

mismo lapso (1918-1936)? Si el autor entiende el concepto en el primer sentido, entonces su periodización para ser consecuente consigo misma, debería abrirse mucho más hasta abarcar la mayor parte del siglo XIX; y si lo entiende en el segundo sentido, debería, al contrario, limitarse a un lapso mucho más breve. Es decir, en cualquiera de los casos, la periodización carece de una justificación conceptual adecuada, lo cual no es nada sorprendente. Puesto que Soufas prefiere pasar por alto toda cuestión de grupos o movimientos literarios (promociones, por cierto, que no son nunca ni tan autónomas ni tan encerradas en sí mismas como él quisiera hacernos creer), no tiene las herramientas necesarias para delimitar la época que ha escogido.

Así, la dificultad que el autor encuentra para llevar su análisis del campo formal al campo de la ideología política, se compagina con su incapacidad para insertar la obra que estudia dentro de un marco coherente de la historia literaria. Como único punto a su favor queda su lectura fenomenológica de los poemas que, si bien no explica por qué estos seis poetas constituyen "one of the most significant literary milieus of the Spanish twentieth century" (p. 243), al menos nos permite, a veces (sobre todo, en los casos de Cernuda, Salinas y Guillén), seguirlos un poco más de cerca en sus distintas tentativas por expresarse. Contribución ésta que sin duda apreciaríamos mucho más si no nos fuera ofrecida disfrazada de otra cosa.

JAMES VALENDER
El Colegio de México

JORGE B. RIVERA, *Roberto Arlt: "Los siete locos"*. Hachette, Buenos Aires, 1986; 75 pp.

ANA MARÍA ZUBIETA, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Hachette, Buenos Aires, 1987; 204 pp.

Desde mediados de los años sesenta en que se redescubre la obra del escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942) hasta hoy día, el interés de la crítica por su narrativa, principalmente, ha ido en aumento. En los ochenta han aparecido varios estudios sobre su obra que, por lo general, son reelaboraciones de trabajos que primero fueron tesis universitarias. Pensamos en particular en los libros de Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada* (Hispanamérica, Gaithersburg, 1980); Aden Hayes, *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción* (Tamesis Books Limited, London, 1982) y Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* (Universidad del País Vasco, Bilbao, 1984). Los dos libros que aquí comentaremos han sido publicados en Buenos Aires a un año de intervalo.

Aunque estos estudios se dedican casi exclusivamente a la segunda novela de Arlt, *Los siete locos*, de 1929, se trata de dos trabajos críticos muy distintos en extensión, objetivos, profundidad analítica, y merecen desde luego verse por separado.

Como de alguna manera se deduce del título del libro y de su extensión, el estudio de Rivera es una breve lectura de *Los siete locos* en la que el autor se ha propuesto ordenar “algunas hipótesis de trabajo sobre aspectos esenciales de esa maquinaria «literaria» que Arlt echó a andar en *Los siete locos*” (p. 6). Al no ahondar en ninguno de estos aspectos, lo que leemos, en definitiva, es un conjunto útil y a veces sugerente de apuntes que pueden servir de introducción a la novela. Después de ofrecer una “cronología” de Roberto Arlt, Rivera lleva a cabo una síntesis del contexto histórico-social en que se desarrolla su obra: a grandes rasgos, el surgimiento político del radicalismo y de las clases medias de origen inmigratorio en 1916, y su posterior fracaso en 1930 con la llamada “revolución de 1930”, o sea con el golpe militar del general Uriburu. El capítulo principal del libro lo constituye el “análisis de la novela”, capítulo organizado en torno a una serie de incisos que abarcan distintas facetas de *Los siete locos*, pero cuya progresión o jerarquización no explica Rivera. Aquí sólo insistiremos en las observaciones que, en nuestra opinión, apuntan algún elemento novedoso para la interpretación de la novela.

