

Imperio de las obsesiones

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Rector
Daniel Gomez

Vicerrector
Jorge Flores

Rocco Carbone

Imperio de las obsesiones

Los siete locos de Roberto Arlt: un grotexito



Universidad
Nacional
de Quilmes
Editorial

Intersecciones

Colección dirigida por Carlos Altamirano

Carbone, Rocco

Imperio de las obsesiones : los siete locos de Roberto Arlt :
un grotecto - 1a ed. - Bernal : Univ. Nacional de Quilmes, 2007.
512 p. ; 20x14 cm. (Intersecciones dirigida por Carlos Altamirano)

ISBN 978-987-558-121-0

1. Análisis Literario. I. Título
CDD 801.95

Realización de tapa: Mariana Nemitz

© Rocco Carbone, 2007

© Universidad Nacional de Quilmes, 2007

Roque Sáenz Peña 352

(B1876BXD) Bernal

Buenos Aires

<http://www.unq.edu.ar>

editorial@unq.edu.ar

ISBN: 978-987-558-121-0

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Declaración de principios 9

El umbral 11

**Primera entrada. Lo histórico incide (de manera mediatizada)
en lo literario. Una categoría estética que procede de
(y opera como) su referente real. 27**

Palabras liminares.- La inmigración de signo urbano y sus transformaciones: 1850-1930.- Entre resistencia... - ... Y aceptación.- La primera “literatura de izquierda”: tanteo de un antecedente parcial.- “La escuela de la calle Floredo”: de Arturo Cancela a la reconstrucción de un binarismo didáctico y esquemático. *Pero empobrecedor sobre todo.*- Mariani entre *Martín Fierro* y *Uriburu*.- Deslizamientos, porosidades, seducciones, influencias: la reagrupación.- Un *corpus* rupturista y una estética que procede del referente real.- “El gran grotesco criollo” y su hermano: del drama al baile.- Nicolás y sus “musas” descuajeringadas.- Roberto y los Chaplines porteños: los que padecen el trabajo.- Del Tuñón entre “pela-fustanes” y “manosantas”.- Abundan las coincidencias: escritores, pero periodistas con miras al mango.- El patrón de Boedo: una exclusión.- El petiso Bernini según *Buenosayres*.- Un *mapa de poder* entre mapas degradados: menosprecio por falta de comprensión.

Segunda entrada. O la obsesión. Planteamiento teórico
de lo grotesco. 133

Palabras liminares “cortazarianas”.- Estado de la situación.- La “ciencia del arte” y sus categorías.- Un nuevo tipo de pintura y su difusión.- De la gruta al cielo.- La invasión del centro y la expansión del concepto.- *Visual.- Geográficamente.*- Desbrozar los contornos: la emergencia de la caricatura.- Los efectos psíquicos y un primer acercamiento a Arlt.- Incursión en la pintura o un ejemplo anecdótico.- De concepto (*el grotesco*) a categoría (*lo grotesco*).

Tercera entrada. El paseo. O el recorrido
por lo tan esperado / postergado. 207

Palabras liminares.- Introducción.- Para sacarlo de la sacristía.- La discrepancia: autonomía e independencia.- Erdosain entre la vacilación y el “terrorismo”: de loco a tirabombas.- El reloj y los malabarismos temporales.- Coda.- La “mula” y sus operaciones: parte de una actividad discursiva múltiple.- Las sorpresas: texto rizomático, novela fragmentaria, cuentos integrados... Y una larga digresión.- Primera estrategia: *las suturas visibles ocultan...* .- ... *Tres modalidades de la diégesis*: segunda estrategia.- La carencia: “acción congelada”. También falta de trabajo y cuestionamiento de otros valores del “medio pelo”.- La peculiaridad o cómo hay que mirar la ciudad. De (la mirada de) Remo a (la ciudad de) Roberto: un paseo por Buenos Aires.- De una visión superficial a una mirada más profunda y comprensiva de la ciudad robertiana.- “Excelente escritura”. Un código funcional, una práctica significativa.- *Flatus vocis*: ¿del comentador o de la crítica?.- Coda.- *Intermezzo*.- Los relatos catárticos.- Las zonas de angustia.- La tensa andadura folletinesca.- Coda.

Exit. *O la instauración de un diálogo: hacia un nuevo concepto.* 459

Último ademán. *Roberto de cuerpo presente* 469

Bibliografía. 475

Índice onomástico 501

Declaración de principios



Ud. busca durante cierto tiempo la solución de un problema. Ud. sabe, tiene la seguridad de que la clave, el secreto, está en Ud., pero no lo puede reconocer, tan cubierto está el secreto de capas de misterio. Y un día, *en el momento más inesperado, de pronto el plan, la visión completa de la máquina* aparece ante sus ojos deslumbrándolo, con su fácil exactitud. ¡Es algo maravilloso! Imagínese un general en un campo de batalla... todo está perdido, y de pronto, clara, precisa se le aparece una solución que jamás había soñado concebir, y que, sin embargo, tenía allí, al alcance de su mano, en el interior de sí mismo.

