

Roland Spiller

¿Modernidad cambalachesca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*

Para definir la posición de las novelas de Roberto Arlt en la literatura argentina se impone una categoría directora de las sociedades modernas: la subjetividad, o más precisamente la representación estética del sujeto. En sus novelas se perciben las huellas de una modernización social, experimentada de modo problemático, conflictivo y crítico, que corresponde estrechamente a la modernización literaria. La gran ciudad moderna y la interioridad psicológica constituyen los ámbitos de experiencia cruciales de esta representación. En cuanto a estos dos temas interrelacionados entre sí, Arlt ocupa en la literatura argentina y latinoamericana una posición comparable a la de Charles Baudelaire con sus *Tableaux parisiens* en la literatura francesa y europea.

Con Roland Barthes se puede definir la literatura como una forma institucionalizada de la subjetividad.¹ No puedo resumir aquí todos los aspectos de la producción estética del sistema literario en Argentina con sus instituciones específicas de la época, por esta razón me concentraré en tres aspectos:

- los modelos del mundo y los valores dominantes de la época;
- el deseo en las relaciones intersubjetivas, una problemática central para los procesos de constitución de sentido en la modernidad;
- la función de las miradas literarias para la focalización narrativa.

¹ Con esto no niego lo problemático del término también en la crítica literaria (Frank/Raulet/ van Reijen 1988). En cuanto a la discusión filosófica, Konersmann (1988: 19) constata que lo problemático del término proviene de la autorreflexividad inevitable de la “mirada del alma en sí misma” y de su transposición lingüística. La puesta en tela de juicio llevada a cabo bajo el lema de “la muerte del sujeto” no carece de potencial constructivo. Partiendo del artículo famoso de Barthes “La mort de l’auteur” (Barthes 1994), que está motivado por una aparente intención crítica del poder, se puede tomar en cuenta la construcción discursiva de subjetividad, ya que Barthes presupone la asimilación inevitable de cualquier creatividad subversiva por el sistema del arte (Barthes 1995). La superación del sujeto, que Barthes consideró una construcción de la ideología burguesa, se sitúa en el contexto de M. Foucault y J. Derrida que vieron en el sujeto estructuras de sentido “centradas” que remiten a una metafísica no-confesada.

Los modelos del mundo y los valores dominantes de la época se dejan ilustrar con dos ejemplos destacados de la música y la literatura del año 1935: El tango “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo, considerado por los *tangueros* como su “himno nacional” (Collier/Cooper 1995: 136-137) y la *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges. La representación de la infamia en Borges y la relación entre Borges y Arlt son temas suficientemente investigados.² Dirijamos, por lo tanto, nuestra atención hacia el tango que refleja el clima social de la *década infame* con sus típicos conflictos y contradicciones.

El estribillo “Cambalache siglo veinte” alude a un balance del siglo. ¿Cómo resumir después de solamente tres décadas, el siglo entero? La respuesta de Santos Discépolo la encontramos en una concepción histórica que permite una explicación del mundo generalizadora, retrospectiva y profética a la vez. Esta visión histórica contiene una crítica general de la civilización, que se manifestó especialmente en el ensayo.³ Con el derrumbe moral y los fenómenos de desintegración social, la heterogeneidad y el intercambio de fragmentos devienen el principio universal. Si bien “el mundo fue y será una porquería, [...], en el quinientos seis y en el dos mil también”, la infamia y el caos se encumbran en el siglo veinte:

“[...] pero que el siglo veinte es un despliegue
de maldá insolente,
ya no hay quien lo niegue,
vivimos revolcaos en un merengue
y en un mismo lodo todos manoseaos.”

Aquí, la explicación universal se refiere, con un sarcasmo mordaz, a la decadencia de los valores y la desintegración social. El término peyorativo “cambalache” significa según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia en Argentina y Uruguay lo mismo que “prendería”, es decir una “tienda en que se compran y venden” e intercambian “objetos de poco valor” de la más disímil forma, procedencia u origen cuya expresión ejemplar la encontramos en la yuxtaposición de “Don Bosco y la Mignón, Don Chicho y Napoleón, Carnera y San Martín” y, sobre todo, en la imagen de la Biblia llorante y el calefón:

² En cuanto a Borges véase el estudio de Louis (1997: 121-248).

³ Véase al respecto el artículo de Matzat en este volumen.

“Igual que en la vidriera irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida
y herida por un sable sin remaches
ves llorar la biblia contra un calefón.”

