*, p.354.

“verdaderamente”, el drama de los sectores históricamente marginados y explotados: el indígena, el montuvio y el cholo.

Como advierte Celina Manzoni: “El endurecimiento de las posiciones creó un foso insalvable entre la definitiva falsa opción de literatura social y literatura de vanguardia. En ese foso fueron sepultados Palacio y muchos de sus coetáneos”.²¹ Es importante señalar que Pablo Palacio publica en revistas tan diversas como: *Hélice*, *Llamarada*, *Savia* (Guayaquil, 1925), *Hontanar* (Loja, enero 1931) y *Lampadario*. Y se afilia al Partido Socialista Ecuatoriano desde su fundación en 1926, es un militante al igual que Gallegos Lara.

Por su parte, Pablo Palacio decide tomar como protagonistas constantes a los habitantes de la ciudad y narrar sus pequeñas realidades interiores y exteriores, no menos brutales que las que experimentan el indígena, el cholo y el montuvio.

En un contexto en el que el realismo social logra imponerse y legitimarse, la obra de Palacio no encaja dentro del canon, por lo tanto, ha pasado por un largo periodo de aislamiento que lo ha dejado en una especie de orfandad literaria. Y es en los años ochenta cuando la crítica empieza un trabajo de relectura y recuperación de la obra narrativa palaciana que pugna por estudiar su literatura como parte integral del campo cultural de los años treinta y de los movimientos de vanguardia latinoamericanos.²²

²¹ Celina Manzoni, *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*, Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 20.

²² Alicia Ortega Caicedo, en un esfuerzo por romper con la idea de ínsula literaria de Pablo Palacio que, previamente, habían advertido Hugo Verani y Nelson Osorio, señala: “[Pablo Palacio] estuvo cronológicamente acompañado en el interior del país por Humberto Salvador y, en el contexto latinoamericano, por un grupo de escritores –Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Martín Adán, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Vicente Huidobro, Salvador Novo, Julio Garmendia, César Vallejo- [yo agregaría al chileno, Juan Emar] [...]. Y todos experimentaron una sintaxis narrativa con características análogas: apropiación de lo onírico, y de lo fragmentario, problematización de yo narrativo, presencia de un

Se puede concluir que la “Generación del 30” es un grupo de artistas diversos, con proyectos estéticos disímiles que con una voluntad de ruptura e innovación pretenden establecer nuevas pautas estéticas y rutas culturales, y es en esta generación donde sin lugar a dudas se inscribe la producción de Pablo Palacio.

Este mismo escenario de disputa no sólo en el ámbito cultural sino también en el social, el político y el económico, es el ambiente que domina de manera generalizada los primeros decenios del siglo XX a lo largo de América Latina.

En un contexto de exploración de innovaciones, permeado además por la búsqueda de modernización política, urbana, económica y cultural, las oposiciones políticas en muchos casos significaron la derrota y el ascenso de determinadas representaciones artísticas y sus creadores en detrimento de otros no menos valiosos, algunos escritores empezaron a considerarse autores clásicos mientras que otros ni siquiera alcanzaron una mención en las historias literarias nacionales. Por lo tanto, es necesario volver a releer a los actores culturales de las primeras décadas del siglo XX y brindarles un espacio que les haga justicia por su obra y no por su (o)posición política.

1.2. ARGENTINA ENTRE ESTETICISMO Y REALISMO SOCIAL

En Buenos Aires, durante los años veinte y treinta del siglo pasado se editan diversas revistas en las que se discuten las nuevas formas de producción artística. Primordialmente, en estas publicaciones se expresan los propósitos estéticos de los diferentes grupos que compiten por un lugar dentro de la historia literaria argentina

carácter deliberadamente antiliterario de la escritura, subversión de toda lógica de representación mimética, predilección por realidades sórdidas y abyectas, y personajes que deambulan a lo largo de la escritura” en *GUARAGUAO*, Año 14, No. 33, 2010, p. 135.

e internamente, el proyecto legitimador conjuga un debate en torno a la situación política, social y cultural de la época.

Estos manifiestos, revistas, notas editoriales y prólogos, algunos leídos bajo un supuesto carácter “apolítico”, se utilizan también como instrumentos de discusión política en Buenos Aires. En estas publicaciones periódicas se pelea el ascenso y legitimación de un proyecto cultural en el que destacan, principalmente, dos facciones: la de Florida, portavoz del esteticismo, y la de Boedo, representante del realismo social. Sin embargo, muchas voces literarias quedan en los márgenes de ambos grupos. Similar al caso de Palacio, está el de Roberto Arlt, a quien suele leerse como escritor singular y desde el aislamiento del campo cultural de su época.

Uno de los textos fundadores del uso del manifiesto en forma de cartel en Buenos Aires es la proclama de *Prisma, Revista Mural*²³ aparecida en diciembre de 1921 y que sólo alcanza a publicar un segundo número en marzo de 1922.

El estridentismo mexicano utiliza la misma estrategia publicitaria y de apropiación de los muros, fijando en diciembre de 1921, *Actual No. 1, Hoja de vanguardia*, en la que el veracruzano, Manuel Maples Arce (1900-1981) redacta el primer manifiesto del movimiento estridentista y junto con sus compañeros de vanguardia lo pegan en los muros de la ciudad de México.

A pesar de su breve existencia, a través de *Prisma* se introduce en Argentina el movimiento ultraísta “y lo hicieron en un formato novedoso: se trató de la primera

²³ En *Prisma, Revista Mural*, No. 1, Buenos Aires, diciembre de 1921. Reproducido en Celina Manzoni, *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007, págs. 25-27. De aquí en adelante las referencias que hago sobre el documento provienen de este libro de Manzoni.

revista mural cuyo modelo provenía de los cartelones cubistas y futuristas presentes en las calles europeas”.²⁴

Prisma esquemáticamente se divide en cinco apartados: “Naipes i filosofías”, “Sentimentalismo previsto”, “Anquilosamiento de lo libre”, “Ultra” y “Latiguillo”, en el contenido de todos ellos revela un fuerte carácter innovador y rupturista. La revista toma los muros de la ciudad como espacio de enunciación de su proyecto estético. Y, discursivamente, propone descanonizar las reglas gramaticales, a través del uso de la “i” en el lugar de la “y”, ejercicio con el que introduce la oralidad en el hasta entonces canónico discurso escrito.

Otra característica de la proclama firmada por: el escritor Jorge Luis Borges (1899-1986); su primo, el poeta, Guillermo Juan Borges (1906-1966); el escritor de origen español, Eduardo González Lanuza (1900-1984); y el crítico literario y de arte español, Guillermo de Torre (1900-1971), quien posteriormente se convierte en su cuñado al contraer nupcias con Norah Borges en 1928; es la ruptura con lo viejo, lo caduco que para ellos está representado por Rubén Darío y sus seguidores que, miedosos e impotentes ante el uso de símbolos propios y nuevos, prefieren repetir los flojos e ineficaces adjetivos de símbolos ajenos.

Prisma también se levanta contra “ese andamiaje literario -la estética- según la cual hay que preparar las situaciones i empalmar las imágenes, i que convierte lo que debiera ser ágil i brincador en un esfuerzo indigno y trabajoso”.²⁵

²⁴ Sylvia Saítta, “Catálogo de revistas (1904-1938)” en Celina Manzoni, *Historia crítica de la literatura argentina: rupturas*, tomo VII, Buenos Aires, Emecé Editores, 2009, p. 695.

²⁵ En *Prisma*, *op. cit.*, p. 26.

Una de las expresiones artísticas que *Prisma* desprecia es la novela, a la cual ni siquiera considera género y le proyecta rotundo fracaso: “Desde ya puede asegurarse que la novela, esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo va a desaparecer, como ha sucedido con la epopeya i otras categorías dilatadas”.²⁶ *Prisma* luego de criticar las formas de hacer literatura en los tres primeros apartados de su proclama, en la sección “Ultra” se define y empieza a enumerar su propuesta artística: “Nosotros los ultraístas [...] queremos desanquilosar el arte”, frente a “esa entablillada nadería que es la literatura actual”, frente a desdibujadas palabras:

Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento principal: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia. [...] Cada verso de nuestros poemas posee una vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marconigamas.²⁷

En el “Latiguillo” los ultraístas señalan: “Hemos lanzado PRISMA para democratizar esas normas. Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos”.²⁸

Prisma aparece como el espacio salvador de la mediocridad artística y marca los vértices sobre los cuales pretende trazar las rutas del arte: poesía, metáfora y lenguaje. Aunque la *Revista Mural* ve su fin en marzo de 1922, cuando asoma su

²⁶ *Ídem.*

²⁷ *Ídem.*, p. 27.

²⁸ En *Prisma*, *op. cit.*, p.27.

segundo y último número, los integrantes del grupo no se aíslan de las disputas culturales, sino que colaboran en nuevas publicaciones y/o erigen otras.

Jorge Luis Borges junto con Macedonio Fernández funda la revista *Proa*. Cuya primera época va de agosto de 1922 a julio de 1923, en dicho período, se publican tres números. *Proa* en la misma línea que *Prisma* se convierte en el vehículo, a través del cual Borges continúa exponiendo los postulados ultraístas y en ella colaboran los antiguos fundadores de *Prisma*.

Proa inicia en agosto de 1924 una segunda época, dirigida por: Jorge Luis Borges, Brandan Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz; desde ese momento y hasta enero de 1926 alcanza a publicar quince números, en ese mismo año se inaugura también la editorial con el mismo nombre.

Paralelo al surgimiento de la segunda época de la revista *Proa*, ve la luz uno de los principales espacios de debate en Buenos Aires, la segunda época de *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre* que aparece de febrero de 1924 hasta noviembre de 1927, dirigida por Evar Méndez quien reúne en ella a artistas ya reconocidos junto con jóvenes escritores.

El derrotero interno de dicha publicación es interesante, ya que experimenta un radical cambio discursivo en un breve lapso, pues nace como un espacio lleno de preocupaciones políticas y sociales, pero abandona esas inquietudes tres meses después; inaugurando en el cuarto número de la revista su matiz apolítico y presentando su manifiesto formal. Por ello, resulta conveniente abundar y comparar lo que considero los dos momentos y textos fundadores de la segunda época de *Martín Fierro*: el primero en febrero de 1924, con la nota editorial titulada “La vuelta de *Martín Fierro*”, firmada por La Dirección, en manos de Evar Méndez, aparecida

en ese primer número del periódico; y, el segundo, en mayo de 1924, con el “Manifiesto de *Martín Fierro*”, redactado por Oliverio Girondo, presentado en el cuarto número con fecha del 15 de mayo de 1924.

Este ejercicio de comparación al interior de una misma publicación funciona para ejemplificar cómo los movimientos de vanguardia se construyen lejos de postulados estáticos y experiencias unívocas. Y contrario a ello, se erigen con base en un hilo fino que resulta de bordados, matices, acabados y resoluciones diversas.

Si se remite al primer número de *Martín Fierro* (febrero de 1924) se puede leer en la nota editorial “La vuelta de *Martín Fierro*”, firmada por La Dirección, entonces representada por Evar Méndez, su adhesión y continuidad al programa que el periódico literario *Martín Fierro* de marzo de 1919²⁹ propone:

Ideas de renovación y transformación social, a las que nadie podía permanecer ajeno en aquel momento, mucho menos los espíritus nuevos y las vanguardias intelectuales; reacción explicable y justa contra multitud de prejuicios absurdos del público y de los dirigentes de la opinión, dentro y fuera del gobierno, desde el concepto de la lucha de clases -en un período álgido hace cuatro años y frescos aún acontecimientos insólitos y bochornosos-, hasta expresiones diversas de la vida colectiva y del movimiento literario y artístico, sin contar manifestaciones múltiples de la chatura mental circunstante, constituían el fundamento de esa iniciativa juvenil que se concretó dando a luz “*Martín Fierro*”. [...]

Vuelve ahora “*Martín Fierro*”, y, aunque los tiempos no son, exterior y aparentemente, los mismos, *hacemos nuestro el antiguo programa, en*

²⁹ El 15 de marzo de 1919 aparece el MARTÍN FIERRO reconocido luego como *Primera época* para el que nos interesa. Aparecieron solamente tres números, pero de gran repercusión. *Era de índole predominantemente política y violentamente antiyrigoyenista*. Lo fundaron Arturo Cancela, Alberto Gerchunoff, Guillermo Estrella, Carlos Dalmiro Viale, Héctor Pedro Blomberg, Hipólito Carambat, Evar Méndez, José Santos Gollán, José S. Salinas, Luis Le Bellot y José B. Cairol. [El subrayado es propio]. En Eduardo González Lanuza, *Los martinfierristas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 22.

todo cuanto a actualidad reclama, como acción imperiosa, a la juventud pensante que ha de dirigir, o por lo menos influenciar, con su pensamiento o sus hechos, el desenvolvimiento de la vida argentina. Y los antiguos redactores del periódico que se incorporan a la actual renovación de su existencia, tan breve como prestigiosa, al lado de las jóvenes gentes para las cuales el “Martín Fierro” de 1919 fue la mejor tentativa de prensa libre.³⁰

La nueva *Martín Fierro* establece genealogía y filiación con el manifiesto del periódico de 1919, retoma el formato tabloide del mismo y hace suyo el antiguo programa basado en “ideas de renovación y de transformación social”, la vuelta de *Martín Fierro* exige a “la juventud pensante” participar activamente en el desenvolvimiento de la vida argentina, llama a la acción y destaca su tono pedagógico.

Un segundo aspecto significativo en este primer número es, aunque breve, la nota sobre “El quinto aniversario de la Semana de Enero”³¹ firmado por E.J. con ello se da cuenta de que en sus inicios *Martín Fierro* no permanece ajena a los acontecimientos sociales como posterior a la publicación del número cuatro empieza a sostener en sus editoriales, sino que les brinda espacio y los historiza.

Y, en tercer lugar, destaca leer, en el citado primer número de la revista, la declaración de Raúl Haya de la Torre, presidente de la Federación de Estudiantes

³⁰ En *Martín Fierro*, No. 1, Buenos Aires, febrero de 1924. Reproducido en Gabriela García Cedro y Susana Santos. *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, págs. 65-69. [El subrayado es propio]. De aquí en adelante las referencias que hago sobre el documento provienen de este libro de Gabriela García Cedro y Susana Santos.

³¹ También conocida como Semana Trágica son los nombres con los que se denomina el enfrentamiento que se produce en los Talleres Metalúrgicos Vasena con sede en Buenos Aires entre el 9 y el 14 de enero de 1919, entre obreros anarquistas y sectores nacionalistas durante el gobierno de Hipólito Yrigoyen; estallando la huelga y la posterior intervención del ejército para acabar con la protesta que pugnaba por mejoras laborales: disminución de la jornada de trabajo, aumento salarial, condiciones de salubridad dignas, vigencia del asueto dominical. El enfrentamiento dejó centenares de obreros muertos.

del Perú y uno de los principales impulsores del comunismo en América Latina, desterrado de su país por el gobierno de Augusto B. Leguía.

En el segundo número de *Martín Fierro* (20 de marzo de 1924) aún se sostiene el carácter político que luego se suaviza hasta desvanecerse en la revista. Son relevantes dos artículos que versan sobre la situación política del escritor y filósofo español, Miguel de Unamuno. En el primero, titulado, “La protesta argentina”, firmado por Severo Franco, se condena el exilio sufrido por el autor de *Niebla*, orquestado por la dictadura de Primo de Rivera en España. El segundo, “La protesta de D’Annunzio”, es una reproducción de las palabras del poeta italiano en favor de Unamuno.

En el tercer número de la publicación (15 de abril de 1924), se presentan artículos, notas y comentarios de carácter, exclusivamente, literario; en este fascículo el periódico decide abandonar la intervención política y social que caracteriza los números anteriores y se concentra en el análisis de la producción literaria nacional y extranjera, con ello, se revela la distancia en términos de contenido y objetivos que existe entre el *Martín Fierro* de 1919 y el de 1924.

Los lineamientos de la nueva época de la revista *Martín Fierro* son reelaborados y expuestos en el “Manifiesto de *Martín Fierro*”³², aparecido en el cuarto número de la revista (15 de mayo de 1924), en el manifiesto se define el propósito de la publicación: establecer una línea intelectual ceñida al esteticismo. Y con el uso repetido de la locución preposicional “frente” se sitúa como lo que en

³² En *Martín Fierro*, No. 4, Buenos Aires, 15 de mayo de 1924. Reproducido en Celina Manzoni, *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007, págs. 40-42. De aquí en adelante las referencias que hago sobre el documento provienen de este libro de Manzoni.

términos militares suele llamarse “frente estratégico” y que lleva a cabo en principio una labor defensiva que tiende a convertirse en ofensiva.

Este “frente martinfierrista” se erige contra: anacronismos, mimetismo, funeraria solemnidad, falsos valores, “y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado”.³⁴

Uno de los aspectos que hereda la nota editorial al “Manifiesto de *Martín Fierro*” es la noción de “reclamo de actualidad” de la publicación y sus editores, sin embargo, la primera encamina la exigencia hacia aspectos de carácter político y social, mientras el manifiesto lo dirige hacia el ámbito estético.

El manifiesto de Gironde proyecta la nueva directriz de la publicación, robustece la voluntad humorística que acompaña la vida de la revista desde su primer número y difumina su carácter político, “frente a la impermeabilidad hipopotámica, frente a los recetarios y las momificaciones”, el documento urge la “necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión”.³⁵

En el texto de Gironde, a diferencia de la nota editorial de febrero de 1924, ya no se encuentra ninguna alusión a algún hecho político, histórico o social; el nuevo manifiesto dedica sus líneas a definir al artista y la obra. *Martín Fierro* inaugura así su matiz apolítico, su carácter esteticista y es a partir de este número

³⁴ En *Martín Fierro*, op. cit., p. 40.

³⁵ *Ídem*.

desde donde suele leerse la historia de la nueva *Martín Fierro* y la pugna entre Florida y Boedo. No obstante, los números anteriores a la publicación de la proclama de Gironde revelan que en sus inicios *Martín Fierro* no es una publicación apolítica, ahistórica, ni exclusivamente literaria como se ha leído. Incluso cuando en sus números restantes se trata de mantener un programa netamente literario, lo supuestamente “apolítico” entraña el matiz político de la dirección de la revista y de algunos de sus adherentes.

No es coincidencia que la publicación llegue a su fin poco tiempo después de que Evar Méndez se rehúsa a encolumnar la revista a favor de la candidatura de Hipólito Yrigoyen -1928, reelecto para su segundo mandato presidencial [...] Baste con anotar que el mismo Evar Méndez se vincula -era funcionario- con Marcelo Torcuato de Alvear, lo cual resignifica la negativa de su revista, y la vuelve una silenciosa pero nítida adhesión partidista del signo contrario -más conservador- al sector que encara Yrigoyen.³⁶

Este hecho crea una ruptura entre los colaboradores de *Martín Fierro*: algunos como Jorge Luis Borges partidario del yrigoyenismo, y otros como Méndez, colaborador del alvearismo. Terminan distanciándose: “la política había entrado en el cenáculo de los apolíticos, y los disensos entre ellos demostraban que el imperio de aquella era inexorable”.³⁷

³⁶ Susana Santos, “Todo es nuevo bajo el sol. Tres revistas en pugna en la modernidad latinoamericana: la porteña *Martín Fierro* (1924-1927) y sus relaciones con *Amauta* (1926-1930) y la mexicana *Contemporáneos* (1928-1931)” en Gabriela García Cedro y Susana Santos, *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 30.

³⁷ *Ídem*.

Con ello se derriba una de las primeras trampas con las que suele leerse la polémica Florida *versus* Boedo. Florida apolítico y Boedo político, disfraces con los que se ha revestido y a los cuales se ha reducido la discusión entre ambos grupos.³⁸

El segundo dato interesante sobre *Martín Fierro* es la intención pedagógica que acompaña a la revista y se lee tanto en su “nota editorial” como en su “Manifiesto”, pues en ambos momentos expresa la necesidad de crear un público moderno, no uno masivo, sino un selecto grupo que pueda comprender y aportar a la nueva sensibilidad, y que tenga posibilidad de acceder a ella en términos económicos.

El fuerte carácter pedagógico de la publicación es más notorio en la sección “Encuesta de *Martín Fierro*” de los números cinco-seis de la revista (15 de mayo-15 de junio de 1924), la cual sobresale por ser un espacio en el que un “calificado y numeroso grupo de nuestros intelectuales, escritores y artistas, de distintas generaciones y tendencias” responden cuestionamientos sobre la existencia y significado de la sensibilidad y mentalidad argentina, estas encuestas funcionan como guía pedagógica para el lector, dichos sondeos son contestados por intelectuales como Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Pedro Figari, Oliverio Girondo, Samuel Glusberg, entre otros ³⁹.

³⁸ Destacan el libro *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado* de Gabriela García Cedro y el artículo arriba citado: “Todo es nuevo bajo el sol. Tres revistas en pugna en la modernidad latinoamericana: la porteña *Martín Fierro* (1924-1927) y sus relaciones con *Amauta* (1926-1930) y la mexicana *Contemporáneos* (1928-1931)” de Susana Santos, por ser publicaciones actuales que han puesto en el debate el “proceso de despolitización” de la revista dirigida por Evar Méndez; textos que además han brindado coordenadas de investigación para desarrollar este tema en el presente estudio.

³⁹ Eduardo González Lanuza, *Íbidem*, págs. 118-119.

Si *Martín Fierro* brinda intelectuales expertos y redactores con una *educación doméstica esmerada*, igualmente, espera un público lector competente, ya educado, previamente, al que pueda terminar de formar-guiar y con el que pueda hablar un mismo código.

Entre la nota editorial de febrero de 1924 y el manifiesto de mayo del mismo año se leen los ajustes que a lo largo de sus cuarenta y cinco números realiza *Martín Fierro*, y que pueden sintetizarse en tres rasgos principales: en primer lugar, una despolitización “aparente” de la revista; en segundo, una inclinación por tratar temas, exclusivamente, de carácter artístico; y, en tercer lugar, la intención de camuflar el tono pedagógico de la publicación.

Con este breve revisar la “nota editorial”, el “Manifiesto de *Martín Fierro*” y algunos textos más incluidos en los primeros cinco números del periódico se quiebra la hipótesis que atribuye al diario un carácter apolítico y antipedagógico, características que suelen utilizarse para señalar el supuesto abismo entre *Martín Fierro* y la revista *Claridad*, publicación que abordo a continuación.

Resulta conveniente advertir que las estrategias de persuasión y la intención de *Martín Fierro* y *Claridad* en muchos puntos colindan: fundación de revistas, editoriales y colecciones literarias, así como el impulso de tertulias en los cafés de Buenos Aires, para lo primero; hacer de su particular ideal cultural el modelo nacional, en lo segundo.

De tal manera que la mayor diferencia entre ambas publicaciones es de fondo, pues mientras *Martín Fierro* apela a la formación y profesionalización de una élite cultural, *Claridad* propone masificar la cultura, a través de tirajes numerosos de obras universales a precios regalados que sólo cubran el costo de la producción.

Claridad: revista de arte, crítica y letras, tribuna de pensamiento izquierdista es fundada y dirigida por Antonio Zamora, un inmigrante de origen español, cuyo primer número fechado el 23 de julio de 1926, es la continuación de *Los Pensadores*.⁴⁰

En la sección titulada “apuntes y comentarios” (julio de 1926) *Claridad* establece la genealogía y los objetivos de la publicación:

Esta revista no es una revista más. Es simplemente una revista con traje nuevo. Los mismos que hacían LOS PENSADORES seguirán haciendo CLARIDAD.

CLARIDAD aspira a ser una revista en cuyas páginas se reflejen las inquietudes del pensamiento izquierdista en todas sus manifestaciones. Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias. Creemos de más utilidad para la humanidad del porvenir las luchas sociales que las grescas literarias, sin dejar de reconocer que de una contienda literaria puede también volver a surgir una nueva escuela que interprete las manifestaciones humanas en forma que estén más cerca de acuerdo a la realidad de la época en que vivimos.

CLARIDAD es una expresión más popular que LOS PENSADORES, está más en consonancia con nuestras actividades.⁴¹

⁴⁰ Fundada por Antonio Zamora el 22 de febrero de 1922, *Los Pensadores* fue un fascículo semanal que contenía una ‘obra selecta’ de la literatura universal: Gorky, Tolstoi, Dostoiewski, Bujarin, Anatole France, Turguenev, a quienes se sumaron algunos nombres argentinos como Carriego y Almafuerte. [...] La primera época de *Los Pensadores. Publicación semanal de obras selectas*, inaugurada con *Crainquebille* de Anatole France, se cerró el 1º de diciembre de 1924. A partir del número ciento uno, del 6 de diciembre de ese año, comenzó su segunda época, en la cual pasó a llamarse *Los Pensadores. Revista de selección ilustrada. Arte, crítica y literatura*. En ella publicaron escritores y ensayistas vinculados al grupo de Boedo – Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Nicolás Olivari, Marcos Fingerit, Luis Emilio Soto, Roberto Mariani, César Tiempo, Álvaro Yunque, Herminia C. Brumana-, en páginas ilustradas por Guillermo Facio, Hebequer. Dejó de salir en su número ciento veintidós, de junio de 1926, para reaparecer, un mes más tarde, bajo el título de *Claridad*.

Sylvia Saitta, “Catálogo de revistas (1904-1938)” en *Historia crítica de la literatura argentina: rupturas*, Celina Manzoni, Buenos Aires, Emecé, 2009, p. 691.

