

Malos modales: tra(d)iciones de Piglia a Arlt

ROCCO CARBONE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SARMIENTO

ABSTRACT

The Arltian passion for mixture has a privileged place in Piglia's work. It is a foundational element of a poetic that works with a combinatory of heterogeneous ingredients. The mixed system that characterizes Arlt's work is inseparable from Piglia's texts. Piglia dialogues with Arlt, a writer that constitutes a central link of his traditional series. This essay starts with an hypothesis of *Respiración artificial* and develops it on the basis of *Los siete locos* to communicate the texts among them.

Keywords: Piglia, Arlt, grotesque, tradition, language, "bad writings"

La vocación arltiana de la mezcla ocupa un lugar privilegiado en la obra de Piglia y opera como elemento fundacional de una poética que se erige y organiza sobre una combinatoria de elementos heterogéneos. Esa vocación hacia la mezcla característica de la obra de Arlt es indisociable de la pigliana. Desde sus textos, Piglia dialoga con Arlt, escritor que constituye un eslabón central de su serie tradicional. Con este trabajo pretendo recuperar una hipótesis de *Respiración artificial* y desarrollarla en función de *Los siete locos* con vistas comunicar entre sí las dos obras.

Palabras claves: Piglia, Arlt, grotesco, tradición, lengua, "mala escritura".

Bambalinas

Piglia. Si hablamos de su obra, según uno de sus exegetas, ésta es “fragmentaria y dependiente de tantos precursores” (Fornet, 2007, p. 26). Entre aquellos más notorios que avalan su estética, asumido por el propio Piglia y a la vez visible en sus textos, tenemos a Roberto Arlt. Éste funciona como pivote dentro de su obra. Desde sus textos, Piglia dialoga con Arlt (si bien no exclusivamente), escritor que constituye un eslabón central de su serie tradicional. Ese diálogo, entonces, señala modos de leer y de escribir. E implica hablar no sólo con un sector de la literatura argentina sino con una tradición. Mejor (el axioma justo): implica una actitud ante el lenguaje, la política, la historia de la (literatura) Argentina.

Escenario

Con este trabajo pretendo recuperar una hipótesis de *Respiración artificial* (1980) – relativa a la “mala escritura” arltiana: *los malos modales* – y desarrollarla en función de *Los siete locos* (1929) con vistas comunicar entre sí las dos obras. Y si esto es el comienzo, el cuerpo de este trabajo consiste en mostrar las articulaciones de algunos mecanismos de esa escritura arltiana. En cuanto a mi objetivo, lo que pretendo es “concluir” que la vocación o cultura arltiana de la mezcla – que encuentra una energética resonancia en su escritura–, ocupa un lugar privilegiado en la obra de Piglia. Y opera como elemento fundacional de una poética (pigliana) que descansa sobre una combinatoria de elementos heterogéneos. Esta conclusión es más que nada una premisa a futuro: desarrollar en un trabajo posterior que relacione los razonamientos que me ocupo de exponer aquí con, quizá, *La ciudad ausente* (1992).

Proscenio

“La crónica n° 231”-“¿Cómo quieren que les escriba?”. Dos aguafuertes, *un mismo idioma*. Hablado por “los pueblos que, como el nuestro, están en continua evolución” (Arlt, 1998, p. 162). Esos pueblos que “sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores” (ibid., p. 163). Roberto desacralizador: las instituciones lo fastidian. Enuncia los rasgos que delinean su identidad lingüística; que es la de todo inmigrante. Y, en sentido inverso, formula el desafío a las academias, a las normas del “buen decir”. Un mismo idioma, decía, y ahora agrego: *tradición*:

Escribo en un “idioma” que no es propiamente el castellano, sino el porteño. Sigo una tradición: Fray Mocho, Félix Lima, Last Reason. Y es acaso por exaltar el habla del pueblo, ágil, pintoresca y variable [...]. Este léxico, que yo llamo idioma, primará en nuestra literatura a pesar de la indignación de los puristas [...] (ibid., p. 369).

Y yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en que conversamos [...], es el verdadero. [...]. Vez pasada, en *El Sol* de Madrid apareció un artículo de Castro hablando de nuestro idioma para condenarlo. Citaba a Last Reason [...] y se planteaba el problema de dónde iríamos a parar con este castellano alterado por frases que derivan de todos los dialectos. [...] Pues a la formación de un idioma sonoro, flexible, flamante, [...] vivo, nervioso,

coloreado por matices extraños y que sustituirá a un rígido idioma que no corresponde a nuestra psicología (ibid., pp. 371-373).

Parábasis

Se sabe: la cantidad es cualitativamente otra cosa, pero por ser lo más evidente empiezo por ahí. En el año en el que comienza la segunda presidencia de Yrigoyen, en la pág. 6 de la última empresa editorial de Alberto Haynes, un periodista escribe 231 crónicas; y en una vida relativamente breve una considerable producción, que sólo deja de lado la poesía. Se trata de ese periodista, escritor también, supuestamente autodidacta e inculto que, sin embargo, es el niño mimado de *El Mundo* por provocar un incremento exponencial de las ventas del periódico. Además de actuar como su corresponsal dentro y fuera del país. Apadrinado, según él mismo nos cuenta, por un “Director indulgente, que lo presenta a las visitas, con estas elocuentes palabras: -El atorrante de Arlt. Gran escritor” (ibid., p. 96). El mencionado también tiene la capacidad – curioso: si es que no sabía escribir – de reflexionar sobre su instrumento: el lenguaje vivo de Buenos Aires (tal como consta en “Proscenio”). *Idioma* de sus calles, flexible, con el que Arlt compone sus obras. De esta forma, toma una posición decidida en el debate del *idioma* de los argentinos y la justifica razonadamente. Bien: si sigo a Rodríguez Pérsico cuando habla de las *Aguafuertes*, puedo decir que

Arlt realiza una operación desacralizadora que consiste en la centralización de los márgenes, en convertir lo que es socialmente fronterizo en elemento simbólico fundamental. [...] la escritura concreta [...] reformula la identidad lingüística y cultural sobre la base de lo excluido por la cultura oficial (1993, p.9).

Donde esos márgenes – allende los que está lo excluido por el “orden instaurado” – son los aportes lingüísticos inmigratorios. Aquí lo que es posible leer es una operación contraria a la del Borges de los veinte. Éste, en su poesía, exagera la ausencia de un ingrediente que se estaba sedimentando en la Buenos Aires de ese entonces: lo “extranjerizo”. Cómo: a través del emplazamiento de la entonación y la voz propias de una “genealogía criolla”. Pero en los alrededores pulula ese *idioma*: código de crisis, sometido a un violento y múltiple mestizaje que apela a esa andadura alucinante que azotó la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX.