La vidriera microcósmica de Discépolo reúne y confronta, como observa Hortiguera (1999: 2), “lo sacro con lo profano, lo extraordinario y lo vulgar, lo espiritual y lo material.”⁴ De hecho, los personajes mencionados, todos tomados de la actualidad a comienzos de la década, no podrían ser más contrastantes: Alexander Stavisky, un estafador que se suicidó en una cárcel en Bayona en 1934; Bosco, el fundador de los salesianos, canonizado por el Papa Pío XI en el mismo año; don Chicho es el apodo del jefe de la mafia argentina Juan Galiffi, detenido y procesado en 1932; Primo Carnera, un boxeador italiano que retuvo el título de campeón mundial de peso completo en el bienio 1933-1934; la Mignón es (probablemente) la versión argentina de la expresión francesa “mignonne” con el valor de “querida” o “mantenida”. El registro coloquial y el ímpetu revulsivo de este tango resumen, como observa Noemí Ulla (1982: 111), “la visión de una sociedad carente de afectos y respeto por el hombre”. Se puede, pues, reconocer fácilmente en esta vidriera una poética argentina, si no latinoamericana, que contiene un fuerte simbolismo cultural. Un rasgo distintivo de la cultura argentina es su heterogeneidad, su población es de “más disímil procedencia u origen” como los objetos juntados en el escaparate de Discépolo.⁵ La heterogeneidad y la mezcla se basan poetológicamente en el principio del desorden genérico y taxonómico que transforma las categorías establecidas de ordenamiento. El tango discepoliano abarca, pues, tres dimensiones estrechamente correlacionadas: una socio-cultural, una moral y una poetológica. Las tres se refieren al estado de la sociedad y a la heterogeneidad y la mezcla como principios de composición.

⁴ Le agradezco a Hugo Hortiguera la gentileza de haberme dejado el manuscrito de su ponencia “Literatura cambalachesca: una lectura de la literatura argentina contemporánea” presentada en el congreso “Siglo XX, cambalache. Balance cultural de un siglo en las Américas” organizado por Rogelio Rodríguez Coronel en La Habana del 14 al 18 de diciembre de 1999. Hortiguera se basa en el concepto bajtiniano de lo carnavalesco, pero con un enfoque decididamente argentino y latinoamericano.

⁵ Respecto a la heterogeneidad de la cultura y literatura argentinas véase Spiller (1994; 1997).

Ahora se impone la pregunta de cómo Arlt adopta estos elementos. El primer ejemplo se halla en *Los siete locos* donde la vidriera aparece en forma de periódico, que no es sino una ventana metafórica al mundo. Barsut comenta al Astrólogo la noticia de la unión de la banda de Al Capone con la de George Moran, para demostrarle el derrumbe moral del siglo XX.:

“Estamos en el siglo veinte, amigo, y a estas horas todos los imbéciles honestos que decoran el planeta se han enterado de la alianza de dos eximios bandidos, que las leyes norteamericanas respetan y que se reparten en toda la costa del Atlántico el contrabando de alcohol, la explotación de la prostitución y del juego” (Arlt 1978: 234).

Esta cita pertenece a una serie que tematiza la modernización tecnológica y la decadencia moral de la sociedad. Arlt, periodista de profesión, conocía la prensa personalmente, un medio de comunicación masivo cuyo impacto en el cambio social le interesaba especialmente. Con esto no quiero insinuar una relación directa entre Arlt y el tango —esto sería posible a lo sumo a la inversa—, sino una correlación no específica, ideológica y poetológica. Se puede presuponer, sin embargo, relaciones directas con el teatro grotesco y Armando Discépolo, el hermano de Enrique (Viñas 1973, 1996; Zubieta 1987: 99-120).

En cuanto a la subjetividad hay que indicar un detalle que concierne a la temática de la percepción y las miradas: La escena de la vidriera del tango implica, como escenas de ventanas literarias en general, la relación entre sujeto y objeto, contemplador y mundo. En las novelas de Arlt, se encuentran ejemplos numerosos de una puesta en escena narrativa de tales procesos perceptivos que ya no focalizan el caos del mundo en el espacio cerrado y microcósmico de la vidriera, sino que apuntan en dos direcciones aparentemente opuestas: hacia afuera y adentro, la ciudad de Buenos Aires y el mundo interior del protagonista. La relación entre mundo exterior e interior, enriquecido semióticamente, es un tema sumamente importante en ambas novelas.

Se puede discernir, pues, algunos puntos comunes concernientes al tema de la modernidad entre el tango y el teatro grotesco de los hermanos Discépolo, por un lado, y las novelas de Arlt, por el otro lado. Ambos acentúan las percepciones divergentes y contradicciones de un mundo heterogéneo concebido como decadente. Esta tendencia de mezcla se manifiesta también lingüística y estilísticamente (Viñas 1973; 1996: 99-143). Un elemento crucial es la parodia, el uso de estrategias narrativas variadas y la mezcla grotesca de registros cómicos y trágicos, que subraya, a su vez, lo absurdo y la consiguiente búsqueda de su superación.

