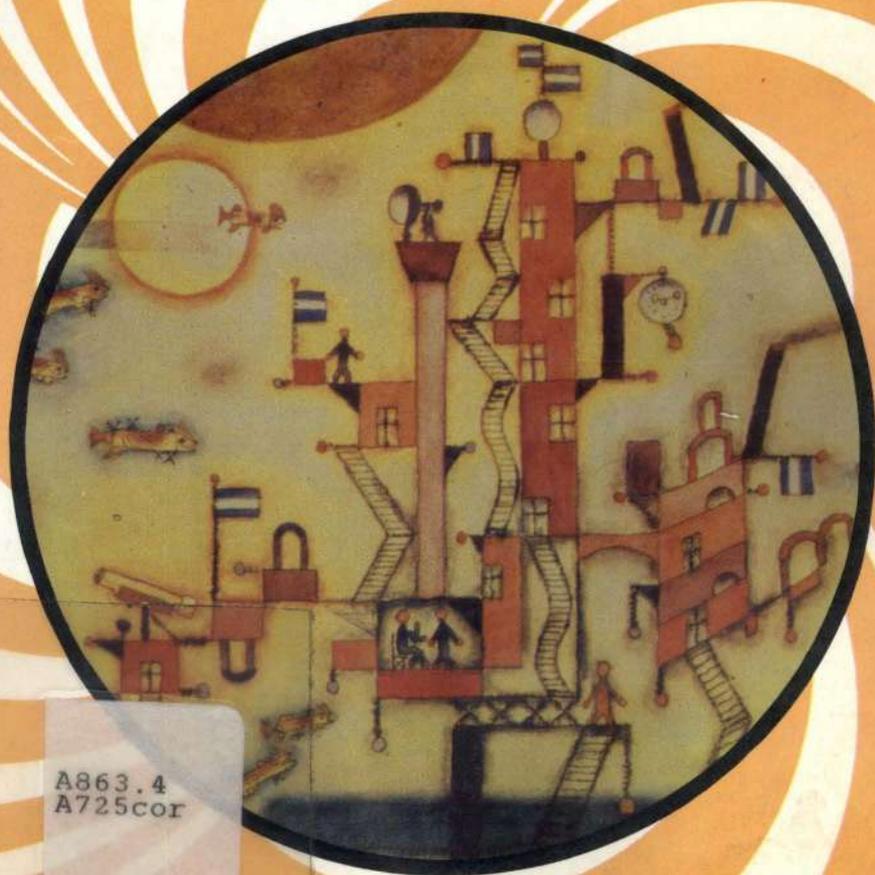


Rose Corral
El obsesivo circular de la ficción

• Asedios a *Los siete locos* y
Los lanzallamas de Roberto Arlt •



A863.4
A725cor

El Colegio de México
Fondo de Cultura Económica

350691

A863.4/A725cor

Corral, Rose
El obsesivo circular ...

TITULO



EL OBSESIVO CIRCULAR DE LA FICCIÓN
*Asedios a Los siete locos y
Los lanzallamas* de Roberto Arlt

EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0359339 8



CENTRO DE ESTUDIOS
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LIBRO DE REGISTRO
Fecha de vencimiento

DEVUELTO
02.14.1981
DEVUELTO
DEVUELTO
24 ABR 1981

EL OBSESIVO CIRCULAR DE LA FICCIÓN

*Asedios a Los siete locos
y Los lanzallamas*
de Roberto Arlt

Rose Corral



EL COLEGIO DE MÉXICO
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Biblioteca Daniel Casto Villegas
EL COLEGIO DE MEXICO, A. C.

350691

A863.4 ✓

A725cor

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Portada de María Eugenia Vidales

**Ilustración: *Otro puerto*, Xul Solar,
1929, Instituto de Investigaciones
Estéticas, UNAM**

Primera edición, 1992

**D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.**

ISBN 968-12-0511-1

Impreso en México/Printed in Mexico

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Advertencia | 7 |
| I. Introducción | 11 |
| Los lectores de Arlt: entre la censura y el reconocimiento | 13 |
| La reivindicación de los consagrados | 18 |
| Prefacio a una lectura crítica de <i>Los siete locos</i> y <i>Los lanzallamas</i> | 20 |
| II. La aventura interior | 25 |
| "El terror en la calle" | 25 |
| La estructura dual del personaje arltiano | 35 |
| Valor del exilio interior | 45 |
| III. La Sociedad Secreta y la revolución simulada | 49 |
| Un texto premonitorio: "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" | 49 |
| La rebelión de los magos | 52 |
| IV. Voces: el diálogo posible | 69 |
| La búsqueda del interlocutor | 71 |
| El cronista | 76 |
| La matriz narrativa | 84 |
| V. El imperio de lo imaginario | 91 |
| Variaciones en torno a un símbolo clave | 92 |
| Imágenes de la disociación | 100 |
| "La geometría interior de la vida" | 104 |
| Epílogo | 111 |
| Bibliografía | 113 |

ADVERTENCIA

El estudio que ahora se publica fue originalmente una tesis de doctorado que se presentó en El Colegio de México en 1987. Se ha revisado el material allí presentado y se ha actualizado la bibliografía crítica, cada vez más abundante, sobre el escritor porteño. De manera parcial, algunos capítulos se han publicado en revistas especializadas o han sido presentados en distintos coloquios. Deseo expresar mi gratitud a Hernán Silva, interlocutor generoso y agudo de los primeros esbozos de este trabajo. Agradezco también a mis colegas y amigos, James Valender, Rafael Olea Franco y, desde Buenos Aires, Margarita Pierini, su lectura atenta del texto final.

Mientras la crítica pone en claro el “ideario” de ese hombre con tan pocas ideas, algunos lectores volvemos a él por otras cosas, por las imágenes inapelables y delatorias que nos ponen frente a nosotros mismos como sólo el gran arte puede hacerlo.

JULIO CORTÁZAR, “Roberto Arlt:
apuntes de relectura”

I. INTRODUCCIÓN

Cuando Roberto Arlt muere en 1942, a los 42 años, se encuentra dedicado casi por completo al teatro. Cuenta con cuatro novelas publicadas en un lapso de seis años, entre 1926 y 1932, dos volúmenes de cuentos y una cantidad considerable de crónicas, la “serie goyesca” de sus “aguafuertes porteñas” (como él mismo las llamó), actividad periodística que le permite vivir y con la cual alcanza, por los años treinta, una gran popularidad. A la primera novela, *El juguete rabioso* (1926) —cuya primera edición aparece dedicada a Ricardo Güiraldes y que se publica el mismo año que la novela que consagra a éste como escritor, *Don Segundo Sombra*— sigue el díptico formado por *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Finalmente, en 1932, da a conocer la que será su última novela, *El amor brujo*, considerada por muchos y no sin razón como una novela fallida, despojada de la savia y del vigor que recorren sus narraciones anteriores. Arlt promete otras novelas, anuncia incluso los títulos, pero abandona en definitiva estos proyectos para consagrarse al teatro. En 1933 aparece el volumen de cuentos que lleva por título *El jorobadito*, cuentos contemporáneos de la escritura de las novelas que distintos periódicos y revistas de Buenos Aires publican desde 1928. En 1935 Arlt viaja a España y África del Norte enviado por *El Mundo*, periódico porteño en el que colabora con sus “aguafuertes”. Mandará una serie de artículos, las “aguafuertes españolas”, que posteriormente se recogerán en un libro (1936), y varios cuentos ambientados en África, cuentos no exentos de cierto pintoresquismo que poco tienen que ver con el ciclo de Buenos Aires y con los temas propiamente arltianos de sus demás cuentos y novelas. En 1941 aparecen reunidos en un libro, *El criador de gorilas*. Este mismo año publica todavía un relato o “nouvelle” de corte fantástico, *Viaje terrible*. Sin embargo, existen todavía varios cuentos sin recopilar publicados entre 1926 y 1939

en los semanarios *El Hogar y Mundo Argentino*. Omar Borré ofrece una selección de 14 cuentos y “borradores” (es decir, bosquejos de futuros cuentos) en un libro reciente.¹ Entre 1940 y 1941 viaja a Chile, nuevamente como corresponsal del diario *El Mundo* y, poco antes de su muerte, planea visitar Estados Unidos; pero este proyecto no logrará concretarse.²