Dónde está ese “idioma”. Más mito

Íntima e indisolublemente relacionado con la temática urbana – siendo como es el vehículo apropiado para representar la sintaxis caótica de su referente; con sus personajes, pienso en sus detalles fisonómicos; y, en general, con el universo ficcional de *Los siete locos* – está ese *idioma*, cuya categoría representativa es lo grotesco. Ese código, el cuerpo de ese idioma – funcional a dicha categoría – otorga coherencia a (y encarna) la identidad de la ciudad y de sus pobladores.

Una identidad (lingüística o no) siempre necesita de un lugar en el cual situarse, inscribirse: Arlt “vivió ese idioma empíricamente, como una manera de desarrollar una identidad que no podía ser entendida fuera de la ciudad”

(Jitrik, 1980, p. 31). Lenguaje urbano, entonces, poblado de palabras insólitas. Durante mucho tiempo ese mismo lenguaje colaboró a la inclasificabilidad de Arlt dentro del sistema de las letras argentinas. Lenguaje que contribuyó a identificarlo como un escritor seductor y que, por sobre todo, define el carácter híbrido de su narrativa. Código que mucho ha llamado la atención de los críticos y que ha provocado no pocas resistencias; cuando no rechazos abiertos.

Para reconstruir las declinaciones generales del mito creado a su alrededor, estimo pertinente (a pesar de sus puerilidades) apelar a un ensayo perimido de un compañero generacional de Roberto. Vale la pena transcribir sus ideas porque exhiben algunos de los lugares comunes fraguados y transitados más recurrentemente por la crítica y la historia literarias:

Escribe forzado por las limitaciones de su lenguaje [...]. No ha encontrado hecho su lenguaje, sino que en gran medida es el producto de una invención personalísima, utilizadora de la fusión [...], de su natural incivilidad con elementos inconexos [...]. su descalabro gramatical comenzaba por la prosodia [...]. Del alemán de sus padres, que desconocía, solo le había quedado la dificultad para asimilar nuestra gramática [...]. Escribió hasta el fin de sus días sin preocuparse por unas faltas ortográficas [...] e incurrió en cuanto dislate sintáctico le vino a la mente [...]. Lo más asombroso de este lenguaje proviene del efecto contrastado entre la huraña arbitrariedad de su sintaxis y la riqueza inusitada de su léxico. [...] En una misma frase difieren los tiempos de los verbos¹; las preposiciones ni sospechan la existencia de algo que pueda llamarse régimen; [...] aunque parezca increíble después de lo dicho, Arlt es uno de los escritores argentinos de mayor riqueza de léxico [...] con un lenguaje impar (González Lanuza, 1971, pp. 27-31).

Y como si las hipérboles no bastaran de por sí para dar cuenta de un tópico desmadrado, el ensayista pone de manifiesto también la proverbial falta de formación escolar y la supuesta influencia que Roberto recibió de las traducciones barcelonesas baratas. Nos encontramos frente al tópico de un lenguaje “desastroso” por el semianalfabetismo de su usuario. Es la “mala escritura”: los malos modales, lo que pretendo poner en foco. Código, hoy día, apreciado por la crítica especializada en tanto que “rebeldía contra las normas oficiales del buen escribir” o como “contraestilo” (Gnutzmann, 1996, p. 137). Volviendo a González Lanuza, hay que admitir que reconoce la riqueza del léxico. Y, sin embargo, si bien no logra valorar adecuadamente esa escritura – digo, como funcional a la organización de los universos ficcionales robertianos –, le reconoce una peculiaridad básica: la “fusión” de ingredientes de índole diversa que, confluyendo en un mismo conjunto, lo configuran. De hecho, se trata de un código en el que se mezclan y acumulan palabras pertenecientes a ese “lenguaje del bajo fondo” – el lunfardo (cuya presencia discuto más adelante) –, con otras de tipo técnico derivadas de la metalurgia, muchísimas de la geometría, de la química o la física, que otorgan a la narración un efecto “científico”. No es extraño toparse con fórmulas, cálculos o alusiones matemáticas, menciones a ácidos o “colores químicos”. A estas componentes se suman palabras o expresiones extranjeras deformadas y relacionadas generalmente con el universo de la prostitución – macró: *maquerau*; cana: *canne*;

¹ Más adelante analizaré un breve extracto en el que difieren los tiempos verbales y mostraré qué implica ese *supuesto error* a nivel de la articulación frástica y de la regulación de la información narrativa.

bulín: *boulin*; o “Guce se seule ne peu par mener son cu” (Arlt, 2000, p. 46) – que se combinan con argentinismos y casticismos. Es así que presenciamos a oscilaciones tales como *agarrar~coger*, *criada~sirvienta*, *plata~mango~guita~dinero*. Lenguaje que cultiva la ruptura de tono, la mezcla y cuyo hibridismo léxico se configura por medio de términos, insisto, pseudocientíficos procedentes de las ciencias duras, maquinistas derivados del mundo industrial, arcaísmos; todos amalgamados con otros que delatan un gusto decadente por lo artificial o lo raro: la rosa de cobre, sin ir más allá.

¿A qué se debe esta mezcolanza turbulenta? Si bien ya lo insinué, quiero confirmarlo con Gnutzmann, quien sostiene que esta particularidad lingüística arltiana obedece a lo siguiente:

La diversidad étnica de la nación argentina [...] da origen a la introducción de otros idiomas. Aparecen representantes de las regiones españolas: vascos, gallegos, andaluces; chulos y prostitutas de Francia [...]; numerosos italianos, principalmente comerciantes y explotadores de prostíbulos, como Carmelo y su regenta, amigo de Haffner. Bromberg y algunos explotadores de la prostitución son judíos. Todos ellos aportan su propio idioma (1996, p. 138).

La superposición de los diversos componentes étnicos y el constante diálogo entre diferentes culturas, en situación de convivencia cotidiana, forjaron el entramado identitario porteño (y habría que pensar si no el de la Argentina en su conjunto), pero también su peculiaridad lingüística. Ésta *permite y legitima* las mezclas porque es el resultado de esa fusión de “innumerables” identidades lingüísticas. Es esta situación de contacto, roces y penetraciones la que configura el código arltiano. Código que no preserva ni defiende (no puede) una idea de “pureza” de la lengua nacional, sino que elige como opción diferencial el entrevero, el desdoblamiento (he aquí la unidad siempre plural de lo grotesco) producidos por el violento impacto inmigratorio sobre el lenguaje. Me tomo la libertad, entonces, de sostener (repitiendo a Piglia) que Roberto es a los años veinte lo que Lugones para el final del XIX e inicios del XX, si bien en sentido inverso. Su “parecido”, si cabe, es de orden contrario.

Respiración arltificial

[...] hacia 900 [...] las clases dominantes delegan en sus escritores la función de imponer un modelo escrito de lo que debe ser la verdadera lengua nacional. [...] Lugones cumple un papel decisivo en la definición del estilo literario en la Argentina. Los textos de Lugones son el ejemplo de qué cosa es escribir bien; [...] Es un estilo dedicado a borrar cualquier rastro del impacto, [...] que la inmigración produjo en la lengua nacional. [...] 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 [...]. No entiende el lenguaje como una unidad [...], sino como un conglomerado [...]. Para Arlt la lengua nacional es el lugar donde conviven y se enfrentan distintos lenguajes [...]. Y ése es el material sobre el cual construye su estilo. [...] El estilo de Arlt es una masa en ebullición (Piglia 1980, pp. 168-170).