Fueron justamente los sistemas de producción de sentido tradicionales los que cayeron en descrédito en este tiempo; un proceso en el cual las vanguardias participaron de manera vehemente. La caída de los mitos clásicos y de los grandes metarelatos, a los cuales pertenece también la subjetividad como categoría directora de la civilización moderna, se manifiesta literariamente en la tematización de las tensiones entre sujeto y mundo, dentro y fuera. La contribución de Arlt a esta problemática consiste en el desarrollo de la novela de la ciudad y especialmente la introducción de lo grotesco como registro, que permite reunir materiales contradictorios y fragmentados, sin que se produzca una síntesis homogénea o armoniosa.⁶ *Los siete locos* y *Los lanzallamas* demuestran esto tanto en el nivel de la representación mimética cuanto en los procedimientos discursivos. Arlt, al tematizar la problemática de la identidad, uno de los temas principales de su novelística, no construye una imagen coherente de la realidad, sino fragmentos, cuya conexión consiste en el cuestionamiento de su conexión, justamente como la Biblia y el calefón en la vidriera del cambalache. Ambos contextos, la ciudad como espacio social y exterior y el sujeto como espacio individual e interior de percepción, ya no forman un conjunto coherente de sentido, sino fragmentario e incoherente. Esta correlación de ámbitos de referencias fragmentados crea un proceso semiótico que determina la especificidad de la escritura de Arlt.

Falta un último aspecto para llevar a cabo la comparación con el tango. La coexistencia de lo incoherente, que constituye el foco de “Cambalache”, puede ser considerado como principio estilístico y narrativo. La pluralidad estilística constituye un rasgo distintivo de la escritura arltiana. Se podría designar también la mezcla estilística de sus novelas con el término *cambalachesco*: se representa una acción melodramática en un *patchwork* de distintas estrategias narrativas, realistas hasta vanguardistas, que confluyen en lo grotesco. Por eso se podría considerar a Arlt como representante destacado de una *literatura cambalachesca*, para la cual se podrían encontrar fácilmente muchos otros ejemplos.⁷

⁶ Compárese Zubieta (1987: 99): “En este capítulo será considerada la configuración del grotesco, aspecto de plural riqueza interpretativa porque es uno de los modos aglutinantes privilegiados, una de las formas de operar la síntesis, una de las maneras (inéditas) de unir lo que aparece fragmentado, disperso y uno de los recursos a los que se echa mano para lograr ese efecto cuasi-cómico que se alcanza especialmente en *Los siete locos*.”

⁷ Remito a la definición de Hortiguera (1999): “[...] los textos cambalachescos se presentan como un intento por entender y construir la dialéctica entre las articulaciones discursivas oficiales y las voces largamente suprimidas, en una especie de juego

Para poner de relieve la modernidad narrativa de Arlt, voy a revisar otros aspectos que cumplen una función decisiva en la representación de la subjetividad: los motivos de la mirada y del deseo.

El significado de las miradas literarias en la literatura realista y naturalista es generalmente sabido (Mitterand 1987; Reati 1988; Wolter 1997; de Toro 1999b). Este motivo aparece también en las novelas de Arlt, unas veces tradicionalmente, otras veces con funciones e intenciones cambiadas. Una comparación con el modelo realista y naturalista resalta la modernidad de su escritura. En la literatura realista-naturalista la vida individual y la historia están estrechamente conectadas por los tres factores de *milieu*, *race* y *moment*. Arlt adopta estas reglas en sus novelas, sirviéndose de procedimientos para la representación de sensaciones y experiencias que fundan la modernidad literaria. Pero, como muchos autores contemporáneos y posteriores, él transforma las reglas miméticas profundamente. La técnica de la representación de estados de conciencia limitados, es una constante de sus novelas, que reencontramos tanto en Céline, Malraux, Sartre, Camus y Robbe-Grillet como en Onetti, Sábato, Puig, Juan Carlos Martini y Rodolfo Rabanal, para nombrar solamente algunos pocos ejemplos de la literatura rioplatense.⁸ Además, con la acentuación del fracaso o de la falta de comunicación, Arlt intensifica otra función del siglo XIX, los personajes aparecen como cautivos dentro de su mundo subjetivo. Mención aparte merece Juan Carlos Onetti, cuya primera novela *El pozo* habría que comparar más detalladamente con las de Arlt. Su tema común es la pérdida de sentido, la alienación de los marginados y los procesos de desintegración social que hemos encontrado en “Cambalache”.⁹