Considerado por lo general una figura solitaria de la literatura argentina de los años veinte, al margen de los dos grupos, mejor conocidos como Boedo y Florida, que acaparan en buena medida la escena literaria de aquellos años, Rivera procura mostrar, por el contrario, las afinidades existentes entre la obra de Arlt y otros escritores del período que forman una “tercera vía” o un “corpus alternativo” (p. 16): alude en particular a Armando Discépolo, el creador del teatro grotesco —volveremos más adelante sobre este punto ya que un capítulo del libro de Zubieta establece un paralelo entre el grotesco discepoliano y la narrativa de Arlt—, a Roberto Mariani, Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari. Los universos literarios de estos autores comparten “el distanciamiento grotesco, el expresionismo, las atmósferas densas, los personajes marginales” (p. 17) y, sobre todo, como dice más adelante, la práctica de una escritura que, en lugar de adherirse a un modelo literario único, constituye una “fórmula amalgamadora en la que se sintetizan y recuperan múltiples «escrituras», «imaginarios» y «retóricas» del macrosistema literario” (p. 23). De indudable interés no sólo para la comprensión intrínseca de la obra de Arlt sino para la de todo un período literario, convendría, creemos, explorar más a fondo esta hipótesis. Rivera coincide en buena medida con un libro reciente de Beatriz Sarlo sobre la literatura y cultura argentinas de los años veinte, libro que se aleja de los acostumbrados esquematismos sobre el período y que propone una comprensión más completa y sugerente del mismo (*Una mo-*

dermidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988). Por otra parte, interesa recordar que el primero en señalar la extraña composición de la escritura arltiana es el joven escritor y crítico argentino, Ricardo Piglia, en su novela *Respiración artificial* (Pomare, Buenos Aires, 1980)¹. En un largo capítulo de la novela en que dos de los personajes discurren sobre literatura argentina, se pueden leer algunas de las reflexiones más iluminadoras sobre el “estilo” de Arlt, que merecen citarse. Después de referirse a Borges y a Lugones, uno de los personajes, Renzi, establece un contraste entre la escritura arltiana y el “buen estilo” de aquél: “Es un estilo [el de Lugones] dedicado a borrar cualquier rastro del impacto, o mejor, de la mescolanza, que la inmigración produjo en la lengua nacional. Porque ese buen estilo le tiene horror a la mezcla. Arlt, está claro, trabaja en un sentido absolutamente opuesto. Por de pronto maneja lo que *queda* y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional” (p. 169) y, poco después, agrega: “Ese estilo de Arlt, hecho de conglomerados, de restos, ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del *tema* de sus novelas” (p. 171).

En lo que llama la “estética de la «excepcionalidad»” (o sea la insistencia de Arlt en el mundo de la marginalidad), Rivera rescata uno de los primeros textos del autor publicado a los veinte años en *Tribuna libre*, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, que se conoce hoy gracias a su inclusión en la edición de su *Obra completa* (Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981). Pero Rivera no repara, sin embargo, en que este texto “bisoño, incipiente” (p. 25), anuncia o prepara en buena medida la trama futura de *Los siete locos*. Finalmente, Rivera intenta vincular esta elección de la “excepcionalidad” con el autor de *Las flores del mal* (al que Arlt se refiere como a “mi padre espiritual, mi socrático demonio”) y en general con la herencia simbolista.

En “Las estrategias del «Comentarista»” (en la novela de Arlt aparece como “cronista” o “comentador”), Rivera advierte con razón que existe una “estrategia narrativa original (contar los hechos *desde* la perspectiva de Erdosain)” (p. 38), pero que se va modificando y sobre todo ampliando a lo largo de la novela. En efecto, a la confesión de Erdosain —que sigue siendo esencial, una especie de matriz narrativa de la novela—, se van agregando los testimonios de otros personajes como Elsa, la esposa de Erdosain, Barsut (el doble del protagonista), el Abogado. El Comentarista recurre asimismo a otras fuentes como el “dia-

¹ También PIGLIA ha escrito algunos ensayos sobre Arlt y un texto de ficción, “Homenaje a Arlt”, incluido en su libro de cuentos *Nombre falso*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975. Sin embargo, nos parece que en *Respiración artificial* se encuentran sus mejores páginas sobre Roberto Arlt.

rio” de Erdosain y, para reconstruir el suicidio de éste, a los periódicos y a la investigación policial del suceso. No obstante las abundantes notas a pie de página del Comentador, notas que procuran mantener la “economía de verosimilitud” (p. 39) del texto, es flagrante su omnisciencia cuando se introduce, por ejemplo, en los pensamientos de personajes que no conoció, como Hipólita, la “Coja”, o el Astrólogo. Aunque la premisa inicial de Rivera nos parece acertada, no indaga finalmente a fondo el porqué de la modificación de la estrategia narrativa original.

En otra sección, Rivera desentraña los distintos “imaginarios ficcionales” que encarnan algunos de los personajes de la novela: Haffner, el Rufián Melancólico, el Buscador de Oro, Ergueta, el “profeta”, cuyo imaginario entronca con la utopía redentorista de la revolución social preconizada por el Astrólogo. Tal vez lo más revelador de esta parte (pero una vez más Rivera apenas esboza el tema) es que pone en relación esos imaginarios con las lecturas del *imaginario* popular de los años veinte: los libros de Jack London, Mac Orlan, Salgari, Ponson du Terrail, entre otros.