Estilo y ebullición: de la ficción a lo periodístico. Itinerario, entonces. En un aguafuerte titulado “Necesidad de un ‘Diccionario de lugares comunes’”, asistimos a un diálogo entre un filósofo y un filólogo. Ellos discuten dicha

exigencia para “ayudar a bien vivir a muchos hombres que por sus singularidades verbales, *cojean* del idioma en nuestro medio” (Arlt, 1998, p. 559. La cursiva es mía). Pero debaten también acerca de las condiciones que determinan la existencia de un estilo propio. Un *estilo en ebullición*, y lo que éste provoca: *cojear*...

FILÓSOFO: No se trata de la gramática. Eso es ingenuo. De lo que se trata, es de algo más importante como modificación.

FILÓLOGO: ¿Se refiere a la estética del lenguaje?

FILÓSOFO: Cuando un hombre habla el idioma de su pasión, de su desorden, de su odio o de su iniquidad, involuntariamente hace estilo. [...]

FILÓSOFO: La particularidad de tener estilo es una desgracia.

FILÓLOGO: Desde ese ángulo, creo que usted tiene razón (ibid.).

El estilo es una desgracia cuando las singularidades verbales que lo configuran hacen cojear el idioma y cuando la escritura que produce dicha cojera resulta en un código enrevesado. Y esto, a pesar de ser la cifra de una pasión. O, mejor, de un desorden que, en el caso de Arlt, es su “mala escritura”: energía expresiva desbordante que Güiraldes intentó domar (según se secretea).

Y ya que las declinaciones generales han sido planteadas, quiero abordar las especificidades del lenguaje arltiano. Su particular organización. Se trata de un sistema híbrido. Mejor: en Arlt, la supuesta “mala escritura” es la manifestación de lo grotesco a nivel esencial. El síntoma de la crisis (de un código) debida al proceso inmigratorio.

Práctica significativa

Desde las primeras páginas de los *locos* nos encontramos sumergidos en la “atmósfera” verbal propia de un sistema grotesco. Se trata de un código seductor que fue considerado hasta la náusea, sobre todo al comienzo, como “mala escritura” por los estudiosos arltianos. La mirada bizca – cuando no la ceguera– de la crítica ortodoxa impidió leer que en el estilo robertiano hay más que incorrecciones. Acudir al concepto de “contraestilo” tampoco sirve para descifrar el problema. Más: hablar de “contraestilo” delata una posición de defensa de la escritura arltiana, un situarse de su lado que se me antoja candoroso. O a operación que apela a una cuestión escolástica. En general, y máxime con respecto al concepto de “mala escritura”, estimo que esta falta de justipreciación se debe a la elección de una perspectiva discutible: la que responde a la flexión clásica entre el arte y el (buen) gusto. La “mala escritura” – ejercicio de libertad que tiene *apariencia* de incorrección– es tal si se enfoca desde lo bello y sus modalidades. Esto es, desde el punto de mira de cualquier estética “clásica”: preestablecida y perfecta. Pero basta con desplazar el foco de nuestra atención, operar un leve corrimiento, curiosear desde lo grotesco para apreciar dicha escritura en su ostensible dimensión. Como la parte más importante, integrante e integradora, de todos los demás niveles de un enérgico mecanismo que radica su funcionamiento en la mezcla, la desproporción y cuyo estatuto dragonea de incorrección. Enfocando desde lo grotesco la percepción se altera sensiblemente: lo que desde lo bello es incorrección, desde nuestra categoría adquiere el estatuto de una práctica *significante*; en el sentido de *eficaz* para la representación. Es así que la sintaxis de *Los siete locos* es funcional a la estructura caótica de la imagen (*imágenes*: mejor) de la ciudad que configura o a

la composición distorsionada de sus personajes. De esto descende que la vituperada “mala escritura” es una *escritura grotesca*; que responde a los principios organizadores de la categoría (Carbone, 2007, pp. 133-206). Se trata de un código funcional que se adecua acabadamente al universo que los *locos* escenifica.

En esta circunstancia, no me importa establecer si Arlt era capaz de “escribir bien”, cuáles eran sus lagunas lingüísticas y/o culturales o computar cuántos errores ortográficos cometía por página. Pretendo es mostrar algunos mecanismos representativos del funcionamiento de ese código. Y formular un juicio de valor sobre esta expresión híbrida, instrumento que posibilita la existencia de la literatura arltiana. Si la “piel” de todo texto es el lenguaje, entonces, la de todo texto arltiano es su lenguaje grotesco. Éste “frota” contra (en donde el contacto *crea*) todos los demás niveles que componen *Los siete locos*. Se trata de un lenguaje que “ya no presupone fluidez ni cabalgata sino que se acrecienta como inerte carnosidad” (Viñas, 1973, p. 14). Y si es cierto que se trata de una carnosidad, o que puede figurarse como tal, nada tiene de inerte.

Agresiva

Carnosidad. Cuya manifestación consiste en una distorsión lingüística dificultosa y *ornamental*. *Artística*, en este sentido. Puede considerarse, simultáneamente, como murmullo y agresión. Cross: “el lenguaje de Arlt concentra una [...] violencia que surge no sólo del léxico, o de la carga semántica de las palabras sino [...] de su apretado forcejeo de la sintaxis” (Guzmán, 1995, p. 487). Y lectura dificultosa: “el mejor elogio que puede hacerse de Arlt es decir que en sus mejores momentos es ilegible” (Piglia, 1980, p. 167). Siguiendo la línea del Emilio Renzi, dicho código es una “escritura perversa, un estilo criminal”, por medio del cual “Arlt escribe contra la idea de estilo literario, o sea, contra lo que nos enseñaron que debía entenderse por escribir bien, [...] pulcro, prolijito, sin gerundios” (ibid., p. 166). A partir de ese *escribir en contra*, ese acto *crea* un nuevo (renovado y diverso) estilo literario. Estilo que, tratándose del eco de lo grotesco que resuena en el lenguaje, se presenta como infracción del “equilibrio” de una regla oficial. *Regla*: Borges, en la década del veinte. Lugones, retrocediendo hacia el inicio del siglo o el final del anterior.