Atención especial merece también la representación de fantasías y sueños. Arlt, recurriendo a la ficción del editor, ordena, valoriza y comenta, aunque en forma reducida, el material narrado a través del *cronista*. Sus comentarios e intervenciones afirman el predominio de lo grotesco

atemporal en donde el pasado puede leerse en términos del presente, puesto que aquél nunca ha podido ser superado y los problemas de entonces continúan siendo los actuales.” Este concepto de lo cambalachesco se relaciona con lo carnavalesco de Mijail Bajtín. Hortiguera presenta los ejemplos de Humberto Constatini, Osvaldo Soriano y Ricardo Piglia. Sin coincidir totalmente con Bajtín desarrolla una poética de la desarticulación y refuncionalización de las tradiciones literarias en Argentina.

⁸ En cuanto a Martini y Rabanal véase Spiller 1993.

⁹ Matzat (1992) sintetiza los aspectos de una modernidad literaria genuinamente rioplatense en Onetti cuya obra combina tendencias miméticas provenientes del realismo con tendencias anti-miméticas que crean una descontextualización progresiva.

que atribuyó decisivamente a la modernización de la literatura argentina. La temática central de la existencia adquiere en sus novelas una dimensión *sui generis*: una forma del grotesco que muestra tendencias hacia lo metafísico, sin colmarlas ni en un *cosmos* ni en un *caos* totalizantes, sino que mantiene una heterogeneidad irreductible, en fin, cambalachesca.

En la tradición realista-naturalista destacan tres funciones de las miradas literarias: la descriptiva, la relacional y la afectiva. La función descriptiva (o referencial) sirve para transmitir informaciones, la relacional para establecer relaciones entre el sujeto viendo y el objeto visto, ella implica la representación de relaciones de poder y la función afectiva (Wolter 1997: 333). Miradas hacia el otro y/o propio sexo, sobre todo miradas eróticas transmiten emociones y motivos inconscientes e irracionales que resultan ser especialmente interesantes para la creación artística.¹⁰ Tanto la práctica social cuanto la reproducción simbólica-estética de miradas se orientan en las respectivas relaciones de poder. En culturas de sello patriarcal domina, por lo tanto, la perspectiva masculina en las representaciones simbólicas. Sin intentar aquí una lectura enfocada en el aspecto *gender*, lo que en el caso de Arlt sería muy interesante, hay que destacar la importancia fundamental de las relaciones entre los sexos para el desarrollo de un concepto implícito de la subjetividad.

Si bien las tres funciones pueden encontrarse en variaciones múltiples en las dos novelas de Arlt, hay que constatar un incremento significativo en *Los lanzallamas*.

En el nivel descriptivo las miradas cumplen generalmente la función mimética de caracterizar a los personajes. También Arlt se sirve de las descripciones de los ojos y las miradas para caracterizar a sus personajes; en *Los lanzallamas* casi no existen escenas sin descripciones de la mirada. En la mayoría de los casos se trata de elementos que se podrían designar como “prefabricados”, *serielle Versatzstücke* en alemán, piezas o unidades de tipo descriptivo que contribuyen a la representación de las relaciones entre hombre y mundo o intersubjetivas. Cumplen, por lo tanto, la función afectiva tradicional al iluminar la calidad psicológica de los contactos o el estado de un personaje. Arlt, sin embargo, se sirve de una función adicional: la *puesta en escena narrativa*. Frases como “[Haffner] Se levantó, y mirando fieramente a Erdosain, dijo: —¡Salud!” (Arlt 1978: 220), “Erdosain mira de reojo el ángulo de su cuarto” (ibíd.: 227) o “El Rufián

¹⁰ Wolter (1997: 334-339) conecta la mirada con el concepto de la empatía al sacar conclusiones sobre la relación entre el autor y los narradores y los personajes a partir de motivos inconscientes y subyacentes a las intenciones declaradas.

soslaya de una mirada el perfil de una dactilógrafa, y continuó su soliloquio” (ibíd.: 228) son elementos prefabricados, estereotipizados, que cumplen una función teatral o también fílmica.

Esto demuestra que las funciones mencionadas pueden coincidir o mezclarse en una sola escena. La focalización oscila entonces entre el mundo exterior y los protagonistas y/ o el mundo interior. En este contexto, las miradas en situaciones eróticas constituyen un ejemplo para un alto grado de afectividad. En el capítulo “Ingenuidad e idiotismo”, que trata del fracaso del matrimonio con Elsa, Erdosain relata su amor de la manera siguiente:

“Y era feliz porque amaba con sufrimiento, ignorando el fin de mi deseo, y porque creía que era amor espiritual toda esa convulsión orgánica y terrible que me postraba dichoso ante la quieta mirada de ella, una mirada limpia que me penetraba con lentitud las subcapas más estremecidas del espíritu” (Arlt 1978: 72).