⁴¹ En *Claridad: revista de arte, crítica y letras, tribuna del pensamiento izquierdista*. No. 1, Buenos Aires, julio de 1926. Reproducida en su edición digital por la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina. <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/2049>. De aquí en adelante las referencias que hago

Su linaje proveniente de *Los Pensadores* representa la continuidad de la vena política de izquierda que ésta representa y se erige como su prolongación.

En segundo lugar, destaca su carácter popular, pragmático y actual, cercano a las luchas sociales. Su programa de acción se centra en agrupar el pensamiento izquierdista, trabajar conjuntamente con las luchas sociales y hacerlo llegar a las masas populares.

Por su parte, en el texto que funciona como nota editorial, firmado por Antonio Zamora se puede leer un rasgo interesante que aproxima a *Martín Fierro* y *Claridad*: el aspecto pedagógico que las dos publicaciones entrañan. *Martín Fierro* y *Claridad* aspiran a fundar una nueva escuela, aunque los objetivos en cada caso son distintos: la empresa de Evar Méndez ambiciona constituirse como institución literaria, mientras que la cooperativa de Zamora pretende hacer una escuela que conjugue lo social y lo literario en una misma práctica, otorgando preponderancia a los aspectos políticos y sociales sobre los artísticos, donde además la práctica literaria se concibe de manera menos ortodoxa.

Otra característica que mantiene *Claridad* en su longeva existencia⁴² es la búsqueda constante de creación de espíritus para la revolución, por ello, coloca en sus páginas una amplia propaganda a favor del comunismo y el socialismo. El número ciento setenta y cinco le es dedicado al máximo líder soviético, Lenin, mientras el ciento setenta y ocho a Trotsky.

sobre el documento provienen de la edición digital hecha por la Biblioteca Nacional. [Fecha de acceso: 21 de febrero de 2017].

⁴² *Claridad: revista de Arte, crítica y letras, tribuna del pensamiento izquierdista* aparece ininterrumpidamente en un período de quince años que data de julio de 1926, fecha de publicación de su primer número, hasta diciembre de 1941, momento en el que es publicado el número trescientos cuarenta y siete de la revista con el cual llega a su fin.

Una de las expresiones más fuertes de la publicación es la defensa al derecho de acceso al conocimiento. Por veinte centavos la revista brinda, mensualmente, información de orden internacional que conjuga también los lineamientos del internacionalismo; y además la editorial homónima ofrece libros diversos desde diez centavos el ejemplar.

Frente a *Martín Fierro* que propone: “¡Ayude a Martín Fierro! Suscripción (única) por un año \$2.50”, el periódico se reivindica como una empresa (en términos de suscripción-distribución-expansión) que además oferta espacios publicitarios al interior del periódico desde dos pesos el centímetro y solicita agentes de venta. *Claridad* fiel a los lineamientos de su manifiesto, además de verter textos de orden político, también publica poesía, con títulos sumamente escandalosos como “Cabaré” o “La tisis”; prosa, crítica literaria (sobre todo teatral), caricaturas, ilustraciones, autopropaganda y anuncios.

Un rasgo interesante de la revista es el espacio que ésta dedica a promover otras publicaciones de izquierda, por ejemplo: la porteña *Nosotros. Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía, y ciencias sociales*; la limeña *La Sierra. Órgano de la juventud renovadora andina*; la costarricense *Repertorio Americano. Semanario de cultura hispánica*; y, la venezolana *Cultura Venezolana. Revista mensual*.

En su propuesta destacan las vanguardistas: *Monde. Gran periódico semanal internacional, de información literaria, artística, científica y social* de Henry Barbusse y *Amauta. Revista mensual de Doctrina, Literatura, Arte y Poética* de José Carlos Mariátegui.

Prisma, *Martín Fierro* y *Claridad* bajo el mismo cielo porteño buscan entrar en la historia cultural argentina con estrategias muchas veces colindantes, pero con

dirección contraria. Utilizan tonos diversos de persuasión que se encaminan a buscar el predominio, la consolidación y legitimación de su particular proyecto cultural.

Es indispensable pensar que cada uno de los grupos representa expresiones distintas del fenómeno vanguardista (más allá de las polémicas que propician tanto los integrantes de los diversos grupos como la crítica), y entender que las divergencias en la construcción, la representación estética y simbólica, así como el funcionamiento de la obra de arte, no impiden la búsqueda, por parte de todos los sectores, de construir una renovación estética propia. Esta separación entre diversos grupos muchas veces mitificada se desdibuja en la praxis, ya que varios de los militantes de Boedo llegan a publicar adelantos de sus textos en revistas como *Proa* y *Martín Fierro*, ambos órganos de difusión de los de Florida, es el caso del mismo Roberto Arlt, quien en 1925 adelanta un fragmento de su primera novela *El juguete rabioso*, entonces conocida como *La vida puerca*.⁴³

Boedo y Florida representan las dos fuerzas dominantes del ambiente cultural argentino entre los años veinte y treinta que se disputan el poder del campo cultural, pero que conviven con carácter de complementariedad.

Finalmente, Pablo Palacio y Roberto Arlt comparten un horizonte histórico sociocultural similar: el de las crisis económicas, los militares en el poder, la difusión del socialismo y el comunismo, y, el tránsito hacia la modernidad con todo y sus reveses; pero sobre todo participan del ímpetu por crear propuestas estéticas que

⁴³ Para una investigación detallada sobre el tema ver Rose Corral, “<Recuerdos del adolescente> (1922). Notas sobre un fragmento recuperado de *El juguete rabioso*” en *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, México, COLMEX, 2009.

operen a través de experimentaciones innovadoras en el ámbito temático, formal y estilístico, en un espacio cultural lleno de batallas por las mismas aspiraciones.

Ecuador y Argentina son ejemplos de espacios donde la vanguardia artística y la vanguardia política no logran reconciliarse, por lo tanto, las polarizaciones se convierten en la estrategia de canonización y descanonización que mantiene a algunos escritores de los años veinte y treinta en constante tensión, lo cual, obliga al crítico a releerlos, a trazar nuevas coordenadas e inaugurar rutas y estrategias de lectura que le hagan justicia a aquellos escritores que como Palacio y Arlt quedaron en los márgenes de las historias literarias y, paulatinamente, han sido recuperados por la crítica y los lectores.

2. EL POLICIAL A LA LUZ DE LAS VANGUARDIAS

Muéstrame un hombre o una mujer que no puedan soportar las obras policiales y me mostrarás a un tonto, un tonto inteligente quizá, pero tonto al fin.

Raymond Chandler, "Apuntes a la novela policial".

¿Qué hay en el policial para llamar la atención de historiadores, sociólogos, psicoanalistas y semiólogos? Nada: apenas una ficción. Pero una ficción que, parecería, desnuda el carácter ficticio de la verdad.

Daniel Link, 'El juego silencioso de los cautos' Prólogo a *El juego de los cautos*.

Las publicaciones periódicas suelen ser el vehículo en donde los diversos creadores declaran, impulsan y discuten sus posturas estéticas y, paralelamente, representan el espacio mismo de experimentación y socialización de las nuevas orientaciones literarias, aunque, las ediciones de vanguardia no son las únicas que integran el circuito editorial.

En Argentina durante el primer cuarto del siglo XX se despliega en la prensa escrita un fenómeno interesante: la modernización técnica de la imprenta. Por un lado, esas décadas se caracterizan por desarrollar un ambiente cultural dominado por un espíritu innovador que estimula el avance y la profesionalización del periodismo escrito y la práctica literaria; y, por otro lado, durante ese período el desarrollo tecnológico agiliza el proceso productivo de la imprenta, dando pie a la modernización y ampliación del circuito productivo de la industria editorial.

No resulta extraño que Roberto Arlt exponga sus textos y se haga de un público a través de espacios tan disímiles como las revistas *El Hogar*, *Mundo*

Argentino y Vértice; y, diarios como *El Mundo* y *La Nación*, por mencionar algunos. En este periodo es la prensa escrita la encargada de difundir y popularizar a los nacientes escritores y su obra.

Como sostiene Sylvia Saítta “el afianzamiento de un periodismo comercial y masivo, regulado por leyes propias amplía considerablemente los ámbitos donde jóvenes escritores y poetas, sin linaje ni dinero, procedentes de las clases medias y populares de la capital y del interior del país, encuentran nuevas fuentes de trabajo”.⁴⁴

Paralela a la fundación de empresas editoriales vanguardistas también se incrementa la producción de la denominada “literatura de kiosco”, se afianza la producción del folletín semanal, de revistas ilustradas y de colecciones literarias, técnicas y científicas: “La prensa escrita se multiplica en nuevas empresas; ya no se trata de periódicos y revistas de circulación restringida entre los miembros de la élite letrada, sino de emprendimientos sensibles a esta realidad cambiante y que van adecuando a ella sus formatos, su lenguaje, las modalidades de difusión y comercialización”.⁴⁵

En este sentido la literatura de orden policial es acogida por estos nuevos mercados de producción que son consumidos por las clases populares argentinas de los años veinte y treinta; y, es, además, heredera de los espacios que el folletín semanal y la crónica impulsan.

⁴⁴ “Nuevo periodismo y literatura argentina” en Celina Manzoni, *Historia crítica de la literatura argentina: rupturas*, tomo VII, Buenos Aires, Emecé Editores, 2009, p. 241.

⁴⁵ José Luis de Diego, “Editores, libros y folletos” en Celina Manzoni, *Historia crítica de la literatura argentina: rupturas*, tomo VII, Buenos Aires, Emecé Editores, 2009, p. 265.

Como se verá más adelante, el uso de la crónica al interior del texto revela la importancia que ésta tiene para la formación del género policial, como indica Daniel Link: “El material discursivo a partir del cual el género policial es posible precede a la literatura policial. Se trata de las crónicas”.⁴⁶ De ahí que se pueda pensar en Arlt y sus famosas *Aguafuertes*, estos cientos de artículos periodísticos que el escritor porteño publica, mayoritariamente, en el diario *El Mundo*, y que son la base para construir muchos de los personajes que aparecen en sus cuentos y novelas. El ejercicio del periodismo en Arlt no sólo le brinda un lugar al escritor dentro de la prensa escrita, sino que, marca, definitivamente, la construcción de sus ficciones y la popularización del autor.

Muchos de los nacientes escritores argentinos se arriesgan a presentar en las diferentes revistas literarias relatos policiales, una especie hasta entonces considerada de segunda clase que, paulatinamente, va ganando terreno entre los sitios reservados a las creaciones artísticas puras, se hace de un público numeroso, se legitima y multiplica. Como advierte Ezequiel De Rosso:

El caso policial en las ficciones de ambiente argentino se produce de manera plena en la década del 30. Las historias del género coinciden en una periodización que se consolida con la publicación de colecciones especializadas, la producción profesional de textos, la existencia de concursos, etcétera. Hasta entonces, el género había sido una práctica esporádica, trabajo de unos pocos, curiosos, escritores: Paul Groussac (“La Pesquisa”), Eduardo L. Holmberg (“La bolsa de huesos”), Horacio Quiroga [“El triple robo de Bellamore”], Vicente Rossi [“Los vestigios de un crimen”]. En 1927, “Un error judicial”, de Roberto Arlt, ya marca una tendencia que pronto se hará predominante [...]

⁴⁶ Daniel Link, “Prólogo” a *El juego de los cautos*, Argentina, la marca editora, 2003, p. 10.

El género policial, aparece como un modo de revitalizar la práctica literaria; ahora es un intertexto válido y, aunque provocador, matriz de transformaciones. Pero, sobre todo, el género ha ganado visibilidad, ya no aparece subsumido en la masa indiferenciada de la <<literatura de kiosko>> ha abandonado el terreno compartido con otros géneros para ser él mismo objeto de reflexión, algo novedoso ha aparecido en el horizonte del género”.⁴⁷

Actualmente, en Argentina el policial se ha legitimado a tal grado que varios de los escritores contemporáneos más destacados muestran en su obra una arraigada tradición por producir y leer el género; se elaboran antologías y colecciones policiales; también se llevan a cabo certámenes literarios que premian los mejores cuentos policiales y la crítica continúa elaborando estudios que trabajan su historia, composición y evoluciones.

Pablo Palacio y Roberto Arlt son dos escritores que participan de la literatura policial y exponen relatos que proponen una nueva matriz de funcionamiento, aunque en sus textos no haya un rompimiento con los elementos tradicionales del género sí hay una búsqueda por reformular los códigos de representación, que nos invitan a pensar en la germinación de una nueva forma de producirlo y leerlo.

Para ejemplificar el desplazamiento que ejecuta el caso policial en estos autores, he seleccionado cuatro textos: “Un hombre muerto a puntapiés”⁴⁸ y “El antropófago”⁴⁹ dos de los relatos más difundidos de la obra de Pablo Palacio; “El

⁴⁷ “Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción” en Celina Manzoni, *Historia crítica de la literatura argentina: rupturas*, tomo VII, Buenos Aires, Emecé Editores, 2009, págs. 313-316.

⁴⁸ Cuento publicado por primera vez en la revista *Hélice*, No. 1, Quito, abril de 1926. Reproducido en Pablo Palacio, *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito: Libresa, 2015. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Fernández.

⁴⁹ Cuento publicado por primera vez en la revista *Hélice*, No. 2, Quito, mayo de 1926. Reproducido en Pablo Palacio, *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito: Libresa, 2015. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Fernández.

jorobadito”⁵⁰ y “El traje del fantasma”⁵¹ de Roberto Arlt. Todas las ficciones forman parte del primer libro de cuentos que publican Palacio y Arlt, en 1927 y 1933, respectivamente.

Como anteriormente enuncié Palacio y Arlt recuperan algunos principios del arquetipo del género policial clásico, inaugurado por Edgar Allan Poe en 1841 con la publicación de “Los crímenes de la calle Morgue”, por ejemplo: existencia de un crimen enigmático, presencia de un personaje interesado en esclarecer el crimen, búsqueda de un criminal, ineficacia institucional para resolver el suceso, desviación de los motivos y resolución lógica del crimen; sin embargo, en nuestros autores estos elementos recobrados proponen un modelo de funcionamiento distinto.

Tras la lectura de los textos seleccionados apunto cuatro giros que dan muestra de la voluntad de los vanguardistas Palacio y Arlt por hacer de los géneros tradicionales construcciones literarias problemáticas y novedosas.

En primer lugar, existe en los relatos una ruptura de la lógica cartesiana ya que tanto las ficciones de Palacio como las de Arlt se caracterizan por transgredir su sentido cotidiano y normativo; y, sugieren una lógica construida desde la

⁵⁰ Una primera versión del relato entonces titulado “El insolente jorobadito” aparece los días 9 y 15 de mayo de 1928 en el diario *El Mundo* (Buenos Aires). En la versión final del texto el autor cambia el título a “El jorobadito”, título que además da nombre al volumen de cuentos que publica la editorial Anaconda en 1933. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Prefacio de Gustavo Martín Garzo y Postfacio de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 2002.

⁵¹ Sylvia Saítta, en el exhaustivo apéndice bibliográfico que acompaña la biografía que sobre Roberto Arlt escribe, *El escritor en el bosque de ladrillos*, refiere que un fragmento del relato apareció en la revista *El Hogar* (Buenos Aires), el 5 de diciembre de 1930, bajo el título “En la orilla”. La versión completa del texto es publicada por la editorial Anaconda en 1933. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Prefacio de Gustavo Martín Garzo y Postfacio de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 2002. Es importante aclarar que la mayor parte de la crítica arltiana ha clasificado y leído el texto desde la óptica del género fantástico. A mi parecer el relato presenta elementos del género policial (un crimen, un enigma por resolver y un final sorpresivo), sin embargo, también representa el acercamiento de Arlt al género fantástico.

demencia y la pasión para exponer este cambio propongo trabajar con “El jorobadito” y “El traje del fantasma” de Arlt.

En segundo lugar, persiste en el autor porteño una voluntad por apelar a la confesión como estrategia discursiva, por lo tanto, la voz narrativa es una construcción que surge de la periferia, es decir, se elabora una narración extraoficial del crimen. Cabe señalar que este modelo confesional y su funcionamiento sólo se encuentra en los textos arltianos, pues, aunque en “El antropófago” se alude a una confesión, ésta es mediada por el narrador. Para ilustrar cómo trabaja la confesión recurro a “El jorobadito” de Arlt.

En tercer lugar, en los cuentos palacianos la imagen clásica del detective instruido es sustituida por la figura del investigador improvisado y poseedor de un conocimiento no erudito. Para ejemplificar esta nueva representación utilizo el cuento “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio.

En cuarto lugar, en todas las narraciones con las que trabajo en este capítulo existe una persistencia orientada a desplazar la interrogante del *quién* al *por qué*. Y para explicar cómo funciona este traslado empleo “El antropófago” de Pablo Palacio, pues en él se observa el cambio de la incógnita en dos niveles: el primero, disloca la resolución del misterio ya que la trama no encuentra solución al cuestionamiento inicial, por lo tanto, el enigma es no resuelto; y, el segundo, opera como pretexto para evidenciar otros crímenes al interior del relato y reflejar el estado de violencia permanente que se practica sobre los individuos y que, paralelamente, ellos ejercen entre sí, de manera cotidiana.

2.1. RUPTURA DE LA LÓGICA CARTESIANA

Los criminales contruidos por el autor de *Los siete locos* generan, crean e inventan su propia dialéctica para hacer del crimen una desviación hacia el no crimen; y reinventan otra óptica para vivir el mundo entre las obsesiones, la demencia y los impulsos naturales.

El desplazamiento de la lógica cartesiana en los relatos nos invita a pensar en la diversificación de los procedimientos para construir representaciones literarias y en la existencia inacabada de diferentes taxonomías del comportamiento humano. En oposición a estructuras literarias cerradas y en medio de un mundo empeñado en hacer del pensamiento lógico y el comportamiento normativo la única vía de existencia, los textos de Arlt sugieren invertir el orden.

Distingo en los cuentos arltianos dos procedimientos para alterar el pensamiento lógico: el primero, un juego de inversión en la representación de la víctima y el criminal utilizada en "El jorobadito"; el segundo, el recurso a la alucinación como estrategia de reconstrucción de los hechos en "El traje del fantasma".

En "El jorobadito" el protagonista transita de ser homicida a filántropo y se erige como el héroe de la narración:

De manera que al estrangular a Rigoletto me creo con derecho a afirmar que le hice un inmenso favor a la sociedad, pues he librado a todos los corazones sensibles como el mío de un espectáculo pavoroso y repugnante. Sin añadir que el jorobadito era un hombre tan cruel. Tan cruel que yo me veía obligado a decirle todos los días: Mirá, Rigoletto, no seas perverso. Prefiero cualquier cosa a verte pegándole con un látigo a

una inofensiva cerda. ¿Qué te ha hecho la marrana? Nada ¿No es cierto que no te ha hecho nada?⁵²

En la defensa y percepción del homicida asesinar al jorobado significa un acto de justicia en detrimento del acto criminal, en la mente del asesino los verdaderos crímenes están representados en la insolencia del jorobado, el matrimonio forzado y el posible adulterio.

Bajo esta óptica estrangular al jorobado es la única vía por medio de la cual el asesino puede intervenir materialmente en dos ámbitos de la vida: el social y el personal. En lo social, el protagonista logra deshacerse del ciudadano incómodo que encarna el jorobado, el cual, comparte la condición de “[que] todos los contrahechos son seres perversos, endemoniados, protervos”.⁵³ La mentalidad del protagonista está impregnada por una visión eugenésica del orden social y moral de los seres humanos.

Mientras que en el aspecto personal, el homicidio lo libera del crimen simbólico que para él significa el noviazgo con Elsa, astutamente, mediado por la madre de ésta, la señora X: “Me sentía amarrado por invisibles cordeles. Día tras día la señora X agregaba un nudo más a su tejido, y mi tristeza crecía como si ante mis ojos estuvieran serruchando las tablas del ataúd que me iba a sumergir en la nada”.⁵⁴ La atadura del compromiso es apenas la punta de un crimen mayor: la esclavitud; abolida, formalmente, en Argentina desde 1853 pero legalmente justificada en la esclavitud moderna del asalariado y cohesionada por mediación de la institución que representan el matrimonio y la familia:

⁵² Roberto Arlt, “El jorobadito”, *op. cit.*, p. 18.

⁵³ *Íbidem.*, p. 28.

⁵⁴ *Íbidem.*, p. 27.

Ellas, la madre y la hija, me atarían a sus preocupaciones mezquinas, a su vida sórdida, sin ideales, una existencia gris, la verdadera noria de nuestro lenguaje popular, en el que la personalidad a medida que pasan los días se va desintegrando bajo el peso de las obligaciones económicas, que tienen la virtud de convertirlo a un hombre en uno de esos autómatas con cuello postizo, a quienes la mujer y la suegra retan a cada instante porque no trajo más dinero o no llegó a la hora establecida.⁵⁵

Finalmente, el posible tercer crimen que conmina la vida del protagonista se agudiza a partir de un comentario hecho por el jorobado: “No sé porque se me ocurre que usted es de la estofa con que se fabrican excelentes cornudos”.⁵⁶ La aseveración del jorobado potencia el temor que siente, internamente, el protagonista, por lo tanto, surge la necesidad en este último de anticiparse y librarse de los crímenes que simbolizan el robo de la vida por medio de la esclavitud matrimonial y las sujeciones que este compromiso implica; y, también, de liberarse de la humillación que significa el engaño por parte de la esposa. Estos tres momentos son los que hacen que el relato se distinga por experimentar con la lógica de los acontecimientos, a través de la fragmentación de los personajes.

“El jorobadito” es un texto en el que el asesino no personifica a un criminal, sino a un autojustificado redentor. Y donde el homicidio lejos de ser un acto sórdido representa la única vía de salvación para el protagonista.

Resulta oportuno mencionar que en gran parte de la narrativa arltiana existe una intención del autor por rescatar de la criminalización social identidades disruptivas y conferirles una actuación protagónica y mesiánica que introduce y erige la figura del antihéroe. Es decir, hay una voluntad por leer desde otra

⁵⁵ *Ídem.*

⁵⁶ *Íbidem.*, p. 22.

perspectiva las acciones de los personajes y en ocasiones es expresada en el uso de la confesión como voz narrativa que revela un empeño por conceder historia y voz a los sin voz, tema que abordo más adelante.

La segunda manera en la que Arlt perturba la representación del método cartesiano es con el uso de la locura y la alucinación como elementos que constituyen el discurso que relata el suceso. En “El traje del fantasma” el narrador y protagonista, Gustavo Boer, elabora un testimonio para demostrar su inocencia ante la inculpación de asesinato que pesa sobre él:

Si salí a la calle desnudo fue por creerme vestido, y si creí que estaba vestido débese a que regresaba de un país donde nadie me había visto desnudo, sino bien trajeado, y más me valiera no haber regresado nunca, porque allí me llamaban El Capitán [...] Bueno... no nos anticipemos a los hechos y vamos por riguroso orden de aventura, pues si no, ciertamente, correré el riesgo de que la gente crea que he enloquecido y sea yo quien asesinó al marinero.⁵⁷

El pretexto que sirve para llevar a cabo la ficción es la búsqueda de la verdad sobre el asesinato del marinero. Y son la voz del posible criminal y su reconstrucción de los hechos las vías por medio de las cuales se activa el dispositivo textual y se reconstruye el posible crimen.

A primera vista esta estructura apunta a perseguir de manera lógica la necesidad de resolver el enigma, sin embargo, la extrañeza principia cuando el narrador describe una serie de sucesos inverosímiles para el pensamiento racional y que además pretenden ser los argumentos de defensa del no criminal.

⁵⁷ Roberto Arlt, “El traje del fantasma” en Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Prefacio de Gustavo Martín Garzo y Postfacio de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 133. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Gustavo Martín Garzo y David Viñas.

Lo controvertido de la narración se desata cuando Gustavo Boer acepta haber conocido al difunto y haberse embriagado con él la noche previa al crimen:

El Marinero me invitó a beber. Soy culpable, y lo reconozco, de no haberme comportado morigeradamente en aquella eventualidad, y, más rápido de lo que pudiera creerse, me embriagué a tal punto que cuando el Marinero me invitó a la Taberna de los Perros Ahogados asentí complacido. Esperaba burlarme de él haciéndole creer que admitía sus historias de imposible comprobación, y nuevamente para festejar el flamante acontecimiento volvimos a beber. Tanto vino tragué que, de pronto, en el mismo despacho de bebidas comencé a vomitar como un búfalo atiborrado de agua.⁵⁸

La lógica del relato y la reconstrucción de la trama no están basadas en evidencias materiales como el hecho de que el cuerpo del difunto haya sido encontrado en la habitación de Boer, por el contrario, el razonamiento de la narración está en otra parte: en el vago recuerdo del protagonista y sus trampas, en el vértigo de la embriaguez y la alucinación.

Lo sobresaliente es que la dinámica del texto es una sucesión coherente de acontecimientos que el narrador hace prodigiosos: el encuentro con un Marinero misterioso, la visita a la Taberna de los Perros Ahogados, el hallazgo con las Siete Hadas, la llegada a la Ciudad de las Orillas y el retorno a la ciudad.

Bajo una mirada racional, los eventos anteriores pueden traducirse como: la reunión con el marinero, Cosme, compañero de juergas y posible amante del narrador; la llegada a la vinería en compañía de Cosme; el arribo a la ciudad de Tigre; y, finalmente, el regreso a la ciudad de Buenos Aires.

⁵⁸ *Íbidem.*, p. 138.