REMO ERDOSAIN (1929)

Por cierto: *es imprescindible estudiar los textos marxistas, pero sin olvidar jamás de verificarlos con la realidad de nuestro país. Los libros son necesarios, pero debemos criticar enérgicamente su santificación* si nos aleja de nuestra realidad concreta.

MAO TSE TUNG, *Oponerse al culto de los libros* (1930)

Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen.

WALTER BENJAMIN, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1931)

Un teorema tiene que salir. Cartesiano y detallista [...]. Hay que cuidarse mucho de los detalles [...]. Como de mearse en la cama... ¿le gusta esa palabra? –¿Cartesiano?

YACO Y GOYO (1979); y:

Desconflictuar es un intento hacia lo canónico.

En LOSADA (2004)

Fui un desaparecido, el más ausente: el juntador de formas.

JACOBO FIJMAN (1926)

El umbral

Imperio de las obsesiones y un primer acercamiento a este sintagma por vía negativa (*ni, ni, ni*: enseguida se verá a qué me refiero). Entro por el título, si bien el verbo “entrar” no es el más pertinente, ya que nos encontramos en el umbral, desde donde se vislumbra algo, pero no cabalmente. Título, y agrego: algo ostentoso, me resulta estridente. De inmediato: si se pone en relación con un nombre como el mío (a pesar de no ser francés) podría sonar a homenaje o vinculación de tipo crítico. Me refiero a *L’empire des signes* (1970) de Roland Barthes. Es una posibilidad entre otras. Ambos, Barthes y yo, somos europeos y, se sabe, la crítica italiana tuvo muchas connivencias con la francesa. Pienso en Maria Corti, Cesare Segre, Umberto Eco, para ceñirme a nombres ruidosos. Primer *ni*: se trata de una opción posible, pero si el lector la elige, avanzaría por un camino equivocado. Y digo “camino” porque aquí, como veremos, se trata de caminar o de un “trabajo donde se pone el cuerpo y se suda” (ya develaré a quién pertenece la cita). El segundo *ni* y añado el subtítulo. Con esto entra en juego otro elemento: *Los siete locos* de Roberto Arlt. Barthes, francés; Arlt, argentino. Y, se sabe, Argentina –Buenos Aires, para no ser demasiado optimista– y París son dos ciudades con muchas “afinidades”. Me refiero, desde ya, a Buenos Aires como la capital presuntamente más austral de Europa. Pero basta con visitar los barrios del sur, Constitución por la noche, acercarse al Riachuelo, costear la Boca y adivinar Avellaneda (de allí en adelante gente

caminando por las calles de barro) para saber que esos lugares poco (o nada) tienen que ver con los “prestigios” como las grandes fachadas triunfalistas y otras apariencias de la avenida Quintana, los bosques de Palermo (copia del *Bois de Boulogne*) o el Teatro Colón (remedo de la Ópera construida por Garnier). Afinidades, y pienso en algunos ejemplos “representativos”: cierta clase social, si bien se expresaba en castellano, solía usar un tono de voz nasal porque daba una pronunciación afrancesada, sinónimo de elegancia. Dos: M. Torcuato de Alvear, a la hora de ser nombrado presidente se encontraba, por supuesto, en su ciudad: París. Tres: Silvina Bunge y Victoria Ocampo comenzaron escribiendo en francés porque no sabían hacerlo en castellano. Y desde *Sur* a la actualidad: algunos intelectuales que privilegian “el frente” (lo exterior, la apariencia), todavía hoy en día –con los pagos inexorables de la deuda externa, con una Argentina dependiente o deudora– se permiten seis meses en la Perla del Plata y los demás en La Ciudad Luz. Previsible la secuencia: afinidades insoslayables, pero no pienso en ellas, es así que tampoco éste es el rumbo correcto. El tercer *ni*: ese *imperio* sigue siendo problemático aún si solapo París y Barthes, y pienso en Buenos Aires o en el lugar donde llevé a cabo la investigación de la que surge este libro. Quiero decir, esa palabra no es eco ni apela ni quiere vincularse con obras como *Das Imperium der Schande* (2005) de Jean Ziegler o *El imperio de los sentimientos* (1985) de Beatriz Sarlo o *El imperio realista* (2002) de María Teresa Gramuglio, sexto tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. El artículo, como marca superficial, es síntoma de convencionalismo y la presencia de *él* resta en dinamicidad.