En esta escena que muestra la conexión entre deseo y mirada, Erdosain evoca la sublimación del impulso sexual en los primeros tiempos de su matrimonio. Pese a la oposición subyacente de espiritualidad y corporalidad, aquí la mirada forma parte de un *lenguaje del cuerpo*. La transposición estética de este lenguaje del cuerpo, que es polifónico como ya en Nietzsche,¹¹ constituye otro elemento de la modernidad de la escritura de Arlt. Escenas como la citada caracterizan con su orientación psicoanalítica la puesta en escena narrativa de la subjetividad, además, manifiestan, con la ebullición de impulsos no-articulados y libidinosos, también la impotencia del sujeto Erdosain, que no siempre logra ser dueño en su propia casa.

Arlt utiliza, en el capítulo con el mismo título, la metáfora “casa negra” (Arlt 1978: 73-76) para representar el alma. Ella constituye el espacio simbólico, en el cual aparecen los temores y el cumplimiento imaginado de los deseos en forma de una correlación a la vez causal y contradictoria.

“Cerraba los ojos y entraba en la ardiente oscuridad, olvidado de todo, como el fumador de opio que al entrar al asqueroso fumadero, donde el patrón chino huele a excrementos, cree recobrar el cielo. [...]”

El deseo zumbaba como un tábano en sus oídos, pero nadie lo podía arrancar ya de la oscuridad sensual.

¹¹ Mattenklott (1982: 34) habla de una “semántica del cuerpo lingüístico” (“Semantik des Sprachleibs”) en Nietzsche.

Era esta oscuridad una casa familiar en la que perdía súbitamente las nociones del vivir común. Allí, en la casa negra, le eran habituales los placeres terribles, que de haberlos sospechado en la existencia de otro hombre le separaran para siempre de él.

Aunque esta casa negra estaba en Erdosain, entraba en ella haciendo singulares rodeos, tortuosas maniobras, y una vez traspuesto el umbral sabía que era inútil retroceder, porque por los corredores de la casa negra, por un exclusivo corredor siempre enfardado de sombras, avanzaba a su encuentro, con pies ligeros, la mujer que un día en la vereda, en un tranvía o en una casa lo había envarado de deseo” (Arlt 1978: 74-75).

El descenso hacia la “casa negra”, una alusión a la “noche oscura” mística, evoca la unión con una amada ideal y, al mismo tiempo, la autoalienación de Erdosain que aparece como separado de sí mismo para siempre.

La imbricación de miradas y deseos se manifiesta también en los cambios entre una perspectiva interior y exterior, especialmente durante uno de los paseos por el centro de Buenos Aires:

“Miraba largamente los pasamanos que en los balcones negros fulguraban redondeces de barras de oro, las ventanas pintadas de color gris perla o leche teñida con unas gotas de café, los cristales cuyo espesor debía tornar aguanosas las imágenes de los transeúntes, las cortinas de gasas, tan livianas que sus nombres debían ser bonitos como la geografía de los países distantes. Qué distinto debía ser el amor a la sombra de esos tules que ensombrecen la luz y atemperan los sonidos!...

[...]

Hacíase esta pregunta porque por momentos le extrañaba una esperanza que había surgido en él.

Se imaginaba que desde la mirilla de la persiana de algunos de esos palacios lo estaba examinando con gemelos de teatro cierto millonario ‘melancólico y taciturno’. (Uso estrictamente los términos de Erdosain.)

[...]

Tan es así, que Erdosain esperaba que el ‘millonario melancólico y taciturno’ lo mandara llamar de un momento a otro al observar su semblante de músculos endurecidos por el sufrimiento de tantos años” (Arlt 1978: 17-18).

Cito este pasaje porque en él se encuentran varios elementos cruciales para mi argumentación que quisiera resumir brevemente:

- El personaje del *flaneur* que vaga por la ciudad se basa en la oposición de dentro y fuera. El foco perceptivo se encuentra, sin embargo, en la conciencia de Erdosain.

- La presencia del cronista convierte la percepción de la ciudad en un eje temático.
- El anhelo de ser visto, refleja el acto de ver en un nivel segundo.
- Las transiciones entre ver y ser visto llevan a la intersubjetividad, las relaciones humanas y al amor.
- La representación de la percepción ensancha el ámbito no-lingüístico de la mirada a la corporalidad. El sueño diurno hace reconocer a Erdosain los endurecimientos acumulados en largos años de sufrimiento que están inscritos en su cuerpo.