La verosimilitud de la narración se ubica en la apelación al estado onírico en el que se encuentra y al cual hace referencias en diversos momentos del relato el narrador, Gustavo Boer:

Nuevamente mi pasado y sus experiencias sombrías quedaron relegadas a la zona del sueño, que puede o no haber ocurrido, porque ¿quién se preocupa del grado de verosimilitud contenido en un suceso que se nos figura un ensueño y que, además deseamos que lo sea?

Pronto tuve la certeza de hallarme en otro mundo [...] Y era otro mundo, porque súbitamente desapareció la pesadez de mis miembros y ya no experimenté fatiga.⁵⁹

O bien en compartir con el protagonista su delirio y asimilar su crónica:

Y mientras despierto dormitaba de esta manera, en el intervalo de uno de aquellos parpadeos que separan el ensueño del sueño físico, vi avanzar hacia mí, y con rápidos pasos, un pajecillo con calzas acuchilladas y jubón de gorguera [...] Sin embargo, ante las desconocidas, únicamente podía salvarme algo que no podía precisar con exactitud, a pesar de mi afán de análisis del delirio (porque no queda duda de que estaba delirando).⁶⁰

Este recurrir a estados oníricos, alucinaciones y delirios como estrategias narrativas es una de las formas en que los personajes artianos intervienen, constantemente, la realidad. El ensueño no en su connotación romántica, sino como una reacción ante la crisis y la tensión de la modernidad, es decir, el ensueño como fuga. Y llama la atención su uso en este cuento porque el móvil de la trama es un crimen e intentar resolverlo por medio de una reconstrucción extraordinaria fractura la lógica tradicional de desentrañar el enigma.

⁵⁹ *Íbidem.*, p. 151.

⁶⁰ *Íbidem.*, págs. 153-154.

Aunque los sujetos contruidos por Poe también se conducen por momentos bajo estados de alucinación, el delirio no es la forma total como se representan las acciones de los personajes mientras en este texto de Arlt el *delirium tremens* es en su totalidad el discurso de enunciación, a través del cual se explica el comportamiento del protagonista y el no crimen de la narración.

La posible ruta de interpretación y resolución que plantea el narrador es un suicidio y no un crimen:

Navegamos, el Marinero junto al motorcito resoplón como el de una motocicleta y yo junto al timón, cuando en un cuarto de segundo se desarrolló totalmente el horrible suceso. El Marinero púsose en la proa, de entre el pecho y la camisa extrajo con un brusco movimiento de brazo la cuchilla de cortar fiambre y levantándola a la altura de su mentón se cercenó la garganta.

Permaneció un instante de pie junto al motor; luego, con los brazos abiertos, cayó de espalda al agua. Instintivamente, me lancé hacia él, golpeé la cabeza en el mástil y caí sobre el travesaño, no sé si desvanecido del golpe o de la conjunción de éste con los residuos de la embriaguez y la impresión que me produjo la explosión de aquel acontecimiento.

Al recobrar el conocimiento me asombré de encontrarme en postura horizontal y frente a las tinieblas. Instintivamente llevé la mano a la cabeza y la retiré húmeda y pegajosa. Comprendí que era mi sangre y ello me produjo tanto horror que volví a desmayarme.⁶¹

En contraparte a esta explicación hay en el relato otra solución al enigma que se ciñe al pensamiento deductivo:

Gustavo Boer fue detenido bajo la inculpación de asesinato de un marinero que se encontró muerto en su habitación. Boer, para simular

⁶¹ *Íbidem.*, págs. 139-140.

haber cometido el delito en un ataque de locura, salió a la calle desnudo. Su mismo relato del proceso que él quiere hacernos creer refleja su estado de anormalidad; nos presenta a un imaginativo poético completamente normal. Como se supone, Boer será condenado a pesar de sus tentativas de pasar por demente.⁶²

Este posible desenlace, aparece en una nota a pie de página firmada como “Nota del Autor”. La injerencia de un “autor implicado” al interior del relato es uno de los recursos que también utiliza el escritor porteño en las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en ellas, la figura del “Narrador-Comentador”, nos hace saber, constantemente, que existe un tiempo fuera de la narración. Sin embargo, en “El traje del fantasma” el arbitraje del autor confronta los dos discursos que cohabitan el texto: la lógica y la imaginación; por lo tanto, esta intervención final de Arlt-personaje brinda la resolución ideal del cuento, pero desestabiliza, nuevamente, el ejercicio de la lectura.

Se puede observar que en “El traje del fantasma” existe una intersección narrativa entre dos géneros: el policial y el fantástico, lo que trasluce una intención en Arlt por tender puentes entre los diversos géneros y estilos literarios, es decir, un ímpetu por hacer de lo literario un campo de experimentación continua.

2.2. LA CONFESIÓN EN LUGAR DE LA EXPLICACIÓN

Otro elemento que desafía el funcionamiento del policial clásico es el uso de la confesión, la cual, en el modelo tradicional renuncia por completo a una de las partes fundantes del género: la figura del detective, y en cambio gana proximidad la figura del lector cómplice.

⁶² *Ibidem.*, p. 170.

En el cuento “El jorobadito” de Roberto Arlt la confesión trabaja en tres niveles: primero, evidencia la crisis de la construcción de la verdad; segundo, surge como un discurso extraoficial; y, tercero, establece un nuevo pacto de lectura entre el narrador y el lector. En este texto la voz narrativa desempeña la doble figura de narrador y criminal, está construida en primera persona y es el asesino del jorobadito quien da cuenta de lo ocurrido. Desde el tercer párrafo el narrador-criminal de quien nunca se llega a saber su nombre, reconoce el crimen: “Retorcerle el pescuezo al jorobadito ha sido de mi parte un acto más ruinoso e imprudente para mis intereses, que atentar contra la existencia de un benefactor de la humanidad”.⁶³

Se puede observar que no es el hecho de ser un homicida lo que causa incomodidad al narrador, por el contrario, lo que le perturba es ser juzgado social y moralmente por un crimen que bajo la percepción eugenésica positivista que domina su pensamiento, el médico y el jurídico de su época, que desde la segunda mitad del siglo XIX, el médico italiano, Cesare Lombroso impulsara y que es introducido y continuado en Argentina por el filósofo, médico y sociólogo de origen italiano, José Ingenieros, está plenamente justificado:

Se ha echado sobre mí la policía, los jueces y los periódicos. Y ésta es la hora en que aún me pregunto (considerando los rigores de la justicia) si Rigoletto no estaba llamado a ser un capitán de hombres, un genio, o un filántropo. De otra forma no se explican las crueldades de la ley para vengar los fueros de un insigne piojoso, al cual, para pagarle de su insolencia, resultarían insuficientes todos los puntapiés que pudieran suministrarle en el trasero una brigada de personas bien nacidas.⁶⁴

⁶³ Roberto Arlt, “El jorobadito”, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ *Ídem.*

Para el narrador el sistema penal y la prensa intentan construir una verdad que no corresponde con su idea sobre lo acontecido y es tan efímera que llega a colindar con lo ridículo causando la burla y el enojo de éste. Frente a la verdad judicial existe en el narrador la necesidad de enunciar una verdad alternativa y es haciendo uso de su confesión voluntaria como reconstruye los sucesos y elabora una verdad transformadora que lo convierte de criminal a héroe y mártir.

El confesor es una víctima de la repulsiva seducción que le causan los seres deformes: “Recuerdo [...] que desde mi tierna infancia me llamaron la atención los contrahechos. Los odiaba al tiempo que me atraían, como detesto y me llama la profundidad abierta bajo la balconada de un noveno piso, a cuyo barandal me he aproximado más de una vez con el corazón temblando de cautela y delicioso pavor”.⁶⁵ En consecuencia, es presa de todos esos monstruos que por naturaleza “son seres perversos, endemoniados, protervos”.⁶⁶ Y, también, se considera prisionero del giboso quien lo hace su confidente, de Elsa que lo enamora, de la señora X que lo ata, de los jueces que lo procesan, de la policía que lo ha encerrado, de la prensa que lo ha descalificado, pero sobre todo es víctima de sí mismo y de su sensibilidad:

Si hubiera que tamizar mis actos, ese tamiz a emplearse debería llamarse Sufrimiento. Soy un hombre que ha padecido mucho. No negaré que dichos padecimientos han encontrado su origen en mi exceso de sensibilidad, tan agudizada que cuando me encontraba frente a alguien he creído percibir hasta el matiz de color que tenían sus pensamientos, y lo más grave es que no me he equivocado nunca.⁶⁷

⁶⁵ *Íbidem.*, págs. 17-18.

⁶⁶ *Íbidem.*, p. 18.

⁶⁷ *Íbidem.*, p. 19.

A pesar de que esta verdad transformadora en primera instancia lo rescata de ser el homicida, también lo devuelve a representar la figura de victimario.

En oposición a la determinación institucional en la que ésta posee un carácter unívoco y el protagonista es definido como criminal, demente y un “cínico perverso”, la confesión en el relato funciona como anillo de Moebius y desplaza al protagonista en un movimiento incesante entre la representación dual de víctima y verdugo, héroe y justiciero. Víctima de todo lo antes señalado y verdugo legítimo del corcovado quien en su cuerpo lleva la marca de su naturaleza perversa y en su actuar contra la marrana demuestra su crueldad, verdugo del amor cortés y del dispositivo esclavizante que simbolizan el matrimonio y la familia.

El segundo nivel en el que trabaja la confesión en “El jorobadito” es poniendo en jaque la voz del emisor letrado del discurso, mientras que en los policiales clásicos son, mayoritariamente, los testimonios del detective, las instituciones y la prensa escrita los que reconstruyen el crimen, deducen el enigma del razonamiento y comportamiento del criminal, en este texto la confesión del homicida domina como voz discursiva.

Frente a la crisis de verdad que atraviesa el paradigma dominante del positivismo y las esferas sobre las cuales este sistema se construye y legitima como son el discurso médico y el sistema penal, en su totalidad, la verdad necesita ser construida fuera de toda ley y discursividad oficial, en un momento en el que el ingreso a la modernidad obliga a dudar de todas las certidumbres y donde las cortes de justicia ya no son confiables, se apela a la confesión como un discurso extraoficial que empodera las voces periféricas, en este caso, la del criminal. Esta

operación discursiva dota de derecho al “otro”, le abre un espacio de defensa y le brinda la oportunidad de contar su historia:

Ciertamente, que mi actitud en la casa de la señora X, en compañía del jorobadito, no ha sido la de un miembro inscripto en el almanaque de Gotha. No. Al menos no podría afirmarlo bajo mi palabra de honor.

Pero de este extremo al otro, en el que me colocan mis irreductibles enemigos, media una igual distancia de mentira e incomprensión. Mis detractores aseguran que soy un canalla monstruoso, basando esta afirmación en mi jovialidad al comentar ciertos actos en los que he intervenido, como si la jovialidad no fuera precisamente la prueba de cuán excelentes son las condiciones de mi carácter y qué comprensivo y tierno al fin y al cabo. [...] Involuntariamente, fui descubriendo todo el sedimento de bajeza humana que encubren los actos aparentemente más leves, y hombres que eran buenos y perfectos para sus prójimos fueron, para mí, lo que Cristo llamó sepulcros encalados. Lentamente se agrió mi natural bondad convirtiéndome en un sujeto taciturno e irónico.⁶⁸

En la percepción del homicida, el crimen es la vía para reestablecer un orden de carácter eugenésico y moral, ya que es un acto de justicia contra la doble moral burguesa y la hipocresía que domina de manera generalizada el comportamiento social y de la cual él ha sido víctima y testigo.

Por medio de la confesión que impacta a quien la escucha, el criminal enjuicia a su clase y sus costumbres; y revela lo que las instituciones no quieren decir: hay en la sociedad moderna y su normatividad fisuras que rompen con la ortopedia moral que ésta busca producir y reproducir. Por lo tanto, existe el corcovado, quien en el cuerpo lleva la marca de su maldad, pero también existe el narrador, anatómicamente normal pero que como el mismo expresa está lleno de

⁶⁸ *Íbidem.*, págs. 19-20.

singularidades interiores, entre ellas, carga en el alma el peso de la angustia y el exceso de sensibilidad, ésta última característica que en el siglo XIX se considera una virtud y habría llenado de gozo al protagonista en el siglo XX se convierte en el defecto que le ha conducido a vivir una existencia criminal.

El narrador desquita en el corcovado su sufrimiento y lo estrangula, de la misma manera que, Rigoletto vengaba su joroba azotando día tras día a la marrana. En esta nueva discursividad fuera de toda versión estatal hay una búsqueda por reestablecer el orden, sin embargo, esta labor tampoco es encomendada a las instituciones, sino que es conferida al criminal quien busca establecer un orden alienado. Arlt rescata de la oscuridad la voz de los condenados, quienes necesitan confesarse no por culpa como en Poe, ni por coerción estatal, sino como un acto de defensa en el que se intenta dar rostro a su alma, a sus cavilaciones, su psicología y su lógica; y, paralelamente, se erige la figura del antihéroe.

El tercer nivel en el que funciona la confesión en “El jorobadito” y en la mayor parte de la ficción confesional arltiana es estableciendo un nuevo pacto de lectura entre el narrador y el lector, en el que se crea una relación dinámica que afecta a ambos. Ya no se trata de una construcción en la que un narrador omnisciente revela, cada paso y pensamiento de los personajes de manera progresiva, sino que la revelación del homicida aporta una visión fragmentada de sí mismo y de la historia en la que pretende explicar su comportamiento, seducir y legitimar su conducta, compartir con el lector el peso del crimen. Por lo tanto, la confesión tiende un puente entre el confesante y el confesor, en el que el primero descansa al emitirla y el segundo despierta a la expectación, el relato impresiona al confesor quien no vuelve a ser el mismo luego de haberla escuchado.

Tanto en “El jorobadito” como en otros textos de Arlt, el narrador cuestiona a la audiencia, busca su legitimidad e interroga su propio discurso: “¿Reparan ustedes en la catadura del insolente que se había posesionado de mi vida?”⁶⁹ “Ahora no dudarán ustedes de que Rigoletto era el ente más descarado de su especie [...]”⁷⁰ De tal manera que narraciones confesionales como la antes referida, “Esther Primavera”, “Las fieras”, “Escritor fracasado” y *El juguete rabioso* mantienen en constante tensión y apelación al lector que abandona esta figura para convertirse en narratario.

Y de igual forma, la revelación conduce al lector hacia un final abierto, en el que no existe una solución al problema, es decir, violenta y deja un espacio abierto a la experiencia hermenéutica del sujeto: “¿Y ahora se dan cuenta por qué el hijo del diablo, el maldito jorobado, castigaba a la marrana todas las tardes y por qué yo he terminado estrangulándole?”⁷¹

Hay un uso similar de la función fáctica en “El traje del fantasma”:

Abrigo la esperanza de que la gente comprenda que si salí a la calle desnudo no fue porque creyera estar desnudo sino vestido. ¿Se dan cuenta? Pero hágale comprender usted esa razón a un médico idiota y a un periodista irresponsable [...] Víctima, víctima de la incompreensión humana que me encierra como a una fiera en un establecimiento de enfermedades frenopáticas, tengo que defenderme por mi propia cuenta y prepararme a ser mártir de una causa perdida. No importa. Lo juro. Mi corazón es grande y les perdono a todos la injusticia espantosa con que me agravian al obligarme a tolerar un medicucho de aliento fétido y pies juanetudos.⁷²

⁶⁹ *Íbidem.*, p. 21.

⁷⁰ *Íbidem.*, p. 24.

⁷¹ *Íbidem.*, p. 35.

⁷² Roberto Arlt, “El traje del fantasma”, *op. cit.*, págs. 132-133.

En ambos cuentos de Arlt la confesión verifica que el otro esté allí y exige su participación, busca poner en el mismo escaño la voz del emisor y la interpretación del lector. El relato confesional logra asociar íntimamente al lector con el texto, despierta en él la emoción de compartir la experiencia del suceso, le brinda un nuevo orden estético en el que se busca producir la sorpresa y la expectación de quien lee; y sobre todo dispersa el sentido del discurso, lo vuelve múltiple y busca en la metáfora otros sentidos.

2.3. DE INVESTIGADOR INSTRUIDO A IMPROVISADO

El tercer componente en el que hay un cambio entre el policial arquetípico y el de nuestros autores es en el modelo del detective. Para ilustrar esta transformación empleo el cuento, titulado, “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio.

Si bien es cierto que el relato presenta muchas aristas desde donde puede ser leído el policial, por ejemplo: estructura del relato, representación de las instituciones, análisis del suceso, el crimen, el enigma, etc., en este apartado me enfoco en estudiar la figura del investigador y su representación, pues en el texto del escritor lojano hay muchos elementos recuperados de la caracterización de Monsieur Dupin de Edgar Allan Poe, sin embargo, Palacio recurriendo a la antropofagia deglute la obra del escritor estadounidense y luego produce un detective propio y lleno de singularidades.

Parto de señalar una serie de semejanzas y diferencias entre Dupin y el investigador de “Un hombre muerto a puntapiés” que evidencian dos particularidades del detective palaciano: primera, surge como un investigador improvisado y de personalidad hedonista; segunda, el detective desnuda el carácter ficticio de la verdad y pone al descubierto la artificialidad de la ficción.

Existe una primera y obvia semejanza en la elaboración del objeto discursivo entre “Los crímenes de la calle Morgue” y “Un hombre muerto a puntapiés”: ambos casos se construyen a partir de una crónica periodística. En la edición nocturna de la *Gazette des Tribunaux* Dupin encuentra la nota que llama su atención: “EXTRAÑOS ASESINATOS”.⁷³ Mientras el personaje anónimo de Palacio lee en el *Diario de la Tarde*:

Anoche, a las doce y media aproximadamente, el Celador de Policía No. 451, que hacía el servicio de esa zona, encontró, entre las calles Escobedo y García, a un individuo de apellido Ramírez casi en completo estado de postración. El desgraciado sangraba abundantemente por la nariz, e interrogado que fue por el señor Celador dijo haber sido víctima de una agresión por parte de unos individuos a quienes no conocía, sólo por haberles pedido un cigarrillo. El Celador invitó al agredido a que le acompañara a la Comisaría de turno con el objeto de que prestara las declaraciones necesarias para el esclarecimiento del hecho, a lo que Ramírez se negó rotundamente. Entonces, el primero, en cumplimiento de su deber, solicitó ayuda a uno de los *chaufferes* de la estación más cercana de autos y condujo al herido a la Policía, donde, a pesar de las atenciones del médico, doctor Ciro Benavides, falleció después de pocas horas”.⁷⁴

Se puede aseverar que la prensa escrita es el espacio de encuentro entre ambos investigadores, sin embargo, las crónicas de los crímenes despiertan reacciones disímiles en los personajes: la atención de Dupin y la hilaridad del sabueso palaciano. Luego de esa primera coincidencia en la construcción de los casos el camino de ambos protagonistas se bifurca.

⁷³ Edgar Allan Poe, “Los crímenes de la calle Morgue” en *Cuentos completos*, México, Páginas de Espuma, 2008, p. 420.

⁷⁴ Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, *op. cit.*, págs. 79-80.

Dupin es un inspector *amateur* al igual que el investigador de Palacio, sin embargo, el primero posee un conocimiento erudito, es amante de las matemáticas, la filosofía y un asiduo lector, como revela el siguiente diálogo:

Murmuraba la palabra <<estereotomía>>, término que ha aplicado pretenciosamente a esta clase de pavimento. Sabía que para usted sería imposible decir <<estereotomía>> sin verse llevado a pensar en átomos y pasar de ahí a las teorías de Epicuro; ahora bien, cuando discutimos no hace mucho este tema, recuerdo haberle hecho notar de qué curiosa manera -por lo demás desconocida- las vagas conjeturas de aquél noble griego se han visto confirmadas en la reciente cosmogonía de las nebulosas.⁷⁵

Por su parte, el inspector anónimo posee una escasa formación intelectual y una inacabada instrucción en el estudio filosófico: “Bueno, el *porqué* de las cosas dicen que es algo incumbente a la filosofía y en verdad nunca supe qué de filosófico iban a tener mis investigaciones, además de que todo lo que lleva humos de aquella palabra me anonada. Con todo, entre miedoso y desalentado, encendí mi pipa. - Esto es esencial, muy esencial”.⁷⁶ Se percibe que existe una diferencia entre los saberes que forjan a ambos investigadores lo que genera discursos opuestos en el momento de llevar a cabo la resolución del enigma.

En oposición, al ilustrado Dupin quien utiliza la observación y una lógica equilibrada entre el método deductivo y el inductivo para resolver el enigma sobre *quién* es el asesino; se tiene al detective palaciano quien sólo conoce de oídas la existencia del método deductivo, sin embargo, al saber nada sobre él prefiere utilizar

⁷⁵ Edgar Allan Poe, “El doble asesinato de la calle Morgue”, *op. cit.*, págs. 419-420.

⁷⁶ Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, *op. cit.*, p. 81.

la inducción, método que al “no haber estudiado a fondo la lógica”⁷⁷ conoce poco, pero le resulta cómodo para resolver su enigma sobre el *porqué* del crimen.

El personaje de Palacio homenajea a Poe y satiriza el elemento de la pipa del Holmes de Doyle y, paralelamente, hace crítica a través de la mofa que representa el detective con una instrucción exigua y vaguedad en el campo del conocimiento científico y filosófico; con ello, exhibe la crisis del modelo positivista frente al estudio de los comportamientos humanos que rebasan la lógica y la racionalidad que éste enarbola.

Además del aspecto crítico uno de los principales recursos que Palacio utiliza en su obra es el humor, lo que define, una postura en el investigador de “Un hombre muerto a puntapiés”: la visión de la realidad debe ir entreverada de afecto e ironía. Frente a una materialidad sórdida que rebasa al individuo, la sátira, la burla y la parodia son los medios, a través de los cuales éste se puede apropiarse de la realidad. El lector de la crónica se burla del crimen y la carcajada que le produce el acto violento lo dirige a apropiarse del suceso y reconstruirlo: “Yo no sé en qué estado de ánimo me encontraba entonces. Lo cierto es que reí a satisfacción. ¡Un hombre muerto a puntapiés! Era lo más gracioso, lo más hilarante de cuanto para mí podía suceder”.⁷⁸

El molde del detective letrado, inteligente, taciturno y confiable se desborda en Palacio, ya que éste propone crear un investigador mucho más humano, abierto a la broma, al equívoco, a la improvisación y a la imaginación; se está ante un investigador que ríe y parodia con frases como: “Y dando vigorosos chupetones a

⁷⁷ *Íbidem.*, p. 82.

⁷⁸ *Íbidem.*, págs. 80-81.

mi encendida y bien culotada pipa, volví a leer la crónica roja arriba copiada. Hube de fruncir el ceño como todo hombre de estudio - ¡una honda línea en el entrecejo es señal inequívoca de atención!”⁷⁹ Además este narrador teatraliza, irónicamente, las escenas dolorosas y las aborda por medio de la broma o el chiste. En la práctica de la parodia y el humor se revela una de las huellas de la vanguardia que prefiere el uso de representaciones populares sobre la sofisticación literaria.

Un elemento que destaca en “Un hombre muerto a puntapiés” es que el detective cumple la triple función de personaje, narrador y creador, por lo tanto, no hay distanciamiento entre una posible descripción “objetiva” de un narrador externo y una descripción subjetiva del investigador, de ahí que el lector se haga también detective e intérprete de los acontecimientos y rastree no sólo los posibles motivos del crimen sino que es obligado a olfatear los espacios no resueltos del texto: las incertidumbres, los trastornos, las obsesiones, la homofobia y la xenofobia del detective fallido.

Otro rasgo que transgrede la figura arquetípica del investigador en Palacio es el carácter hedonista de su detective. Aunque Dupin también se inicia en la labor detectivesca por curiosidad y goza al descifrar el crimen, hay en él un afán por hacer justicia y reestablecer el orden social, en Dupin la búsqueda de la verdad es útil socialmente. No obstante, el detective en Palacio es un hedonista que en ningún caso pretende restituir el orden, pues su finalidad es elaborar una explicación que sacie su obsesión curiosa, así que, se permite construir una verdad delirante sobre la simulación de la única “evidencia” que tiene sobre el difunto Ramírez: “Lo único

⁷⁹ *Íbidem.*, p. 82.

que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso”.⁸⁰ Todos estos aspectos conducen a reflexionar sobre la diferencia entre la manera de resolver los crímenes: Dupin lo hace con base en evidencias materiales, Palacio lo hace con base en la imaginación.

Si “la novela policial fue en sus orígenes el símbolo de una cruzada contra todas las fuerzas de la ilusión”⁸¹ el cuento policial en la vanguardia se permite recurrir a la fantasía como parte de la búsqueda de la verdad. Por lo tanto, en ausencia de posibles rastros, huellas y método que ayuden a develar el crimen, el detective palaciano apela a la simulación y a la invención como método legítimo de pesquisa, la improvisación, entonces, se constituye como una solución estética.

Así, el argumento del vicio es el móvil perfecto para justificar el crimen y se convierte en la única línea de investigación posible para reconstruir y explicar el origen del suceso: “Especialmente el penúltimo párrafo, aquello de <<Esta mañana el señor Comisario de la 6ª...>> fue lo que más me maravilló. La frase última hizo brillar mis ojos: <<Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso>>. Y yo, por una fuerza secreta de intuición que Ud. No puede comprender, leí así: ERA VICIOSO, con letras prodigiosamente grandes”.⁸²

El elemento de carácter metatextual que el investigador revela es que tanto la verdad como el quehacer literario son un artificio y el ejercicio de lectura es el dispositivo que da vida al proceso de interpretación.