La “mala escritura” es un código en el que las normas de la corrección gramatical entran en crisis por las “leyes” de la producción artística. Así se apunta a un sobresalto del lector. De hecho, las aplicaciones de nuestra categoría suelen promover su intranquilidad. Alarma e inquietud ante la inestabilidad del mundo que se pone en escena y cuyo aspecto complementario es la experiencia (sorpresiva) de la falta de una “base de apoyo”. En los *locos* estas sensaciones pueden experimentarse a nivel lingüístico. Dicha escritura, lo apunté, es un ejemplo de grotesco lingüístico y por medio de ella Arlt quebranta la confianza del lector en el idioma (se formula un implícito cuestionamiento de la comunicación). Aspira a desestabilizar nuestra confianza no sólo en los límites del lenguaje, sino en la imagen del mundo que sobre él descansa. Activa, con este objetivo, un *ars combinatoria* que se caracteriza por barajar registros diversos: lo trivial y lo popular (hay una abundancia de términos coloquiales y cotidianos), lo familiar y lo oficial, lo lírico y lo soez. Su fórmula es una suerte de verticalidad que condensa los extremos. Se apropia de códigos discursivos de muy distinta procedencia: fragmentos de cartas, diarios,

planos científicos, manuales, noticias periodísticas. *Ars* que permite y legitima las deformaciones (léxicas), las contracciones, las alteraciones (sintácticas). Incorpora un número conspicuo de términos derivados del *argot* porteño. Vehicula también términos provenientes del lenguaje técnico-científico, frecuentes arcaísmos, especulaciones abstractas de carácter metafísico o ideológico, fragmentos de lenguaje periodístico. Hacinamiento que la vuelve abigarrada, cuyo fin (exceptuando su objetivo principal: narrar) es el de producir en el lector una sensación de absurdidad. Se trata de un sistema comunicativo que inquieta. En todo ello hay algo que nos desazona y el lenguaje que produce semejante rarezas suena a problemático. Sentimos que no podemos confiar plenamente en él. Por eso la confusión o la desorientación que experimentamos. De aquí – sospecho– el florecimiento del tópico de los malos modales. En este sentido, se puede hablar de una utilización de lo grotesco tendiente a trastocar cualquier orden sistemático del pensamiento; tendiente a subvertir cualquier racionalismo (sin destruirlo), al atacarlo con un código enemigo de las gramáticas que se esgrimen como un bastón (parafraseo a Arlt), y también de los “diccionarios”. Su “patrón”, esto es, el conjunto de caracteres a los que se ajusta dicha escritura grotesca, constituye un *écart*: se aleja de las normas instituidas por esos “cementorios de la lengua”.

“Mala escritura” que puede considerarse como un *ludus verborum* que nace de una “confusión” de elementos idiomáticos pertenecientes a ámbitos diversos. Es un código armado a partir de *restos*. “Confusión” o, mejor, conglomerado que entraña un constante desafío a esos cementorios, escarneciendo sus estructuras ordenadas. Y con esto no digo que Arlt desintegra un sistema comunicativo, pero sí que demuele las falsas seguridades que éste engendra en tanto “reflejo” de la lógica, la racionalidad, la familiaridad. Con él resulta que el idioma de pronto se revela caprichoso: *grotescamente animado* porque combina cosas diversas, obligándolas a coexistir. Forzándolas (y forzándonos) a *oscilar* entre ellas. Imponiéndonos su aceptación a un mismo tiempo.

Repertorio. O de los tironeos

“Si se afirma que toda obra literaria se caracteriza por su redundancia, ello es cierto para la arltiana en un grado extraordinariamente alto” (Gnutzmann, 1984, p. 177). Los *locos* es una obra redundante bajo el perfil del uso de cierto tipo de lenguaje; todo lector puede corroborarlo atravesando el texto en diagonal. Me limitaré, por lo tanto, a formular un estudio de algunos casos decisivos, por su grado de elaboración, de escritura grotesca.

Primer movimiento pendular: tuteo-voseo. Me refiero a la alternancia pronominal relacionada con la segunda persona del singular que lleva a cabo la función gramatical de sujeto, vocativo, término de complemento y pronombre objetivo (te). En Arlt el juego y la *fusión* del *tú* con el *vos* se pone en movimiento unificando ambos elementos. En su código predomina el voseo, pero también, y con cierta frecuencia, se insinúa el tuteo. Asistimos a una especie de “instantaneidad” de pasaje entre una forma pronominal y otra que hasta pueden darse en el mismo parlamento. Es por eso que uso el término “fusión”. Por lo que concierne al tuteo, cabe señalar que su uso marca generalmente las situaciones de cercanía o intimidad:

- Bueno, me voy, Remo [...]
- Pero, ¿tú... tú?
- ¿Y qué querías que hiciese?
- No sé...
- ¿Y entonces? *Quédate* tranquilo, te pido. Ya te dejé la ropa preparada. *Cambiate* el cuello. Siempre le *hacés* pasar vergüenza a una.
- Pero tú, Elsa... ¿tú? ¿Y nuestros proyectos? [...]
- ¿Qué *querés*? Sin embargo yo fui buena. Después te tomé odio [...] (Arlt, 2000, p. 64. La cursiva es mía).

No se trata de un caso único. Algo parecido acontece también cuando Ergueta recita versículos de la *Biblia* o cuando el Astrólogo le dice a Bromberg que se vaya a dormir porque al día siguiente tienen que asesinar a Barsut: "Tú también tienes que dormir porque mañana sino no tendrás fuerza para estrangular al réprobo..." (ibid., p. 249).

Y de esta oscilación entre *tú* y *vos*, el paso hacia el *argot* es breve. Este primer movimiento pendular (o tironeo) pronto aumenta su grado oscilatorio cuando empieza a contrapuntear con las palabras en caló porteño. Esta mención requiere un aumento de perspectiva y, en la sincronía, algunas aclaraciones.

Por lo que concierne a su presencia en la literatura arltiana, varios críticos – Larra (1998), Renaud (2000), para no abundar – sostienen que Arlt fue "el primero" en lunfardear o exhibir el lenguaje popular de Buenos Aires en su literatura. Sin embargo, ese lenguaje popular no hace su ingreso en el espacio de la narrativa con Roberto. Puede advertirse ya en textos de Gálvez, Cambaceres – *Potpourri* (1881) – Fray Mocho –sobre todo en los relatos publicados en *Caras y caretas* – Félix Lima – *Pedrín. Brochazos porteños* (1923) – Last Reason – *A rienda suelta* (1925) –, así como también en el ámbito dramático del sainete: Florencio Sánchez con *Moneda falsa* (1908) o Alberto Vaccarezza con *Tu cuna fue un conventillo*. En los *locos*, como en los demás textos arltianos, las palabras pertenecientes al "idioma de los rincones", aparecen generalmente entrecomilladas con cierta prolijidad; y esos indicadores gráficos cumplen una función precisa. Encontramos un gesto semejante, por ejemplo, en *Historia de arrabal* (1922) del ya citado Gálvez; aunque allí dicha prolijidad se exhibe por medio de la cursiva y por el uso de guiones entre los que se encierran asépticamente las palabras lunfardas:

-Te traeré la plata, Chino, todos los sábados. Para vos no más. Yo no quiero nada.