Por lo demás, se encuentran numerosas constelaciones de miradas “neutrales” que representan una especie de “grado cero” de la mirada. Ellas aparecen, paradójicamente, sobre todo en situaciones dramáticas. Un poco después de la escena citada, el cronista relata su encuentro posterior con Erdosain: “En tanto hablaba, yo lo miraba a Erdosain. El era un asesino, un asesino, y hablaba de matices del sentimiento absurdo!” (Arlt 1978: 72). Esta conexión de una mirada no comentada, neutral y sin emociones con una exclamación sumamente emocional demuestra la tendencia grotesca de la puesta en escena de miradas en las novelas de Arlt.

Ex negativo, el cerrar de los ojos constituye un motivo constante que muchas veces representa la retirada de una realidad insoportable y que conduce a la introspección. Si bien las miradas dirigidas hacia adentro traen a la luz los deseos reprimidos e inconscientes de Erdosain, ellas no le liberan de ellos porque la discrepancia entre deseo y realidad resulta ser demasiado grande. En este proceso las miradas pueden convertirse en una especie de actividad pasiva como muestra una escena en el lecho matrimonial nocturno:

“No me acostaba, sino que permanecía sentado, casi apoyada la espalda en la almohada, mirando las tinieblas. Yo sabía que no había ningún objeto en estar mirando las tinieblas, pero me imaginaba que ella, compadecida de verme así, abandonado en la oscuridad, terminaría por apiadarse y decirme: ‘Bueno, vení si querés’” (Arlt 1978: 73).

Esta esperanza de Erdosain no se cumplirá de igual manera como tampoco el sueño del encuentro con el millonario melancólico y taciturno. Un primer balance hace patente que Arlt utiliza miradas literarias para representar la frustración de deseos afectivos, sexuales y económicos.

En este contexto, la metáfora de la oscuridad cumple funciones variadas, sobre todo la representación de las relaciones intersubjetivas, o,

más precisamente, del fracaso de la comunicación, y además la representación de la percepción. Esto se manifiesta de modo ejemplar en una escena de *Los Lanzallamas*. En el capítulo “El poder de las tinieblas” Elsa confiesa a la superiora de las carmelitas que una vez había visto a Erdosain sentado en un Café:

“Junto al vidrio de un café de cocheros, un vidrio lleno de polvo iluminado por el sol, estaba él, tristemente apoyada la mejilla en la palma de la mano. Miraba la cornisa de una casa frontera, pero sin verla, con la frente arrugada, vaya a saber pensando en qué. Yo me detuve para observarlo. Era mi esposo.[...] El alma se me encogió de tristeza. Yo lo miraba a él como si fuera otro; otro que hacía mucho tiempo que se había perdido en mi vida, y que de pronto el azar me lo presentaba desnudo de toda máscara en un antro espantoso” (Arlt 1978: 271-272).

En esta escena crucial, la mirada clandestina revela nítidamente la alienación de la pareja y la congoja de Elsa al sentirla. Erdosain, mirando sin ver, como si fuese expuesto en la vidriera de un cambalache, es, al mismo tiempo, sujeto mirando y objeto mirado, un objeto fuera de su contexto como Don Chicho y Napoleón y la Biblia y el calefón del tango discepoliano. El café y la vidriera del cambalache constituyen espacios cerrados, en los cuales el escaparate cumple la función de una pantalla. De esta manera, Arlt crea un microcosmos que ya no es un *cosmos*, es decir ordenado por una ley trascendente o superior, sino un *caos* que muestra a los personajes y los lectores la soledad absurda del sujeto moderno fuera de los sistemas de sentido. Así se le hace reconocer al lector, que ve aquí a través de los ojos de Elsa, su papel en la película que está viendo. Llama la atención que justamente la falta de comunicación, el no cruzarse de las miradas, permita un conocimiento del otro en su otredad profunda. El “antro espantoso” *casi* reúne, como la vidriera de Discépolo, lo sacro y lo profano, por lo menos insinúa un abismo existencial, *casi* mitológico, que puede ser considerado como iluminación instantánea o estallido de un conocimiento extraordinario en una situación cotidiana. Arlt no está muy lejos de una visión del sinsentido de la vida que conocemos en Onetti y que puede ser una reminiscencia bíblica como demostró S. Giersberg.¹²

¹² Giersberg (1999) analiza en su artículo “‘I have seen all the things that are done under the sun; all of them are meaningless, a chasing after the wind’: Onetti and Ecclesiastes” detalladamente la referencia bíblica en Onetti.