⁸⁰ Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, *op. cit.*, p. 80.

⁸¹ Boileau-Narcejac, *La novela policial*, (serie Mayúsculas, dir. David Viñas), Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 43.

⁸² Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, *op. cit.*, págs. 82-83.

El detective palaciano parte de su propio acto de lectura y de la hilaridad que le produce una nota periodística inconclusa sobre un crimen, que, posteriormente se convierte en la obsesión que lo conduce a explorar su propia fantasía y a elaborar una singular crónica del crimen. El investigador construye un caso: ¡Un hombre muerto a puntapiés! Se forja una personalidad ficticia por momentos, en presencia del Comisario, actúa y afirma: “Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...Y me sonreí por lo bajo. ¡Qué frase tan intencionada! ¿Ah? <<Soy un hombre que se interesa por la justicia>>. ¡Cómo se atormentaría el señor Comisario!”⁸³ Bautiza al asesino, Epaminondas, y le da oficio, un obrero. Saca del anonimato y fabrica una identidad para la víctima: “El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera). Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años; Octavio Ramírez andaba escaso de dinero; Octavio Ramírez iba mal vestido; y, por último, era extranjero. Con estos preciosos datos, quedaba reconstruida totalmente su personalidad”.⁸⁴

Asimismo, idea el móvil del crimen: “Sólo faltaba, pues, aquello del motivo, que para mi iba teniendo cada vez más caracteres de evidencia. La intuición lo revelaba todo”.⁸⁵ El vicio de Ramírez no podía ser otro que la lujuria, la anormalidad de Ramírez era la homosexualidad. Palacio juega con la historia, la parodia, la denuncia, la crea y la recrea. De ahí que la elaboración de un caso al interior del relato ponga al descubierto la artificialidad de la escritura y los mecanismos utilizados para su fabricación. Además, revela el carácter lúdico de la literatura, pues

⁸³ *Íbidem.*, p. 83.

⁸⁴ *Íbidem.*, p. 85.

⁸⁵ *Ídem.*

la trama está conducida por el frenesí de la risa, el juego, la curiosidad del narrador, un ciudadano que decide hacerse detective y la sonoridad del texto, como revelan los fragmentos finales del relato:

¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!

Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dedos; ¡o mejor aún como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz!

Así:

¡Chaj! {
con un gran espacio sabroso
¡Chaj! }

[...]

¡Cómo batiría la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

¡Chaj! {
vertiginosamente
¡Chaj! {
¡Chaj! }

en tanto que mil lucecitas [sic], como agujas, cosían las tinieblas.⁸⁶

Pablo Palacio, a través de un detective improvisado, anónimo, burlesco y hedonista se permite explorar de manera creativa el sentido de la verdad, tema que preocupa

⁸⁶ Pablo Palacio, "Un hombre muerto a puntapiés", *op. cit.*, págs. 88-89.

constantemente al autor y al cual le dedica momentos de reflexión más allá de sus ficciones y posterior a ellas:

Querer encontrar la verdad absoluta es algo así como afirmar que nuestra idea de lo trascendente corresponde a algo real, es decir, fundamentar con un objeto externo nuestro acuerdo del pensamiento consigo mismo. Lo único que se puede decir es que en nuestras acciones, en cada una de nuestras acciones, nos conducimos verdaderamente o no; que nuestro pensamiento, que cada uno de nuestros pensamientos, se comporta o no de manera igual a como se comportan los objetos de ese pensamiento. Pero pasar de eso a la afirmación de que existe una verdad absoluta es tan forzado como desprender de la actividad humana la razón y afirmar que existe una razón absoluta o sustancial, cuando lo justamente, racional es, no que la razón y la experiencia se hallen separadas y contrapuestas, sino que cada acto de experiencia se desarrolle con la razón necesaria para ser justa acomodación a la realidad.⁸⁷

Finalmente, en la narración se enuncia el carácter fragmentario del discurso, se presenta la verdad como un juego de interpretaciones y se hace de la “verdad” una simulación que es (des)cifrada en el montaje de la ficción. Así que, parcialmente, el enigma se esclarece y reconforta al detective, pero deja al lector en el abismo emocional de lo que sugiere el cuento.

2.4. DESPLAZAMIENTO DEL ENIGMA: DEL QUIÉN AL POR QUÉ

En el policial arquetípico el enigma es la parte fundante de la estructura narrativa, el misterio busca respuesta al cuestionamiento de *quién* ha cometido el crimen y durante el relato se arrojan indicios sobre los posibles motivos que cada uno de los personajes pudo tener para perpetrarlo. Esas falsas pistas elaboran la trama del

⁸⁷ Pablo Palacio, “Sentido de la palabra verdad” en *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, 2015, p. 373.

suceso y la resolución final llega cuando se descubre *quién* es el criminal, de esta manera, el culpable es descifrado y alejado de la sociedad, la cual, al saber resuelto el misterio regresa a su estado de tranquilidad.

Por el contrario, en algunos textos de vanguardia la interrogante se sustenta en las causas del crimen: ¿por qué se mata a un hombre a puntapiés? O ¿por qué se estrangula a un jorobado?

En el relato palaciano titulado “El antropófago” el traslado de la pregunta de *quién* hacia el *por qué* invita a explorar las razones que conducen a un individuo a transgredir el orden social y en el camino se descubren otros misterios de la trama que al revelarse demuestran el fracaso de las normas morales, sociales e institucionales, pero sobre todo en el curso de la narración se exhibe el desbordamiento del género ante los motivos de un crimen que no cierra nunca.

El delito en “El antropófago” es la ruptura del compromiso social que experimenta Nico Tiberio, una noche al llegar a su casa y comer a su propio hijo:

Lo levantó en sus brazos, y, abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regulares trozos a cada dentellada, riendo, bufando, entusiasmándose cada vez más. El niño se esquivaba y él se lo comía por el lado más cercano, sin dignarse escoger. Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y lamía los labios.⁸⁸

En este cuento se está en medio de un misterio y una interrogante que paralizan y superan lo tangible: ¿por qué se puede llegar a ser antropófago? El problema que se plantea al interior del relato no va a encontrar solución, aun cuando el narrador haga un esfuerzo por establecer una explicación lógica. En consecuencia, se puede

⁸⁸ Pablo Palacio, “El antropófago”, *op. cit.*, p. 97.

identificar que hay en este texto una honda experimentación con el género que investiga para ordenar y ordena para vivir. En “El antropófago” la pesquisa traiciona toda lógica, y el raciocinio se vuelve un elemento insuficiente para descubrir el misterio. El narrador quien, por cierto, es el mismo hombre que se interesa por la justicia de “Un hombre muerto a puntapiés”, recurre, al método de la inducción, nuevamente, para desentrañar un enigma irresoluble, pues necesita hacer lógico lo incomprendible y “Cuando se sabe poco, hay que inducir. Induzca, joven”.⁸⁹

Por lo tanto, el narrador en Palacio, al igual que los personajes de Arlt, altera la linealidad narrativa, rompen con el tiempo progresivo de la historia y recurren al uso del *flash back* para relatar los hechos y completar la narración.

En “El antropófago” el estudiante de leyes que pretende solucionar el enigma del crimen se permite buscar en el pasado de Nico Tiberio indicios que posibiliten establecer una lógica en el comportamiento de este último; las pistas son varias y se remontan a su genealogía: el padre, Nicanor Tiberio, “era de oficio matarife”,⁹⁰ mientras, la madre, era abacera y matrona. Se observa que las ocupaciones de los padres traslucen el ambiente dominado por la carne y la sangre en el que crece el antropófago. Otro posible argumento que para el narrador justifica la inclinación del personaje es su inverosímil nacimiento oncemestino, referido por la madre, “cosa rara y de peligros. De peligros porque quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas es lógico que sienta más tarde la necesidad de ellas”,⁹¹ medita el narrador. Y el tercer rastro que explica el proceder del antropófago es que a la corta

⁸⁹ Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁰ Pablo Palacio, “El antropófago”, *op. cit.*, p. 93.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 94.

edad de diez años ya “era excelente carnicero. Vendía y despostaba que era de admirarlo”.⁹²

En oposición al determinismo social que pretende justificar el gusto de Tiberio por la carne, está la fisonomía que delata los equívocos de los dogmas simplistas, además de que se infantiliza hasta la burla la delicada anatomía del criminal:

Estábamos admirados, y ¡cómo gozábamos al mismo tiempo de su aspecto casi infantil y del fracaso completo de las doctrinas de nuestro profesor!

Veánlo, veánlo como parece un niño [...] Sí, un niño visto con una lente. Ha de tener las piernas llenas de roscas. Y deberán ponerle talco en las axilas para evitar las escaldaduras. Y lo bañarán con jabón de Reuter. Ha de vomitar blanco. Y ha de oler a senos”.⁹³

A diferencia de los personajes arltianos que tienen una correspondencia entre la representación de la perversidad de sus actos y la deformidad de sus cuerpos, en Palacio hay una ruptura con el sistema positivista y su interpretación médica y jurídica, pues contrasta la apariencia delicada, tierna y suave de la fisonomía del antropófago con su conducta, cruel y sanguinaria. En este relato el misterio del *por qué* no cierra nunca, es una intriga abierta que no resuelven el método inductivo, las leyes jurídicas, el determinismo social ni el discurso médico, por lo tanto, se expresa el fracaso del paradigma positivista. Sólo resta pensar que toda normatividad entraña rupturas en su continuidad, fracturas y disidencias, de tal modo que intentar abordar la identidad que constituye a los sujetos y sus placeres

⁹² *Íbidem.*, p.95.

⁹³ *Íbidem.*, p. 92.

es enigma irresoluble y es que “Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio”.⁹⁴

Por otro lado, el movimiento certero del enigma que realiza Palacio recrea una sociedad de espejos en la que la violencia y la sordidez del crimen constata otros crímenes, igualmente, violentos, pero justificados, socialmente. El acontecimiento que representa un hombre devorando a dentelladas partes del rostro de su hijo, dibuja los crímenes, posteriores, que atraviesan el suceso y que se expresan en la bestialización de Nico Tiberio.

Allí está, en la Penitenciaría, asomando por entre las rejas su cabeza grande y oscilante, el antropófago. [...] Todos lo conocen [...] Dicen que en estos tiempos es un fenómeno. Le tiene recelo. Van de tres en tres, por lo menos, armados de cuchillas, y cuando divisan su cabeza grande se quedan temblando, estremeciéndose al sentir el imaginario mordisco que les hace poner la carne de gallina. [...] Vea que hasta los mismos carceleros, hombres siniestros, le tienen miedo.

La comida se la arrojan desde lejos.

El antropófago se inclina, husmea, escoge la carne -que se la dan cruda- y la masca sabrosamente, lleno de placer, mientras la sanguaza le chorrea por los labios.⁹⁵

Así que al hacer de un individuo un animal irracional, éste se convierte en presa de los otros sujetos que no han transgredido, públicamente, los códigos de conducta establecidos. De tal manera que aquél que ha roto la continuidad puede ser juzgado y sometido, públicamente, es decir, existe una violencia permitida sobre el individuo que quebranta el pacto del orden al explorar sus límites y gozar sus placeres. Las

⁹⁴ *Ídem.*

⁹⁵ *Íbidem.*, págs. 90-91.

inclinaciones de Nico Tiberio enardecen un pánico moral en la prensa, en el sistema penal y en la sociedad, quienes en su conjunto han hecho del crimen y su protagonista un espectáculo que intriga, divierte, horroriza, ofende, pero a la vez atrae y seduce, en consecuencia, “Lo tienen encerrado en una jaula como de guardar fieras”.⁹⁶

Por su parte, el desplazamiento de la pregunta fundacional en “El antropófago” también juega con la figura del delincuente único y hace que cada uno de los personajes que se tejen en el argumento tenga una parte de culpa social en el crimen; así se disloca la posible solución que brinda darle un rostro al criminal y un castigo. Esta variación en la interrogante del enigma es un antecedente de lo que, posteriormente, se va a denominar novela negra, en ella el relato parte de un crimen espeluznante que es explotado en detalles y concluye con el descubrimiento de una descomposición social generalizada. Por lo tanto, la búsqueda del *por qué* complejiza el funcionamiento del arquetipo policial ya que tanto los crímenes como los medios para resolver el misterio han superado toda explicación lógica.

Se puede conjeturar que en el vértigo de la modernidad ni siquiera un género que nació para explicar y ordenar el discurso y el comportamiento social funciona a largo plazo, pues todo se desborda: los géneros literarios, la verdad, el discurso, la conducta, la normatividad, la moral, la violencia, los placeres y el acto de la escritura en su totalidad.

Finalmente, luego de revisar el avance del policial a partir de algunos textos palacianos y arltianos me permito establecer las siguientes consideraciones:

⁹⁶ *Íbidem.*, p. 92.

Primera, Pablo Palacio y Roberto Arlt perciben una profunda crisis en la concepción de la verdad y desnudan su carácter fragmentario y ficcional, es decir, la exponen como una representación subjetiva en la que cuestionan, constantemente, su eficacia.

Segunda, en ambos autores se confrontan los discursos y los saberes, pues existen dos lógicas internas al relato, una se elabora a partir del discurso institucional y otra a partir de relatos extraoficiales. Por lo tanto, se sugieren dos posibilidades para develar el enigma: un crimen y un no crimen. Coexisten en las ficciones dos verdades, dos lógicas y el lector es quien decide qué ruta seguir.

Tercera, las estrategias con las que intervienen la sordidez de los crímenes son: la parodia y el humor en Palacio; la confesión voluntaria y el ensueño de los criminales en Arlt.

Cuarta, en los dos autores hay una búsqueda por reestablecer un orden que se propone desde la alienación.

Quinta, una escritura crítica sobre la modernidad atraviesa los textos palacianos y arltianos, su devenir en el fracaso del orden judicial, el discurso de la verdad y el positivismo como sistema único de conocimiento; que se expresa, por medio, de la representación y enunciación de subjetividades anómalas, quebradas y en crisis.

3. IDENTIDAD, CUERPO Y PLACER: VASOS COMUNICANTES ENTRE DOS VANGUARDISTAS

Bajo el nombre de crímenes y de delitos se siguen juzgando efectivamente objetos jurídicos definidos por el Código, pero se juzgan a la vez pasiones, instintos, anomalías, achaques, inadaptaciones, efectos de medio o de herencia; se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez, las perversiones; los asesinatos, que son también pulsiones y deseos.

Michel Foucault. *Vigilar y castigar: nacimiento de las prisiones.*

El estudio comparativo de las obras de Pablo Palacio y Roberto Arlt resulta una labor interesante, fecunda e inacabada, dado que se teje un diálogo entre la producción literaria de ambos escritores. Quienes además de ser contemporáneos y participar de las convulsiones que el siglo que los acoge presenta, tienen una proximidad crítica y temática entre sus textos. Sin embargo, también se rastrean disparidades entre una pluma y otra que revelan el sello particular de cada uno de ellos.

Trabajar con estos dos autores es una tarea que no sólo consiste en examinar sus vidas y obras, por el contrario, al llevar a cabo el ejercicio comparativo, se contraponen sus espacios geográficos y sociales, los ambientes culturales en los que viven y sobre los que se construye su literatura; y, particularmente, dos formas literarias de abordar el mundo y expresarlo.

En este capítulo parto de señalar que la vanguardia es el puente principal que se tiende entre las ficciones de Palacio y Arlt. Entendiendo la vanguardia como el conjunto de expresiones estético-ideológicas que en consonancia con los *ismos* europeos se desarrollan en América Latina durante el segundo decenio del siglo XX

y que entrañan una voluntad de ruptura y renovación artística que se sintetiza en las nuevas formas de producir, representar y apreciar el arte, el mundo y su entorno. La filiación vanguardista de ambos escritores se refleja en la provocación que representan sus textos frente a los cánones literarios consagrados en los ámbitos, temáticos, formales y estéticos de su espacio y tiempo.

Destaca la apuesta crítica que permea las narrativas de Palacio y Arlt en los ámbitos temático y formal, pues problematizan argumentos como: la violencia, la identidad, las subjetividades, la ciudad, las relaciones familiares, el adulterio, la doble moral, la sexualidad, el amor, la anatomía humana, la opinión pública, la enfermedad, la muerte y la literatura; a través de composiciones disonantes respecto al campo literario que domina la producción artística de sus respectivos ambientes culturales. Sin embargo, en este capítulo me centro en analizar cómo algunos personajes contenidos en los libros de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* de Palacio publicado en 1927; y *El jorobadito* de Arlt editado en 1933, abordan de manera problemática la búsqueda y construcción de su identidad.

Parto de retomar la definición que sobre el término identidad elaboran Nohemy Solórzano y Cristina Rivera Garza para el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* debido a que en él puntualizan las diferentes evoluciones del concepto, lo presentan como dinámico y ofrecen una lectura latinoamericana del mismo. Al analizar dicha categoría lo hago desde dos de sus elementos constitutivos: el placer y el cuerpo. Divido el capítulo en dos apartados: en el primero, expongo un esbozo bio-bibliográfico de los autores y su obra; y en el segundo, me enfoco en analizar la construcción de las identidades a través del placer y el cuerpo, al interior de algunos personajes elaborados por Palacio y Arlt.

3.1. PABLO PALACIO ENTRE LA GENIALIDAD Y LA ENFERMEDAD

Pablo Arturo Palacio Suárez nace el 25 de enero de 1906, en la provincia de Loja, lugar que en palabras de Benjamín Carrión es considerado “el último rincón del mundo” al ubicarse geográficamente al sur de Ecuador en la frontera con Perú.

Pablo Palacio es hijo ilegítimo de Angelina Palacio y Agustín Costa, la madre lo registra como madre soltera y el padre no lo reconoce hasta años después de su nacimiento ofreciéndole su apellido ya cuando el escritor goza de cierto prestigio, propuesta que el joven rechaza.

Una de las anécdotas más repetidas sobre el autor es que a la edad de tres años sufre una caída "en la Chorrera del Pedestal, un torrente de agua cercano a la ciudad de Loja [...] que le produjo una hendedura y 77 cicatrices en el cráneo, según presumía el propio Palacio".⁹⁷ Algunos críticos se han empeñado en justificar la singularidad de la obra del autor lojano argumentando que por los intersticios de las heridas, tempranamente, se coló la genialidad del escritor sin que el acontecimiento signifique una verdadera explicación para su obra.

La madre de Palacio muere cuando él es aún niño, motivo por el cual es acogido por su tío materno, José Ángel Palacio, “hombre de acomodada posición económica y conocida fe católica”⁹⁸ quien se encarga de su educación hasta la edad adulta.

Palacio cursa la primaria en la Escuela de los “Hermanos Cristianos” y la enseñanza secundaria en el Colegio “Bernardo Valdivieso”, donde además de

⁹⁷ María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991, p. 133.

⁹⁸ *Íbidem.*, p. 134.

continuar con su formación académica empieza su trayectoria literaria cuando en 1920 publica el poema “Ojos Negros” en la sección “La Tribuna de los niños” de la revista del Bernardo, *Iniciación*.

Un año después presenta en el concurso los Juegos Florales su primer cuento, titulado, “El Huerfanito” en él esboza la figura de la madre ausente y le vale un galardón; en 1922 edita su segundo relato, “Amor y muerte” en la publicación *Alba Nueva*; su tercera narración, “El Frío” aparece en la revista *Inquietud* de febrero de 1923; su cuarto texto, “Los Aldeanos” es editado en el segundo ejemplar de esta revista el mismo año; y, el quinto y último cuento de Palacio en territorio lojano es “Rosita Elguero (Historia Vulgar)”, escrito con el que gana la Violeta de Oro en los Juegos Florales de 1923 y, el cual, un año después es difundido en *Iniciación*.

Cabe señalar que en estas obras inaugurales domina una inclinación del autor por trabajar con ciertas temáticas tradicionales: la orfandad, el amor, el desamor y los amores prohibidos; y construirlas con cierta normalidad textual, aunque también se leen atisbos de humorismo y crítica en esta primera época de producción que en poco tiempo llegan a agudizarse y marcar un sello indeleble en el resto de su obra.

En 1924 Palacio se traslada a Quito para comenzar su formación universitaria en la Facultad de Leyes de la Universidad Central y empieza a relacionarse con diversos intelectuales y artistas ecuatorianos como Raúl Andrade, Jorge Carrera Andrade, Jorge Reyes e introducido por el también lojano Benjamín Carrión, entre otros; además edita en el primer número de la revista lojana *Iris* el cuento “Una carta, un hombre y algunas cosas más”.

Ya instalado en la capital ecuatoriana inaugura su segundo periodo creativo con la publicación en el quinto número de la revista *América* de diciembre de 1925 del cuento “Un Nuevo Caso de Mariage en Trois”, que es ofrecido como “extracto de un capítulo interesante de la novela *Ojeras de Virgen* que Palacio publicará muy en breve”, cita que recoge María del Carmen Fernández del texto original.⁹⁹ Sobre la novela aún se desconoce su destino, asumiéndose que constituye un proyecto trunco.

El escritor inicia 1926 de manera enérgica presentando en el sexto y séptimo volumen de *América* “Gente de Provincias”; en febrero incursiona en el ámbito teatral entregando en el segundo número de la revista *Esfinge* la farsa titulada “Comedia Inmortal”; también, empieza a participar, activamente, en el espacio político nacional, afiliándose al Partido Socialista Ecuatoriano que además ayuda a fundar en mayo. Ese mismo año da a conocer en los primeros cinco números de la ya mencionada revista de vanguardia *Hélice* los relatos: “Un hombre muerto a puntapiés”, “El antropófago”, “Brujería Primera”, “Brujería Segunda” y “Las mujeres miran las estrellas”, respectivamente.

En enero de 1927, año prolífico en publicaciones para Palacio, ve la luz su primer y único libro de cuentos, titulado, *Un hombre muerto a puntapiés* que además de incluir los relatos expuestos en *Hélice* un año antes, es completado con los textos: “Luz lateral”, “La doble y única mujer”, “El Cuento”, “¡Señora!”, este último escrito, paralelamente, aparecido en el vigésimo número de la revista guayaquileña *Savia*; y cierra el volumen el “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la

⁹⁹ Pablo Palacio, “Un Nuevo Caso de Mariage en Trois”, *América*, no. 5, Quito, diciembre 1925, págs. 146-148. En *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1991, p. 140.

persona del joven Z". En septiembre del mismo año el escritor lojano expone en la cubana, *revista de Avance*, el relato breve "Novela Guillotinada", el cual, con variaciones vuelve a publicar tres meses después en *Savia*.

Su primera novela, *Débora*, "fue publicada, sin pie, de imprenta, en octubre de 1927, en Quito, con carátula de Latorre y *ex libris* de Kanela (pseudónimo de Carlos Andrade). Su título inicial, comentado en **Un hombre muerto a puntapiés**, fue *Débora es la magnolia del libro*. En la última página se anuncia, como novela en preparación, *Rumiantes a la sombra*".¹⁰⁰ Sobre este último manuscrito no se tiene reseña alguna ni consta su existencia.

En mayo de 1929 presenta "Una mujer y luego pollo frito" en la revista quiteña *Llamarada*, el texto es firmado bajo el seudónimo de Xavier Madero.

En 1930, el relato "Sierra" aparece en el tercer número de la Revista Universitaria de su natal Loja.

La estancia de Palacio en Quito representa el momento de mayor auge de su producción literaria, la cual, culmina en 1932 cuando el escritor aun gozando de una excelente salud, publica su última novela *Vida del ahorcado* (novela subjetiva) que es impresa en los Talleres Nacionales de Quito. Ese mismo año además obtiene su título de Doctor en Jurisprudencia y empieza a ejercer la abogacía.

Posteriormente, imparte clases en la Universidad Central, se concentra en el estudio de la filosofía y entre 1934 y 1935 publica dos ensayos filosóficos y lleva a cabo algunas traducciones de Héraclito para la editorial Ercilla. Además obtiene el

¹⁰⁰ Pablo Palacio, *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito, LIBRESA, 2015, p. 147.

cargo de Subsecretario de Educación en el gobierno provisional de Alberto Guerrero Martínez.

En julio de 1937 contrae nupcias con la escultora Carmen Palacios Cevallos, amiga del ensayista Raúl Andrade y del novelista Humberto Salvador. Con ella procrea dos hijos, Carmen Elena nace en 1938, año en el que Palacio asume el cargo de Secretario General del recién fundado Instituto Mexicano-Ecuatoriano de Cultura; y Pablo (hijo) nace dos años más tarde, cuando su padre ya presentaba agudas crisis nerviosas.

En 1939 la salud del escritor lojano se ve mermada por una aparente enfermedad digestiva de la que se reestablece después de someterse a un tratamiento y pasar una temporada en el balneario Salinas, Provincia de Santa Elena, sin embargo, quienes lo frecuentan en esa época, sostienen que para entonces Palacio ya presentaba diversos comportamientos anormales de origen mental, que posiblemente, derivaron de la sífilis que se presume aquejó al autor de *Débora*.

En 1940 Palacio es atendido en el Hospital “Eugenio Espejo” y en la clínica del doctor Julio Endara, de la cada vez más frecuente y prolongada inestabilidad mental que le sobreviene; sin embargo, la familia Palacio por recomendación de uno de los pioneros de la psiquiatría en Ecuador, el médico, Carlos Ayala Cabanilla, se muda a la ciudad de Guayaquil donde es atendido por este último en su Clínica Psiquiátrica “Lorenzo Ponce”. Luego de agudizarse por siete años el desequilibrio de sus facultades mentales, Pablo Palacio es internado en el Hospital “Luis Vernaza”, donde sumido en la locura fallece el 7 de enero de 1947.