El malevo aceptó, aunque desconfiado. [... Sin embargo] la pregustada realidad del sueldo y la esperanza de conseguir dinero –o *vento*, en su jerga–, de algún alto empleado mediante los encantos de Rosalinda – de *shacar* al empleado, decía él–, le decidieron a consentir (Gálvez, 1993, p. 36).

Gesto ostentoso: la cursiva se usa para poner en evidencia una palabra extraña, ajena al resto del enunciado, mientras que los guiones sirven para aislarla. Antes de usarla, el narrador la traduce (dinero por *vento*) o parafrasea su significado (*shacar*: sacar dinero a alguien por medio de un ardid). Aquí, el rol de las palabras lunfardas es el de connotadores de mimesis. Un efecto de real cuya utilidad funcional es nula a los fines de la historia: si ya se dijo dinero, *vento* resulta redundante. El narrador utiliza el lunfardo para brindarnos una muestra de la presunta jerga de un malevo. Aquí su uso es adorno "exótico", si

cabe. En los *locos*, al revés, ese mismo artificio es “menos elaborado”. Su uso es contundente, casi fotográfico e inmediatamente eficaz. Enérgicamente connotativo, eso es. Mejor: esas mismas palabras se usan para *decir*, para que ellas digan sin necesidad de soportes adicionales (traducción o paráfrasis). Contrariamente a lo que cree Viñas, quien ve en el entrecomillado robertiano “el miedo a ‘la caída’, el terror a quedar pegado” (1971, p. 72) por parte de su autor:

[...] se escribe *chorro* y *guita*, pero entre comillas. Es decir, si me atraen descendiendo sobre ellas, y porque me seducen las utilizaré para fascinar montando un espectáculo alrededor de mi lenguaje. Pero con *cautela*, entrecomillándolas y *tomándolas con la punta de los dedos*, no sea que me quede *pegado* en ellas y *me desmorone* en eso que presiento un tembladeral (ibid. El subrayado de “chorro” y “guita” es del autor);

en ese gesto, yo veo algo que no es ni gratuito ni cauteloso, sino tan fundado que es posible justificarlo. Sirve para poner en evidencia la palabra lunfarda y, en la sincronía, para destacar (sobre todo) su carácter connotado respecto del contorno. Para seguir debatiendo: Viñas le niega a Arlt lo que le reconoce sin reparos a Discépolo:

[...] lunfardo como expresión lingüística del grotesco cuyas connotaciones más evidentes van desde la economía telegráfica hasta la eficacia designativa pasando por una serie de diminutivos insultantes y enternecedores y una dócil asunción del vocablo deformado en el registro de una amplia constelación de matices (1973, p. 87).

Y quiero especificar (cosa que Viñas pasa por alto) que en los *locos* el entrecomillado, *en general*, es una operación del narrador; casi nunca de los personajes. Cuando estos hablan en estilo directo, las palabras en lunfardo, *en la mayor parte de los casos*, aparecen sin signos gráficos. Mejor: cada vez que el Comentador usa las comillas está expresando el contenido del discurso de un personaje con el estilo y el vocabulario *proprios* del personaje. En este gesto – en el no atreverse a asumir sin comillas el léxico argótico de los personajes – lo que yo leo es cierta timidez o cautela *del Comentador*; gesto que significa acentuar el carácter citacional para “lavarse las manos”. Entonces, es importante advertir que el entrecomillado en los *locos* sirve también para poner distancia entre (el habla de) los personajes y el (del) narrador². Distancia que, correlativamente, refracta en la relación personaje-narrador-lector.

No es ninguna novedad que el lenguaje de los hampones y del delito es un código de la exclusión (Borges / Clemente, 1963). Pero en el caso de los *locos* el entrecomillado de las palabras lunfardas sirve para exhibir una *autoexclusión* por parte del Comentador. Autoexclusión que, en sentido inverso, es una forma de aglutinar. Justamente, a los personajes de *Los siete locos* en tanto minoría selecta que comparte modalidades, características, distintivos. De modo que el

² Corolario: el entrecomillado lo encontramos también cuando un personaje se está manifestando a través de un monólogo interior, por medio del que se exhibe el contenido de un proceso psíquico. Esto acontece porque es el narrador quien nos introduce en la vida interior de los personajes. Es por medio de él, entonces, que podemos participar de los “autoanálisis” de los personajes. El narrador “le presta” su voz al personaje. Un ejemplo decisivo lo encontramos en “Haffner cae” (Arlt, 2000, pp. 344-352).

hecho de entrecomillar por parte del narrador significa autoexcluirse de ese grupo. Mejor: con esa estrategia el Comentador delata la posición de quien participa de lo que cuenta, pero hasta cierto punto. Usar las palabras en lunfardo significa entenderlas, pero al entrecomillarlas, el Comentador exhibe *esa cautela que le es ajena a los personajes*. No quiere dar la impresión de quedarse pegado a los locos que frecuenta: él es un personaje en la sombra, ambiguo, con una identidad huidiza. Se nombra con un apodo: rasgo típico de la clandestinidad. Participa de los eventos, pero con lateralidad. Se entrevista con los personajes para narrar su historia, pero exhibe distancia. Hospeda en su casa a Erdosain, pero nunca se compromete hasta las últimas consecuencias con él. Y la emergencia de esa falta de compromiso se ostenta en su lenguaje: *si no hablo como los demás personajes, a pesar de ser uno de ellos, es porque me quiero distinguir; entonces, remedo su vocabulario y las expresiones vulgares de ese "lenguaje canero" para formular una parodia*. Remedo, indudable, pero que delata y permite leer un gesto elitista, al cual se corresponde – complementariamente – un comienzo de narración en tercera persona que luego sufre un corrimiento nítido hacia la primera. Distancia y acercamiento progresivo. Pero compromiso, jamás. Todo filtrado a través de la lengua.

A partir de dichas consideraciones y pensando en nuestro texto, dos ejemplos: *cafishio* y *turrito*. En relación con los personajes o referidos por el Comentador:

[Erdosain a Haffner] – Sí, como cuando usted se intentó matar. Yo me lo he imaginado muchas veces. Se había aburrido de ser *cafishio* (Arlt, 2000, pp. 40-41).

[El Comentador recreando un discurso imaginario entre Ergueta y Erdosain] Y señalando a los "*cafishios*" que jugaban en torno de las mesas, dijo (ibid., p. 205).

[Ergueta a Erdosain] El farmacéutico se levantó, extendió el brazo y haciendo chasquear la yema de los dedos, exclamó ante el mozo del café que miraba asombrado la escena:

–*Rajá, turrito, rajá* (ibid., p. 22).

[El Comentador acerca de Erdosain] Luego pensó que Ergueta ya estaba loco. Recordó las palabras del otro cuando estaba a la orilla de la desgracia: "*rajá, turrito, rajá*", y afirmando la cabeza en el ángulo del respaldo, pensó en tiempos idos (ibid., pp. 191-192).