En definitiva: el rumbo que aquí se sigue es diverso, la entonación buscada no remeda la fachada triunfalista, el buen gusto, lo exterior, la avenida Quintana o, más generalmente, lo bello, sino un síntoma delatado por la palabra *grotecto* y el cuadro *L'autunno* de Arcimboldo que, como veremos, será utilizado en algunas ocasiones para formular

paralelismos con *Los siete locos*.¹ Grotexito suena a grotesco, una categoría estética, representada –por ejemplo– por un cuadro en el que el amontonamiento de frutas diversas fragua una identidad otra, una cara. *Grotexito es el libro que este libro lee*. Es más: que este libro construye como tal. Y grotesco es la identidad de ese libro. Más: que este libro descubre y le otorga. Una identidad que mucho tiene que ver con esa vertiginosa Buenos Aires que *evita* la cultura de fachada y del “buen gusto”, quiero decir, la Buenos Aires capital más austral de Europa; presentida *sólo* como una ciudad europea, que indudablemente lo es (no lo niego), pero que *no es* lo que la define cabalmente (digo esto y me resuenan las palabras de ese *contemporáneo* mexicano, Jorge Cuesta, que pronuncio de memoria: *lo americano ha sido la personalización de lo europeo antieuropeo*). Esa categoría tiene que ver con el “contrafrente” o, si se quiere, con lo propiamente porteño –lo que Arlt descifraba a la hora de fisgonear por las calles capitalinas en calidad de reportero policial antes, y aguafuertista después–, que mucho tiene de europeo, pero que (paradójicamente, o no tanto) lo europeo de Europa no tiene. Tiene que ver con esa Buenos Aires que conjuga y sintetiza, de alguna manera, la avenida Quintana a las doce del mediodía y Constitución (plaza y estación) a las doce de la noche. Me refiero a la mescolanza vertiginosa de diversas componentes (europeas y no europeas) que por medio del fenómeno inmigratorio aluvional fraguó la identidad porteña: su arquitectura, su idioma, su damero que hacia el norte convive con una planta de urbanización caótica, sus costumbres, su belleza que intimida. O, sin ir más allá, su Río llamado de la Plata y cuyo color es leonado: “El río de la Plata ni río ni plata. Un charco. Y si usted prefiere, una laguna barrosa y sin juncos. Más. Le concedo: grande como un lago de Suiza sin montañas ni relojes” (Viñas, D.,

¹ La reproducción que aparece en la página 9 ha sido descargada del sitio del Musée du Louvre: <<http://www.louvre.fr>>. Considero *L'autunno* como analogía del texto arltiano, entendida como relación de *semejanza* entre cosas *distintas*.

1979, p. 96). Y en un juego de citas: “Bien visto, la Argentina es un país grotesco. Todo lo otro es discurso institucional, de parroquia, fin de curso fofo o ameno en intercambio de piadosos presentes” (Viñas, D., 2000, p. 125). Entonces, echo mano al amontonamiento de fruta (cuya índole es natural) que forma una cara (cuya índole es humana) en el cuadro de Arcimboldo, para *simbolizar* la identidad de la segunda novela de Roberto Arlt (1900-1942): *Los siete locos* (1929), que encuentra su *presunta* continuación en *Los lanzallamas* (1931).²

Después de la “serie ni” (que encontraremos otra vez más adelante al pasear por Buenos Aires) y luego de haber descartado otros títulos (que implican otras articulaciones, otros mundos) con los que el lector hubiera podido vincular previsiblemente este texto, quiero develar mi elección. Su razón y su procedencia. Insisto: *Imperio de las obsesiones*. Aquí el lector se topará con una obsesión permanente. Obsesión *que es suya propia* pero que también *no lo es*. Y con esto formulo un primer movimiento sensual (una constante, como veremos): lo es-no lo es. Quiero decir: obsesión del texto arltiano y obsesión de este texto. Éste nace a partir de aquél y aquél habla por medio de éste. Este texto y el arltiano forman una unidad doble. Éste lee el arltiano a partir de sus propias propuestas,³ trata de seguirlo y, de manera seduc-

² Cuando digo *simbolizar* me refiero a que *L'autunno* –pese a su evidente manierismo– puede funcionar como “analogía pictórica” del texto arltiano, dado que sus *procedimientos compositivos* son similares. Y es esto último lo que me lleva a establecer una relación entre dos artistas tan distantes en el tiempo. De aquí en más, apelaré a *L'autunno* porque el hecho de ser una manifestación visual comporta una ventaja notable: vuelve inmediatamente perceptible (entendible) articulaciones de la novela arltiana que no son de aprehensión intuitiva. Lo uso entonces como una figura ordenadora del pensamiento.