Al reestudiar los relatos de Palacio aparecen rastros que revelan la tensión entre la construcción de identidad del escritor y el ingreso de su obra al campo literario. La crítica e investigadora argentina Celina Manzoni en *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio* señala que el sistema literario marginó la figura y obra de Palacio a través de dos operaciones: la metáfora de la enfermedad y el escamoteo de la vanguardia ecuatoriana.

La primera consistió en simplificar la literatura palaciana por medio del uso de la locura y el biografismo como vías de explicación, acontecimientos como la caída que sufre el escritor a los tres años de edad y que le ocasiona múltiples heridas, la temprana orfandad, el padecimiento de la sífilis y la locura son los hechos a partir de los cuales las primeras lecturas intentaron abordar su obra, sin embargo, basta recordar que en 1932 Palacio culmina su obra, la cual, ya había sido escrita y publicada para esa fecha, por lo tanto, de ser cierto que padeció sífilis, hecho que su hijo Pablo niega, el desarrollo de esta enfermedad fue posterior a su obra, aunque el relato "Luz lateral" alude directamente esta afección, la escritura del texto no es consecuencia de su propia experiencia. Sin embargo, el sistema literario dominante, alevosamente, insistió en asociar los padecimientos de Palacio a su producción literaria, restándole valor a la apuesta creativa que introduce el escritor en su obra e imponiéndole el papel del enfermo que escribe locuras.

Mientras, en la segunda, la crítica ceñida al realismo social intentó homogeneizar de manera excluyente las expresiones artísticas que se gestaban, ocultando toda disidencia literaria, tal como la literatura de vanguardia, y catalogó de insulares a escritores como Palacio.

Los indicios sobre la vida de Palacio construyen la imagen de un escritor letrado, culto aunque de rancio abolengo y con una economía limitada, militante de izquierda y con una personalidad osada como escritor que a pesar de contrariar la estética literaria dominante apuntalada sobre los cánones del realismo social y el indigenismo, proyecta una escritura libre que rompió moldes causando sorpresa entre el espanto y la admiración de los círculos literarios.

De manera que Palacio opta por retratar las pequeñas realidades, que además son indicio de las transformaciones socioculturales de las primeras décadas del siglo XX, y mediar su crudeza a través del humor que hace cómplice al lector. En correspondencia con los programas de las revistas de vanguardia donde presenta sus textos el escritor se hace fama entre los escritores no alineados al realismo social aun cuando milita en el Partido Socialista Ecuatoriano.

3.1.2 ROBERTO ARLT ENTRE EL MITO Y LA INVENCION

Roberto Godofredo Christophersen Arlt nace el 26 de abril de 1900 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina; es hijo de inmigrantes europeos, el padre, Carlos Arlt es de origen alemán y posee un carácter autoritario; mientras, la madre, Catalina Iobstraibitzer de ascendencia italiana es una apasionada del ocultismo y la literatura.

El matrimonio Arlt-Iobstraibitzer tiene una primera hija que muere a los pocos meses de nacida, posteriormente, nace el escritor y tres años después de éste llega la segunda hija del matrimonio Arlt, Luisa pero que llamarán Lila.

Los Arlt se agrupan en el naciente sector de la clase media inmigrante; el padre realiza trabajos temporales en diversas provincias; mientras, Roberto y Lila se educan en los colegios públicos y la madre se encarga de las tareas domésticas y fomenta su gusto por las lecturas esotéricas y las novelas románticas.

Es bien sabido que la formación académica del escritor es escasa, hecho que él mismo se encarga de presumir a sus lectores en sus autobiografías, en las que desde un inicio produce su propio mito, el cual, principia con la ausencia de una educación formal del novelista y conlleva a la figura de escritor de la calle o escritor plebeyo.

La difícil situación económica que reina en la casa de los Arlt obliga al joven a desempeñarse en varios oficios: ayudante de bicicletero, corredor de papel y dependiente en una librería; con el dinero que obtiene de sus labores además de aportarlo a la casa familiar lo utiliza para comprar folletines, libros técnicos y esotéricos; y en sus ratos libres, acude a las tertulias literarias que se celebran en el barrio de Flores, en una de las cuales conoce a quien se convertirá en su amigo entrañable y de toda la vida, el escritor, Conrado Nalé Roxlo.

Entusiasmado con el ambiente literario que empieza a vivir, el joven Arlt decide presentarle uno de sus relatos al escritor y periodista argentino, Juan José Souza y Reilly, quien le advierte que si el manuscrito es de su agrado lo publicará y así es como “Jehová” se convierte oficialmente en el primer texto que Arlt publica con la ayuda de Souza y Reilly, en junio de 1918, en la *Revista Popular*, dirigida por Arturo Meccia. Sin embargo, Arlt presume en su “Autobiografía humorística” de 1926 que a los ocho años de edad ya había escrito un cuento por encargo y lo había vendido en cinco pesos a un distinguido vecino del barrio de Flores, hecho que no consta y manuscrito que no se ha encontrado.¹⁰¹

¹⁰¹ Roberto Arlt, “Autobiografía humorística” en Sylvia Saïtta, *Yo no tengo la culpa*, CABA, 800 GOLPES, 2013, págs. 19-24.

En 1919 es expulsado de la casa familiar por el padre, a lo largo de su vida Arlt mantiene una relación complicada con éste, hecho que el escritor decide reflejar constantemente en su obra, en la cual, la figura paterna se representa a través de una ausencia total que linda con el abandono, o bien en caso de que aparezca el padre éste encarna un carácter autoritario y violento sobre los hijos. Ese año empieza la escritura de *El juguete rabioso*.

En 1920 publica el ensayo *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, texto dedicado a sus amigos Juan Costantini, *Kostia*, y a Juan Carlos Guido Spano, aparecido en el número sesenta y tres de la revista *Tribuna Libre*, dirigida por Ernesto León Odena. En marzo del mismo año el joven escritor debe viajar a la ciudad de Córdoba a cumplir con el servicio militar obligatorio; en ese viaje conoce a Carmen Antinucci, una joven aristócrata de ascendencia italiana que se convierte en su esposa luego de que Arlt concluyera con el entrenamiento militar y, con quien, posteriormente, concibe a su única hija, Mirta Electra Arlt, quien nace en Cosquín en 1923.

Sylvia Saítta en la excepcional biografía que hace sobre el autor denomina los años de Arlt vividos en Córdoba como los “puntos oscuros” ya que no hay mucha documentación sobre la vida del escritor ni de su actividad literaria, aunque en 1922 aparece en *Los Pensadores*, el cuento “La tía Pepa” que luego va a llamarse “El gato cocido”; el mismo año, la revista *Babel*, edita “Recuerdos de un adolescente”, un fragmento de la primera versión de *El juguete rabioso*.

Durante los primeros meses de su matrimonio Arlt descubre la tuberculosis que afecta a su esposa, enfermedad que le había sido ocultada al escritor y que abruptamente deteriora la salud de Carmen. Esta afección, años más tarde también

aqueja a su hermana, Lila, quien muere a la edad de 33 años, a consecuencia de la tuberculosis, padecimiento que no sólo dañó a la hermana y a la esposa del escritor sino que se convirtió en un problema de salud pública que cobró la vida de miles de argentinos durante la primera mitad del siglo XX; este cuadro clínico junto con la sífilis llegan a convertirse en uno de los tópicos de la narrativa arltiana, donde la enfermedad incesantemente ataca la vida de los personajes. Por esos años el autor intenta desarrollar sus habilidades como inventor pero todos sus proyectos fracasan mermando las finanzas de la familia, provenientes de la dote de veinticinco mil pesos que los Antinucci le habían otorgado. En las sierras cordobesas Arlt continúa la escritura de su primera novela:

Según su propio testimonio, publica *Diario de un morfinómano* en *La novela cordobesa*, con un prólogo de Juan José de Soiza [y] Reilly. El único que acerca un dato sobre la existencia real de ese texto es César Tiempo, quien relata que hallándose en Córdoba, en compañía de Luis Reinaudi, en una librería de viejo de la calle Rivadavia, descubrió un ejemplar: “No le di mayor importancia. Vi en la mesa algo que me interesó más, también inhallable: el *Segundo Libro de Loco Amor* del fabuloso Bernabé de la Orga, y lo prefería al cuaderno que contenía la novelilla de Arlt. Tuve ocasión de contárselo poco después, ya en Buenos Aires. *No sabés la alegría que me das. Te perdiste la gran ocasión de vivir chantajeándome toda la vida con la amenaza de reeditarla*”.¹⁰²

En 1924 la familia Arlt- Antinucci se traslada a Buenos Aires y se aloja por poco tiempo en la casa paterna; Arlt se integra como colaborador esporádico a los diarios *Extrema Izquierda*, *Izquierda* y *Última Hora*, a partir de ese momento y hasta el final de su vida el ejercicio del periodismo, a través de la publicación de sus crónicas se

¹⁰² Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008, págs. 37-38.

convierte en el principal sustento económico del escritor y su familia. En ese mismo año, empieza a trabajar con el novelista y poeta argentino, Ricardo Güiraldes, escritor ya consagrado y que funciona en la vida de Arlt como padre y mentor, a pesar de las diferencias abismales que estriban en sus formas de escritura, Güiraldes acoge y aprecia el trabajo del joven escritor y le abre las puertas de diversos espacios literarios, por ejemplo, lo ayuda a publicar adelantos de *El juguete rabioso*, en la revista *Proa* y lo invita a tertulias literarias en las que el autor de *Los siete locos* tiene la oportunidad de conocer a otros jóvenes escritores que como él se van abriendo paso y haciéndose de un nombre y prestigio en el campo cultural argentino del siglo XX, en el que la corriente esteticista se erige como dominante. “A esos encuentros, asisten los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón; Nicolás Olivari, Pablo Rojas Paz, Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges, Mario Delfino; en ellos se conversa sobre el número de *Martín Fierro* que acaba de salir, se analiza el último libro, se discute sobre literatura y se asiste a los conciertos caseros de Güiraldes”.¹⁰³

En noviembre de 1926 luego de ganar el primer lugar de un certamen literario convocado por la editorial Latina ésta publica su primera novela, *El juguete rabioso*, originalmente, titulada *La vida puerca* pero que por recomendación de Güiraldes suaviza su título; la segunda edición de este texto, llevada a cabo por la editorial Claridad en 1931, posee una entrañable dedicatoria al autor de *Don Segundo Sombra*: “Todo aquél que pueda estar junto a usted sentirá la imperiosa necesidad

¹⁰³ *Íbidem.*, p. 44.

de quererlo. Y lo juzgarán a usted y a falta de algo más hermoso le ofrecerán palabras. Por eso yo le dedico este libro. Roberto Arlt".¹⁰⁴

Entre 1926 y 1927 Arlt publica notas periodísticas en *Don Goyo*, *Última Hora*, *Claridad* y *Mundo Argentino*; y crónicas policiales en *Crítica*. Un año más tarde se incorpora como redactor en *El Mundo* iniciando en este diario las *Aguafuertes*, crónicas que publica hasta el día de su fallecimiento y que le dispensan un salario, fama y público al escritor; además el ejercicio de salir y recorrer las calles en busca de la crónica diaria es lo que muchas veces alimenta sus ficciones en las que este choque constante con realidades mezquinas lo hace coquetear con el realismo pero lo borda y entreteje con recursos antirrealistas como el ensueño, la alucinación, la imaginación y el invento, elementos que se vuelven propios de la sintaxis narrativa arltiana.

En septiembre de 1929 publica en editorial Claridad su segunda novela, *Los siete locos*, dedicada a Maruja Romero, pianista de quien se presume estuvo enamorado el escritor; con esta novela dos años más tarde gana el tercer premio en el Concurso Municipal de Literatura; durante ese año, presenta diversos cuentos en *El Hogar*, *La Nación* y *Vértice*.

En 1930 viaja como corresponsal de *El Mundo* a Uruguay y Brasil. En octubre de 1931, Claridad, edita la novela *Los lanzallamas*, continuación de *Los siete locos*. Arlt cercano al escritor, periodista y dramaturgo argentino, Leónidas Barletta, se inicia en el género teatral y en 1932 presenta en el "Teatro del Pueblo" la adaptación de un fragmento de *Los siete locos*; y, su primera obra de teatro *300 millones*. Ese

¹⁰⁴ Omar Borré, *Arlt y la crítica*, Buenos Aires, América Libre, 1996, p. 179.

año el escritor cierra su ciclo novelístico con la publicación de *El amor brujo* bajo el sello editorial Victoria y se centra en la dramaturgia.

En septiembre de 1933 presenta en la editorial Librerías Anaconda una selección de cuentos que como hilo conductor tematizan el crimen, la maldad, la infelicidad, el odio, la enfermedad y la anomalía. Los nueve relatos que componen el libro titulado *El jorobadito* son: “El jorobadito”, “Escritor fracasado”, “Ester Primavera”, “La luna roja”, “Pequeños propietarios”, “Las fieras”, “Una tarde de domingo”, “El traje del fantasma” y “Noche terrible”; aunque varios de estos textos habían sido divulgados, previamente, en la prensa periódica.¹⁰⁵

El jorobadito es dedicado a Carmen Antinucci, esposa del escritor y con quien sostuvo un matrimonio complicado y que el mismo define en una carta a su hermana Lila: “Lo que pasa entre Carmen y yo es sencillamente esto: Nosotros no tenemos nada que hacer juntos. Me entendés. Ella es una mujer de otra raza, como yo lo soy de otra. Ella tiene intereses completamente distintos a los míos en la vida. No nos queremos y lo más grave es que nunca nos hemos querido”.¹⁰⁶ Ese mismo año, también reúne su primera colección de crónicas, compuesta por sesenta de ellas aparecidas en *El Mundo* y son publicadas por la editorial Victoria con el nombre de *Aguafuertes porteñas*.

¹⁰⁵ El cuento homónimo al libro aparece publicado en el diario *El Mundo* los días 9 y 15 de mayo de 1928 bajo el nombre “El insolente jorobadito”; mientras el segundo y tercer relato son editados en *La Nación* del 17 de enero de 1932 y del 9 de septiembre de 1928, respectivamente; el cuarto texto aparece en la revista *El Hogar* del 16 de noviembre de 1932; el quinto relato es expuesto en *El Mundo* los días 10 y 23 de mayo de 1928; el sexto cuento es presentado en la revista *Vértice* de noviembre de 1928; la séptima narración aparece en *Mundo Argentino* el 20 de abril de 1932; la octava historia entrega el adelanto, titulado “En la orilla”, de la versión final del relato en *El Hogar* del 5 de diciembre de 1930; y el noveno texto que compone el volumen, es presentado en *Mundo Argentino* el 26 de agosto de 1931.

¹⁰⁶ Omar Borré, *op. cit.*, p. 162.

En 1935 viaja a España y África durante un año como corresponsal de *El Mundo*. En 1936 regresa a Buenos Aires, incorporándose, nuevamente, a *El Mundo* y publicando en diversos espacios periodísticos, relatos y crónicas con temas africanos; además continúa escribiendo y presentando diversas obras teatrales.

En 1940 el matrimonio Arlt-Antinucci ya arrastra diversas fracturas y Arlt busca divorciarse, sin embargo, Carmen muere en Cosquín, antes de concretarse legalmente la separación. Ese mismo año, el escritor viaja como corresponsal de *El Mundo* a Chile.

En mayo de 1941, Arlt, ya viudo, se casa en Uruguay con Elizabeth Mary Shine, quien era secretaria de redacción de *El Hogar*, con ella tiene un hijo, Roberto Patricio Arlt Shine, que no llega a conocer, pues nace tres meses después de la muerte del escritor.

Otro de los temas dominantes en las ficciones arltianas es la dificultad de las relaciones interpersonales en las que el afecto se concibe como moneda de cambio. El desencanto sobre las relaciones amorosas y familiares, es un elemento fuertemente ligado a la vida personal del escritor, por ejemplo, en su primer matrimonio Arlt resulta ser engañado por la familia de su esposa y en satisfacción se le entrega una dote; mientras que sobre su segundo matrimonio el mismo describe: "Elisabet y yo, como siempre, lágrimas y sonrisas, besos y patadas. Como de costumbre somos la piedra del escándalo de las honradas pensiones. Es el amor".¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Íbidem.*, p. 166.

Y por supuesto está la relación de odio y humillación con el padre, todas estas piezas marcan su narrativa y el mismo Arlt está consciente de ello, como alude en una de sus cartas, respecto a su maltrecha relación con Carmen: “Al lado de ella no he estado nunca cómodo, nunca alegre, ella como mamá y como papá, lo único que han sabido hablar es de dinero. De cariño no sabe nada esa mujer [...] Parte de lo que he sufrido al lado de esta mujer está en *Los siete locos* en el Capítulo de la Casa Obscura”.¹⁰⁸

En enero de 1942 Arlt establece junto con Pascual Nacaratti un laboratorio químico y patentan las medias de goma. Ese año viaja a Córdoba a visitar a su hija, Mirta; y a su madre, Catalina. Regresa a Buenos Aires el 26 de julio y luego de asistir a un acto del Círculo de Periodistas, muere, a causa de un infarto. Sus restos son cremados y arrojados al mar. Y al día siguiente *El Mundo* publica “El paisaje entre las nubes”, última crónica que dejó escrita el autor porteño.

El mito particular que se crea insistentemente en torno a Arlt y que el mismo autor funda es el que lo presenta como escritor de la calle debido a su condición de inmigrante, a su escasa formación académica, a su hirsuta manera de redactar y a su mala gramática y ortografía. Arlt en vida se encarga de construir su imagen de escritor plebeyo, autodiseñando su mito en las distintas autobiografías que presenta. Basta recordar que en su “Autobiografía humorística” aparecida en *Don Goyo* el 14 de diciembre de 1926 el autor señala:

Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt, y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, [...] He sido un “enfant terrible”. A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas. [...] Yo soy el primer escritor

¹⁰⁸ *Íbidem.*, págs. 162-163.

argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribió. Señor Director de *Don Goyo*. Lo que he hecho después de los diez años de edad ocuparía, sin exagerar, diez volúmenes.¹⁰⁹

En la biografía que presenta el 28 de febrero de 1927 en el vigésimo número de *Crítica Magazine* el autor recorta su nombre y se define como escritor forastero: “Me llamo Roberto Christophersen Arlt, y nací en una noche del año 1900, [...] Me he hecho solo. [...] Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura”.¹¹⁰ Mientras que en la “Autobiografía” aparecida en el libro *Cuentistas argentinos de hoy* editado en 1929 por Claridad cambia la fecha de su nacimiento y describe su infructuoso paso por la vida académica y laboral, afirmando: “He nacido el 7 de abril de 1900. He cursado las escuelas primarias hasta el tercer grado. Luego me echaron por inútil. Fui alumno de la Escuela de Mecánicos de la Armada. Me echaron por inútil. De los 15 a los 20 años practiqué todos los oficios. Me echaron por inútil de todas partes”.¹¹¹ Finalmente, en la autobiografía publicada el 26 de agosto de 1931 en *Mundo Argentino* declara: “FILIACIÓN: Edad, 31 años, estatura 1, 73 mts. Cabello castaño. Ojos negros. Sabe leer y escribir. SIGNOS PARTICULARES: Algunas faltas de ortografía. INSTRUCCIÓN: Tercer grado de las escuelas primarias. OFICIOS: Varios”.¹¹²

Frente a todos estos datos modificados, Sylvia Saítta en *El escritor en el bosque de ladrillos* certifica:

Lo cierto es que Roberto Arlt nació el 26 de abril de 1900 a las once de la noche en La Piedad 677, según consta en su partida de nacimiento. [...]

¹⁰⁹ Roberto Arlt, “Autobiografía humorística” en Sylvia Saítta, *Yo no tengo la culpa*, CABA, 800 GOLPES, 2013, págs. 21-25.

¹¹⁰ *Íbidem.*, p. 29.

¹¹¹ *Íbidem.*, p. 111.

¹¹² *Íbidem.*, p. 115.

Arlt repite tercer grado, pero no lo echan de la escuela como orgullosamente afirmará después, sino que vuelve a cursar y aprueba tercer grado en la misma escuela, primero con el maestro Emilio F. Valassina y luego, por un cambio de docentes, con Elodia C. de Bignalás. Con la misma maestra y en la misma escuela, Arlt cursa y aprueba el cuarto grado, en el turno mañana en 1912. Por último, cursa y aprueba quinto grado en la escuela número 17, del distrito escolar XII. [...] A los catorce años, Arlt da por finalizados sus estudios primarios. No cursa el último grado tal vez porque no hay sexto grado en la escuela número 17 y son pocas las escuelas en las que se dicta.¹¹³

Se puede decir que a través de sus textos autobiográficos y sus *Aguafuertes* el escritor juega con datos de su vida, crea estrategias publicitarias y sobre todo produce su personaje como escritor periférico, aunque en la realidad se convierte en uno de los escritores más leídos, resultado de su labor como cronista; no obstante, hay un tono de resentimiento que alcanza toda su obra y encuentra su explicación en la figura que el escritor genera de sí mismo: yo el hijo de inmigrantes, yo el iletrado, yo el que escribe mal, yo para quien escribir representa un lujo, yo el que tiene que trabajar en la crónica diaria para poder comer y a pesar de toda esta fatiga cotidiana soy uno de los mejores escritores de mis tiempos.

3.2. DE LA PROMESA A LA PRAXIS DE LA MODERNIDAD: IDENTIDADES DISRUPTIVAS

El siglo XX representa para los países latinoamericanos el ingreso a una de las etapas de la modernidad, si bien es cierto, que históricamente esta última encuentra su origen desde el Renacimiento no concluye en dicho periodo sino que se desarrolla de manera expansiva y continua.

¹¹³ *Íbidem.*, págs. 16-20.

A consecuencia de la dinámica de modernización, a partir de 1900 en términos económicos América Latina adopta el modelo de industrialización por sustitución de importaciones para aumentar su ciclo de producción y consumo; en el ámbito político, las viejas colonias que una vez independientes se han convertido en países abandonan ese estatus y se forjan en naciones con un Estado que genera reformas administrativas; en el aspecto social, los cambios económicos y políticos generan nuevos actores sociales que producen subjetividades desconocidas y se plasman en el escenario cultural.

Cabe mencionar que el ingreso y las transformaciones de las diferentes economías latinoamericanas se llevan a cabo de forma paulatina y dependen de las condiciones previas de cada lugar, algunos países se modernizan rápidamente y hacen surgir dinámicas capitalistas mientras otros quedan rezagados. De manera que se puede hablar de un proceso de modernización desigual entre las naciones y al interior de ellas que genera relaciones económicas, políticas y sociales diferenciadas y desequilibradas; y es precisamente, esa asimetría entre el discurso y la praxis de la modernidad es la que Palacio y Arlt retratan en sus ficciones, pues como advierte Rose Corral: “Escritores cercanos y distintos, en su estilo, ritmo de sus narraciones, como Palacio y Arlt pensaron pronto la modernidad de manera crítica, <<como el escenario -y cito de nuevo a Berman- de una incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y contradicciones>>”.¹¹⁴

¹¹⁴ “Una modernidad crítica: Pablo Palacio y Roberto Arlt” en Alicia Ortega Caicedo y Raúl Serrano Sánchez, *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2015, págs. 331.

En consonancia con la investigadora francesa considero que una expresión crítica de la modernidad y sus reveses atraviesa las creaciones literarias de ambos autores, la cual, sugiero leer a partir de la construcción de las identidades disonantes que presentan en sus relatos. Parto de examinar “la identidad como categoría [que] invita al análisis de la producción de subjetividades tanto colectivas como individuales que emergen, o pueden ser percibidas, en los ámbitos de las prácticas cotidianas de lo social y la experiencia material de los cuerpos”,¹¹⁵ términos en que la definen Nohemy Solórzano-Thompson y Cristina Rivera-Garza, de tal manera que propongo estudiar la noción de identidad a partir de dos elementos: placer y cuerpo. Primero, abordo la práctica de los placeres para definir al otro; segundo, el cuerpo como expresión material de los sujetos.

La identidad es una construcción que se lleva a cabo en el espacio individual pero que actúa y trasciende en el espacio de la colectividad; y para su producción existen una serie de dispositivos normativos que regulan su formación y sus prácticas, es por ello que ésta actúa constantemente frente a alguien más. De manera que las expresiones identitarias son jerarquizadas y reguladas, por lo tanto, algunas son consideradas como lícitas y en oposición a ellas se encuentran todas las conductas que rompen el orden establecido, social, moral e institucionalmente, por lo tanto, éstas últimas son susceptibles de ser juzgadas, marginadas y clasificadas como reprobables, para finalmente, ser negadas, castigadas, invisibilizadas o borradas.

¹¹⁵ “Identidad” en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI editores/Instituto Mora, 2009, p. 140.

3.2.1. EL CASTIGO Y LA CONSAGRACIÓN DE LOS PLACERES

Los placeres son uno de los elementos que constituyen las identidades de los sujetos, por lo tanto, su búsqueda y satisfacción está en constante vigilancia por los grupos dominantes que han ascendido al poder, de manera que su práctica se convierte en una tarea limitada y normada es por ello que su satisfacción se reprime con la finalidad de no alterar las jerarquías ni preceptos de carácter religioso, moral, jurídico y civil constituidos.