Cafishio: la prostitución es un rasgo de alta circulación en Arlt, tanto a nivel empresarial-legal (agencias de reclutamiento) como de pequeños comerciantes ilegales (en el sentido de trabajo en la calle). O *cafisho*: en su forma sincopada. Con sus variantes: *cafiolo, canfinflero, cafife*. O las formas vétricas: *shofica, fioca*. Palabras de fuerte economía y eminentemente connotativas porque se refieren a un vividor o un aprovechador, pero también al rufián que sólo explota a una mujer (Gobello, 1998). Dos: se distinguen de *caften*, palabra que procede probablemente de *kaftan*, voz turca de origen persa y que significa rufián u hombre que tiene varias mujeres (ibid; Teruggi, 1998). La economía de esta palabra, su eficacia designativa y sus connotaciones me parecen evidentes. Y *turrito*: un diminutivo. Desde ya insultante – significa estúpido, incapaz, malintencionado, inepto, necio–, usado por Ergueta para humillar a Erdosain

cuando éste le pide prestados seiscientos pesos. Pero también enternecedor, porque el diminutivo lleva a cabo una alteración semántica. A la función diminutiva se le asocian, en este caso, una marca negativa, pero a la vez un matiz familiar y cierta implicación afectiva por parte de quien habla. Ergueta es amigo de Erdosain. Su *mejor* amigo, si atendemos a Hipólita (Arlt, 2000, p. 187).

Y ya que un hecho concreto puede considerarse como la expresión singular de relaciones universales – a pesar de que no puede ser explicado en su singularidad sino por razones singulares – entonces va el segundo tironeo. Hablo del segundo movimiento pendular. La arbitrariedad gramatical: ¿errores de imprenta, prisas del autor? Ni lo uno ni lo otro. La supuesta “mala escritura” mezcla registros, los condensa y una misma frase apunta a cosas diversas. Se vuelve coral. Mostraré un caso paradigmático de “mala escritura” que, mirado desde lo grotesco, deja de ser tal para exhibirse como una mezcla de voces. De diversos tipos de discurso (apreciaremos estilos diferentes) que conviven, se interfieren y establecen una relación recíproca en una misma frase. Explicitaré, entonces, un fenómeno de convergencia, de fusión y desdoblamiento entre voces de índole diversa que se manifiestan en un mismo conjunto frástico. Y que confiere al texto un evidente carácter grotesco circunscripto a un “hecho de lengua”. Éste constituye una opción plural y funcional a las articulaciones generales los *locos*:

–Yo soy menos personaje de drama que él [Buscador de Oro], yo soy el hombre sórdido y cobarde de la ciudad. ¿Por qué no siento su agresividad y su odio? *Sí, tiene razón. Y sonrió a sus palabras, prudentemente, como si temiera que me dé una cachetada, y es que me asusta su violencia, me enoja su coraje* (Arlt, 2000, pp. 178-179).

En esta cita – que exhibe los pensamientos de Erdosain, extractada de un diálogo entre el protagonista y el Buscador– es posible apreciar el funcionamiento de lo grotesco a nivel frástico. O, si se prefiere, se trata de un claro ejemplo de “mala escritura”. *En una primera aproximación*: asistimos al discurso interior de Erdosain (introducido por un “se decía” a cargo del narrador) que resiste hasta el “Sí, tiene razón”. A partir de allí y hasta el “como si temiera que” se manifiesta una intrusión del narrador. Después de esa inserción ajena, aparece nuevamente el registro del protagonista, marcado esta vez por la presencia de la partícula pronominal “me” con la función de objeto indirecto. En una misma frase se pone en movimiento la mezcla de registros diversos, aparecen palabras que corresponden a dos voces. Asistimos, por lo tanto, a una fusión de éstas. A una dialogización y el resultado, quiero decir, la sensación que esto suscita en el lector es de perplejidad, desorientación y duda acerca de qué se está diciendo y, sobre todo, quién lo está diciendo. Si enfocáramos lo extractado desde las modalidades de una estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, entonces la única emergencia posible sería la de la “mancha”, el “error”, el “ultraje” al “buen escribir”. Sin embargo, basta con que nos desliguemos de nuestra mirada rutinaria (que mira sin ver) para que nos sorprendamos ante cosas que habíamos olvidado por tenerlas demasiado presentes. Huelga decirlo: si observamos desde nuestra categoría – que justiprecia la mezcla, entre otras cosas – esa percepción se modifica. *En una segunda aproximación* y esta vez a nivel de la regulación de la información narrativa, o sea, a nivel modal o discursivo, este ejemplo de grotesco frástico determina un desfase llevado a cabo de la manera siguiente: el narrador antes

del parlamento citado, en un breve párrafo y en estilo indirecto, nos informa acerca de las sensaciones percibidas por Erdosain frente al Buscador. Reseña su humillación, la envidia y la irritación que el otro le suscita, el deseo de contradecirlo y finalmente termina el párrafo con un “al tiempo que [Erdosain] se decía”, clave que introduce el fragmento citado en estilo directo. Ante esta organización esperaríamos una reproducción fiel de las palabras que nombran el proceso psíquico (o el autoanálisis) del protagonista; una articulación propia de una voz autónoma que, por ser tal, prescinde de la injerencia del narrador, cuya manifestación debería circunscribirse a la mera presencia de un guión. Y de hecho todo esto se cumple hasta el “Sí, tiene razón. Y *sonrió*”: primer indicio de desconcierto y señalización de desfase. Digo: ¿a qué registro pertenece? ¿Se trata todavía del protagonista que subrepticamente le da la razón a su alocutario acerca de lo que están charlando (la verdad de la mentira)? O, ¿se trata de una actitud intrusiva del narrador en el registro del personaje para asentar su juicio de valor de que Erdosain es “menos personaje de drama” que el Buscador? No resulta fácil contestar estas preguntas; *unívocamente*. No es aceptable privilegiar una y descartar la otra, porque ambas pueden ser posibles. Y de hecho lo son. Esto es lo que anteriormente he llamado “fusión de voces”, “palabras con dos voces”. O “dialogización”. Ahora bien, ese indicio de desconcierto es la imagen del grotesco frástico que se transparenta en un registro que ya no es único sino doble. Nos encontramos frente al núcleo de un discurso híbrido en el que la voz del narrador interfiere en la estructura formal del discurso de Remo. Esta convergencia de voces determina una interferencia de las mismas, y ambas producen un desdoblamiento discursivo. Estamos “escuchando” dos voces, pero como si hablaran – paradójicamente y no tanto– al unísono. Emerge entonces “una voz dual”. Y es posible calificar este conjunto de “construcción híbrida”, ya que se trata de un enunciado en el que dos voces se trenzan. Pero, por sobre todo, los que se trenzan son dos estilos que implican dos espacios semánticos y, en la sincronía, dos perspectivas valorativas; pese a la falta de límites formales, compositivos y sintácticos a nivel frástico. Nos encontramos frente a un enunciado en el que confluyen dos voces y se manifiestan, al mismo tiempo, dos modos de enunciación que se dan de manera mezclada. Discurso suspendido, pues, intermedio y oscilante entre lo inmediato de la cita y una mediación operada por la narrativa; vacilación confirmada por el “Y sonrió a sus palabras [...] como si temiera que” perteneciente al narrador y el “me dé [...], me asusta [...], me enoja” correspondiente a Erdosain.