La focalización doble de la locura

La relevancia de las miradas se manifiesta no solamente en el nivel del contenido sino también en el discurso.¹³ El análisis de la visualidad y de la percepción ha sido, desde el principio, un tema central de la narratología. El concepto de la *focalisation* de Gérard Genette (1972) basada en la distinción de ver y decir, con las preguntas consiguientes ¿quién ve y quién habla?, se concentra en las significaciones de las miradas en el nivel discursivo. Otros narratólogos como Mieke Bal (1982: 31-39) analizaron más detalladamente el papel de las instancias narrativas para la focalización. Recién esta concepción ensanchada narratológicamente demuestra la envergadura del espectro de los procesos de percepción en la literatura. Bal, Jahn, Nünning y otros (Jahn 1996: 242) diferenciaron, además, el sujeto y el objeto de la focalización. Esta distinción juega un rol decisivo en la representación de la subjetividad, especialmente de los afectos y relaciones de poder.

Queda, pues, por señalar la focalización del *leitmotiv* de la locura indicada ya por el título de la primera novela. Erdosain se mueve en una zona fronteriza, que se transforma progresivamente en un espacio de la locura que marca profundamente su experiencia subjetiva del mundo.

En la primera parte, Erdosain es el sujeto de la focalización. El ve el mundo y también a sí mismo amenazado de manera creciente por la locura. En la segunda parte, su propia locura deviene el foco de múltiples perspectivas, su estado subjetivo se convierte en el objeto de la focalización. En este contexto, la ficción del editor crea la impresión de una subjetividad auténtica y objetiva basada en la situación confesional. Las confesiones suelen cumplir una función de legitimación, el *Véame a mí, cómo estoy* de Erdosain, dirigido al cronista y también al lector, reivindica mostrar la subjetividad desnuda, articular los temores y deseos no articulados. En una nota a pie de página del capítulo "Trabajo de la angustia" (Arlt 1978: 78-81), en el cual Erdosain trata de definir su miedo existencial, el comentador advierte:

"Posiblemente algún día escriba la historia de los diez días de Erdosain. Actualmente no me es posible hacerlo, pues no entraría en este libro otro tan voluminoso como el que ocuparán las dichas impresiones. Téngase en cuenta que la presente memoria no ocupa más que tres días de actividades reales de los personajes y que a pesar del espacio dispuesto no he podido dar sino

¹³ En cuanto al análisis de las instancias y perspectivas narrativas véase el estudio fundamental de Gnutzmann (1992).

ciertos *estados subjetivos de los protagonistas*, cuya acción continuará en otro volumen que se llamará *Los lanzallamas*' (Arlt 1978: 78; el subrayado es mío).

Las notas del "cronista de esta historia" objetivizan la representación de la subjetividad y la hacen aparecer, por lo menos en un nivel de superficie, más auténtica. Sobre todo, desarrollan una perspectiva doble que, al concertar la modernidad narrativa y temática de estas novelas, forma la base de la puesta en escena de la subjetividad.

Por lo tanto, la representación escénica del sujeto percibiendo resulta ser decisiva. La acentuación de la modernidad social se manifiesta en la mención de tecnologías y medios nuevos y en la acentuación de la visibilidad que se incrementa, como ya hemos señalado, significativamente en la segunda novela. Esto se manifiesta en el personaje de Barsut que pone en escena su propia vida y que al final recibe una oferta de Hollywood, la última peripecia grotesca de la puesta en escena de la subjetividad. Su humillación de Erdosain, la bofetada que desencadena toda la acción posterior, resulta ser, como el simulacro de su propia ejecución, una puesta en escena. Con esta perspectiva doble, Arlt desarrolla una conciencia del hombre que se ve a sí mismo y a los otros en el estado de ver y mirar. Su representación de la subjetividad es cambalachesca en tanto que crea una vidriera doble: una dirigida hacia adentro, otra hacia afuera; ambos están bajo el signo de la traición, de la yuxtaposición de contradicciones e incoherencias, de la discrepancia del yo y el mundo. Con esta estética, cuyo potencial innovador no se ha reconocido durante un período prolongado, Arlt no solamente ha abierto horizontes nuevos para la cuestión del sujeto, sino su modelo de subjetividad literaria ha llegado a ser, como toda creatividad originalmente subversiva, adaptada por las instituciones literarias. Una vez integrados en el canon de las historias literarias, sus textos desarrollan su función de modelo que repercute en el campo cultural. El impacto de Arlt y de su concepto de subjetividad subyacente en la literatura argentina, tal vez menos llamativo que el de Borges (de Toro 1999a), es, sin embargo, de larga duración ya que va más allá de las fronteras, a veces un tanto artificiales, entre modernidad y postmodernidad.