Aunque el dato pertenezca ya a la leyenda del escritor, tampoco puede olvidarse que además de periodista y escritor, Arlt era, como varios de sus personajes, un aficionado a los inventos. Una carta a su hija Mirta, escrita en 1942, lo muestra enfrascado en el invento de medias de mujer, mucho más resistentes que las usuales, con el que pensaba sin duda liberarse de “la obligación de la columna cotidiana” a la que alude en el prólogo (“Palabras del autor”) a *Los lanzallamas*. Con el entusiasmo que caracterizaba a todo lo que se proponía, le escribe a su hija: “Constantemente estoy ocupado con este asunto de las medias, ya que queremos salir comercialmente con los primeros fríos. Y vamos a salir [...] Tendrán que usar mis medias o andar sin medias en invierno. No hay disyuntiva”.³ Ha instalado un rudimentario laboratorio en un cuarto alquilado en Lanús, y un actor y amigo, Pascual Nacaratti, lo acompaña y ayuda en sus experimentos. Ricardo Piglia construirá un excelente relato, “Homenaje a Arlt”, incluido en su libro de cuentos *Nombre falso*,⁴ a partir de un “borrador” imaginario de Arlt encontrado después

¹ Roberto Arlt, *Estoy cargada de muerte y otros borradores*, selección y prólogo de Omar Borré, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1984.

² Véase la conocida biografía —y primer libro que se publica sobre Arlt, en 1950— de Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973, p. 141.

³ Mirta Arlt, “Recuerdos de mi padre. A propósito de algunas cartas”, *Ficción* (Buenos Aires), núm. 15, 1958, pp. 24-25. Existe una patente anterior, de 1934, que reproduce Luis Gregorich en el capítulo de la *Historia de la literatura argentina* dedicado a Roberto Arlt: *La novela moderna: Roberto Arlt*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, p. 995. Véase también el testimonio de la segunda esposa de Arlt, Elizabeth Shine, en la entrevista que le hizo Francisco Urondo: “Arlt: intimidad y muerte”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 1969, núm. 231, pp. 677-681.

⁴ Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1975, pp. 97-172. También recordaremos que en un extenso diálogo sobre literatura argentina que sostienen dos personajes de su novela *Respiración artificial* (Pomaire, Buenos Aires, 1980), se encuentran algunas de las mejores páginas de Piglia sobre la obra de Roberto Arlt.

de su muerte en el taller en que trabajaba su invento en Lanús.

Ignorada por mucho tiempo fuera de la Argentina, la obra de Roberto Arlt, sobre todo la narrativa, ha sido objeto en los últimos veinte años de un amplio reconocimiento. Así lo testimonian las reediciones periódicas de sus novelas y cuentos, la aparición de dos antologías en Cuba (1967) y México (1980), la traducción a varias lenguas de *Los siete locos* y desde luego la crítica cada vez más nutrida que se ocupa de su obra. La narrativa de Arlt encierra valores vivos, actuales, que explican en buena medida su "redescubrimiento" y la identificación de las nuevas generaciones de lectores con una obra producida hace cincuenta años. A la originalidad intrínseca de sus obras de ficción hay que agregar que hoy nadie le disputa su papel de precursor de la "nueva narrativa" y en definitiva el espacio cada vez mayor que su obra ha ido conquistando en las letras hispanoamericanas de este siglo.

Los lectores de Arlt: entre la censura y el reconocimiento

La recepción de la obra literaria de Arlt no fue un asunto sencillo incluso en la misma época en que escribió.⁵ Tenemos por un lado al escritor (y periodista) de las "aguafuertes porteñas", leído y requerido por su público y, por otro, al novelista, cuya obra es mal recibida y al que siempre se le reprocharon sus defectos y limitaciones culturales. Arlt se defiende en varias oportunidades y lo hace por lo general con la vehemencia que se le reconoce en el ya citado prólogo a *Los lanzallamas*, que se ha convertido después de su muerte en una suerte de manifiesto literario del autor. Convencido de la fuerza y autenticidad de su literatura, el escritor se queja de la escasa sensibilidad crítica de sus contemporáneos y del menosprecio, incluso, con que son recibidas y juzgadas sus obras: "[...] he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas ho-

⁵ En los apuntes de esta sección, sólo nos interesa destacar algunos de los hitos que marcan la trayectoria del "redescubrimiento" de la obra de Arlt al que hemos aludido. Para una síntesis más completa de la recepción de su obra, remitimos al estudio de Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1984, pp. 217-229.

norables: 'El señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo de pésimo gusto, etc. etc.'"⁶ Todavía a principios de los años sesenta, en un artículo sobre Arlt que le pide expresamente la revista *Casa de las Américas*, José Bianco recuerda:

Por haber leído algunas crónicas suyas en un diario de la mañana, estoy familiarizado con su nombre desde los tiempos lejanos de mi adolescencia. Ignoraba, en cambio, sus relatos y novelas. La idea de realizar ese pequeño esfuerzo que hubiera significado comprar un volumen de Arlt, cortar sus páginas, hojearlo, no me pasaba por la cabeza.⁷

Su apreciación importa porque resulta sintomática de una actitud seguramente frecuente por aquellos años: Arlt no interesa, por lo menos en ciertos círculos cultos, como novelista, como creador de ficciones. La lectura de Bianco no difiere en substancia de las críticas que se le formularon en vida: habla de su escasa cultura, de su falta de "sentido poético" y "gusto literario". Sin embargo, la censura o la indiferencia hacia la obra de Arlt no fueron al parecer homogéneas. Basta pensar por ejemplo que un escritor reconocido como Eduardo Mallea, en un artículo de 1941, lo incluye entre un reducido (y selecto) número de "escritores jóvenes" de la América hispana.⁸

⁶ *Los siete locos y Los lanzallamas*, Ayacucho, Caracas, 1978, p. 190.

⁷ "En torno a Roberto Arlt", *Casa de las Américas* (La Habana), 1961, núm. 5, p. 45. En una entrevista muy posterior, publicada el 6 de enero de 1980 en el periódico *La Nación*, aunque afirma que no le "gustan sus libros", Bianco matiza no obstante sus juicios sobre la obra de Arlt y recuerda que si no se publicó nada suyo en la prestigiosa revista *Sur* es "por la sencilla razón de que Arlt no se acercó a *Sur*. Si a mí me hubiera caído un texto de Arlt entre las manos, estoy seguro de que lo habría publicado. No me gustan sus libros, pero no soy tan ciego para no darme cuenta de que se trata de una obra y de un escritor cuyo interés exceden los meros gustos personales". *Ficción y reflexión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 374.