Existen socialmente una serie de dispositivos que se encargan de regular las conductas individuales, es decir, se establece una pedagogía de comportamiento que se inscribe de manera violenta sobre los individuos desde su nacimiento, en el lenguaje, en el cuerpo y en las acciones que ejecutan con la finalidad de dominarlos y perpetuar el orden establecido. Sin embargo, aún con todo el sistema de dominación que el poder ejerce por medio de la violencia física y/o simbólica sobre los individuos y su constitución, a través de sus dispositivos políticos, culturales, lingüísticos, religiosos, etc.,¹¹⁶ existen fracturas dentro del sistema que se expresan en el nacimiento y formación de disrupciones que escapan a toda ortopedia normativa.

Los escritores Pablo Palacio y Roberto Arlt se inclinan por representar en sus textos la experiencia que viven diversos seres humanos en la constante búsqueda de placer entre los deleites más inverosímiles; sin embargo, su exploración y satisfacción es castigada, por los marcos jurídicos, por las normas sociales y, en

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

ocasiones, por el mismo personaje que las ejerce, pues su alma se encuentra en permanente estado de tortura, o bien por el narrador que se involucra en el texto.

En las ficciones de Arlt se retratan con nitidez todos los dispositivos que trabajan en la formación de las identidades de los personajes que terminan siendo figuras torturadas. El relato confesional “Las fieras” ejemplifica la búsqueda del placer y sus consecuencias, el cuento escenifica la tensión que padecen seres humanos degradados en el espacio social urbano. Los personajes del narrador anónimo, Cipriano, Guillermito, Uña de Oro, el Relojero y el Pibe Repoyo son la expresión de la contradicción de dos mundos, dos ciudades y dos personalidades en un mismo espacio y cuerpo que experimentan el tránsito de ser hombres a convertirse en fieras por múltiples razones, entre ellas, el placer, la sensibilidad, la angustia y el aburrimiento.

El relato está construido sobre la discontinuidad de un yo narrativo emitido por uno de los personajes a una interlocutora muda que cede su lugar al lector. El narrador anónimo en primera persona fabrica un discurso híbrido entre la confesión, el recuerdo y el monólogo, y además entreteje sus vivencias con el testimonio de los otros personajes, recurso que rompe con la univocidad discursiva.

El texto, al igual, que en la mayoría de las ficciones arltianas, se divide entre el pasado limpio del personaje, el suceso que detona en él la maldad y el presente perverso impuesto sobre todo el espacio. El elemento que desencadena el relato es la evocación del recuerdo hacia un presente del cual todos los personajes se olvidan incluida la interlocutora.

La experiencia del protagonista señala dos de los temas recurrentes del escritor porteño: la representación de la vida cotidiana de sujetos marginales y la

violenta experiencia de la estratificación social del entorno moderno. Sobre la ciudad que es el espacio sobre el que se edifica el cuento, se distinguen los dos núcleos que coexisten en Buenos Aires: el escenario del protagonista es el sitio subterráneo, nebuloso, violento y maloliente que él habita; frente a la metrópolis brillante, limpia, próspera, y moderna en que vive la interlocutora imaginaria y desde la que se posiciona al lector:

Vivimos aquí en la misma ciudad, bajo idénticas estrellas. Con la diferencia, claro está, que yo exploto a una prostituta, tengo prontuario y moriré con las espaldas desfondadas a balazos, mientras tú te casarás algún día con un empleado de banco o un subteniente de la reserva. [...] Es terrible, pero rubricado en ciertos declives de la existencia, no se escoge. Se acepta.¹¹⁷

El escenario urbano no es la única referencia de escisión y encierro en el relato, ya que la vida del narrador también se encuentra fragmentada y la vitrina del café en el que suelen reunirse en silencio él y sus amigos simboliza el destierro y la segregación de su clase. Ahí tras los cristales, como fieras enjauladas y confinados están los individuos que han roto el orden social y moral: el proxeneta, el violador, el golpeador, el ladrón y el sifilítico; quienes sentados y en mutismo sonríen melancólicamente, y en esas muecas revelan sus actos canallas y confiesan sus placeres; y ahí sentado *vis à vis* también está el lector que ha optado por participar de esta lectura perversa, percibiendo los espacios a través del tamiz del narrador y en el silencio en que ejerce el acto de lectura se vuelve cómplice de la ruptura del pacto social.

¹¹⁷ Roberto Arlt, "Las fieras" en *Cuentos completos*, Prefacio de Gustavo Martín Garzo y Postfacio de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 102. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Gustavo Martín Garzo y David Viñas.

El negro Cipriano es homosexual con inclinación pedófila, asociación que también se encuentra en el relato “Un hombre muerto a puntapiés” de Palacio, donde homosexualidad por añadidura también simboliza pedofilia. Cipriano es un personaje sanguinario en sus acciones, sin pizca de arrepentimiento ni culpas, que goza al ejercer violencia sobre otros individuos y se deleita al recordar el sufrimiento que provocó:

Es rechoncho como un ídolo de chocolate. Persigue con ojos amarillos fabulosas memorias, [...] confiesa que nada le agrada tanto como violar a un muchachito, o acostarse con un marinero de la Martinica. [...] Nadie, viéndole, pensaría, que él, el cocinero de los prostíbulos, era además el encargado de tatuarle con un látigo rayas moradas en las nalgas a las prostitutas desobedientes. Cuando recuerda a las mujeres que castigó, sonríe con dulzura de hipopótamo, resoplando agua y barro en el cañaveral de una manigua.

Y más dulzura bondadosa encierra su sonrisa, el rememorar a los menores que violó, dramas de leonera, un chico maniatado por cinco ladrones que le apretaban contra el suelo tapándole la boca, luego ese grito de entraña rota que sacude como una descarga de voltaje el cuerpo sujetado..., y la fila de hombres que, con los pantalones sostenidos con una mano aguardan turno, mientras que el cuerpo del niño perforado por un dolor terrible se asquea y luego cae exánime.¹¹⁸

Contrasta con su satisfacción por la violencia su gusto por la cocina, la dulzura de su sonrisa, lo rollizo de su figura y las lágrimas de nostalgia que brotan añorando su pasado perverso.

Por su parte, el Relojero es otro de los ásperos personajes de la narración que se complace con golpear a su mujer, es un hombre que:

¹¹⁸ *Íbidem.*, págs. 106-107.

No habla nunca. A lo más sonríe melancólicamente. De vez en cuando le suministra a su “señora” una paliza brutal, y si Guillermito el Ladrón le pregunta por qué le pega, el Relojero se encoge de hombros, sonríe dolorosamente y contesta después de rumiar largo rato su respuesta:

-Qué sé yo. Será porque estoy aburrido.¹¹⁹

Mientras, el personaje de Uña de Oro es un proxeneta que:

Seduca a las “loquitas” con su perfil de gavián y los transparentes ojos verdosos y la crueldad felina de sus maxilares que acompañan el impulso de las sienas huidas hacia las orejas puntiagudas. [...] Uña de Oro, por ejemplo, cuenta cómo fue que una vez le atravesó con una cortapluma la palma de la mano a una mujer.

Ella quería irse a vivir con él, y Uña le preguntó si estaba dispuesta a darle una prueba de amor, y cuando la meretriz le preguntó en qué consistía la prueba de amor, él le contestó: dejarse atravesar la mano con un cuchillo, y como ella accedió, le clavó la mano en la tabla de la mesa.¹²⁰

Este último sujeto reafirma cómo entienden y viven la relación amorosa muchos de los personajes arltianos: entre el sacrificio y la humillación. En este relato es el hombre quien ejerce violencia sobre la mujer a diferencia de textos como “Noche terrible”, “El jorobadito” y “El gato cocido” en los que los varones son dominados y humillados por la prometida, la novia y la esposa, respectivamente, quienes con ayuda de las madres y en franca complicidad con sus familias complotan la degradación de los individuos.

En esta historia el amor existe en función de la pena física que la mujer esté dispuesta a tolerar, haciéndola llegar a una situación límite interior y físicamente,

¹¹⁹ *Íbidem.*, p. 109.

¹²⁰ *Íbidem.*, págs. 110-112.

donde ella se ofrenda a Uña de Oro y luego de consumarse la prueba de amor por medio de la herida en su corporeidad ésta es aceptada por el delincuente.

El narrador enfrenta a la interlocutora imaginaria a una serie de estampas crudas y espeluznantes propias y ajenas que no cesan y van violentando la mente del lector, de tal forma que el primero busca hundir de la misma manera que él se hundió “día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspera que la cal”¹²¹ a todo aquél que participe del relato. El narrador es puesto al nivel de los personajes y se mezcla en la producción y reproducción de la violencia, no es ajeno a la trama, ni sólo un espectador, es un proxeneta que intenta retratar, explicar y comprender fuera de todo discurso dominante y si se desea hasta desde una concepción retorcida el objeto narrativo, experimentando, una subjetividad quebrada y en crisis que todo el tiempo excusa sus actos y los de sus compañeros al mismo tiempo que los exalta:

Relatos de ésta índole son frecuentes, pero para qué criticar las ferocidades inútiles. Todos estamos contestes [conscientes] que en un momento dado de nuestras vidas, por aburrimiento o angustia, seremos capaces de cometer un acto infinitamente más bellaco que el que no condenamos. A decir la verdad, aploma a nuestras conciencias un sentimiento implacable, quizá la misma fiera voluntad que encrespa a las bestias carniceras en sus cubiles de los bosques y las montañas.

Además, conocemos muchas tristezas que ni el mismo naipe es capaz de disolver, hastíos semejantes a chalecos de fuerza ciñen nuestros instintos hasta el día que caigamos bajo el cuchillo de un enemigo o la bala de alguien que hace mucho tiempo nos está esperando entre las tinieblas.¹²²

¹²¹ *Íbidem.*, p. 101.

¹²² *Íbidem.*, págs. 112-113.

Por su parte, los narradores en Palacio funcionan de manera distinta. En primer lugar, la mayor parte de los cronistas y personajes palacianos forman parte de una élite letrada: el estudiante de abogacía en “Un hombre muerto a puntapiés” y “El antropófago”; el historiador, Juan Gual en “Las mujeres miran las estrellas”; el matemático en “Luz lateral”; el sociólogo en “El cuento”; el estudiante de medicina en el “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z”. Todos estos sujetos letrados revelan un alejamiento con la literatura culta, o bien la satirizan, pues fijan su interés sobre aquellos seres humanos invisibles, literaria y socialmente; donde los saberes que éstos van a utilizar para construir la narración son híbridos ya que lo mismo provienen de lo que dijo una matrona, de lo que se publica en el diario o de lo que intuye un profesor.

En segundo lugar, estos narradores marcan un deslinde entre ellos y los transgresores del orden, nunca se mezclan con los bajos fondos más que para analizarlos o retratarlos; por ejemplo, en “Un hombre muerto a puntapiés” cuando el Comisario le pregunta al narrador si es pariente de la víctima y le da el pésame, éste responde: “-No, señor – dije yo indignado-, ni siquiera le he conocido. Soy un hombre que se interesa por la justicia y nada más...”¹²³ Mientras que en “El antropófago” el narrador, advierte: “Por esto quiero dejar aquí constancia, en unas pocas líneas de mi adhesión al antropófago... Bueno, lo que voy a hacer es referir con sencillez lo ocurrido... No quiero que ningún malintencionado diga después que yo soy pariente de mi defendido, como ya me lo dijo un Comisario a propósito de aquél asunto de Octavio Ramírez”.¹²⁴

¹²³ Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁴ Pablo Palacio, “El antropófago”, *op. cit.*, p. 93.

Hay en el cronista palaciano una intención por esclarecer los puntos oscuros del relato y volver a establecer un orden de clase a cualquier costo, recurriendo al propio invento y la imaginación de éste, ejercicio que desnuda el montaje de la ficción.

Contrario a ello el narrador arltiano que no forma parte de un sector ilustrado, sino que es parte del submundo y todo el tiempo se iguala en acciones a sus compañeros, tiene la necesidad de saberse delincuente, de confesarse, de torturarse y justificarse, constantemente, con su posible interlocutora y con el lector; pero este trance además lo hace existir y destacar, la maldad la vive entre la extensión del suplicio como castigo moral que se ejecuta contra los transgresores del orden y el orgullo de inmortalizarse por su oscuro pasado.

La perversidad de los protagonistas arltianos es dual, de ahí que, simultáneamente, tortura y reconforta; los personajes gozan al narrar sus placeres y se deleitan al escuchar con música de tangos las brutales acciones de sus compañeros de la misma manera que el lector por más ríspido que sea el relato lo sigue y disfruta. Todos los placeres con los que se regocijan estos sujetos están fuera de las normas morales y jurídicas establecidas, por lo tanto, son expulsados de los espacios sociales modernos, de la ciudad limpia; socialmente, son marginados y castigados con el encierro en calabozos con piso de portland, confinados a los barrios de segunda y a las cafeterías opacas, donde únicamente, por las noches pueden reunirse esos hombres fieras de mirada amarilla y aquellas “mujeres con labios perforados de chancros sifilíticos”.¹²⁵

¹²⁵ Roberto Arlt, “Las fieras”, *op. cit.*, p. 104.

En la narrativa de Pablo Palacio al igual que en la de Arlt hay una intención por explorar la búsqueda de placeres y su satisfacción hasta el límite, en “El antropófago” Nico Tiberio devora a su hijo; la pasión por la historia devora el matrimonio de Juan Gual; mientras el joven Z es engullido por el estudio de la medicina.

Las estrategias narrativas entre un autor y el otro son distintas, además de las peculiaridades que ya abordé entre los diferentes narradores, destaco que mientras en Arlt hay un afán por generar un *collage* de imágenes perversas que atropellan la mente del lector; en Palacio los excesos de violencia o los momentos incómodos son trastocados por la broma y la ironía; se tiene a un narrador que imita o relata ademanes serios que provocan su risa y la del lector; o bien parodia a personajes célebres; por ejemplo, ante la noticia de que el obseso historiador Juan Gual va a ser padre, cuando se sabe que ese hijo no es suyo sino del copista, el narrador, actúa: “Las caras se caen de vergüenza. Un hijo del señor Gual es un absurdo. ¿Entonces? Los dedos estirados sobre las mejillas o las manos sobre las barbillas, en una actitud algo así como Rodineana, para evitar que las caras se caigan de vergüenza”.¹²⁶

El narrador palaciano se mofa en los momentos más oscuros del relato y en su esencia como sujeto se caracteriza por tener una actitud mordaz. Frente a la agonía y muerte del joven Z el cuentista quiebra la solemnidad diciendo:

mientras Z enrojece, se le saltan los ojos, se le paran los pelos. Hasta que el gran golpe definitivo rompió la pared torácica y la punta cardiaca salió

¹²⁶ Pablo Palacio, “Las mujeres miran las estrellas” en *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito, LIBRESA, 2015, p. 110. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Fernández.

a mirar la caja de Bianchi, atrayente por el hilo que tiraba desde el cerebro de la víctima cejjunta.

Una lágrima... (¿Una lágrima?...¡Oh!: así lo ponen en las coronas fúnebres). Una lágrima sobre los huesos de mi amigo.¹²⁷

En “El antropófago” donde el argumento es la búsqueda por parte de un estudiante de leyes de explicaciones lógicas que aclaren los motivos que pudo tener el protagonista, Nico Tiberio, para comer a dentelladas el rostro de su hijo, un niño de pecho, toda la violencia que se ejerce sobre el sujeto castigado y el acto de la antropofagia se ve mediada por la ironía que significa la anatomía del antropófago y que es transmitida por el narrador quien constantemente revela un carácter bromista aunque por momentos se finge serio, estrategia palaciana que desacraliza la escritura y la representación realista de la narración.

Por otra parte, al interior del relato se reproduce una secuencia de placeres que involucra a los personajes pero ésta se extiende fuera del texto, lo que refleja un afán en Palacio por involucrar activamente al lector, propósito que también se encuentra en las ficciones de Arlt.

En este relato Nico Tiberio se deleita con la carne tierna de su hijo, el estudiante de leyes se entusiasma al buscar una verdad, la sociedad se regocija al acechar en el encierro al antropófago, el profesor y los alumnos se satisfacen al examinar, morbosamente, la fisonomía del criminal; a su vez, el lector del mismo modo que “el antropófago se inclina, husmea, escoge la carne -que se la dan cruda- y la masca sabrosamente, lleno de placer, mientras la sanguaza le chorrea por lo

¹²⁷ Pablo Palacio, “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z” en *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito, LIBRESA, 2015, págs. 142-143. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Fernández.

labios”¹²⁸, obtiene un goce textual, el lector que por momentos se convierte en espectador e interlocutor curioseando, se involucra, sonrío y deglute el relato entre el espanto que seduce y la risa del narrador que bordea la crueldad de la narración. De manera que Nico Tiberio al llevar a cabo la práctica de este placer ilícito en las normas sociales de su contexto es encarcelado y juzgado penal pero sobre todo socialmente; no obstante, todos los demás individuos que gozamos al interior y fuera del cuento somos dispensados, lo que revela que la referencialidad es subjetiva y paradójica. El acto es reducido a un crimen, por lo tanto, debe castigarse a quien ha roto el pacto social y dejó de ser Nico Tiberio para convertirse en una persona anónima, en el antropófago, una bestia “de cabeza grande y oscilante” pero contradictoriamente de “aspecto casi infantil” que se encuentra encerrado en la Penitenciaría.

El encierro es el primero de los castigos para quienes son etiquetados como delincuentes; el crimen se percibe como una enfermedad en consecuencia las instituciones deciden aislar al infractor para evitar un contagio y desorden generalizado, la promesa al individuo que delinque es que luego de someterse a un proceso de recuperación que logre sanarlo puede reincorporarse jurídica y socialmente a su espacio, sin embargo, aunque en el acto de cumplir su condena puede o no lavar su culpa, interiormente; la acción no lo reconcilia, socialmente, ya que el estigma de delincuente es perpetuo.

En el caso de “Las fieras” los protagonistas también han sido consignados al encierro obligado que lejos de rehabilitar castiga con golpes a los infractores que

¹²⁸ Pablo Palacio, “El antropófago”, *op. cit.*, p. 91.

una vez libres de los calabozos vuelven a satisfacer sus placeres incómodos y deciden aislarse, voluntariamente, del espacio social y se reúnen en el submundo de una ciudad profunda “donde una neblina de carbón flota permanentemente en este socavón de la infrahumanidad”.¹²⁹ Mientras que el encierro en “El antropófago” es el principio del suplicio que funciona como un espectáculo que revela el sufrimiento del individuo a las masas que acuden por placer a presenciar la violencia legal de la institución jurídica y a juzgar individual y colectivamente al sujeto que por la bestialidad de sus acciones y lo ilógico de sus placeres ha dejado de formar parte de su contexto civilizado.

Como señala Michel Foucault “en torno del juicio principal se han multiplicado justicias menores y jueces paralelos”¹³⁰, representados por la policía, la audiencia, los estudiantes de leyes, el profesor, la prensa, los vecinos y los lectores que llevan a cabo sus juicios y opiniones, despreciando, castigando y torturando al ejecutor de aquella acción juzgada como bestial.

En “Las fieras” hay un afán por segregar e invisibilizar a los transgresores y sus deseos; mientras en “El antropófago” la intención es que una vez que el individuo y sus placeres son separados socialmente, éste es expuesto, es decir, el sujeto se vuelve objeto de escarmiento público y es que donde algún principio simbólico de dominación se haya roto acude el soporte institucional a reestablecer el orden a través de métodos coercitivos.

¹²⁹ Roberto Arlt, “Las fieras”, *op. cit.*, p. 102.

¹³⁰ *Vigilar y castigar: nacimiento de las prisiones*, México, Siglo XXI editores, 2009, p. 30.

Entre los principios que constituyen al sujeto la satisfacción de los placeres es uno de los preceptos que se encuentra en constante vigilancia y negociación entre el circuito individuo, instituciones y colectividades.

Esta literatura acaba con toda certeza referencial ya que es expuesta en su carácter de experiencia paradójal, la moral se desnuda como relativa y el texto al no tener como finalidad la búsqueda de una enseñanza deontológica revela la parcialidad de la justicia.

3.2.2. LOS CUERPOS QUE CONSTITUYEN A LOS SUJETOS

Otro elemento que compone materialmente las identidades es el cuerpo, pensándolo como “resultado de historias específicas y tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural”.¹³¹ De manera que el cuerpo al ser materia de intersecciones discursivas se puede estudiar desde múltiples perspectivas pero decidí abordarlo desde el orden político de los cuerpos, a través de la clasificación del discurso positivista que atribuye a determinados rasgos físicos de los individuos comportamientos específicos.

Es importante señalar que en Argentina la doctrina positivista es férreamente impulsada por José Ingenieros, quien con su libro *Criminología*, aparecido en 1916 sienta las bases teóricas para formular una taxonomía de las causas de la criminalidad, en el texto el también filósofo ítaloargentino establece la diferencia entre conductas consideradas normales y patológicas de los sujetos, y las asocia a sus rasgos fenotípicos. Paralela a la aparición del libro se fundan en el país cárceles

¹³¹ Gabriel Giorgi, “Cuerpo” en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericano*, México, Siglo XXI editores/Instituto Mora, 2009, p. 68.

y hospicios que pretenden modernizar y limpiar el territorio de aquellos individuos que contaminan el espacio social, cultural, político y visual de la nación y que además no resultan funcionales en términos económicos, esta concepción eugenésica de los individuos, discurso dominante durante el siglo XIX, es extendido y sostenido en Argentina por los regímenes conservadores a lo largo del siglo XX. Para ejemplificar como actúa la concepción positivista en torno al cuerpo recorro a la narrativa arltiana porque en ella su autor representa de manera crítica la concepción del modelo.

“El jorobadito” es una de las expresiones más nítidas del binomio que hace Arlt entre cuerpo e identidad; sin embargo, al hacer un mapeo del funcionamiento de ambos conceptos en la obra del cronista encuentro una constante que se vuelve fórmula en su narrativa: los cuerpos de los personajes son el atributo material que define sus identidades y sus comportamientos, de ahí que la marca física revela el estado mental de los sujetos, es decir, las subjetividades se construyen a partir de la exterioridad.

Basta recordar el inicio de *El juguete rabioso*, primera novela del escritor porteño, “Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz [...] Era cargado de espaldas, carisumido y barbudo, y por añadidura algo cojo, una cojera extraña, el pie redondo como el casco de una mula con el talón vuelto hacia afuera”¹³². El encuentro con este personaje es el momento que precisa el futuro sórdido de Silvio Astier quien al

¹³² Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, México, CONACULTA, 2001, p.15.

estar frente al zapatero y observar su extrañeza corporal sólo puede pensar en el proverbio que su madre solía decir: “Guárdate de los señalados de Dios”.¹³³

En el cuento “Pequeños propietarios” el personaje de Joaquín quien tiene un carácter mezquino y rencoroso es tuerto y en la cavidad ocular posee un ojo de vidrio que al pensar en la ruina de su vecino, Cosme, “crujíanle los dientes y su ojo de vidrio traslucía un fulgor más intenso que el otro, al acecho, bajo un fino párpado siempre arrugado”.¹³⁴ Esta misma operación de correspondencia entre el cuerpo y las acciones de los sujetos se encuentra en las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en dichas novelas el narrador se decanta en analizar detenidamente la fisonomía de los individuos para establecer su carácter. Por ejemplo, está el farmacéutico Ergueta sobre quien “Lo vidrioso de sus ojos saltones, su gruesa nariz ganchuda, las mejillas flácidas y el labio inferior casi colgante, le daba la apariencia de un cretino”.¹³⁵

Así como el Astrólogo:

Cubierto con un guardapolvo amarillo y la galera echada sobre la frente, sombreándole el anchuroso rostro romboidal. Algunos mechones de cabello rizado se escapaban sobre sus sienes, y su nariz, con el tabique fracturado en la parte media, estaba extraordinariamente desviada hacia la izquierda. Bajo sus cejas abultadas se movían vivamente unos redondos ojos negros, y esa cara de mejillas duras, surcadas de estrías rugosas, daba la impresión de estar esculpida en plomo. ¡Tanto debía de pesar esa cabeza!¹³⁶

¹³³ *Ídem*.

¹³⁴ Roberto Arlt, “Pequeños propietarios” en *Cuentos completos*, Prefacio de Gustavo Martín Garzo y Postfacio de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 92. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Gustavo Martín Garzo y David Viñas.

¹³⁵ Roberto Arlt, *Los siete locos*, Venezuela, Ayacucho, 1978, p. 9.

¹³⁶ *Íbidem.*, p. 20.

Los personajes femeninos de Hipólita y la Bizca padecen una lesión corporal: cojera y estrabismo, respectivamente, padecimientos que el narrador asocia a sus vidas personales; la primera era prostituta, la segunda fue sorprendida por Remo Erdosain con la mano dentro de la bragueta de un hombre.

En *El juguete rabioso* el protagonista, Silvio Astier, también es susceptible del análisis que el señor Vicente Timoteo Souza, quien representa a un burgués que se dedica por afición al estudio de la teosofía, hace sobre el protagonista: “Remolinos de cabello, carácter indócil...; cráneo aplanado en el occipucio, temperamento razonador...; pulso trémulo, índole romántica...”¹³⁷ Astier es valorado con prejuicio de la misma manera que él juzga a personajes de su misma o inferior condición social, a propósito de la señora Rebeca Naidath expresa: “Su alma era ruin porque su cuerpo era pequeño. Caminaba como una foca y escudriñaba como un águila...”¹³⁸ Hecho que revela una escisión entre los personajes y su interior, pues al mismo tiempo que critican el sistema social desigual que los margina lo reproducen cotidianamente en sus actos, de tal manera que son individuos encerrados entre la promesa de igualdad que la modernidad, teóricamente, garantiza y la práctica de la realidad que no les permite ejercer la movilidad social prometida, y al contrario, los devuelve, violentamente, al sitio marginado del que intentan escapar.