¿“Mala escritura”, entonces? Desde ya que sí, mirando a partir de lo bello. Pero nada gratuita, siendo un código grotesco, funcional al resto de las articulaciones de los *locos*. Nos encontramos frente a un discurso con un pie en dos estribos, cuya peculiaridad reside en su ambigüedad y no en una mera “maldad”. Y si pienso en sentido inverso, lo que veo es un cambio de nombre. La ambigüedad pasa a ser riqueza, murmullo continuado que implica una lectura dificultosa, sí, pero no la “maldad” de un código que presenta lagunas. Se trata, al revés, de un código que no exhibe un mero arreglo entre cosas diversas, una componenda censurable por su “carácter inmoral”. Tampoco una combinación puramente ecléctica. Sino de una práctica significativa – fundada y justificada – propia de un sistema grotesco y pertinente para la perfecta articulación del mismo.

Y de aquí a lo dialógico el recorrido es breve. En este sentido, me interesa observar de qué manera en algunos diálogos de nuestro texto se produce un

desequilibrio entre pregunta y respuesta. O, para ser más puntual, entre los roles de los hablantes que participan en un mismo acto de enunciación. Cómo se altera la sintaxis dialógica y qué es lo que sucede a nivel semántico; a nivel de la significación global del texto. Pero antes de traer a colación un ejemplo, un aparente digresión.

La categoría descriptiva de los *locos* violenta las nociones comunes, nos muestra nuestro mundo, privado de su aspecto común. Su operación básica es enhebrar elementos conocidos, alterando las relaciones “naturales” que entre ellos estamos acostumbrados a establecer. A un orden supuestamente fijo, preestablecido y presentido como inmutable, se impone (con la violencia de toda imposición) otro tipo de orden, cuya irrupción inesperada disuelve el equilibrio primigenio junto con sus ordenaciones. Es así que el mundo ordinario se distancia de sí mismo y se define de otra manera. Circularidad indudable.

Ahora avanzo. Es posible volver sobre nuestro texto para ver cómo lo dicho recién se pone en acto en un fragmento dialógico representativo. Éste nos llevará a apreciar otro mecanismo de “mala escritura” que no es sino un engranaje grotesco más. Reconstruyo las declinaciones básicas. Luego, pongo en foco. Erdosain, después de haber abandonado la casa del Astrólogo se va de paseo junto con el Rufián y le agradece el regalo de los seiscientos pesos. Al separarse, el protagonista se dispone a esperar el tren para Buenos Aires y luego de una elipsis llega a su casa. Elsa está a punto de abandonarlo; Remo se entera de lo que va a acontecer de ahí a poco y, como si nada, habla con su casi ex mujer y el amante de ella. Se desencadena una conversación singular en la que se barajan los temas más disímiles (hasta inverosímiles), sin que entre ellos exista un nexo lógico evidente. Así, discurren acerca de dónde se habían conocido los amantes, del aburrimiento de Erdosain y Elsa, de la angustia, el sueldo insatisfactorio, los inventos, de la visita del amante, hasta que el protagonista increpa:

-[...] De pronto a uno se le ocurre que tienen que sucederle determinadas cosas en la vida... para que la vida se transforme y se haga nueva.

-[Elsa] ¿Y vos?

-[El amante] ¿Usted cree que su vida?...

Erdosain, *desentendiéndose de la pregunta*, continuó:

-Y lo de ahora no me extraña. Si usted me dijera que fuese a comprarle un paquete de cigarrillos... a propósito, ¿tiene un cigarrillo usted?

-Sírvase... ¿y luego?

-No sé. En estos últimos días he vivido incoherentemente [...]. *Ya ve usted con qué tranquilidad converso con usted.*

-Sí, siempre esperó él algo extraordinario.

-Y vos también.

-¿Cómo? ¿Usted, Elsa, también?

-Sí.

-¿Pero usted?

-Siga, capitán, yo lo entiendo. Usted quiere decir que lo extraordinario de Elsa está ocurriendo ahora ¿no?

-Sí.

-Pues está equivocado ¿no es cierto, Elsa?

-¿Vos creés?

-Decí la verdad, vos esperás algo extraordinario que no es esto, ¿no? (Arlt, 2000, pp. 58-59. La cursiva es mía).

El diálogo extractado – que hace alarde de ese lenguaje arltiano “desastroso”, ostentado por medio de una supuesta incoherencia– tiene una configuración grotesca. Para evidenciar la razón, separaré algunos elementos:

Uno. Remo empieza a hablar de algunas cosas que deberían obligar a la vida a transformarse en algo nuevo; cuando a raíz de dos peticiones se le pide que esclarezca su afirmación, se desentiende de la pregunta. Viola entonces la expectativa inicial y el proceso lógico del diálogo. Lo que se determina es un *efecto de desequilibrio*. A un orden que parecía lógico, sucesivo y lineal el protagonista impone otro por medio de una digresión concerniente a la situación que los tres personajes están viviendo. Ésta se perfila aun más como una inserción heterogénea con la mención al paquete de cigarrillos y con la petición para fumar.

Dos. La forma canónica de la interacción verbal, en la que el acto de enunciación presupone la existencia de dos (o más) hablantes, aquí se deforma. Esto acontece porque Remo participa del diálogo como si estuviera produciendo un monólogo. Se desentiende de la pregunta y después del “Sírvase... ¿y luego?” de su alocutario, contesta que su vida ha sido incoherente. Más: con el “Ya ve usted con qué tranquilidad converso con usted” introduce subrepticamente un evidente tono humorístico (que implica una ridiculización de la escena) incompatible con el dramatismo que sostiene el texto. Esta convivencia forzada de tonos incompatibles y hasta opuestos exacerba el desequilibrio inicial, exagerado ulteriormente por el uso del verbo “conversar”. Efectivamente, Remo conversa *sin hacerlo*, peculiaridad de una escritura grotesca que en un mismo dominio acepta el frente y el contrafrente. *Conversa sin conversar*, porque lo hace sin contestar. “Conversa” ambigualmente. El desequilibrio es desmadrado, ya que actúa fuera de los límites de cualquier tipo de convencionalismo: lo que se presenta con el orden del diálogo sufre la imposición (el abuso) del orden de un monólogo enrevesado.