³ Anticipo: propuestas que no comparte con su supuesta continuación, *Los lanzallamas* (1931), ya que éste articula ciertas inflexiones estéticas que pueden ponerse en relación con el primer golpe militar de la historia argentina.

tora, intenta hablar (con) el código que él mismo propone. O tematiza. Lo que pretende es identificar el principio organizador fundamental de la segunda novela arltiana, la forma interior de la visión y de la comprensión del mundo de *Los siete locos*. O, si se prefiere, lo que constituye a la obra (la de Arlt, pero también la mía propia) en su singularidad. Entonces, este texto presupone antes, luego busca y se detiene en ciertas operaciones del texto arltiano, encuentra una red interna de relaciones, la emergencia de una trama, rasgos estéticos obsesivos y señales que se condensan de forma rabiosa. Encuentra y para confirmar (contextualizar) apela a un ámbito no ficcional: el discurso histórico. A partir de allí, una emergencia que se confirma en una serie de obras que abarcan todos los géneros literarios. Palpa con cautela y encuentra voces que *Los siete locos* coordina, organiza y redirige respecto de las dos tendencias (supuestamente) vanguardistas vigentes en la década de 1920 en Buenos Aires. De aquí pasa al ámbito estético para luego volver, con el andamiaje teórico necesario, sobre la obra deseada. (Me vuelvo intransitable, acaso, pero más adelante aclararé.) Y ya que este texto habla (con) el código del arltiano, cuya naturaleza es frenética (Güiraldes diría *rabiosa*, tal vez), entonces lo quiere indicar desde su propio título (que es una anticipación del conjunto):

[Erdosain] Sin embargo, su resolución no me extrañó. Ergueta tenía esas desesperadas resoluciones de las naturalezas frenéticas que obedecen *al imperio de las obsesiones* con furor lento, una explosión profunda de la que ellos no escucharon el estampido, pero cuyo crecimiento de volumen centuplica el instinto. Sin embargo, aparentando gran serenidad, le pregunté:

—¿La Ramera?... ¿Quién es la Ramera? (“La caverna”, p. 198).⁴

⁴ Todas las citas de *Los siete locos / Los lanzallamas* provienen de la misma edición: Arlt, R. (2000), *Los siete locos / Los lanzallamas*, edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Nanterre Cedex, Colección Archivos. De aquí en adelante, cuando aparezca entre paréntesis un título entre comillas (que es del fragmento al que pertenece la

Después del relevo, de vuelta a nuestro texto, por medio de una ecuación sencilla: la “distracción”. Tal como la ramera –mujer de moral distraída, porque su cuerpo es de posesión *común*– también la novela arltiana emplaza algo que es *común* a todos sus niveles. Y aquí entra en juego el último elemento del título: un *grotexto*. Palabra cuyas coordenadas no tengo intención de introducir (aparte de las aducidas más atrás), ya que será ella misma la conclusión del recorrido que aquí propongo. La última: recalco. Pero sí quiero insistir con una obviedad. Se trata de una palabra forjada, evidentemente, a partir del nombre de esa categoría estética que también mencioné: lo grotesco. Categoría y obsesión, mecanismo repetitivo del cual el texto no puede (ni quiere) liberarse, “patología” general que se inscribe en el ámbito más general descrito por la locura. Y de aquí hacia otra inflexión.

“Die Begegnung mit dem *Wahnsinn* ist gleichsam eine der Urerfahrungen des *Grotesken*, die uns das Leben aufdrängt”. Y no quiero intimidar, a pesar del carraspeo. Pienso en la utilidad y en una forma de introducción que me codee. El encuentro con la *locura* es, como quien dice, una de las experiencias primigenias de lo *grotesco* que nos son insinuadas por la vida. Si olvidáramos por un momento el pánico suscitado, acaso, por una frase en alemán seguida de su traducción, nos asaltaría, tal vez, otro tipo de “miedo”. Aquél provocado por nociones, a esta altura, tan poco precisas como *locura* y *grotesco*. Pero si omitiéramos también este segundo temor (que, junto con el pánico, representan dos puntas entre las cuales puede activarse un, otro, movimiento oscilatorio), podría agregar que la frase citada (Kayser, W., 2004, p. 198) enuncia el tema de mi texto, ¿o el de Arlt? Sin duda, enuncia el de *Los siete locos* que pretendo presentar al lector:

cita) y un número de página sin otra referencia explícita (al autor y al año de edición), debe entenderse como procedente de dicha edición. Dos: todos los subrayados me pertenecen, salvo indicación explícita en contrario.

tema que abarca gran parte de las novelas arltianas, la mayor parte de los relatos, muchas *Aguafuertes* y que penetra su producción dramática. La locura y lo grotesco –este último, consecuencia (una de las tantas) del hibridismo inmigratorio europeo al Río de la Plata– permiten configurar un polo inédito (deslindado aquí por primera vez) en las letras argentinas de la década de 1920, explicitar una obsesión y proponer una ruptura que conlleva la renovación de un tópico; posibilitan la relectura de un texto ya tradicional en las letras argentinas y la ubicación (en una encrucijada, como veremos) de su autor, un “francotirador”, según la opinión de cierta crítica ortodoxa. Polo, renovación, relectura, reubicación: *aporte específico* (me encargo de llamar la atención sobre este punto) que este texto, concretamente, hace a la crítica especializada que se ocupa del período en cuestión. Entonces, la locura y lo grotesco, ¿qué otra cosa son, con tanta insistencia y con igual intensidad, sino los elementos básicos de este libro?