Bibliografía

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho.]
- BAL, Mieke (1984): *Narratologie. Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht: HES.
- BARTHES, Roland (1994): "La mort de l'auteur", en: *Œuvres complètes*, II, Édition établie et présentée par Eric Marty, Paris: Seuil: 491-495.
- BARTHES, Roland (1995): "La leçon", en: *Œuvres complètes*, III, Édition établie et présentée par Eric Marty, Paris: Seuil: 799-816.
- COHN, Dorrit (1995): "Optics and Power in the Novel", en: *New Literary History. A Journal of Theory & Interpretation*, 26 (Charlottesville, Virginia): 3-20.
- COLLIER, Simon/ Artemis COOPER / María Susana AZZI / Richard MARTIN (eds.) (1995): *tango! Mehr als nur ein Tanz*, München: Heyne.
- FRANK, Manfred/ Gérard RAULET / Willem van REIJEN (eds.) (1988): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= edition suhrkamp. 1430.)
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Seuil. (= Collection Tel Quel.)
- GIERSBERG, Sabine (1999): "I have seen all the things that are done under the sun; all of them are meaningless, a chasing after the wind: Onetti and Ecclesiastes", en: Gustavo San Román (ed.): *Onetti and Others. Comparative Essays on a Major Figure in Latin American Literature*, New York: State University of New York Press (= SUNY series in Latin American and Iberian thought and culture): 163-175.
- GNUTZMANN, Rita (1992): "Los siete locos/ Los lanzallamas", en: Volker Roloff / Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.): *Der hispano-amerikanische Roman, I: Von den Anfängen bis Carpentier*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 155-166 y 337-339.
- HORTIGUERA, Hugo (1999): "Literatura cambalachesca: una lectura de la literatura argentina contemporánea", [charla presentada en el congreso "Cambalache" organizado por Rogelio Coronel Rodríguez en la universidad de La Habana en diciembre de 1999, citas del manuscrito].
- JAHN, Manfred (1996): "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept", en: *Style*, 30/ 2, 1996 (De Kalb, Illinois): 241-267.
- KONERSMAN, Ralf (1988): *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LOUIS, Annick (1997): *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris: L'Harmattan.
- MATTENKLOTT, Gert (1983): *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek: Rowohlt. (= Das neue Buch.)
- MATZAT, Wolfgang (1992): "Juan Carlos Onetti: *El astillero*", en: Volker Roloff / Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.): *Der hispanoamerikanische Roman, II: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 18-30.
- MITTERAND, Henri (1987): *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris: PUF.
- REATI, Fernando (1988): "Observación y observadores en dos novelas de Emilia Pardo Bazán", en: *España Contemporánea*, 1 / 2 (Madrid): 33-48.

- SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- SPILLER, Roland (1993): *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart: Juan Martini, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia, Abel Posse und Rodolfo Rabanal*, Frankfurt am Main: Vervuert. (= Editionen der Iberoamericana III, 46.)
- SPILLER, Roland (1994): “Die Gegenwartsliteraturen des Cono Sur (Argentinien, Uruguay, Chile, Paraguay)”, en: Heinz Ludwig Arnold (ed.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, Band 10, 34. Neulieferung, München: edition text und kritik: 1-84.
- SPILLER, Roland (1997): “Die literarische Kultur in Argentinien”, en: Rafael Sevilla/ Ruth Zimmerling (eds.): *Argentinien: Land der Peripherie?*, Unkel/Rhein, Bad Honnef: Hornemann (= Länderseminare des Instituts für wissenschaftliche Zusammenarbeit): 98-110.
- TORO, Alfonso de/ Fernando de TORO (eds.) (1999a): *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- TORO, Alfonso de (1999b): “Formen des Sehens”, en: Alfonso de Toro/ Stefan Welz (Herausgeber): *Rhetorische Seh-Reisen. Fallstudien zu Wahrnehmungsformen in Literatur, Kunst und Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert: 41-86.
- ULLA, Noemí (1982): *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- VIÑAS, David (1973): *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires: Corregidor.
- VIÑAS, David (1996): *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Sudamericana.
- WOLTER, Birgit (1997): *Geschlechterspezifische - Sprache - Literarische Konstruktion. Empathiestrukturen bei Emilia Pardo Bazán und Benito Pérez Galdós*, Berlin: tranvía.
- ZUBIETA, Ana María (1987): *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires: Hachette.