Por último, Rivera dedica un inciso a “la rosa de cobre”, invento, símbolo y sueño imposible de Erdosain, que Cortázar recuerda como un emblema de rebeldía en las primeras páginas de *El libro de Manuel*. Para Rivera, la rosa metalizada ideada por el personaje arltiano es el “símbolo dramático de una impotencia, de una deliberada voluntad de mistificación y escapismo frente a los círculos de lo real” (p. 63). Aunque “la rosa de cobre” es en efecto en lo “real” un fracaso, pertenece sin embargo a la esfera del sueño y del deseo, al igual que las fantasías de poder de la Sociedad Secreta. Nos parece que la lectura de Jorge B. Rivera privilegia el resultado y no la indudable seducción que emana del invento.

El carácter sumario del estudio de Rivera no le permite profundizar varias de las certeras hipótesis de trabajo que plantea a lo largo del mismo. Tampoco establece un diálogo con la crítica arltiana anterior que se ha ocupado de esta novela. La bibliografía crítica de Arlt que aparece al final del libro es muy incompleta: de los ochenta sólo menciona el libro de José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt* (Weimar Ediciones, Buenos Aires, 1984), y ningún artículo. Hoy, a más de sesenta años de publicada la novela de Arlt conviene, creemos, afinar enfoques que ahonden en su mundo denso y complejo o que intenten dilucidar algunos de los numerosos problemas que ofrece.

Al igual que Jorge B. Rivera, también Ana María Zubieta, autora del estudio sobre “el discurso narrativo arltiano”, le debe mucho a las ideas de Piglia sobre Arlt, no tanto las que expone en los breves ensayos que ha dedicado al autor sino, como dijimos, las que desarrolla en su novela *Respiración artificial*. Zubieta articula su trabajo en torno a dos presupuestos básicos que explicita en el prólogo: en un primer término,

plantea que *Los siete locos* es una novela de “fractura, de atomización, de parodias” (p. 11), rasgo esencial que explicaría en buena medida la recuperación posterior de dicha novela ya que anticipa rasgos de la novela contemporánea. En el mismo sentido sostiene que las contradicciones presentes en el texto de Arlt no son reductibles, que “debe ser leído de la misma manera como vemos una imagen en un espejo roto” (p. 15) y que no conforma, pues, una estructura totalizable. En un segundo término, afirma que su libro es un rastreo de las “huellas” de otros discursos fundidos en la escritura arltiana. Tal vez ésa sea la idea principal que anima todo el estudio de Zubieta: Arlt, en *Los siete locos*, “construye una constelación discursiva en la que se entretujan múltiples discursos [...] y los cohesionan de tal modo que el texto puede ser vinculado con otros textos, con otros discursos y no ser, al mismo tiempo, asimilado a ninguno, alcanzado un alto grado de especificidad” (p. 13). El libro de Zubieta está organizado en torno a cuatro distintas aproximaciones, escritas también, dice en el prólogo, en distintos momentos. Por lo tanto, cada uno de los cuatro capítulos del libro puede leerse y comentarse de manera autónoma.

El primer capítulo lo dedica Zubieta a la relación de Arlt con Dostoyevski. Como es bien sabido, la influencia de Dostoyevski y de otros escritores rusos (Gorki, Andreiev, entre otros) fue decisiva para los narradores argentinos de tendencia social o sea para lo que se conoce como el grupo de Boedo. Pero, como observa Zubieta y han visto otros (también lo menciona Rivera), “el sentimentalismo de los escritores de Boedo se empeñó y se obstinó en una lectura de Dostoyevski centrada en la miseria, en la marginalidad de los personajes y enlazó a ellas las penurias del trabajo considerado el condensador privilegiado de la explotación y la enfermedad, de la virtud y el sacrificio” (p. 21). Zubieta se propone dejar de lado las semejanzas temáticas, que sin duda existen también, para centrarse, afirma, en “los cruces intertextuales, los procedimientos constructivos, la producción de una escritura y el modo como Dostoyevski fue leído por Arlt” (p. 20). Tal vez Zubieta hubiera tenido que insistir en el hecho de que es sobre todo el estudio de Mikhail Bakhtine sobre Dostoyevski (*La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970) el que permite abrir nuevos o diferentes parámetros de comparación con Arlt. Aunque el punto de partida de Zubieta es válido y hay buenas intuiciones iniciales, el capítulo en su conjunto no convence, deja cabos sueltos y no se acaba de entender la naturaleza y función de esos “cruces intertextuales”. Trataremos de ver por qué.