⁸ El artículo de Mallea ("The young writers of América Hispana") se publica en la revista norteamericana *The Nation* en abril de 1941. Arlt lo comenta en su "aguafuerte", "Escritores jóvenes de la América Hispana", en *Cronicón de sí mismo*, Edicom, Buenos Aires, 1969, pp. 185-188. Se trata de una nueva edición de "aguafuertes" con textos anteriormente no recopilados. Las "aguafuertes" no aparecen por lo general fechadas en las compilaciones que se han hecho de las mismas. Sin embargo, la bibliografía final del libro de Diana Guerrero, *Roberto Arlt, el habitante solitario* (Granica Editor, Buenos Aires, 1972), incluye una larga lista de los textos periodísticos de Arlt con sus fechas respectivas de publicación; así sabemos que esta "aguafuerte" se publicó el 22 de mayo de 1941.

El nombre de Arlt aparece muy pronto asociado al grupo de Boedo (al cual nunca perteneció formalmente, pese a tener en él varios amigos, Roberto Mariani y Barletta entre otros), grupo que reúne a escritores de izquierda, muchos de ellos autodidactas, dedicados por lo general a la pintura realista y naturalista de los bajos fondos de Buenos Aires.⁹ Los antecedentes de Boedo se remontan a la literatura anarquista de principios de siglo que coincide con el crecimiento del proletariado urbano y de la pequeña burguesía de origen inmigratorio.¹⁰ Entre las influencias literarias del grupo destaca desde luego la literatura rusa: Dostoyevski, Gorki, Andréiev. Es sin embargo Ricardo Güiraldes, escritor cercano a los vanguardistas de Florida, quien intuye el talento de Arlt, su fuerza creadora, y lo ayuda a publicar algún capítulo de su primera novela, *El juguete rabioso*, en la revista *Proa*, dirigida entre otros por Jorge Luis Borges.¹¹ Es po-

⁹ Los nombres de Boedo y Florida (así se llamó al grupo de vanguardia argentina de los años veinte) tienen su origen en el nombre de dos calles de Buenos Aires. En 1959, cuando Rafael Alberto Arrieta escribe su *Historia de la literatura argentina*, lo considera todavía como un miembro del grupo. Hablando de Boedo, dice: "Estos revolucionarios en potencia eran en lo estético conservadores: seguían una orientación pretérita, la naturalista. Y prefirieron al verso, vehículo expresivo cultivado por el grupo de Florida, el cuento y la novela. Tema predilecto: la vida agria y tormentosa de las gentes sumergidas; la vida en los turgurios, en los conventillos, en los cafetines [...] Tres nombres destacan en este grupo: Roberto Arlt, Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta". Cf. Rafael Alberto Arrieta (comp.), *Historia de la literatura argentina*, t. 4, Peuser, Buenos Aires, 1959, pp. 216-218. Por el contrario, estudios posteriores subrayan la dificultad de "ubicar" a Arlt en uno u otro grupo: véase sobre el tema el trabajo de Adolfo Prieto. "Boedo y Florida", en *Estudios de literatura argentina*, Galerna, Buenos Aires, 1969. Eduardo Romano, en un ensayo intitulado "Arlt y la vanguardia", considera que Arlt "señala un derrotero de vanguardia mucho más amplio que el aportado por los martinfierristas en conjunto y por el criollismo de Güiraldes y Borges en particular". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 373, 1981, p. 143. Más cerca de nosotros, Piglia acierta cuando, al referirse también a esta dificultad, dice: "Es demasiado excéntrico para los esquemas del realismo social y demasiado realista para los cánones del esteticismo". *Crítica y ficción*, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1986, p. 21.

¹⁰ Véase Carlos R. Giordano, "Boedo y el tema social", en *Historia de la literatura argentina*, t. 2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, pp. 961-984.

¹¹ Vale la pena mencionar que esta novela fue rechazada por la editorial Claridad (la colección "Los nuevos"), que divulgaba por entonces la obra de los populistas de Boedo.

sible también que Güiraldes piense concretamente en Roberto Arlt cuando, en una carta escrita en 1925, alude a "los muchachos de Boedo, apocalípticos, vomitadores de insultos gordos, de los cuales tal vez alguno surja fuertemente un día".¹² Más allá de la polémica entre Boedo y Florida, circunscrita finalmente a los años veinte y que ha hecho correr tanta tinta, lo cierto es que Arlt seguirá siendo leído, por lo menos hasta los sesenta, como un escritor fundamentalmente realista y es en nombre de ese realismo pocas veces cuestionado que su literatura será defendida y elogiada o, por el contrario, enjuiciada.

La crítica biográfica que inicia la revaloración del autor después de 1950 ha buscado en sus obras un reflejo demasiado directo de las experiencias personales de Arlt. Rescata la personalidad versátil y conflictiva del escritor, pero ignora los logros o méritos concretos de su producción literaria. En efecto, al leer tal crítica, se tiene la impresión de que durante muchos años se habló de Arlt, pero al margen de su obra, no incursionando realmente en su mundo o viéndolo a distancia. Hay que mencionar el libro pionero de Raúl Larra en 1950; el de Nira Etchenique, *Roberto Arlt*, en 1962, así como numerosos recuerdos y testimonios de escritores y actores que lo trataron personalmente.¹³ A más largo plazo, la consecuencia de esta actitud inicial parece haber sido la proliferación de una literatura de homenaje que elude en definitiva el reto que supone enfrentarse a su obra.¹⁴

Si hacemos a un lado las posiciones partidarias en extremo simplificadoras —censura vs apología— en que han incurrido en

¹² Carta de Güiraldes a Borges y a Brandán Caraffa (entonces directores de *Proa*), algunos de cuyos fragmentos pueden verse en H.R. Lafleur y J.M. Becco (comps.), *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 92.

¹³ Es necesario reconocer que a pesar de las críticas justificadas que ha recibido la biografía de Raúl Larra (en particular, las asimilaciones discutibles que establece entre los personajes, sus características psicológicas, sus ideas, y el autor), constituye en 1950 la primera llamada de atención sobre Arlt. El libro de Etchenique apareció en la editorial La Mandrágora, en Buenos Aires. En cuanto a los distintos testimonios, pueden consultarse las revistas *Contorno* (Buenos Aires), núm. 2, 1954, y *Conducta* (Buenos Aires), núm. 21, 1942.

¹⁴ J.M. Flint ha observado también este aspecto de la crítica arltiana: "He has been invoked more as an iconoclast than as a novelist or playwright and his reputation has consequently risen and fallen with little regard for his abilities as a writer". *The Prose Writings of Roberto Arlt: their Ideology and Technique*, Tesis de la Universidad de Strathclyde, Glasgow, 1971, p. 4.

más de una oportunidad los lectores de Arlt, los estudios que se ocupan de su obra después de 1960 empiezan a descubrir, principalmente, el carácter precursor de su literatura; el tono angustiado y el existencialismo *avant-la-lettre* de sus narraciones, la problemática del hombre de la ciudad cuando está todavía en pleno auge la novela rural, la configuración de un mundo frágil e incierto, son sólo algunos de los aspectos que prefiguran la literatura argentina contemporánea.¹⁵ Lo que hoy parece claro es que la narrativa de Arlt —próxima o afín a la literatura europea que germina por aquellos años— se encuentra, de diversas maneras, al margen e incluso a contracorriente de las tendencias literarias vigentes en Hispanoamérica en el momento en que se desenvuelve el escritor.¹⁶ Esto puede explicar en parte su aislamiento, la escasa respuesta que reciben sus novelas al publicarse y lo tardío de su reconocimiento. Después de los setenta y hasta la fecha, se han multiplicado las aproximaciones críticas a Arlt y ello coincide con la proyección de su obra fuera de Argentina y desde luego también con las traducciones a otras lenguas. Aunque aquí es imposible sintetizar la gran cantidad de estudios que han aparecido sobre Arlt desde entonces, a lo largo de nuestro trabajo procuramos establecer también un diálogo constante con sus críticos.