Se necesitan pruebas. Trato de ser eficaz. El tema central de este libro es sin duda *Los siete locos*, pero su punto de arranque es anterior. Me refiero, claro, a la primera entrada. (Más adelante explicitaré a qué me refiero con la palabra “entrada”). Es así que, antes de llegar a la segunda novela arltiana, este texto sondea la manera en que un fenómeno histórico, si bien de manera mediatizada, incide en lo literario. De aquí nombra una categoría que en el ámbito de la estética general está ubicada entre aquellas que son producto de un “hibridaje” y que en la Buenos Aires de la década de 1920 –*que es el período que aquí me interesa*– se da como emergencia de fenómenos surgidos a raíz de un proceso histórico bien delineado. Quiero decir, antes de llegar a lo grotesco, este texto sigue las articulaciones generales de un proceso que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aproximadamente, provoca en la Argentina cambios demográficos, sociales, económicos, culturales (en un sentido amplio) y cuyo centro es la capital de la República. Ese proceso es la *inmigración colonizadora* –lo digo con palabras de José Ingenieros. Las migraciones masivas que llegan al Cono sur desde varios países europeos empiezan a transformar un

país “bárbaro” en uno “civilizado”. Desde ya, no estoy expresando un juicio de valor propio, sino que pienso en Sarmiento. Entonces, lo que plantea este texto, sobre todo en la primera entrada, es que dicha categoría es un producto estético derivado (*derivable*, mejor dicho) de un fenómeno histórico y como tal es capaz de describirlo estéticamente. Más bien: sus aplicaciones –porque, se sabe, las categorías son “moldes”– describen adecuadamente uno o más fenómenos de la que es hija. *Sin exagerar: lo grotesco es una consecuencia estética de fenómenos surgidos a raíz del proceso inmigratorio, fenómenos resultantes de complejas variables de integración. El rasgo distintivo de la cultura porteña de esos años es la hibridación o, si se prefiere, lo que la define son las mezclas interculturales.* Entonces, a pesar de que en Buenos Aires no hubo tráfico de esclavos en la magnitud, por ejemplo, de un país cercano como Brasil,⁵ se produjo igualmente un tipo particular de mezcla y no de manera menos violenta que la que entrañó la esclavitud: veremos cómo fueron recibidos los inmigrantes a través de algunos discursos. Y antes de avanzar, aclaro: al decir “hibridación” me refiero al

[...] conjunto de procesos en que estructuras o prácticas sociales discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas en los que se mezclan los antecedentes. Conviene advertir que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras. El resultado adopta a menudo formas paradójicas: “La cualidad de todo proceso de hibridación es convertir lo diferente en

⁵ Al respecto: “ni en el Río de la Plata ni en Buenos Aires, hay una presencia fuerte de la cultura negra, por razones que se pueden explicar: toda esa zona, en el Virreinato de la Plata, era muy pobre [...]. Era un lugar donde el diablo perdió el poncho. Pues bien, la presencia de la cultura negra, la presencia de los negros, lamentablemente, era precaria, porque el tipo de industria no requería una concentración como podía ser, en la de la cultura de ingenio, la concentración de mano de obra. Y repito, a eso se sumaba la precariedad de los medios en el Río de la Plata para adquirir eso que entonces era un equívoco y ambiguo privilegio: el tener esclavos” (Viñas, D., 2006b).

igual, pero de una manera en que lo igual no es siempre lo mismo, y lo diferente tampoco es simplemente diferente” (García Canclini, N., 2002, p. 124. El subrayado es del autor).

Después de esto, la primera entrada hace otra etapa a partir de una fecha de alto impacto en la historia del país: 1916, cuando se instaura por primera vez un sistema de democracia popular. La Unión Cívica Radical (aparecida en 1891) triunfa y toma el poder un presidente elegido en elecciones libres, con voto secreto y obligatorio: Hipólito Yrigoyen. A partir de ese momento, es posible decirlo, los aportes inmigratorios acceden al plano histórico. Se llega así a la década de 1920, años vanguardistas, años de Boedo y de Florida, años también del primer yrigoyenismo. Y aquí, otra inflexión. A pesar de que la existencia de Florida y Boedo parece ser la única circunstancia que explica la literatura argentina en la década de 1920, no es del todo así. Los deslizamientos recíprocos entre ambas “corrientes” de figuras como Nicolás Olivari, los hermanos González Tuñón, Roberto Mariani, Luis Emilio Soto, Álvaro Yunque, José Sebastián Tallón, es decir, las seducciones, las influencias, las porosidades, los *intersticios* o las *fisuras* que estos nombres determinaron, evidencian una complejidad mayor que la mera existencia y el “enfrentamiento” de dos polos. Y ahora lo previsible: más allá de la declarada intención de la segunda *Proa* (de armar un *frente único*); de la aparición, en junio de 1925, de *La Campana de Palo* (cuyo propósito era constituir un *tercer frente*); o de la tentativa de la crítica posterior de hacer de Olivari y los hermanos Tuñón un caso aparte –tomo aliento– *existe* (ya que se puede configurar) una *zona* constituida por figuras “alternativas” que dan vida a una colección rupturista de obras. Más: violenta, tal como debe de ser todo *corpus* que se propone una iconoclasia seria, negadora de la tibieza de los supuestos vanguardistas. Colección integrada por textos infractores respecto de las dos actitudes estéticas vigentes y supuestamente inconciliables. Esta “zona alternativa” –contrapunto de las dos estéticas en vigencia– evidencia en la producción literaria de 1920