Zubieta organiza su estudio de la “huella” dostoyevskiana en torno a tres puntos: los relatos-confesiones que constituyen los “ejes estructuradores” (p. 45) de *Los siete locos*, la función del Comentador o cronista en la enunciación de la novela y, por último, la presencia de la literatura folletinesca, “hecho el pasaje o la mediación a través de Dostoyevski” (p. 59).

Los diez relatos-confesiones que según Zubieta recorren y estructuran *Los siete locos* son “una estilización de un procedimiento de la narrativa de Dostoyevski” (p. 23). La confesión es sin duda esencial en el mundo de Dostoyevski y la autora se apoya en esta idea para llevar a cabo su análisis intertextual. Sin embargo, la repartición que hace Zubieta de los relatos-confesiones entre los personajes de la novela resulta bastante arbitraria (pp. 25-27). Además, no siempre se trata de confesiones; entre los personajes arltianos es difícil, si no imposible, la confesión. No nos parece casual que Astier, el protagonista de *El juguete rabioso*, sólo pueda descubrirse, explicar los motivos de su traición ante un desconocido, el ingeniero Vitri, ajeno a su mundo y valores. Del mismo modo, Erdosain se confiesa con un personaje distante, al margen del mundo de los “locos”, el Comentador. En definitiva, después de un análisis detallado de los relatos-confesiones que conforman para Zubieta la textura de *Los siete locos*, se nos escapa el posible sentido del cruce intertextual entre Arlt y Dostoyevski. Quizá había que preguntarse primero a qué necesidad responde la confesión en el mundo de Dostoyevski (y para ello la exploración de Bakhtine es fundamental), para reflexionar posteriormente en la naturaleza y significado de la misma en el mundo de Arlt. Como bien dice Bakhtine, “d’après Dostoïevski, c’est seulement sous la forme d’une auto-expression du type confession que peut être donné le dernier mot sur l’homme, qui lui soit réellement adéquat” (p. 93). En esta búsqueda de la verdad última de la conciencia que persiguen los héroes del novelista ruso cobra todo su sentido la confesión o, mejor, el diálogo-confesión. No resulta arriesgado decir que Arlt descubre esencialmente en el mundo artístico de Dostoyevski una forma de revelar “al hombre interior”. En este sentido, Zubieta no insiste suficientemente en el diálogo-confesión que engloba todo el relato y que funda la escritura de la novela, o sea el del protagonista, Erdosain, con el Comemador o cronista.

Para Zubieta, la función principal del Comentador (o cronista) de la novela es la de ser “una puerta de acceso a la verdad”: “El Comentador no dirige, no orienta; escucha y corrige la información cuando es errónea incorporando a su rol el de investigador de la verdad” (p. 48). En efecto, en una primera lectura, el Comentador parece preocupado por la “verdad” de su crónica: se refiere a las “actividades reales” de los personajes, consulta los periódicos, introduce notas de tipo histórico. Sin embargo, parece difícil no percatarse de que se trata sólo de una faceta de ese narrador-comentador. Existe un desajuste constante entre sus aseveraciones, sus pretensiones de verdad y la narración que en realidad nos entrega. La conjunción de testimonio y omnisciencia, las numerosas contradicciones en que incurre lo convierten muy pronto en un narrador poco fidedigno. Finalmente, en la última sección del capítulo, Zubieta muestra que la incorporación del folletín a la novela de Arlt es una incorporación crítica y paródica. La autora lle-

va a cabo su análisis confrontando las historias de niñas que aparecen en *Humillados y ofendidos* de Dostoyevski y en *Los siete locos*.

En el segundo capítulo de su estudio, “Arlt-Boedo: la contemporaneidad de dos discursos”, Zubieta se propone “esclarecer qué relación hay entre Arlt y los escritores de Boedo” (p. 67), con quienes en efecto, en más de una oportunidad, se lo ha vinculado. Después de apuntar algunas semejanzas entre la obra de Arlt y la de escritores como Méndez Calzada o González Tuñón, que también mantuvieron una relación ambivalente con los de Boedo, Zubieta se dedica sobre todo a mostrar las diferencias. Lejos de participar del “afán didáctico-moralizante” (p. 78) que caracteriza por lo general a los escritores de Boedo, Zubieta destaca en la narrativa de Arlt la ruptura de la causalidad propia de la narrativa naturalista, la marginación como “acto de libre voluntad” y, entre las prácticas cercanas a la literatura de vanguardia, lo que llama “la apelación a lo imaginario” (p. 87) y la estructura del texto “fracturada, discontinua, alternante, repetitiva” (p. 89). Aunque hay sin duda observaciones pertinentes a lo largo del capítulo, la demostración de Zubieta resulta a veces simplificadora, en particular en la parte en que destaca las diferencias porque opone la novela de Arlt a un bloque, aparentemente homogéneo, el grupo de Boedo. Más sugerente y enriquecedora nos parece la hipótesis de Rivera cuando se refiere, en un intento por salir de los esquematismos fáciles, a una “tercera vía” o a un “corpus alternativo” de escritores que incluiría a Arlt.