¹⁵ Pensamos en particular en tres estudios de los años sesenta que con enfoques y metodologías diferentes intentan leer los textos de Arlt con mayor rigor y entender asimismo su complejo mundo literario: el ensayo de Oscar Massotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, que apunta el "realismo metafísico" del autor (J. Álvarez, Buenos Aires, 1965); el estudio de la narrativa de Arlt desde un punto de vista psicoanalítico de David Maldavsky, *Las crisis en la narrativa de R. Arlt*, Escuela, Buenos Aires, 1968, y el trabajo de Angel Núñez, *La obra narrativa de Roberto Arlt*, que señala algunas coincidencias entre la técnica de Arlt y la teoría del extrañamiento de Brecht (Minor Nova, Buenos Aires, 1968). También en los años sesenta, Adolfo Prieto procura matizar el realismo de Arlt al mostrar el papel que desempeñan en su obra la fantasía y lo fantástico. Véase el prólogo a Arlt, *Viaje terrible*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969, pp. 9-36. El ensayo de Prieto se publicó primero en 1963 en el *Boletín de Literaturas Hispánicas* (Rosario).

¹⁶ Habrá que esperar la publicación de *El pozo* de Juan Carlos Onetti, en 1939, para empezar a entender (retrospectivamente, claro) el proceso de renovación de la narrativa rioplatense que inicia Arlt una década antes.

La reivindicación de los consagrados

Un lugar aparte merece el reconocimiento que le han tributado a Arlt —de cuya obra y mundo se sienten indudablemente cercanos— algunos escritores que vendrán después de él: pensamos básicamente en Onetti y Cortázar, que han escrito dos textos admirables sobre el escritor porteño.¹⁷ Según su propia confesión, Onetti es un “arltiano” de primera hora. Así lo confirma la anécdota que cuenta Rodríguez Monegal acerca de un fantástico “encuentro (y desencuentro)” entre Borges y Onetti en Buenos Aires a finales de los cuarenta.¹⁸ Adoptando una dicción deliberadamente provocativa y agresiva de “compadrito italiano”, Onetti se convierte esa noche ante Borges en “una personificación, dice Rodríguez Monegal, de Roberto Arlt, aquel genial y loco narrador porteño, contemporáneo estricto de Borges [...] y al que Borges también había ignorado”. En la “semblanza” de Arlt que Onetti escribe en 1971 para el prólogo a la edición italiana de *Los siete locos*, dice haber leído sus novelas por los años treinta y narra su encuentro con “el genio rioplatense” en las oficinas del diario *El Mundo*. Dejando a un lado los numerosos reparos que se han hecho a su estilo (desde sus proverbiales errores ortográficos hasta, dice, “los torbellinos de la sintaxis”), Onetti elogia, principalmente, la autenticidad de su obra y concluye afirmando que se trata de un escritor “que comprendió como nadie la ciudad en que le tocó nacer. Más profundamente, quizás, que los que escribieron música y letras de tangos inmortales”.¹⁹ Aunque ya se han señalado, de manera esporádica, algunas de las afinidades (temas, personajes y ambientes, sobre todo) que es posible encontrar entre las obras de ambos autores, creemos que un estudio comparativo más detenido resultaría muy provechoso.

Entre Cortázar y Arlt se tejen también, al parecer, tempranos lazos. Cortázar admite cierta influencia entre los temas que desarrolla Arlt en sus novelas y cuentos, y el “lado porteño de la ciudad” que aparece en algunos cuentos incluidos en *Bestia-*

¹⁷ Véase, de Onetti, “Semblanza de un genio rioplatense”, en *Nueva narrativa latinoamericana* 2, Paidós, Buenos Aires, 1972, p. 376. El texto de Cortázar, “Roberto Arlt: Apuntes de relectura”, aparece diez años después como prólogo a Arlt *Obra completa*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, pp. III-XI.

¹⁸ “Prólogo” a Onetti, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970, pp. 14-16.

¹⁹ Art. cit., p. 376.

rio.²⁰ Las referencias directas o indirectas al autor de *Los siete locos* son constantes en la obra de Cortázar; recordemos por ejemplo que en *Rayuela* la Maga lee a Roberto Arlt junto con Baudelaire, San Agustín y Homero en algún café o en el banco de una plaza, motivada por las conversaciones del Club de la Serpiente. También la “rosa de cobre”, invento y símbolo a la vez que recorre las páginas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* es recordada por Cortázar como un emblema de rebeldía en las páginas iniciales del *Libro de Manuel* (1973). En su último libro de cuentos, *Deshoras*, el relato “La escuela de noche” es una suerte de homenaje callado a Arlt que recuerda a los personajes y ciertas situaciones de su primera novela, *El juguete rabioso*.²¹

También Ernesto Sábato, que considera su propia obra como una síntesis de Boedo y Florida,²² recupera la figura literaria de Arlt en su libro de ensayos *El escritor y sus fantasmas* (1963), y en algún diálogo sobre literatura argentina incluido en su novela *Sobre héroes y tumbas*:

—¿Roberto Arlt?

—No le quepa ninguna duda. Muchos tontos creen que es importante por su pintoresquismo. No, Martín, casi todo lo que en él es pintoresco es un defecto, es grande *a pesar* de eso. Es grande por la formidable tensión metafísica y religiosa de los monólogos de Erdosain...²³

El Buenos Aires profundo, subterráneo, que emerge de la prosa de Sábato tiene en Arlt un claro antecedente. Existe en ambos escritores una misma reivindicación —en buena medida intuitiva en Arlt y de signo surrealista en el caso de Sábato— de los atributos irracionales del hombre: los sueños, las obsesiones, la

²⁰ Cf. E. Picón Garfield, *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978, p. 12.

²¹ Véase Gnutzmann, *op. cit.*, pp. 226-228.

²² Véase Jorge Cruz, “Sábato y la herencia literaria argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 1983, núms. 391-393, p. 698.

²³ *Sobre héroes y tumbas*, Losada, Buenos Aires, 1966, p. 358. En *El escritor y sus fantasmas* leemos también: “Roberto Arlt escribía sus novelas que algunos creen costumbristas, pero que en realidad son mágicas y desaforadas fantasías de un ser desgarrado por el mal metafísico...” (*Ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1970, p. 700).

locura. La literatura, tanto para el uno como para el otro, se convierte en una forma de exorcismo.²⁴

Además de los múltiples “vasos comunicantes” que es posible hallar entre las ficciones de Sábato, Cortázar, Onetti y las de Arlt —y que, por sí solos, podrían ser motivo de un estudio pormenorizado—, anotaremos otro punto en común: comparten el mismo rechazo por lo que Cortázar llamó la “literatura con mayúscula”, porque ésta sólo importa al fin y al cabo en cuanto búsqueda y aventura.