una complejidad mayor y la existencia de un polo que trasciende los grupos de Boedo y Florida. Asimismo, su identificación posibilita la ubicación de figuras que hasta ahora han sido consideradas por la crítica como “de frontera” porque son ubicables en ambas “corrientes”, o en ninguna. Dicha “zona” está integrada por una serie de escritores cuyas obras, a pesar de adoptar géneros diversos, se organizan alrededor de lo grotesco. Con Arlt esta categoría encuentra un espacio inédito porque se adueña de la narrativa, invadiéndola por medio de un constante desplazamiento de registros: lo cómico alterna con lo trágico, las especulaciones místicas con las reflexiones pedestres, la miseria con el golpe de humor, el realismo con el absurdo, etcétera. Ocupaba ya un lugar considerable en algunas obras teatrales –los “grotescos criollos”– de Armando Discépolo escritas entre 1920-1928. En la década de 1930 irrumpe también en el ensayo con Raúl Scalabrini Ortiz. Por lo que concierne a los otros géneros, esta categoría se manifiesta en los tangos de Enrique Santos Discépolo, la poesía de Olivari y la narrativa breve de Roberto Mariani y Enrique González Tuñón. Los nombres señalados constituyen exactamente la “zona alternativa”. A mi criterio, lo que permite considerar a estos autores como un conjunto más o menos homogéneo son ciertos rasgos estéticos comunes en sus obras. Éstos conforman un *gap* tanto frente a las obras de los grandes nombres del momento –Gálvez, Lugones, Güiraldes, Larreta, Wast, Lynch, Banchs–, como frente a los “puristas” de Florida y a los escritores sociales de Boedo.

Ahora, las “reglas del juego”. El patrón usado para delinear ese espacio alternativo en el campo literario del veinte: la elección de un texto de crisis: *Los siete locos*, obra promiscua, *miscelánea*, entrevero de elementos realistas, enigmas policíacos, ingredientes fantásticos y biográficos. El mecanismo que constituye y pone en movimiento la máquina literaria arltiana o, si se quiere, su regla, es lo que en el sur de Italia se define como *l'arte d'arrangiarsi* siempre con los medios a disposición e invertir en una estructura nueva residuos de estructuras preexistentes. Esto implica básicamente dos operaciones: *analizar* y

extraer elementos de índole diversa de varios conjuntos diferentes; *sintetizarlos* con miras a organizar un nuevo conjunto, en donde ninguno de los ingredientes reutilizados tendrá su función originaria. En este sentido, la segunda novela arltiana es una obra aluvional y abierta, que marca una fractura respecto de la tradición literaria que le es contemporánea, entendiendo por ella tanto la llamada generación del 22 como los grandes nombres merecedores de deferencia, ante quienes reivindica –en mi opinión– la existencia de otro espacio. Y si *Los siete locos* por un lado fractura, por el otro condensa. Es precisamente este segundo gesto el que permite configurar un *corpus* del que participa y que explicitaré en la primera entrada. Espacio, salto, arrojó, a fondo. Y la segunda entrada, insoslayable.

Segunda entrada: Arlt y una tercera zona; podría empezar a barajar *Los siete locos* como paso sucesivo. Pero no, antes de formular mi propuesta de lectura viene la obsesión. Digo, su explicitación o, si se prefiere, un planteamiento teórico de lo grotesco en tanto categoría que forma parte de la estética general. Dicha entrada está precedida por unas palabras cortazarianas que invitan al lector a formular una opción. O, al revés, con la segunda entrada se ofrecen dos caminos de lectura. En todo caso, allí se plantean las bases de la discusión teórica que encontrará su aplicación crítica en la tercera entrada, dedicada al análisis de los *locos* arltianos. Para una caracterización y configuración de lo grotesco, en tanto fenómeno estético, establecí una periodización que va desde el descubrimiento de un motivo ornamental antiguo hasta el Romanticismo. Dos: en ese lugar textual formulo también un primer acercamiento a *Los siete locos* y, siguiendo la lección de Wolfgang Kayser, ofrezco varios contrapuntos entre literatura y pintura. Desde ya, pintura grotesca europea. Éste no es un gesto elitista o abrumador con el que quiero impresionar o dragonear de erudito. En varias ocasiones pensé sustituir los ejemplos (que al final opté por dejar) por muestras del fileteado porteño que impera en cada micro, colectivo o bondi de Buenos Aires. Pero, ya que el público que

me interesa no es sólo el que usa esos medios de transporte, finalmente me decidí por representaciones pictóricas más “famosas” o que pueden encontrarse en cualquier enciclopedia de arte. El fileteado todavía no está en el Louvre y los diccionarios de pintura no ofrecen reproducciones de los colectivos porteños. Y tres: dije contrapunto entre literatura y pintura, pero en la segunda entrada se propone también otro contrapunto, entre el interior del texto y uno de sus paratextos: la ilustración de Arcimboldo en página 9.