Se pueden establecer dos tipologías de asociación entre cuerpo e identidad en los textos de Arlt, en la primera, están los antihéroes que revelan en sus rasgos corporales sus singularidades interiores pero que no poseen ninguna deformidad y

¹³⁷ *Íbidem.*, p. 70.

¹³⁸ *Íbidem.*, p. 86.

que en su pasado se halla el origen de su maldad, el cual, suele ser intervenido por algún sujeto de naturaleza maligna que es quien introduce al antihéroe en el mundo del delito. En la segunda, se encuentran los individuos que son considerados viles por naturaleza, aquellos “señalados por Dios” y que desde su nacimiento engendran la perversidad que contagian a otros, en esta categoría también se encuentran los personajes femeninos quienes en el cuerpo expresan la virtud, el deshonor o la mezquindad de sus acciones.

Silvio Astier, Remo Erdosain y sus compañeros de complot, el protagonista anónimo de “El jorobadito” y Ricardo Stepens de “Noche terrible” figuran como los antihéroes. Por su parte, personajes como el viejo zapatero andaluz de talón invertido en *El juguete rabioso* y Rigoletto, el corcovado de “El jorobadito” forman parte del grupo de sujetos que muestran lesiones corporales desde el alumbramiento, el primero engendra en Astier la admiración por los bandidos; y el segundo es quien descubre el deseo criminal del protagonista, ambos simbolizan el origen de la maldad de los antihéroes artianos.

Se constata que hay en el autor de *El amor brujo* un empeño por convertir en pieza narrativa los fragmentos de vida y cuerpos de seres humanos marginales cediéndoles un espacio protagónico en la literatura. Estos ladrones, tuertos, rengos, jorobados y proxenetas, además tienen un destino que cumplir y trabajan incesantemente en la construcción e idealización de una nueva organización social con prácticas de funcionamiento alternativas en la que ellos no sean ajenos, simbolizando la figura del antihéroe, o bien como en el caso de “Las fieras” y “Ester Primavera” los mismos sujetos en sus márgenes y fuera de lo cotidiano y normativo forman comunidades, ya sea en el submundo urbano o en los hospicios donde se

internan. Además todos estos protagonistas expresan una escisión entre sus acciones y sus pensamientos, estos individuos revelan un desarrollo mental mayor a sus acciones, pues el escritor privilegia la introspección de los sujetos junto con el ensueño y la alucinación provocando un quiebre con el espacio y el tiempo concretos donde el lector se enfrenta a una espacialidad y temporalidad dobles: las normales o naturales en las que está inserto el personaje; y las imaginarias en las que se encuentra encajada la mente del sujeto que las vive y trasmite al lector como una proyección cinematográfica.

En “Noche terrible” el discurso que domina la narración es el monólogo interior de Ricardo Stepens, el protagonista, que se debate entre abandonar o no a Julia, su prometida, en la víspera de su boda, y piensa, repetitiva y obsesivamente, “es casi lo mismo cometer un crimen”, en el texto un narrador en tercera persona nos hace saber que el protagonista aborda un taxi, lo direcciona a Belgrano, se asfixia, cambia la ruta al chofer hacia el centro, su corazón se agolpa, piensa en el crimen, detiene el auto intempestivamente en Almagro, paga el viaje, entra en un café, se sienta y empieza la larga disertación interior que hace que él y el lector olviden la noción del tiempo y se pierdan en el espacio a los cuales son devueltos a través de la intervención incómoda del mesero “de cara redonda, con talante monástico” que interrumpe el acelerado pensamiento de Stepens quien regresa al tiempo real narrativo al mirar su reloj que marca las doce y treinta y cinco minutos.

Por otro lado, si bien en Arlt predomina una intención por hacer crítica exhibiendo los prejuicios que dominan la mentalidad argentina del siglo XX contra los inmigrantes, las personas de bajos recursos y sobre todo aquello que resulte anormal, pues se considera que lo que no forma parte del orden establecido atenta

contra la buena salud del Estado en Palacio la exposición crítica es distinta ya que no utiliza un discurso basado en el pensamiento positivista para representar a los sujetos, es decir, no existe una simbolización de correspondencia entre anatomía y maldad, en oposición, destaca la fisonomía cándida del protagonista en “El antropófago” quien más tiene aspecto de chiquillo que de caníbal; mientras el obrero de “Un hombre muerto a puntapiés” se asemeja a la representación idealizada de un obrero ruso, épico y colosal que a la prejuiciada figura del asesino que encarna.

Palacio consigue exhibir la fractura de todas las certezas y el quiebre de todo discurso dominante, en sus textos lo cotidiano es lo anormal, pues, como sentencia el narrador en “Las mujeres miran las estrellas”: “El cuentista es otro maniático. Todos somos maniáticos, los que no, son animales raros”.¹³⁹ De manera que un autor como Palacio que ha enrarecido todo el espacio literario, decide convertir al cuerpo en objeto narrativo, como se lee en “La doble y única mujer” texto en el que un cuerpo poco usual se apropia del papel protagónico y reduce al sujeto.

Sobre la mujer que encarna el cuerpo doble no se revela su nombre pero sí se abunda en explicaciones descriptivas sobre la constitución de su cuerpo y su funcionamiento: “Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que *mis* columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida- hasta la región coxígea”.¹⁴⁰

¹³⁹ Pablo Palacio, “Las mujeres miran las estrellas”, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁰ Pablo Palacio “La doble y única mujer” en *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, 2015, p. 120. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Fernández.

El discurso está diseñado en una primera persona amorfa, donde es el monólogo interior de *Yo- primera* quien narra las experiencias corporales de ella y *Yo-segunda*. Asimismo, en el relato se desfiguran las expresiones gramaticales con la intención de ceñirlas al cuerpo deforme que se narra con pronombres como *mi de ella* o *yo-ella*. La escisión domina todo el texto, somete al lenguaje, al cuerpo y a la mente. En el cuento todo se vuelve extraño y digno de ser narrado, los objetos cotidianos que debido a su extravagancia se vuelven figuras observadas, narradas, diseccionadas y vivas en función del cuerpo que los habita:

Mi instalación fue de las más difíciles. Necesito una cantidad enorme de muebles especiales. Pero de todo lo que tengo, lo que más me impresiona son las sillas, que tienen algo de inerte y de humano, anchas, sin respaldo porque soy respaldo de mi misma, y que deben servir por uno y otro lado. Me impresionan porque yo formo parte del objeto <<silla>>; cuando está vacía, cuando no estoy en ella, nadie que la vea puede formarse una idea perfecta del mueblecito aquél, ancho, alargado, con brazos opuestos, y que parece que le faltara algo. Ese algo soy yo que, al sentarme lleno un vacío que la idea de <<silla>> tal como está formada vulgarmente había motivado en << mi silla>>: el respaldo, que se lo he puesto yo y que no podía tenerlo antes porque precisamente, casi siempre, la condición esencial para que un mueble mío sea mueble en el cerebro de los demás, es que forme yo parte de ese objeto que me sirve y que no puede tener en ningún momento vida íntegra e independiente.¹⁴¹

Estas largas descripciones de las cosas contrastan con la inmediatez de la confesión con que culmina, intempestivamente, el relato:

Hace más o menos un mes, he sentido una insistente comezón en mis labios de ella [...] Ha venido el médico y me ha hablado de proliferación de células, de neo-formaciones. En fin, algo vago, pero que yo

¹⁴¹ *Íbidem.*, págs. 128-129.

comprendo. El pobre habría querido no impresionarme. ¿Qué me importa eso a mí, con la vida que llevo? [...] ¿Y este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios?

¡Uf!¹⁴²

En los relatos de Palacio otra forma de abordar el cuerpo es su actuación como “superficie donde se lee la historicidad de los modos de violencia y sus efectos tanto en la producción de subjetividad como en la relación cambiante entre política y muerte”.¹⁴³ En el caso de “Un hombre muerto a puntapiés” un crimen que se balancea entre la xenofobia y la homofobia testimonia la sucesión de violencia que se ejerce sobre los individuos cotidianamente. Frente al sujeto sin identidad que yace muerto en la vía pública, el cuerpo inerte es el único que puede dar rastros para su identificación y explicar el crimen actuando como un palimpsesto. Por lo tanto, este manuscrito corporal también funciona como pretexto narrativo, en el que el narrador simulando el personaje de investigador revela el rol del escritor y el proceso creativo.

La imaginación del narrador y el azar son las encargadas de bordar el cuento y revelar el carácter artificial de la escritura: “Como el señor Comisario no sabía decirme más, salí, agradeciéndole de nuevo. Me dirigí presuroso a mi casa; me encerré en el estudio, encendí mi pipa y saqué las fotografías, que con aquél dato del periódico eran preciosos documentos. Estaba seguro de no poder conseguir otros y mi resolución fue trabajar con lo que la fortuna había puesto a mi alcance”.¹⁴⁴ Esta acción de descubrir la artificialidad y el proceso creativo en la narrativa es común en Palacio, en el relato “Señora” un joven es acosado y acusado por una

¹⁴² *Íbidem.*, p. 132.

¹⁴³ Gabriel Giorgi, “El cuerpo”, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴⁴ Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, *op. cit.*, p. 84.

mujer de edad madura de haberle robado un saquito con sus joyas en la ópera, el narrador, al final del escrito, señala: “Miradas rápidas y alocadas. Una ventana baja fue el milagro. Puesto que no había peligro de que se rompiera la osamenta, por allí debía salvarse el hombre –y también el cuentista para luego, azorado, hundirse en el camino”¹⁴⁵; la ficción como escapismo, como técnica ilusionista que encadena, simbólicamente, al lector; el escritor como escapista que crea, teje y entreteje la narración, personaje que por momentos se vuelve tangible, parte de la ilusión, pero que también como pieza de la ficción se oculta o en ocasiones se desdibuja, labor que Palacio experimenta férreamente en *Débora*, novela en la que se descubre por completo el montaje de la ficción al lector.

En el “Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z” de Palacio uno de los personajes se asume como el cuentista de una historia que oscila entre la tragedia del suceso que narra y la comicidad del narrador: “Mi nunca bien admirado amigo Z fue un mártir del análisis introspectivo y de su buena voluntad de paciente. Mi amigo Z pudo estudiar la materia íntegra sobre sí mismo, progresivamente, a medida que su ojo hecho de tragedia se comía las páginas del inocente Collet”.¹⁴⁶ De manera similar a “Un hombre muerto a puntapiés” texto en el que el cuerpo exánime, golpeado, postrado y sangrando de Ramírez habla por sí mismo, como registro último “como una especie de objeto despedazado, pero también como vestigio y testigo final de algo, de un suceso o de muchos, como si el

¹⁴⁵ Pablo Palacio, “Señora” en *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, 2015, p. 138. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Fernández.

¹⁴⁶ Pablo Palacio, “Relato de la muy sensible desgraciada acaecida en la persona del joven Z” en *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, 2015, p. 139. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Fernández.

cuerpo fuera la única pieza que persistiera, la única accesible, para una arqueología social del poder”;¹⁴⁷ el cuerpo del joven Z habla de la vida del protagonista, un estudiante de medicina que al mismo tiempo que se instruye en patología lo aquejan los cuadros clínicos de las lecciones aprendidas.

El cuerpo vivo o muerto auxilia a saber la cartografía de vida del sujeto que agoniza o del que decide callar. Es decir, el cuerpo se vuelve voz y lugar de los no dichos. El joven Z toma su cuerpo como campo de experimentación de lo teórico, el cuerpo por lo tanto, se desnuda como superficie de la praxis interior del individuo. Y aunque en la narración se reseñan puntualmente, todas las afecciones que Z presenta: reumatismo articular agudo, infección uretral, hemorroides, várices, *molluscum pendillum* y, finalmente, una taquicardia paroxística esencial que lo conduce a la muerte, existe un padecimiento silenciado en el protagonista: la hipocondría que somete la vida del personaje, un trastorno de carácter mental que paulatinamente, va medicalizando la vida del sujeto.

Al joven Z la imaginación le gana terreno a lo corporal, su mente demuestra la fuerza de su obsesión, haciéndolo dudar de su propia materialidad cuando algún síntoma de la enfermedad le resulta ajeno, por ejemplo, el diagnóstico de las hemorroides indica: “Esta enfermedad mortificante preséntase, según los textos, a partir de los 30 a 4 años, en la mayor parte de los casos. Dejando a un lado lo de <<la mayor parte>>, para seguridad Z llegó a dudar si estaría entre los 30 y los 40”.¹⁴⁸ En Z hay un instinto antropófago que hace que éste devore,

¹⁴⁷ Rodrigo Parrini, “¿Cómo llamar a lo que desaparece y se fragmenta? Paisajes corporales y globalización en el México contemporáneo” en *Los contornos del mundo. Globalización, subjetividad y cultura*, México, UNAM-CISAN, p. 337.

¹⁴⁸ Pablo Palacio, “Relato de la muy sensible desgraciada acaecida en la persona del joven Z”, *op. cit.*, p.141.

inconscientemente, su cuerpo por medio de la enfermedad, en el relato también hay una resignificación del sujeto que deja de ser individuo y se convierte en caso clínico, el protagonista no tiene nombre, ni edad, sobre él sabemos lo que el personaje de C nos quiere decir sobre Z: “se matriculó en el año de Patología el quince de octubre de mil novecientos veinticinco [...] el desgraciado joven Z tuvo 3 amigos: A, B y C. C es el cuentista”.¹⁴⁹ En consecuencia se deshumaniza al personaje y, en favor de la investigación clínica, el sujeto social es opacado y convertido en objeto narrativo ante la mirada irónica del cuentista que rompe el protocolo narrativo médico y, con una falsa solemnidad y un fingido formalismo que linda con la ironía, redacta el epitafio que va a acompañar la corona fúnebre de Z: “Una lágrima sobre los huesos de mi amigo”.¹⁵⁰

La enfermedad resulta ser una parte importante en la constitución de los individuos y aunque ésta se inscribe en la vida privada de los sujetos, existen determinadas huellas de los padecimientos que se imprimen en el cuerpo y que nos avizoran la experiencia de vida de las personas. Por ejemplo, en los personajes de Arlt los rastros de la enfermedad se registran en el cuerpo, en el relato “Las fieras” el negro Cipriano “persigue con ojos amarillos fabulosas memorias”, donde esa coloración ocular se asocia principalmente, a trastornos hepáticos. Mientras que en “Ester Primavera” son los enfermos del Sanatorio de Tuberculosos de Santa Mónica quienes registran y exponen la agudización de sus enfermedades: “Y de noche, de día, mujeres que tosen, hombres que se incorporan en las camas, envarados por

¹⁴⁹ *Íbidem.*, p. 139.

¹⁵⁰ *Íbidem.*, p. 143.

las alucinaciones de la fiebre, o el gusto de la sangre que desde muy adentro les sube al paladar”.¹⁵¹

Las políticas gubernamentales deciden apartar al criminal y al enfermo en defensa de la salud pública y por el bien de la población, así que todo aquello que rebasa el límite de la normalidad, es susceptible de encierro y aislamiento, los sujetos pierden su legalidad, individualidad y visibilidad en favor de las dinámicas de poder del Estado.

A mi izquierda reposa un muchacho rojo, judío, siempre callado, para que la tisis se retarde en devorarle la laringe. Más allá, en una larga fila que ocupa el patio cubierto, reposeras y, descansando en ellas, niños, hombres, adolescentes, todos envueltos en la reglamentaria manta oscura. Casi todos tienen la piel amarilla pegada a los huesos planos del semblante, las orejas transparentes, los ojos encendidos o vítreos, las fosas nasales palpitantes en la lenta aspiración del aire glacial que viene de la montaña [...] Hay ojos que aún están anclados en una visión reciente, y entonces, a escondidas, se cubren de lágrimas. Estamos así todos, siempre recordando algo en este “sanatorio tipo montaña”. Y yo pienso en ella, hace setecientos días que pienso en Ester Primavera.¹⁵²

Pablo Palacio y Roberto Arlt con procedimientos distintos de representación tienen la aspiración de producir una literatura innovadora y dinámica que bordea temáticas generadas en el contexto de lo moderno, es por ello que sus narrativas aún resultan vigentes y provocan el interés de nuevas lecturas y lectores. Ambos novelistas dan cuenta de su tiempo aunque este historizar no es la finalidad de su producción

¹⁵¹ Roberto Arlt, “Ester Primavera” en *Cuentos completos*, Prefacio de Gustavo Martín Garzo y Postfacio de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 66.

¹⁵² *Íbidem.*, p. 67.

logran reflejar la fragmentación del espacio, del tiempo, del discurso, del cuerpo y de todo aquello que coexiste con el sujeto moderno.

Por su parte, Arlt ubica espacialmente al lector, a través de la representación de la modernidad encerrada en las imágenes de la ciudad:

Ricardo Stepens no olvidará jamás esta noche, decorada en la altura por contramarcos de gases fosforescentes y locomotoras de lámparas eléctricas que ponen agujeros negros o soles violetas entre las constelaciones rosas de otros letreros luminosos que antorchan permanentemente las crestas de la ciudad capitalista con sus estructuras de castillos de hadas.¹⁵³

Ese mismo efecto de modernización urbana se constata en el siguiente fragmento:

“La calzada de asfalto refleja, en su pulimento de humedad, alternativas franjas rojas y verdes. Son los focos traseros de los automóviles. Entre los rieles y las ruedas de los tranvías chisporrotean llamaradas azules”,¹⁵⁴ es decir, Arlt nos sitúa en una ciudad moderna; mientras que en la narrativa de Palacio la modernidad está contenida en el texto como demuestra el siguiente fragmento de la novela *Débora*: “Una vulgar y real alegría que desequilibra todo el sistema circulatorio, por la sola pequeñez de encontrarse un sucre –papel- entre el polvoriento empedrado de la calle. Aquel pequeño conglomerado azul era una simple deyección bancaria, representante del valor de una serie de necesidades a satisfacer por cien centavos”.¹⁵⁵ De igual manera, estrategias como la apropiación de la hoja en blanco y la libre disposición de los caracteres; de la sonoridad textual de los ¡Chaj! ¡Chaj!

¹⁵³ Roberto Arlt, “Noche terrible” en *Cuentos completos*, Prefacio de Gustavo Martín Garzo y Postfacio de David Viñas, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 173. De aquí en adelante las referencias que hago al texto provienen de este libro de Gustavo Martín Garzo y David Viñas.

¹⁵⁴ *Íbidem.*, p. 179.

¹⁵⁵ Pablo Palacio, *Débora* en *Obras completas*, Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa, 2015, págs. 159-160.

¡Chaj! de los puntapiés; de las descripciones cubistas de los sujetos: “El historiador Juan Gual. Del gran trapecio de la frente le cuelgan la pirámide de la nariz y el gesto triangular de la boca, comprendido en el cuadrilátero de la barbilla”;¹⁵⁶ nos revelan la modernidad textual palaciana. Por su parte, Arlt apuesta a geometrizar y colorear los espacios y las emociones:

A lo largo de las cornisas, verticalmente con las molduras, contramarcos fosforescentes, perpendiculares azules, horizontales amarillas, oblicuas moradas. Incandescencias de gases de aire líquido y corrientes de alta frecuencia. Tranvías amarillos rechinan en las curvas sin lubricar. Ómnibus verdes trepidan sordamente lienzos de afirmados y cimientos. Por encima de las terrazas de plafón de cielo sucio, borroso, a lo lejos rectángulos anaranjados en fondos de tiniebla. La luna muestra su borde plato amarillo, cortado por claves de corriente eléctrica.¹⁵⁷

Todos estos elementos en Palacio y Arlt son guiños y representaciones críticas de cómo la modernidad ha invadido la vida cotidiana y la experiencia narrativa. Ambos escritores rompen con el realismo clásico, trastocan sus elementos y desestabilizan la narración; y, paralelamente, rescatan del abandono el universo de los anormales, en un contexto en el que la idea de normalidad se sustenta sobre una concepción ideológica germinada y justificada por los pensamientos médico y biológico en nombre de la salud social y racial que determinan ciertas prácticas del comportamiento como ilícitas y recluyen todo aquello que linda con lo diferente; detrás de los actos de segregación, encierro y suplicio sobre los individuos hay dos tecnologías que pretenden que cada sujeto se construya sujetado a aparatos hegemónicos: el castigo de los placeres y el ocultamiento del cuerpo.

¹⁵⁶ Pablo Palacio, “Las mujeres miran las estrellas”, *op. cit.*, p. 107

¹⁵⁷ Roberto Arlt, “Noche terrible”, *op. cit.*, p. 171.

En los libros *Un hombre muerto a puntapiés* y *El jorobadito* el cuerpo es lo que, mayoritariamente, da vida a la praxis del individuo y se vuelve terreno de experimentación, en ellos sus autores priorizan el estudio de las anatomías y las identidades. La silla existe con mi cuerpo, yo existo por mi cuerpo, eso me da una identidad declara la siamesa palaciana; al joven Z la somatización en su cuerpo lo aniquila. Del mismo modo que la cojera y la giba predestinan la maldad de los sujetos artianos. Por lo tanto, el cuerpo se revela como espacio político identitario, de enunciación y práctica de placeres, terreno primordial de la existencia que además se interrelaciona con otras voluntades y materialidades, igualmente, complejas. Finalmente, el cuerpo se aborda como objeto narrativo, universo vivo de marginación o exaltación, como territorio inefablemente fragmentado incluso en la normalidad o anormalidad de las corporeidades, terreno fértil de escisión entre la pasión y el alma.

CONCLUSIONES

El movimiento de las vanguardias en América Latina es un proceso complejo y múltiple que se genera en el contexto de la modernidad, etapa histórica en la que todo espacio es escenario de disputa y transiciones para ganar terreno en las nuevas denominaciones políticas, culturales y sociales de la región. En el ámbito cultural, las expresiones vanguardistas buscan desplazar las viejas formas estéticas, construyendo nuevos estilos de representación y concepción artísticas que ofrecen modelos más experimentales y críticos. Sin embargo, la diversidad de este movimiento se configura sobre dos coordenadas fundamentales: la principal pugna se genera entre los vanguardistas que buscan subordinar el carácter estético de la obra a las condiciones políticas del espacio *versus* los vanguardistas que conciben el arte como espacio, llanamente, de enunciación estética.

En Ecuador y Argentina estas diferencias marcan la fragmentación del campo cultural; en Ecuador el realismo social logra imponerse como corriente dominante que produce y distribuye el capital cultural del país; mientras en Argentina ocurre lo contrario, el esteticismo domina el campo cultural sobre el realismo social; en esta lucha por dominar el capital simbólico se generan escritores como Pablo Palacio y Roberto Arlt, que publican en espacios propios de las vanguardias, pero que debido a la singularidad de su obra y a la lejanía de ésta con el canon dominante en sus países, son recuperados en lecturas posteriores a su producción. Es decir, son escritores que aunque son leídos en su tiempo, no son concebidos como parte del capital cultural sino que son considerados insulares, lo que les deja en los márgenes de la estructura artística dominante, sin embargo, Palacio y Arlt son recobrados e

incorporados de manera crítica al campo cultural cuando éste se revela como un proceso dinámico y heterogéneo.

El primer vaso comunicante entre las literaturas del escritor lojano y del porteño es cómo la modernidad en sus diferentes expresiones domina sus narrativas. En Palacio se puede hablar de una modernidad textual, en cambio en Arlt la representación de espacios modernos domina como escenario narrativo. Asimismo, las ficciones de uno y otro están íntimamente ligadas con los procesos de modernización productiva de la imprenta, y al interior sus relatos están marcados por el ascenso del periodismo. Por un lado, todos los textos que componen los volúmenes de *Un hombre muerto a puntapiés* y *El jorobadito* fueron presentados y socializados, previamente, en revistas o diarios fundados por los diferentes movimientos de vanguardia. Por otro lado, al interior de estos relatos hay una referencia explícita a la prensa escrita, su campo de enunciación y función como espacio de construcción de identidades.

Un segundo vaso comunicante entre Palacio y Arlt es la actitud audaz de sus narrativas, en las que se arriesgan estilísticamente, por ejemplo, en el ámbito del policial impulsan nuevas estrategias literarias y/o experimentan con las tradicionales, de ahí que logren reconfigurar el uso de elementos narrativos clásicos, produciendo literaturas modernas. Ambos escritores recurren, como el novelista francés Marcel Proust (1871-1922) y el escritor brasileño Joaquín Machado de Assis (1839-1908), al recurso de la memoria y la primera persona, respectivamente, de manera que presentan como voz narrativa impuesta sobre el discurso la primera persona, por lo tanto, se erige un yo discontinuo que posee un conocimiento parcial de los sucesos y que articula el relato entreverando discursos y elementos como la

memoria, la confesión, la imaginación, el ensueño, la nota periodística y, en ocasiones, la intervención de un personaje autor, a través de una nota a pie de página; recursos que brindan una polifonía narrativa. Palacio y Arlt componen narradores dinámicos, que experimentan un distanciamiento con el narrador omnisciente y desmontan toda seguridad textual; los narradores que construyen ambos escritores no se mantienen ajenos al relato sino que se incorporan a él, a través de acciones y pensamientos; particularmente, el narrador arltiano busca en todo momento crear empatía con el lector; por su parte, el narrador palaciano aunque verbaliza un deslinde entre él y los personajes nunca se mantiene ajeno, por el contrario, siempre se mezcla en el relato, estrategias que colocan en franca cercanía y complicidad al narrador y al lector.