Prefacio a una lectura crítica de “Los siete locos” y “Los lanzallamas”

Aunque hagamos referencias esporádicas a otras obras de Arlt cuando lo consideremos pertinente, el presente estudio se dedica principalmente a *Los siete locos* y *Los lanzallamas* por ser sin duda éstas las novelas más significativas y originales del autor —las más “inimitables”, según Cortázar—, las que ofrecen también mayores retos a la crítica. Si bien es cierto que existe una atmósfera común entre todas las novelas y los cuentos de Arlt ambientados en Buenos Aires, no es menos cierto que *Los siete locos* y *Los lanzallamas* constituyen novelas clave, el intento más radical del escritor porteño por configurar estéticamente algunas de sus obsesiones mayores: la escisión y desintegración de la identidad que, proyectadas a otros niveles de la ficción, desquician el mundo representado, lo vuelven plural y multívoco, la incomunicación y soledad esencial de los seres marginados que deambulan por la gran ciudad, el recurrente internarse en las zonas ocultas o soterradas del ser. Estas novelas anuncian, a finales de los años veinte, al hombre anónimo de la modernidad y a la vez prefiguran la crisis del mundo actual, mundo caótico, sin valores, que Arlt descifra más allá de sus signos aparentes. Ante una realidad desoladora y sin alternativas, Arlt nos dice tam-

²⁴ Idea que también Cortázar defiende en su ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”: “Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras...” (*Último round*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1969, p. 37).

bién que la única utopía posible es la que inventa la ficción o la imaginación. Por otra parte, no nos parece casual que después de estas novelas en las que culmina su primera etapa creadora, Arlt escriba, como dijimos, una novela menor y se entregue finalmente al teatro, en búsqueda tal vez de nuevos medios expresivos y de un contacto más estrecho con el público.

En *El juguete rabioso*, relato emparentado con la novela de aprendizaje, aparecen varias de las constantes temáticas y de estilo de su narrativa posterior. Sin embargo, su construcción sobria y nítida, su desarrollo lineal y verosímil (aspectos vinculados con la percepción de un mundo todavía estable y equilibrado), contrastan notablemente con el universo inquietante de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Consciente del camino recorrido entre su primera novela y éstas últimas, Arlt escribe en 1931 con el motivo de la reedición de *El juguete rabioso*:

Todavía este libro cuenta con exaltados apologistas que lo consideran superior a *Los siete locos*, cosa que de ningún punto de vista puede admitirse porque no hay comparación posible entre una y otra novela, ni desde el punto de vista constructivo, ni técnico, ni psicológico, ni artístico. Según su propio autor, *El juguete rabioso* como novela, se parece a *Los siete locos* lo mismo que una pistola antigua a una automática.²⁵

Singular metáfora con la cual, no obstante, Arlt intuye la modernidad de su segunda novela, la ruptura que establece no sólo con las formas narrativas tradicionales sino sobre todo con su propio mundo narrativo anterior: éste parece ahora haberse dislocado. Surge un universo desgarrado, caótico, sin asideros seguros, que se resiste a la interpretación. Como veremos a lo largo de este estudio, tal pareciera que mayor es la inquietud que produce su obra y mayor es también el esfuerzo por encasillarla o encerrarla en una lectura que no resulta exagerado llamar “tranquilizadora”.²⁶

²⁵ Larra, *op. cit.*, p. 57.

²⁶ La extrañeza y dificultad que presentan las obras de Arlt, en particular estas novelas, han sido muy bien observadas por Fernando Alegría, que escribe: “Arlt intriga a los críticos y estudiosos de su obra. Ellos quisieran reducir sus novelas a un sistema de premisas estéticas y éticas, presentar sus novelas como piezas de una estructura ideológica. *Pero Arlt se resbala y escapa*”. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones del Norte, Hanover, 1986, p. 175; el subrayado es nuestro.

Novelas de múltiples planos, densas, complejas, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* nos introducen en efecto en un mundo heterogéneo, ambiguo, que oscila entre el folletín y la aventura, entre las reiteradas incursiones en las zonas subconscientes del protagonista y la fantasía política con el extraño proyecto de revolución que persigue la Sociedad Secreta organizada por el no menos extraño y enigmático Astrólogo. La trayectoria interior del protagonista, Remo Erdosain —“inventor fracasado” y “delincuente al margen de la cárcel” se dice en las primeras páginas de *Los siete locos*—, corre parejo y se entretije con la historia de los demás “locos” que integran la Sociedad Secreta. Aparece una gran diversidad de personajes secundarios, algunos fugazmente, como el Buscador de Oro o El Mayor, otros mejor delineados: pensamos, en particular, en Haffner, apodado el “Rufián Melancólico”, antiguo profesor de matemáticas dedicado ahora al negocio de la prostitución; en Hipólita o la Coja, ex sirvienta y ex prostituta; en el místico Ergueta; personajes que siguen en buena medida destinos paralelos que sólo convergen de manera circunstancial en la Sociedad Secreta. Un poco a la manera de Gide que, precisamente por aquellos años, sostenía en *Los monederos falsos* (1925) que “todo debía entrar en una novela”,²⁷ Arlt abandona la conocida prescripción naturalista de “la tranche de vie” en un sentido temporal y presenta ahora, por el contrario, una visión en profundidad. En lugar de reconstruir “vidas”, las novelas penetran reiteradamente en los “estados de conciencia” o en la “zona de la angustia” del personaje principal, y dan asimismo cabida a sus sueños y fantasías, sus alucinaciones y obsesiones. Los personajes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* parecen hallarse al final de una atormentada y errática trayectoria cuyas etapas anteriores ignoramos o de las cuales sólo se nos entregan algunos fragmentos.

Abrirse un camino en estas novelas no ha sido una empresa fácil. Al sistematizar la obra de Arlt o volverla coherente “a la fuerza”, se acalla o elimina, nos parece, lo que incomoda e intriga al lector, se limita también el carácter multivalente de las

²⁷ “Le grand défaut de cette école [o sea la naturalista, dice un personaje de la novela], c’est de couper sa tranche toujours dans le même sens; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur? ou en profondeur? Pour moi, je ne voudrais pas couper du tout. Comprenez-moi: je voudrais tout y faire entrer dans ce roman” (*Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, Paris, 1983, p. 184).

mismas, su esencial ambigüedad. En otros términos, se “normaliza” lo que podríamos llamar, retomando el título de la primera novela del díptico, el texto “loco” o desquiciado de Arlt.²⁸ Ante novelas tan desconcertantes era necesario intentar otra mirada que indagara la peculiar resistencia de estos textos a la interpretación y que la convirtiera incluso en una clave de lectura. En este sentido, los asedios que siguen —frutos de una experiencia repetida de lectura y de una compenetración cada vez mayor con la obra de Arlt— constituyen distintos acercamientos a las novelas, distintas formas de leer y entender los niveles de ambigüedad que las recorren. De la exploración atenta y sostenida de los elementos perturbadores de las novelas, de la lectura de lo discontinuo, fragmentario o dispar, emerge también *otra* coherencia, una coherencia de fondo que destaca el carácter obsesivo de la ficción arltiana. Como cualquier esfuerzo de comprensión, este estudio no pretende ser total ni exhaustivo, es un recorrido posible entre otros. Diremos todavía que le dimos más importancia al mundo poético de Arlt que a las teorías o ideas que circulan en sus obras, que nos importó sobre todo el configurador de un poderoso y original universo imaginario, el “extraño artista” del que habla Onetti en su semblanza.²⁹

En el segundo capítulo, intitulado “La aventura interior”, se estudia el conflicto divisorio del personaje principal, Erdosain, que es además la mirada central de las novelas. Como lo intentamos mostrar, no se trata del conflicto aislado de un personaje: los desdoblamientos, la proyección del terror y la configuración de un mundo deforme, hostil e inseguro, impregnan el universo de las novelas y se posesionan de él.