Ya que el “acuerdo” entre las diversas unidades que constituyen el supuesto diálogo resulta alterado, no hay concordancia entre pregunta y respuesta. Asistimos a una ruptura del orden causal de los enunciados que, si bien ordenados linealmente, no tienen lógica alguna. A esta altura, queda claro, la “mala escritura” es “mala sintaxis”. Sintaxis que a nivel semántico determina la existencia de una significación singular y hasta absurda. Más rica y compleja que la suma de los significados de las frases constituyentes aisladas u ordenadas según un criterio lógico. Imponiendo al diálogo el orden del monólogo se logran significar toda una serie de preocupaciones que afligen al protagonista, a las que no hubiéramos accedido sin ese “desentendimiento” inicial. Si Remo hubiera tenido en cuenta las peticiones formuladas. La “mala escritura” entonces ya no puede considerarse peyorativamente, *sino como el instrumento eficaz y pertinente para representar un universo grotesco*. Gracias a ella, a su peculiar articulación, se logra una cohabitación que hace comunicables expresiones que de otra manera se volverían silencios. En este caso: el estado de alteración de Erdosain. Tres.

Y cuatro. A partir del “Sí, siempre esperó algo extraordinario”, perteneciente a Elsa, el monólogo se corta y se restablece el diálogo. Erdosain retorna sobre su afirmación primera, la recupera recalcando la espera de algo extraordinario que transformaría la vida de los cónyuges y que no es lo que les está sucediendo en ese momento. El pasaje de un diálogo adulterado a uno

auténtico sirve para destacar cómo lo conocido – nuestro mundo, si se prefiere– ha sido alterado usando elementos que le son propios. Pero de diversa índole que, mezclados adecuadamente, producen una anomalía. Distanciando lo conocido y uniendo lo que “naturalmente” se repudia, se produce lo inesperado. Además, el hecho de recuperar al final la afirmación inicial (si bien reformulada), permite que “el texto no se pierda en una fragmentación significativa sino que se una, se torne coherente, lo que muestra al grotesco en su modalidad operativa peculiar que le posibilita ligar lo inconexo” (Zubieta, 1987, p. 101).

Telón

Frente a lo visto, resulta difícil afirmar con levedad que Arlt escribía mal. Lo que veo en los *locos* escapa a lo fortuito, lo accidental o casual. Escapa a lo que puede depender de errores de imprenta. O apuros del autor. Máxime porque se me amontonan tantas y tamañas pruebas que me obligan a concluir categóricamente que el gesto de Arlt es *deliberado*; y si enfatizo es para destacar su intencionalidad. Arlt fabrica un texto abocándose conscientemente a lo que tenía alrededor, a lo que estaba al alcance de su mano. A aquello que lo representaba incluso en términos identitarios: el impacto de la inmigración. Y lo hace por medio de esa categoría estética que rige su obra y cuyas articulaciones responden a un proceso histórico del que él mismo es hijo. Entonces, la supuesta “mala escritura” tiene como condición de posibilidad esos fenómenos surgidos en Buenos Aires a raíz del proceso inmigratorio. En este sentido, a nivel del lenguaje, se la puede considerar como una de sus consecuencias.

Otras rugosidades. Otros pliegues

Grosso modo. La vocación arltiana de la mezcla ocupa un lugar privilegiado en la obra de Piglia y opera como elemento fundacional de una poética – la pigliana – que se erige y organiza sobre una combinatoria de elementos heterogéneos. De hecho, esa “vocación hacia la ‘mezcla’, ya sea de géneros o de procedimientos discursivos – característica, según Piglia, de la obra de Arlt–, es indisociable de la suya” (Fornet, 2007, p. 25). Más: la lección de Arlt se sitúa en “su mezcla de registros, esa hibridez [que] es por otro lado una de las marcas de la gran tradición de la novela argentina” (López Oncón, 1983, p. 8). Entonces, en un próximo trabajo habría que avanzar en esta dirección: en si (y cómo) el código arltiano – cuyo funcionamiento por medio de algunos mecanismos he explicitado aquí– incide en la escritura de Piglia. Y habría que hacerlo considerando los corrimientos que se dan entre un universo y otro a través de transformaciones, inversiones, alteraciones, modificaciones, variaciones o de las eventuales permanencias. Y esto podría tal vez ponerse en práctica con *La ciudad ausente*, quizá a partir de esta premisa:

“*La ciudad ausente* enfrenta y elude a la vez el problema del poliglotismo. En realidad, el lenguaje en la isla tiene características irrepetibles porque allí las lenguas, en lugar de fusionarse o de coincidir en el tiempo, se excluyen. [...] Puesto que en la isla todos hablan a la vez la misma lengua, ella anula el drama del escritor emigrado” (Fornet, 2007, pp. 195-696).

Procediendo de esta manera, estaríamos construyendo una serie tradicional completa y descubriríamos tanto sus flexiones como una relevancia en la obra de Piglia y en su lectura de la tradición.

Bibliografía

- ARLT, Roberto. *Aguafuertes*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1998.
- ARLT, Roberto. *Los siete locos / Los lanzallamas*. Nanterre Cedex, Colección Archivos, 2000.
- BORGES, Jorge Luis / CLEMENTE, José E.. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1963.
- CARBONE, Rocco. *Imperio de las obsesiones. Un grotexto*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- GÁLVEZ, Manuel. *Historia de arrabal*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993 [I ed.: 1922].
- GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1984.
- GNUTZMANN, Rita. "Los siete locos y Los lanzallamas en la renovación literaria de los años veinte". *Texto crítico*. México, no. 2, junio de 1996 (125-141).
- GOBELLO, José. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1998.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Roberto Arlt*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- GUZMÁN, Flora. "Roberto Arlt: un francotirador". *Río de la Plata*. París, n. 15-16, junio de 1995 (483-489).
- JITRIK, Noé, "La presencia y vigencia de Roberto Arlt" in ARLT, Roberto, *Antología*. México, Siglo XXI Editores, 1980 (7-35).
- LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado. Una apasionada biografía*. Rosario, Ameghino Editora, 1998 [1950].
- LÓPEZ ONCÓN, Mónica. "Ricardo Piglia: viajero, teórico, detective". *Tiempo Argentino. Cultura*, n. 26, abril de 1983 (8).
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires, Ediciones Pomaire, 1980.
- PIGLIA, Ricardo. *Nombre falso*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- RENAUD, Maryse. "Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo" in ARLT, Roberto (2000), (687-709).
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. "Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos". *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios 11*. Madrid, julio de 1993 (5-14).
- TERUGGI, Mario E.. *Diccionario de voces lunfardas y rioplatenses*. Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial, 1998.
- SARLO, Beatriz. "Roberto Arlt, excéntrico" in ARLT, Roberto (2000), (XV-XIX).
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971.
- VIÑAS, David. *Grotesco, inmigración y fracaso. Un estudio sobre Armando Discépolo*. Buenos Aires, Corregidor, 1973.
- ZUBIETA, Ana María. *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires, Hachette, 1987.

Rocco Carbone

Profesor en la Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina). Se ha ocupado de Arlt y una zona alternativa a la vanguardia porteña de 1920 en función de la inmigración europea al Río de la Plata y del Radicalismo clásico. Actualmente, se ocupa de pensamiento latinoamericano, colonialismos y memoria popular desde Fort-de-France hasta Asunción.
Contacto: rcarbone@ungs.edu.ar