En el tercer capítulo, “El grotesto arltiano (el producto de una doble lectura)”, Zubieta se propone “definir, delimitar y analizar los alcances del grotesto en *Los siete locos*” (pp. 16-17). Plantea que Arlt es el primero en introducir la forma grotesca en la narrativa y que, además, se trata del “elemento organizador fundamental” de *Los siete locos* (p. 99). Falta, en nuestra opinión y tal vez al principio del capítulo, una buena definición de esta noción o incluso una discusión más a fondo de la misma. No se menciona el estudio clásico de Wolfgang Kayser sobre el tema (*Lo grotesco*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1964) ni tampoco el trabajo de Claudia Kaiser-Lenoir sobre el grotesco criollo (*El grotesco criollo; estilo teatral de una época*, Casa de las Américas, La Habana, 1977). La idea principal de la que parte Zubieta para su análisis es de que lo grotesco es “una de las formas de operar la síntesis, una de las maneras (inéditas) de unir lo que aparece fragmentado, disperso”, además de ser “uno de los recursos a los que se echa mano para lograr ese efecto cuasi-cómico o semi-trágico que se alcanza especialmente en *Los siete locos*” (p. 99). Hay buenos análisis comparativos entre algunas de las obras más conocidas de Discépolo (*Mateo, Relojero, Stéfano*) y *Los siete locos*. Zubieta destaca en particular como propio de lo grotesco la naturaleza anómala de los hombres y sobrenombres que aparecen en la novela de Arlt, la animalidad de los personajes y también la “locura” de algunos de ellos y de los proyectos societarios. Al término del capítulo, la autora

concluye que Arlt reelabora “a su modo” varias de las propuestas discepolianas.

El capítulo más ambicioso y logrado del libro de Zubieta es, sin duda, el que se ocupa del discurso del Astrólogo. Este discurso ha sido por lo general soslayado por la crítica arltiana y, cuando se ha interesado por él, lo ha convertido en un discurso ideológico coherente. Como bien dice la autora: “La crítica literaria que obvió el discurso del Astrólogo dominó, en parte, la gran proliferación de discursos logrando que la riqueza de *Los siete locos* se aligerara un poco de lo más peligroso y que su desorden se organizara según figuras que esquivan lo más incontrolable; es como si se hubieran querido borrar las marcas de su irrupción” (p. 122). Sin pretender resolver las “fisuras” y “contradicciones” del discurso del Astrólogo, Zubieta procura desentrañar algunas de las múltiples redes que lo conforman: la utopía, la ficción, el anarquismo y el poder. Aunque la minuciosidad del análisis no permite dar cuenta de todos los pasos seguidos por Zubieta, cabe destacar en particular la parte que dedica a la *clave* del discurso del Astrólogo, o sea la utopía y, sobre todo, a sus “inversiones” paródicas. Con base en una serie de ejemplos bien escogidos, la autora subraya el juego constante entre afirmación y negación que envuelve el proyecto utópico del Astrólogo. Lo que se podría quizá objetar a Zubieta es que en definitiva trata también de encontrar una coherencia, esta vez discursiva y no ideológica, en el discurso “caótico, múltiple” (p. 121), del Astrólogo. En este sentido procura borrar uno de los presupuestos básicos de este discurso que formuló muy bien en un principio: su carácter “peligroso” e “incontrolable”.

En términos generales, hay que decir también que la redacción es frecuentemente confusa y dificulta por lo tanto la lectura del trabajo. A ello habría que agregar lo que nos atrevemos a llamar una manía clasificadora excesiva —no daremos ejemplos para no alargar innecesariamente nuestro texto— que complica inútilmente los análisis. A nuestro juicio, otro defecto son las deducciones apresuradas de aspectos no suficientemente demostrados. Con todo, y a pesar de las reservas anteriores y de las que se han formulado en el transcurso de esta nota, el estudio de Ana María Zubieta (y en particular el último capítulo) constituye un aporte para la mejor comprensión de la novela más importante del escritor rioplatense.