En el tercer capítulo proponemos otro acercamiento al asunto de la Sociedad Secreta, al que Piglia llama “la novela del Astrólogo”,³⁰ concediéndole cierta independencia o autonomía en el mundo de las novelas. A pesar de que el programa o plan del Astrólogo es más parecido a una construcción fantástica que a un programa revolucionario, se han discutido una y otra vez con criterios racionales y verosímiles las contradictorias “ideas”

²⁸ En torno a la relación entre locura y literatura, véase el estudio inteligente y en varios sentidos iluminador de Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Seuil, París, 1978.

²⁹ Art. cit., p. 376.

³⁰ *Op. cit.*, p. 22.

que despliega el Astrólogo sobre la futura revolución. En realidad, el discurso interminable del Astrólogo, en el pequeño teatro-escenario que es la quinta de Temperley, se mueve en otra dimensión: se trata, como veremos, de una aventura de la imaginación y del deseo.

El nivel de ambigüedad que tiene mayores consecuencias en la construcción o estructura global de las novelas es el de las voces, tema que abordamos en el cuarto capítulo. El clima de desconfianza que crea el que se nombra indistintamente "cronista" o "comentador" exige un lector cómplice que participe en la ficción. Apelación que parece ser una máscara, que no corresponde en realidad a la narración que nos entrega, para apropiarse una historia ajena (básicamente la del protagonista, Erdosain) y contarla. Si, como quiere Piglia, existe la "novela del Astrólogo", podríamos agregar que también debe leerse entre líneas "la novela del cronista", en la que, de alguna manera, está en juego el proceso mismo de la creación.

En el quinto y último capítulo nos detenemos en un complejo de imágenes y símbolos afines, con un dinamismo propio, que apuntan tal vez el territorio más profundo y oculto del proceso de disociación de la identidad y que constituyen también la zona literaria por excelencia de Arlt, la que mejor revela los circuitos obsesivos de su ficción.³¹

³¹ Trabajamos las dos novelas de Arlt, reunidas en un solo volumen, en la edición de Ayacucho preparada por Adolfo Prieto. Los datos editoriales completos figuran en la bibliografía final. Para las citas se utilizarán las siguientes abreviaturas: *Los siete locos* (Sl) y *Los lanzallamas* (Ll). Las citas de otras obras de Arlt se hacen con base en las ediciones mencionadas en la bibliografía.

II. LA AVENTURA INTERIOR

El mundo narrativo de Arlt es un mundo fuertemente estructurado a partir de sus personajes y en particular a partir de la perspectiva con que ven el mundo. Caracterizar entonces al personaje arltiano, precisar lo que aquí llamamos su “aventura interior” no significa, simplemente, deslindar algunas de las cualidades o rasgos que lo conforman y determinan de una vez por todas, sino, por el contrario, cercar las líneas de fuerza de su modo de percepción de la realidad. Esta aventura importa, según veremos, no sólo en cuanto trayectoria individual del personaje. Al desdoblamiento de la identidad que lo coloca casi siempre en situaciones límites —locura, crimen, suicidio—, se superponen otras dualidades más abarcadoras en torno a las cuales se organizan las principales coordenadas del escenario narrativo de Arlt. Por último, nos interesa subrayar la modernidad de la aventura interior del personaje arltiano, aventura que ha sido en general soslayada por la crítica. Ésta insiste en una sola cara de esa trayectoria: su ausencia de salida, su ineficacia, así como su carácter enajenado. Es posible sin embargo leer otra propuesta: frente a un mundo hostil e implacable, el exilio interior del personaje arltiano, lejos de constituir una simple evasión o un cómodo refugio, se convierte en la reivindicación de otra realidad más auténtica y profunda.

“El terror en la calle”

Para Roberto Arlt, como para los mejores narradores hispanoamericanos contemporáneos, lo real o la realidad no se limita ya a la simple representación objetiva de un mundo exterior, estable, sin misterio, de un mundo en definitiva confiable, de contornos bien delineados. A partir de las obras de la primera gene-

ración “superrealista” de Hispanoamérica —generación que empieza, según el crítico chileno Cedomil Goic, aproximadamente por los años veinte y en la que incluye con razón a Roberto Arlt—,¹ el modo de representación de la realidad cambia de signo: presenciamos, fundamentalmente, un proceso de interiorización del mundo narrativo. El mundo exterior es ahora percibido a través de una o varias conciencias singulares que, además de imprimir fuertemente su sello en el ámbito de la representación, permiten la expresión de múltiples planos de la realidad. Se abre paso una visión del mundo esencialmente subjetiva en la que desaparece la pretensión de explicar, ordenar e interpretar la realidad en términos sistemáticos y causales, pretensión que, como es bien sabido, anima todavía la novela realista anterior. Existe sin duda una estrecha relación entre el mundo de la conciencia, ahora en un primer plano, y la desaparición de una imagen coherente del mundo representado: éste resulta ambiguo, equívoco, multifacético, a semejanza del universo mental del narrador o de los personajes cuyas obsesiones y conflictos intervienen de manera decisiva en la construcción de la ficción y dejan, como dijimos, hondas huellas en el mundo evocado. Al resumir las características de este nuevo modo de representación de la realidad, Goic puntualiza que “atrae las determinaciones negativas de deformación, despersonalización, desobjetivación, desentimentalización e incoherencia”, aspectos que “traducen la destrucción del modo de representación tradicional [o sea, el realismo] y de la imagen de la realidad construida por él”.² Señala asimismo la presencia y el predominio de un “irracionalismo generalizado”, la ruptura de una representación lineal del tiempo y su sustitución por un “tiempo subjetivo, no progresivo sino intensivo”,³ aspectos de la narrativa contemporánea que también encuentran su explicación en uno de sus rasgos esenciales: el proceso de interiorización aludido anteriormente.

Nos parece que una de las primeras claves de lectura para introducirnos en la narrativa precursora de Arlt —coincidente en buena medida con los rasgos antes destacados—, en particu-

¹ Cf. Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Universitarias, Valparaíso, Chile, 1972, p. 189.

² *Op. cit.*, pp. 179-180.

³ *Ibid.*, p. 179.

lar en las novelas que nos ocupan, consiste en mostrar la estrecha correspondencia existente entre la peculiar visión de la realidad que ofrecen *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y el universo mental de los personajes, concretamente del protagonista, principal filtro narrativo.⁴ Una y otro se condicionan mutuamente: el "terror" exterior remite forzosamente al "terror" interior.

Arlt deja atrás el tradicional conflicto entre el personaje y el ambiente, presente todavía en la novela de la generación anterior. Sus personajes no luchan ya con fuerzas naturales desiguales sino con sus propios demonios interiores. Tampoco parecen importar sólo en cuanto imagen o expresión externa, acabada, de un determinado medio o grupo social. Los personajes marginados —marginados en varios sentidos, como se verá— que pueblan estas novelas poco tienen en común, en efecto, con los "tipos" de la novela realista y naturalista anterior. Rompen con diferentes determinismos (sociocaracterológicos, ambientales, etc.) que todavía rigen al personaje tradicional. También resulta significativo observar que las descripciones de los espacios reales o de los contextos físicos en que se mueven los personajes prácticamente han desaparecido.⁵ No obstante, cuando aparecen, se trata ya, según veremos, de espacios transfigurados en los que importa mucho más la visión misma, lo que ésta revela, que la reconstrucción fiel o verosímil de una determinada realidad.