Una última palabra. El sujeto específico de mi estudio –recalco– es *Los siete locos* y no lo grotesco.⁶ Es por esto que la relación de mi texto con la categoría es de orden operativo. De aquí que el mejor recurso sea insertarla en el (con)texto concreto en el que se ha concentrado y ha sido usada (interpretada) artísticamente en su nivel más alto, por lo menos en el ámbito de esa *zona alternativa* que he mencionado: nuevamente, *Los siete locos*. Procediendo de esta manera, estoy convencido de que se puede descubrir la dimensión propia de la segunda novela arltiana y mostrar otros *locos* dentro del texto estatuido de *Los siete locos / Los lanzallamas*. Va de suyo: mi lectura evita tomar en bloque esa obra, gesto que, tengo conciencia porque ya pasó en más de una ocasión, puede generar cierta resistencia por parte de la crítica tradicional. Dicho esto, un paso más.

Arribamos a la tercera entrada, que más que eso es un largo recorrido por el texto arltiano. O, si se quiere, la puesta en acto de los ingredientes barajados en las entradas anteriores. Y ya que es el centro de mi trabajo, aquí me limitaré a decir lo más circunstancial. La entonación que allí se busca (y que he encontrado) no es moderada: barajo cierta descortesía, como actitud contestataria, frente a esa crítica dogmática que ha convertido a Arlt en una especie de santo laico, pese a que probablemente lo condenaría si estuviera vivo; en una estatua, si

⁶ No digo *objeto de estudio* porque *Los siete locos* es una textura cuyo tejido está vivo.

se prefiere, y su literatura, en algo marmóreo. Y ya que con Arlt no es posible hablar de *un* lugar hay que introducir un movimiento: la oscilación o, si se prefiere, el sí y no, un juego (doble) vertiginoso, que es lo que Viñas tilda de *vacilación*. Movimiento o vaivén sensual condicionado por el balanceo inmigratorio. Como todo libro que se propone llegar a algo, también aquí, entre otras cosas, se apunta a “algo”: a levantar una polémica, a provocar estridencias y a exaltar la necesidad de un diálogo colectivo, pero sobre todo a “sacar de la sacristía” (ya se descubrirá a quién estoy citando) un texto que representa la culminación de una apuesta estética que de una manera u otra se infiltra en toda la obra arltiana. Este libro plantea una lectura y esboza otras, pero espera que a partir de él otras propuestas lleguen de lugares diferentes porque, de alguna manera, las implica, las postula y las reclama. En voz alta. Si esto aconteciera y llegaran voces que niegan, profundizan o corrigen la mía (las discrepancias son saludables), este trabajo se justificaría. Se reconocería su utilidad. De esto se trata.

Y por fin, *Exit*. O la instauración de un diálogo. El espacio ficcional de *Los siete locos* remite a un universo de correspondencias incisivas, en donde lo grotesco funciona en todos sus niveles constitutivos y por esta razón es posible introducir un nuevo concepto. Para descubrirlo, junto con todas sus articulaciones, es necesario atravesar este libro. Y no en diagonal, sino de punta a punta, como se suele decir: empresa que no se inscribe en ningún cielo inaccesible. Un elemento más: si el punto de arranque o el acceso a mis propuestas se da por la orilla histórica, el final se codea una vez más con la historia del país en el que fue escrito: el cuartelazo inaugural de toda una serie de dictaduras, el primer golpe militar de la historia argentina. 6 de septiembre, paseo por la calle Callao de cadetes musculosos y manotazo de Uriburu José Félix. 1930, cesura y apertura hacia *Los lanzallamas*.

Y ahora algunas informaciones de circunstancia o curiosidades que si yo fuera el lector me gustaría saber.