Una tercera colindancia entre los dos autores estriba en cómo diseñan el espacio y el tiempo en sus narrativas, pues juegan con estos elementos al interior de la narración, los dislocan, de manera que el pasado y el presente se articulan arbitrariamente, pues por momentos los personajes se encuentran suspendidos en un *impasse* entre el presente real y el pasado imaginario hasta que son devueltos a la realidad por la irrupción de un personaje secundario.

De igual manera, hay tanto en el escritor lojano como en el porteño una inclinación persistente por elegir como protagonistas de sus relatos a sujetos marginales: en Arlt están el jorobado, el tuerto, los proxenetas; y en Palacio están presentes el antropófago, el pedófilo y las siamesas. El primero, busca revelar como cotidiano lo enrarecido; mientras el segundo opta por enrarecer a individuos cotidianos y/o con una formación erudita: el matemático, el historiador, los estudiantes de leyes y medicina; sin embargo, en cualquiera de las dos formas en

que aborden ambos escritores las peculiaridades humanas, los protagonistas de los relatos construyen sus razonamientos desde la alienación.

Por una parte, el autor de *Vida del ahorcado* experimenta literariamente en dos sentidos: en primer lugar, al interior de la narración, constantemente, deja ver las costuras del proceso creativo, lo que descubre la artificialidad de la obra artística y su carácter de producto material; y en segundo lugar, la incorporación del humor, a través de la ironía de los sucesos, la mordacidad del narrador y la teatralización de las escenas dolorosas. Ambas son estrategias que logran desacralizar la escritura y abordar de manera lúdica temas ríspidos.

Por otro parte, el autor de *Los lanzallamas* interviene al extremo el uso del realismo clásico y lo entreteje con el monólogo interior y el ensueño, crea un realismo expresionista que violenta y seduce al lector. Otra particularidad en Arlt es que el escritor concibe la escisión como principio y lo vierte en sus textos: la identidad, el cuerpo, la vida, el pensamiento, el tiempo, el espacio, las acciones, la ciudad y el mundo están quebrados; y para representar esta disección el escritor suele acudir al uso de la estética de lo grotesco como elemento que deforma sujetos y espacios.

Finalmente, si la narrativa del siglo XIX silencia o minimiza la existencia de personajes marginales y urbanos; y la de principios del siglo XX busca desendeudarse con el mundo rural, las narrativas de Palacio y Arlt, atentas al espacio urbano, enfatizan el estudio de identidades invisibilizadas por los grupos hegemónicos; y exploran interioridades fragmentadas y contrahegemónicas en un referente en el que las normatividades modernas se inscriben como principio de realidad a través del cuerpo, por medio de la violencia y el castigo de los placeres.

Palacio y Arlt enfrentan al lector a una comunidad de personajes que no tienen límites y a una serie de procedimientos artísticos que producen nuevos códigos de lectura, y que están abiertos a la relectura, el análisis y la reinterpretación.

I. BIBLIOGRAFÍA DE ROBERTO ARLT

A. Obras de Arlt.

ARLT, Roberto. "La literatura argentina". No. 12, 1929. Entrevista a Roberto Arlt en *Página 12*, 19 de enero de 2006. Edición digital. Consultado: 13 de abril de 2017. Recuperado de <<http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/1869-20472-2006-01-19.html>>

_____. *Novelas y cuentos completos*. Prólogo de Mirta Arlt. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963.

_____. *Las muchachas de Buenos Aires/Pícaros sin historia*. Buenos Aires: EDICOM, 1969.

_____. *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada, 1975.

_____. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Prólogo, edición, vocabulario y cronología de Adolfo Prieto. Caracas: Ayacucho, 1978.

_____. *Antología*. Selección y prólogo de Noé Jitrik. México: Siglo XXI editores, 1980.

_____. *Obra completa*. Prefacio de Julio Cortázar. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.

_____. *El jorobadito*. Estudio preliminar y notas de Teodosio Muñoz Molina. Argentina: Espacio Editorial, 1993.

_____. *Narrativa corta completa*. Edición de Domingo-Luis Hernández. Madrid: Universidad de la Laguna, 1995.

_____. *Los siete locos*. Prólogo, edición y notas de Flora Guzmán. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *El juguete rabioso*. Edición crítica de Rita Gnützmann. Madrid: Cátedra, 1999.

_____. *Aguafuertes gallegas y asturianas*. Compilación y prólogo de Sylvia Saïtta. Buenos Aires: Losada, 1999.

_____. *Los siete locos-Los lanzallamas*. Edición crítica de Mario Goloboff, coordinador. París: UNESCO-Archivos, 2000.

_____. *El juguete rabioso*. Presentación de Juan Domingo Argüelles. México: CONACULTA, 2001.

_____. *Cuentos completos*. Prefacio de Gustavo Martín Garzo/Postfacio de David Viñas. Madrid: Losada, 2002.

- _____. *Al margen del cable. Crónicas publicadas en "El Nacional", México, 1937-1941.* Recopilación, introducción y notas de Rose Corral. Buenos Aires: Losada, 2003.
- _____. *El juguete rabioso.* Prólogo de Domingo-Luis Hernández. Argentina: Centro Editor de la Cultura, 2004.
- _____. *El juguete rabioso.* Introducción de Domingo-Luis Hernández. Madrid: Jorge A. Mestas, 2007.
- _____. *El paisaje en las nubes. Crónicas en "El Mundo" 1937-1942.* Prólogo de Ricardo Piglia. Edición e introducción de Rose Corral. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- _____. *Yo no tengo la culpa.* Selección y prólogo de Sylvia Saítta. CABA: 800 Golpes, 2013.
- _____. *Aguafuertes patagónicas.* Prólogo de Sylvia Saítta. CABA: 800 Golpes, 2014.
- _____. *Diez aguafuertes comentadas.* Prólogo de Sylvia Saítta. CABA: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2015.

B. Obras sobre Arlt.

- AMÍCOLA, José. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt.* Buenos Aires: Weimar, 1984.
- ARICO, José. "La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas" en *La ciudad futura*. No. 3. Buenos Aires, diciembre de 1986, pp. 22-26.
- ARLT, Mirta y Omar Borré. *Para leer a Roberto Arlt.* Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.
- ARLT, Mirta. *Prólogos a la obra de mi padre.* Presentación de Omar Borré. Buenos Aires: Torres Agüero, 1985.
- BORRÉ, Omar. *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía.* Buenos Aires: América Libre Ediciones, 1996.
- CARBONE, Rocco. *El imperio de las obsesiones. "Los siete locos" de Roberto Arlt: un grotecto.* Zürich, 2006. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zürich para obtener el título de Doctor.
- CLOSE, Glen S. *Baroja, Arlt y el imaginario anarquista.* [Tr. César Aira]. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- CONTRERAS BERBESÍ, Álvaro Edgar. *Experiencia y narración [Vallejo, Arlt, Palacio y Felisberto Hernández].* Mérida [Venezuela]: Universidad de los Andes, Gráficos Universitarios, 1998.

- CORREAS, Carlos. *Arlt literato*. Buenos Aires: ATUEL, 1995.
- CORRAL JORDA, Rose. "Introducción al estudio de la imagen simbólica en *Los siete locos*" en *Deslindes literarios*. México: El Colegio de México, 1977.
- _____. *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a "Los siete locos" y "Los lanzallamas" de Roberto Arlt*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. "Borges/Arlt: una relectura de la tradición" en *Polémiques et manifestes. América*. No. 20. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. 1998, pp. 329-335.
- _____ (editora). *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*. México: El Colegio de México, 2000.
- _____. *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*. México: El Colegio de México, 2009.
- CÓRTAZAR, Julio. "Roberto Arlt: Apuntes de una relectura" en *Obra crítica*. Tomo III. Edición de Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 247-260.
- CHÁVEZ JIMÉNEZ, Daniar. *Las siete letras de Roberto Arlt: aproximaciones a un texto siniestro (La recepción de "Los siete locos" y "Los lanzallamas")*. México, 2007. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el título de Doctor en Letras Latinoamericanas.
- DRUCAROFF, Elsa. *Roberto Arlt: profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos, s.f.
- FERREIRA DE CASSONE, Florencia. "Roberto Arlt y Claridad" en *Revista de Literaturas Modernas*. No. 32. Mendoza [Argentina], 2002, pp. 49-66.
- FIGUEROA, Leonor M. *Güiraldes, de la Parra, Arlt y los años veintes: entre cuerpos y textos móviles*. Massachusetts: 1996. Tesis presentada en Harvard University para obtener el título de Doctor en Filosofía.
- GELADO, Viviana. "A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt" en *Fragmentos*. No.32. Florianópolis, 2007, pp. 101-115.
- GIORDANO, Enrique. *La teatralización de la obra dramática. De Florencio Sánchez a Roberto Arlt*. México: Premia editora, 1982.
- GNÜTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: ELLACURIA, s.f.
- GNÜTZMANN, Rita. "Roberto Arlt: tres aspectos de su narrativa" en *Iberomanía*. No. 4. s.l. 1981, pp. 115-136.

- GOIC, Cedomil. "Las voces de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt" en *Revista de Literaturas Modernas*. No. 32. Mendoza [Argentina]. 2002, pp. 91-105.
- GOLDAR, Ernesto. *Proceso a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1985.
- GONZÁLEZ, Horacio. *Arlt. Política y locura*. Buenos Aires: COLIHUE, 1996.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- GOSTAUTAS, Stasys. *Buenos Aires y Arlt: (Dostoievsky, Martínez Estrada y Escalabrini Ortiz)*. Madrid: Ínsula, 1977.
- GUERRERO, Diana. *Roberto Arlt el habitante solitario*. Buenos Aires: Granica, 1972.
- HAYES, Aden W. *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. London: Tamesis Books Limited, 1982.
- HERNÁNDEZ, Domingo Luis. *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*. España: Montesinos, 1995.
- JITRIK, Noé. *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura*. Bogotá: Panamericana, 2001.
- JUÁREZ, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Simurg, 2010.
- KAILUWEIT, Rolf, Volker Jaeckel y Ángela di Tullio (editores). *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2015.
- KEIZMAN, Betina. *El complot fantástico, cinco aproximaciones*. México, 2004. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el título de Doctor en Letras.
- KOMI, Christina. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.
- LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el eterno torturado*. Buenos Aires: Ánfora, 1962.
- LIENDIVIT, Zenda. *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Contratiempo Ediciones, 2010.
- MALDAVSKY, David. *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt. Algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura*. Buenos Aires: Escuela, 1968.
- MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.
- MONTANARO, Roberto. *Roberto Arlt, el arte de inventar*. Buenos Aires: LEA, 2005.
- MORALES SARAVIA, José y Bárbara Schuchard (editores). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2001.

- NALLIM, Carlos Orlando. *Cinco narradores argentinos. (Mansilla, Álvarez, Dávalos, Arlt, Di Benedetto)*. México: UNAM-CCYDEL, 1987.
- NÚÑEZ, Ángel. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Argentina: MINOR NOVA, 1978.
- ONETTI, Juan Carlos. "Semblanza de un genio rioplatense" en Jorge Lafforgue (compilador.), *Nueva novela latinoamericana*. Tomo II. Buenos Aires: Paidós, 1972, pp. 363-377.
- PASTOR, Beatriz. *Alienación y rebelión en la narrativa de Roberto Arlt*. Minnesota: University of Minnesota, 1978. Tesis presentada en la Universidad de Minnesota para obtener el grado de Doctora en Filosofía.
- PERALES, Rosalina. *De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti: trayectoria temática e ideológica*. New York: New York University, 1981. Tesis presentada en la Universidad de Nueva York para obtener el título de Doctora en Filosofía.
- PERALES ORTEGÓN, Laura Elena. *De la realidad a la ficción en los personajes femeninos de Roberto Arlt*. México, 1988. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas.
- PIGLIA, Ricardo. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria" en *Los libros*. No. 29. Buenos Aires, marzo-abril, 1973.
- _____. "Homenaje a Roberto Arlt" en *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- PIGLIA, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- PÍO DEL CORRO, Gaspar. *La zona novelística de Roberto Arlt*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.
- PUERTAS MARTINEZ, Mónica. *El juguete rabioso de Roberto Arlt, entre realismo y modernidad*. México, 2013. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el título de Licenciada en Estudios Latinoamericanos.
- RETAMOSO, Roberto. "Lenguaje y escritura en Roberto Arlt" en *Apuntes de literatura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008, pp. 87-93.
- RODRÍGUEZ, Raimundo. *Divagaciones en torno del misterio de un autor. Roberto Arlt y su obra*. Buenos Aires: Meridión, 1985.
- ROSENBERG, Fernando J. *The avant-garde and geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.

SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos: Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

SHINE, Elisabeth. "Mil días con Roberto Arlt", *La Nación* [Suplemento Cultural], 19 de abril de 1999. Edición digital. Consultado: 2 de junio de 2017. Recuperado de <<http://www.lanacion.com.ar/214788-mil-dias-con-roberto-arlt>>

VILLORO, Juan. "El peligro obediente. *El juguete rabioso*" en *Efectos personales*. México: ERA, 2000, pp. 46-51.

ZUBIETA, Ana María. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.

II. OBRA DE PABLO PALACIO

A. Obras de Palacio.

PALACIO, Pablo. *Obras escogidas*. Introducción y prólogo de Hernán Rodríguez Castelo. Ecuador: Publicaciones Educativas Ariel, s/f.

_____. *Obras completas*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964.

_____. *Vida del ahorcado*. Presentación de Miguel Donoso y Pareja. México: Premia editora. (Colección La nave de los locos), 1982.

_____. *Débora/Vida del ahorcado*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995.

_____. *Obras completas*. Edición crítica, Wilfrido H. Corral, coordinador. México: Archivos, 2000.

_____. *Obras escogidas*. Prólogo de Abdón Ubidia y comentarios de Pablo Palacio Palacios. Quito: El Conejo, 2002.

_____. *Obras completas*. Prólogo de Raúl Pérez Torres. Quito: La Palabra, 2006. Edición digital. Consultada: 2 de junio de 2017. Recuperado de: <<http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-11621/Obras.completas.pdf>>

_____. *Obras completas*. Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández. Quito: LIBRESA, 2015.

B. Obras sobre Pablo Palacio.

BALDERSTON, Daniel. "Crímenes de odio y la invención de una literatura queer ecuatoriana: en torno a «Un hombre muerto a puntapiés» de Pablo Palacio" en *Espacios de género. Nueva Sociedad*. Berlín: Friedrich Ebert Stiftung/ADLAF, 2013, pp. 127-138.

CARRIÓN, Benjamín. "Pablo Palacio" en *Narrativa latinoamericana*. Tomo II, Quito: Centro cultural "Benjamín Carrión", Estudios literarios y culturales, 2006, pp. 325-350.

CORRAL, Wilfrido. "La recepción canónica de Palacio como problema de la modernidad y la historiografía literaria hispanoamericana" en *Revista Iberoamericana*. Año LIV, números 144-145. Pittsburgh, julio-diciembre de 1988, pp. 709-724.

CUENCA, Luis Alfredo, Guamán Alonso y Dalton Herrera. *Existencialismo y literatura: Pablo Palacio*. Loja: Universidad técnica particular de Loja, 2004.

- DONOSO PAREJA, Miguel (selección y prólogo). *Pablo Palacio*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.
- DÍAZ YCAZA, Rafael (dirección). *Cinco estudios y dieciséis notas sobre Pablo Palacio*. Ecuador: s/e. s/f.
- FERNÁNDEZ, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los años 30*. Quito: Librimundi, 1991.
- HADATTY MORA, Yanna. "Naranjas como puntapiés: El símil vanguardista en Pablo Palacio" en *Pablo Palacio Obras Completas*. México: CONACULTA, 2000.
- LÓPEZ, Pierre. *Pablo Palacio: Entre le drame et la folie. Le cas d'un narrateur équatorien des années 30*. Université de Perpignan: CRILAUP, 1993.
- MANZONI, Celina. *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- NINA, Fernando. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio*. España: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2011.
- OJEDA ÁLVAREZ, David y José de Jesús Sampedro (editores). *Pablo Palacio en la narrativa ecuatoriana: dos estudios y tres cuentos*. Zacatecas: UAZ, 1983.
- ORTEGA CAICEDO, Alicia y Raúl Serrano (editores). *Jorge Icaza, Pablo Palacio: vanguardia y modernidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2013.
- QUINTERO, David. *Representación e ideología en Pablo Palacio*. Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1994.
- SALAZAR, Gustavo. *Pablo Palacio*. Madrid: s/e, 2008.
- VV. AA., *Encuentros*. Monográfico en el centenario de Pablo Palacio. No. 8. Ecuador, 2006.
- Pablo Palacio*. Fundación "Hermanos Mora Reyes", Colección Nostalgia, volumen 4. Quito. s/f.

III. BIBLIOGRAFÍA TEORICO METODOLÓGICA

- ALCÁNTARA, Eva. "Identidad sexual/rol de género" en *Debate feminista*. Año 24, vol. 47. México, abril de 2013, pp. 172-201.
- ALONSO, Fernando y Arturo Rezzano. *Novela y sociedad argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana (época contemporánea)*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ANDRADE, Oswald de. *Escritos antropófagos*. Selección, cronología y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- BARCELONA, Pietro. *Posmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*. Madrid: TROTTA, 1992.
- BERENGUER CARISOMO, A. *Literatura argentina*. Barcelona: Labor, 1970.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI editores, 2008.
- BETHELL, Leslie (editor). *Historia de América Latina*. Tomo X. Barcelona: Crítica, 2000.
- BIOY CÁSARES, Adolfo y Jorge Luis Borges (selección, traducciones y prólogo). *Los mejores cuentos policiales 2T*. Madrid: Alianza Editorial/Buenos Aires: Emecé editores, 1983.
- BOILEAU-NARCEJAC. *La novela policial*. Serie Mayúsculas, director David Viñas, Buenos Aires: Paidós, 1968.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- _____. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BURGOS, Fernando (selección y prólogo). *Antología del cuento hispanoamericano*. México: Porrúa, 1991.
- CANDIANO Leonardo y Lucas Peralta. *Boedo, orígenes de una cultura militante: historia del primer movimiento cultural de izquierda argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini, 2007.
- CONTRERAS BERBESÍ, Álvaro Edgar. *Un crimen provisional. Policiales vanguardistas latinoamericanos*. Mérida [Venezuela]: bid&co.editor, 2006.

- CORRAL JORDA, Rose (editora). *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El Colegio de México, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Tomo II. México: Alfaguara, 2003.
- DIEGO, José Luis de. "Editores, libros y folletos" en Celina Manzoni, *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen VII, Buenos Aires: Emecé Editores, 2009, pp. 265-284.
- ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín. *Panorama sintético de la literatura argentina*. Chile: Ercilla, 1938.
- FERNÁNDEZ PEDEMONTE, Damián. *La violencia del relato: Discurso periodístico y casos policiales*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2001.
- FISHER, Roger Steven. *Breve historia del lenguaje*. Madrid: Alianza, 2002.
- FLORES, Ángel. *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología: la generación de 1910-1939*. Tomo III. México: Siglo XXI editores, 1981.
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós/ICE-U.A.B, 1990.
- _____. *Vigilar y castigar: nacimiento de las prisiones*. México: Siglo XXI editores, 2009.
- _____. *Historia de la sexualidad*. Tomo I. La voluntad de saber. México: Siglo XXI editores, 2011.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1975.
- GALLONE, Osvaldo. *El tango, un mapa de Buenos Aires*. Argentina: Manrique Zago/León Goldstein editores, 1999.
- GARCÍA, Carlos y Martín Greco. *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*. Madrid: Albert editor, 2017.
- GARCÍA CEDRO Gabriela y Susana Santos (selección y estudios críticos). *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.
- GARCÍA CEDRO, Gabriela. *Ajuste de cuentas. Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2013.
- GELADO, Viviana. *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

- GIDDENS, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GIORDANO, Carlos R. (selección). *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: CEAL, 1968.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- GUNIA, Inke y Katharina Niemeyer (editores). *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Berlín: Tranvía, 2000.
- HADATTY MORA, Yanna. *Narrativa de vanguardia en Ecuador. Pablo Palacio, ese desconocido*. Tesis presentada a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el grado de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispanoamericanas, 1996.
- _____. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2003.
- _____. "Realismo y vanguardia en Barro de sierra de Jorge Icaza" en *Valenciana*. No. 6. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, julio-diciembre de 2010, pp. 53-68.
- HALL, Stuart. "¿Quién necesita identidad?" en Hall Stuart y Gay, Paul du (compiladores). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 13-39. 2003.
- JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina: el imperio realista*. Volumen VI. Argentina: Emecé, 2002.
- LAFLEUR, Héctor René y Sergio D. Provenzano (selección, prólogo y notas). *Las revistas literarias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- LASSO DE LA VEGA, Javier (selección, prólogo y notas). *Antología de cuentos policiales*. Barcelona: Editorial Labor, 1959.
- LINK, Daniel (compilador). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Argentina: la marca editora, 2003.
- MAINER BAQUÉ, Carlos José. *Atlas de la literatura hispanoamericana (siglo XX)*. Barcelona: JOVER, 1982.

- MANGUEL, Alberto (selección y presentación). *Variaciones sobre un tema policial*. Argentina: Editorial Galerna, 1968.
- MANZONI, Celina. *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- _____ (directora del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen VII, Buenos Aires: Emecé Editores, 2009.
- MORENO, Alejandro. *Vanguardia y realismo en Ecuador*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2015.
- NIEMEYER, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- ORGAMBIDE Pedro y Roberto Yahmi (directores). *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Tomo I. Fundadores innovadores. Madrid: Alianza, 1992.
- PARRINI, Rodrigo. “¿Cómo llamar a lo que desaparece y se fragmenta? Paisajes corporales y globalización en el México contemporáneo” en *Los contornos del mundo. Globalización, subjetividad y cultura*. México: UNAM-CISAN, 2009.
- PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 1980.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 1980.
- _____. *Plata Quemada*. México: Planeta, 1998.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI editores, 2010.
- POE, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Edición comentada. Traducción y prólogo de Julio Cortázar. Prefacios de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Edición de Fernando Iwasaki y Jorge Volpi. México: Páginas de Espuma, 2008.
- POLLMANN, Leo. “¿Boedo vs. Florida? ¿Estilos vs. Escrituras?” en *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 1998, pp. 44-65.
- PRIETO, Adolfo (prólogo y selección). *Antología de Boedo y Florida*. Argentina: Universidad de Córdoba, 1964.

- RETAMOSO, Roberto. *Apuntes de literatura argentina*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008.
- ROBLES, HUMBERTO E. *La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción, trayectoria y documentos. 1918-1934*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2006.
- ROJAS, Ángel. *La novela ecuatoriana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- ROMERO, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ROSSO, Ezequiel de. "Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción" en Celina Manzoni, *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen VII, Buenos Aires: Emecé Editores, 2009, pp. 311-341.
- SAÍTTA, Sylvia. "Nuevos periodismo y literatura argentina" en Celina Manzoni, *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen VII, Buenos Aires: Emecé Editores, 2009, pp. 239-262.
- _____. "Catálogo de revistas (1904-1938)" en Celina Manzoni, *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen VII, Buenos Aires: Emecé Editores, 2009, pp. 683-704.
- SALAS, Horacio. *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y antología*. Buenos Aires: PLEAMAR, 1968.
- SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y la peripecia*. México: A. Machado Libros, 2002.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- _____. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Argentina: Nueva Visión, 1997.
- SALVADOR, Nélica. *Vanguardia y posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SCRIMAGLIO, Marta. *Literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*. Rosario: Editorial Biblioteca, 1974.

- SERRANO SÁNCHEZ, Raúl. *En la ciudad se ha perdido un novelista. La narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Ecuador: Ministerio de Cultura del Ecuador/Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2009.
- _____ (selección y prólogo). *El ensayo ecuatoriano de entre siglos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2013.
- SETTON, Román y Gerardo Pignatiello (compiladores). *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Título, 2016.
- SOLER CAÑAS, Luis. *Orígenes de la literatura lunfarda*. Prólogo de José Gobello. Buenos Aires: Siglo Veinte editores, 1965.
- SZURMUK, Mónica y Robert McKee Irwin (coordinadores.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores: Instituto Mora, 2009.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. III Tomos. Madrid: Guadarrama, 1971.
- VÁZQUEZ, Celia María y Sergio Pastormelo (compiladores). *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*. X Congreso Nacional de Literatura Argentina, 3-5 de noviembre de 1999. Argentina: EUDEBA, 2002.
- VERA, Pedro Jorge (selección y cronología). *Narradores ecuatorianos del 30*. Prólogo de Jorge Enrique Adoum. Caracas: Ayacucho, 1980.
- VERANI, Hugo (compilador). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica. 1995.
- _____ (editor). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM/Ediciones del Equilibrista, 2006.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- VV. AA., *Martín Fierro*. Periódico quincenal de arte y crítica libre. Buenos Aires. Edición digital. Consultado: 21 de febrero de 2017. Recuperado de <<http://www.ahira.com.ar/index.php>>
- VV. AA., *Zama*. Año 2. No. 2. Buenos Aires, 2010. Dossier sobre vanguardias
- VV. AA., *GUARAGUAO*. Revista de Cultura Latinoamericana. Año 14.No. 33. Barcelona, 2010.

VV. AA., *El Matadero*. Revista crítica de literatura argentina. [Segunda época]. No. 4. Buenos Aires, s/f. Dossier sobre revistas argentinas del siglo XX.