La ciudad de Buenos Aires, escenario de las novelas, ha dejado de ser en efecto un ambiente "realista" en que evolucionan los personajes. Desde este ángulo, un rápido cotejo entre *El ju-*

⁴ En un capítulo posterior nos ocuparemos de los problemas de "voz" que plantean las novelas. Por ahora, basta señalar la coincidencia de las miradas: el cronista y narrador "ve" a través de los personajes, básicamente de Erdosain (Cf. Capítulo IV).

⁵ Mirta Arlt destaca este aspecto de la narrativa arltiana a partir de *Los siete locos*. Véase *Prólogos a la obra de mi padre*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985, p. 60. Por su parte, Jaime Giordano ha dedicado un extenso trabajo al estudio del "espacio" en Arlt, concretamente en su última novela, *El amor brujo*. Afirma que el paisaje arltiano tiene "algo más que el simple valor de contorno", y que no es sólo un "complemento documental de los acontecimientos". "El espacio en la narrativa de Roberto Arlt", *Nueva narrativa hispanoamericana* (Nueva York), 2:1972, núm. 2, pp. 119-120. Antonio Pagés Larraya advierte también en su ensayo, "Buenos Aires en la novela", que en *Los siete locos* "casi desaparece todo elemento descriptivo". *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 4:1946, núm. 2, p. 272.

guete rabioso y las novelas aquí analizadas arroja alguna luz sobre el tipo de vínculo que se establece entre realidad exterior y personaje. En la primera novela de Arlt descuellos todavía la pintura de detalles realistas: pintura que subraya entre otros aspectos la sordidez de las calles y de los barrios recorridos por Silvio Astier cuando busca trabajo o cuando, en el último capítulo de la novela, se emplea como vendedor de papel. Sus itinerarios ambulantes lo conducen por las “chatas calles del arrabal, miserables y sucias, inundadas de sol, con cajones de basura a las puertas” (95). Aunque existe desde luego cierta correspondencia entre el temple de ánimo de Astier y el paisaje exterior, la atención prestada por éste a su entorno testimonia, nos parece, un hecho decisivo: el aislamiento o la ruptura del personaje con su medio no se ha consumado aún. Pese a sus reiterados fracasos, Astier se enfrenta con brío, frescura y vitalidad —rasgos que no volvemos a encontrar en los personajes de las novelas y cuentos posteriores— a un mundo que encierra posibilidades de realización. En este sentido, las diferentes experiencias de Astier, bien delimitadas en el espacio de la novela, lo van conformando, modelando, y pueden por lo mismo leerse como distintas etapas de su evolución o de su “aprendizaje”.⁶ En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, las descripciones del paisaje exterior ceden el paso a una percepción deformada, amenazadora, de la realidad, que no se explica si omitimos el proceso de enajenación iniciado por Astier y ahora consumado por este *alter ego* angustiado que es Erdosain. La visión se ha interiorizado: el mundo pierde su significado objetivo para convertirse en una prolongación o en una materialización de la angustia, de la identidad vacilante y arrinconada del protagonista. La trayectoria de Erdosain se inicia, y es probablemente la imagen que mejor la define y resume en su totalidad, bajo el signo del “terror” (*Sl*, 7-9). “Terror” subterráneo, indefinible, al acecho, que primero se insinúa en la simple percepción de un rostro o de un espacio cotidiano, la calle, y que acaba convirtiéndose en símbolo de una realidad avasalladora. El camino del “terror” culmina inevitablemente en la locura y en la muerte: el asesinato de la Bizca y el suicidio de Erdosain.

Empezar a leer *Los siete locos* significa penetrar sin rodeos

⁶ Evolución y trayectoria que Diana Guerrero ha llamado, significativamente, “el aprendizaje de la sociedad”, *op. cit.*, pp. 17-46.

en el universo mental de Erdosain y contemplar la escena desde su punto de vista: "Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder: comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde" (*Sl*, 3). Contrasta la imagen exterior borrosa del protagonista, su *poca* realidad con la segura inmersión en su conciencia atormentada. Poco después nos enteramos de que se le acusa de fraude y de que los jefes de la Compañía Azucarera en donde trabaja de cobrador le piden cuentas. Niega sin mucha convicción la acusación de robo y promete rendir cuentas "hoy mismo a mediodía". Finalmente, de manera inesperada, se le otorga todo un día de plazo para comprobar su inocencia. La escena, intitulada "La sorpresa", concluye cuando Erdosain, "invisiblemente acorralado", empieza a deambular por las calles de Buenos Aires. Hasta aquí los hechos. Se trata de la única escena de la novela en que el personaje es confrontado con el mundo del trabajo, mundo que en Arlt resulta denigrante, humillante, tal como sucede en tantas páginas de *El juguete rabioso*. A esta humillación se suma poco después otra más: el abandono de su esposa, Elsa, narrado en un largo capítulo, "El humillado", que posteriormente Arlt llevará al teatro.⁷ La doble ruptura anterior (trabajo y casa/hogar) significa por una parte la expulsión definitiva de un escenario público, "normal" (*Sl*, 79), aceptado y reconocido por los "otros", el deterioro, en suma, de un *ego* social, y por otra, inaugura la trayectoria de incomunicación, de "angustia" y de "terror" del protagonista arltiano.

Más allá del dato escueto y trivial del robo, el interés de este comienzo es que nos coloca de manera inconfundible en la órbita del personaje principal y sobre todo en lo que cabría llamar su percepción "oblicua" de la realidad,⁸ percepción cuyo signo

⁷ Estrenado con el mismo título en el Teatro del Pueblo en 1930, es la primera incursión teatral del autor.

⁸ Esta expresión, utilizada por Pedro Lastra y Graciela Coulson en un ensayo sobre J. Cortázar ("El motivo del horror en *Octaedro*", en P. Lastra [comp.], *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 341-342), me parece muy adecuada para caracterizar la novedad del enfoque arltiano, que supera en efecto la percepción directa, sin ambigüedad, de la realidad objetiva. Precisemos sin embargo que Lastra convierte este concepto en uno de los rasgos diferenciadores entre la narrativa realista del XIX y principios del XX y la contemporánea. Dice en particular que en la "literatura contemporánea se advierte [...] otro tipo de percepción", una percepción "oblicua" de la realidad que no parte o "no

mayor parece centrarse en alguna obsesión, todavía difusa y mal definida en estas primeras páginas. Pese a todo, si se lee con cuidado la escena, empieza a sospecharse que la naturaleza del “terror” que acosa a Erdosain no se vincula sino de manera circunstancial con el motivo manifiesto, o sea el descubrimiento del robo. Existe, presumimos, un peligro mucho más radical, un peligro latente, no formulado, que acapara su conciencia, la cerca por todas partes —recordemos que se encuentra “invisiblemente acorralado”— y toma cuerpo afuera, en una imagen amenazadora, siniestra incluso, de la realidad presente;⁹ primero en los “tres personajes” que lo acusan de fraude —el contador, el director de la empresa y el hijo de éste— y luego en las calles de la ciudad a las que se lanza Erdosain sin rumbo fijo, y que recorre en forma obsesiva que como si huiera, en efecto, de algún peligro. Los rostros deformados, fragmentados, de líneas expresionistas, ponen de manifiesto el horror interior: lo conocido se vuelve extraño, adquiere visos de pesadilla. Algún detalle del rostro, amplificado, escindido del conjunto, parece llenar todo el campo de visión. Del director sólo se subrayan la “cabeza de jabalí”, la “mirada implacable”, filtrada por “pupilas grises como las de un pez”, y el “cuello de toro” (*Sl*, 3); del subgerente, “hijo del hombre de cabeza de jabalí”, y de Gualdi, el contador, la mirada “escrutadora” y “cínica” (*ibid.*). Rostros humanos convertidos en máscaras que imposibilitan cualquier tipo de identificación o de reconocimiento. El expresionismo de la visión anterior, condicionado por una subjetividad exacerbada, que roza lo patológico, no es exclusivo de esta escena.¹⁰ A lo largo de las

toma como punto de partida el mundo único de los objetos, sino el mundo múltiple de la mente”.