Al releer –y debo corregir todo de vuelta– se me ocurre que el pronombre con el cual voy a hablar no es el *pluralis maiestatis* de los ensayos “amables como una nube sonrosada” (voz autorizada, pero autoritaria también), ni el impersonal *se dice* (¿quién es que dice?), sino el *yo*. Con esta opción no quiero repetir o remedar ese tono y estilo marcadamente “informales” de lo que hoy en día se da en llamar “crítica cultural” ni hacer alarde de una postura individualista, sino emplazar un pronombre que es la señal más superficial de un lenguaje que no quiere ser de secta; y cuya voluntad es la de desmitificar un trabajo y un lugar de enunciación santificados. O, lo que es lo mismo, pero al revés, quiero emplazar ese *yo* que delata cierto espíritu de aventura creadora, muchas veces sofocado por las cátedras y las academias. Como para estar de la parte del *cross* (que implica *Dar la cara*) y no de la mandíbula que farfulla, muchas veces con el impersonal que suena a género anónimo o a denuncia fallida. Funcional con esa voluntad de desmitificar lo santificado es la división del trabajo no en capítulos, como se suele hacer, sino en *entradas*, precedidas por este *umbral*. Las *entradas*, máxime las dos primeras, son unidades muy abarcadoras, que compendian grandes problemáticas, como por ejemplo la lectura de un fenómeno estético a la luz de un proceso histórico, que posteriormente se condensa en una zona literaria. Digo *dos* porque la tercera es más bien un *recorrido*. Las *entradas* implican cierta mirada a vuelo de pájaro. Inversamente, el *recorrido* implica “poner el cuerpo y sudar”, fórmula que no me pertenece (ya develaré de quién es), pero que resume mi idea de la práctica intelectual. Dicho de otro modo: mi compromiso frente a las dos primeras entradas es de índole diversa del que asumo de cara a la tercera. En cuanto a la bibliografía, se encuentra ubicada al final. Incluye sólo los textos cuyo conocimiento ha sido decisivo para la realización de este trabajo.⁷ Hago esta

⁷ Como aspecto correlativo: la “política” en cuanto a la lengua de las citas. Siempre que he podido, he citado en el idioma original (salvo en el caso de W. Kayser, que

precisión porque poseo, además, una bibliografía puesta al día sobre la obra de Roberto Arlt, amontonada en los años de mi investigación, instrumento indispensable para todo investigador que quiera acercarse a los trabajos arltianos. He optado por no incluirla aquí ya que, citándolo al Comentador de *Los siete locos*, “no entraría en este libro otro tan voluminoso” (“Trabajo de la angustia”, p. 121) y por cuestiones estrictamente editoriales. En todo caso, está a disposición de todo aquél que quiera consultarla.⁸

Quiero añadir ahora algunas consideraciones sobre el género de este trabajo. Si existiera, se inscribiría en el rubro “ensayo de viaje”. Esto es, fue un libro que empecé a imaginar allá por 2001 –año fatídico: aquí el cacerolazo, la crisis y el estallido del modelo neoliberal, allí la represión en Génova por el G8– en mi centro geográfico: Cosenza. En ese entonces, como cualquier hipótesis, tenía la consistencia de un sueño que discutía mirando el Tirreno con Carlos Giordano (quien, a causa del tiempo y de una desinteligencia, no pudo ver terminado este trabajo). Sin embargo, quiero creer que hubiera aceptado la dedicatoria de este libro, como acto reconciliatorio de una relación entrañable que terminó en conflicto.

El sueño adquirió contornos más definidos cuando empezó el viaje, gracias a una beca de la Università degli Studi della Calabria para ir a estudiar a la Universität Zürich, Suiza. Allí, con un Forschungskredit der Universität Zürich pude llevar a cabo la investigación, al tiempo que disfruté del ejercicio de una generosidad y confianza deliberadas que implicaron el no decir(me) nunca que sí, pero tampoco que no. Y aquí otro nombre. Insoslayable: Martin Lienhard. Luego

presento en traducción, ya que su lengua resulta intimidatoria). Sin embargo, cuando los textos consultados eran ya traducciones, he optado por verterlas al español.

⁸ Los interesados pueden escribirme a <rcarbone@unq.edu.ar>.

de un primer viaje a Buenos Aires (2003), un año después volví a la ciudad de Roberto Arlt para terminar de redactar este trabajo.

Desde aquí, mi actual zona ecológica, algunas partes de este texto se prolongaron en prólogos y artículos publicados (o en curso de publicación) en Argentina, Italia, España y Estados Unidos (véase Bibliografía). Los primeros que acogieron benévola­mente un núcleo del libro –impugnado con anterioridad por la *Revista Iberoamericana e Iberoamericana*– fueron Marcela Croce y David Viñas, quienes decidieron que apareciese en una publicación del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires. A ambos quiero agradecer dos cosas: haber tenido para conmigo un gesto que rehuye el espíritu sectario y haber desdibujado los confines de una labor solitaria. Y en este sentido, una palabra más, para *Gorfu*, quien escuchó mis hipótesis desde esa primera caminata hacia un sótano de la calle 25 de Mayo –en busca de ningún *Aleph*, sino de una uruguaya loca (convencida hasta el día de hoy de que en Uruguay se puede viajar a dedo)– y desde allí en adelante, un apuntar para arriba constante.

De todo esto descende, de aquí en adelante, mi apuesta. Naípe. Y seguimos jugando.

Mayo 2006.