⁹ Siniestra, en el sentido que Freud le da a la palabra, partiendo del análisis de la voz alemana “unheimlich”, antónimo de “heimlich”, familiar, hogareño, íntimo, conocido, etc. Véase “Lo siniestro”, en *Obras completas*, t. 3, trad. del alemán por Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, pp. 2483-2505.

¹⁰ En la noción de “grotesco” que analiza W. Kayser a través de la pintura y la literatura de varios siglos —noción coincidente en buena medida con el llamado expresionismo— destaca también la máscara, especie de cara petrificada, desprovista de vida humana. *Lo grotesco*, Nova, Buenos Aires, 1964, pp. 212, 223-224. El propio Arlt admite esta filiación grotesco-expresionista a sus personajes, al estrenar en 1936 su drama *El fabricante de fantasmas*: “Los espantosos personajes que animan el drama, el Jorobado, la Ciega, el Leproso

novelas se repite la configuración de rostros desarticulados y animalizados en los que destacan algunos trazos esenciales.¹¹ Del farmacéutico Ergueta, a quien se alude precisamente como a “un hombre extraño” (*Sl*, 9), se dice lo siguiente: “Lo vidrioso de sus ojos saltones, su gruesa nariz ganchuda, las mejillas flácidas y el labio inferior casi colgante, le daban la apariencia de un cretino” (*Sl*, 9). Se trata ya, en este caso, de una caricatura. Es probablemente Barsut, el doble temido del protagonista, quien encarna mejor lo siniestro:¹²

Ante sus ojos se materializaba la taciturna figura del otro, de Gregorio Barsut, con la cabeza rapada, la nariz huesuda de ave de presa, los ojos verdosos y las orejas en punta como las del lobo (*Sl*, 13).

En otra parte, Barsut aparece como “un espectro de nariz huesuda y cabello de bronce” (*Sl*, 50) y más adelante se alude a su “faz de tigre” (*Sl*, 77). En “La caverna” (*Sl*, 123-134), fragmento dedicado a la evocación de la fonda que frecuenta el bajo mundo de la ciudad (ladrones y macrós) y que constituye el antecedente directo del cuento “Las fieras”, proliferan los semblantes monstruosos, con atributos animales: “se erguía gigantesco y morrudo como un cráneo de buey, el relieve del patrón de la fonda [...]” (*Sl*, 125); “negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorrana de sus belfos [...], rateros y ‘bati-dores’ con perfil de tigre, la frente huida y la pupila tiesa” (*Sl*, 126). Estos subhombres que semejan “fieras” agazapadas “en su rincón” se mueven en una “atmósfera de acuario” (*Sl*, 127),

y la Coja, aparte de que en germen se encuentren en mis novelas *Los siete locos* y *El jorobadito* [es un volumen de cuentos y no una novela], son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Bruegel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso”. Cit. por Larra, *op. cit.*, p. 81.

¹¹ Kayser (*op. cit.*, pp. 36, 43, 214-215) advierte la persistencia de este elemento en el grotesco, desde Brueghel y Bosch hasta los pintores contemporáneos. En el mundo de Arlt la metaforización a partir de figuras animales parece connotar la desintegración psíquica y social del personaje, y en ciertos casos sugiere una infrahumanidad distanciada del mundo normal. Véase, por ejemplo, el cuento “Las fieras”, en *El jorobadito*, pp. 113-128.

¹² Como lo señala Freud, cuando lo siniestro aparece asociado con el tema del doble, surge una amenaza larvada de muerte. Esto se cumple también en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, según veremos en la siguiente sección del presente capítulo. Véase S. Freud, art. cit., pp. 2493-2495.

es decir, en un mundo aparte, incomunicado. La imagen de Elsa aparece también mutilada en el recuerdo de Erdosain: "Una imagen desteñida tocó, con tres puntos de relieve, su sensibilidad relajada. Ojos, nariz y mentón" (*LI*, 205). Más adelante se insiste de nuevo en un solo detalle del rostro olvidado: "Se acuerda de Elsa [...]. De la superficie de la oscuridad se desprende su boca entreabierta..." (*LI*, 208).

Del mismo modo, "el terror" se abre paso en las calles de la ciudad; ciudad "cáncer" (*SI*, 116) que es el ámbito por excelencia de la enajenación de estos "lisiados de ciudad", como dice tan bien Mirta Arlt al referirse a los "locos".¹³ Erdosain camina, como Astier, por las calles de Buenos Aires, pero "camina extrañado, como a través de una ciudad desconocida" (*LI*, 290). En otra parte leemos también: "la ciudad entra en su corazón y se vuelca por sus arterias en fuerza de negación" (*LI*, 230). La identificación del personaje con su espacio vital se ha roto y no puede sorprendernos por lo tanto que uno de los sueños de Erdosain y de otros integrantes de la Sociedad Secreta sea precisamente el de reconquistar este espacio del cual han sido desterrados: "Serás nuestra, ciudad" (*SI*, 181), exclama desafiante Erdosain en uno de sus recorridos solitarios por Buenos Aires. Es también significativo que aparezcan en Temperley, en el escenario de la Sociedad Secreta, las pocas descripciones de las novelas. Los personajes encuentran en Temperley, y sobre todo en la utopía que proyecta ante ellos el Astrólogo, un resquicio a su angustia que les permite una reconciliación transitoria con el mundo exterior.¹⁴ Sólo entonces Erdosain se vuelve receptivo a la exuberante vegetación que rodea la quinta. Observa con deleite "los túneles vegetales", "los senderos de grano rojo en los parques", se percata del "perfume potentísimo, agudo" de los rosales que pueblan el espacio "de una fragancia roja, fresca como un caudal de agua" (*SI*, 85-87). Esta reaparición o recuperación del paisaje coincide con la placidez del personaje y participa asimismo en el "goce nuevo" de la identidad momentáneamente recobrada: "y el placer que la mañana suscitaba en él, el goce nuevo, *soldaba los trozos de su personalidad*, rota por los anteriores sufrimientos del desastre" (*SI*, 86; el subrayado es nuestro).

¹³ "Prólogo" a *Los siete locos*, Fabril, Buenos Aires, 1968, p. 18.

¹⁴ Este aspecto se desarrolla ampliamente en el siguiente capítulo.

Si volvemos ahora a las calles de la ciudad, éstas aparecen invadidas por una luminosidad intensa, nefasta —se habla del “terror luminoso” (*Sl*, 8)— que descubre “los asquerosos interiores” de las casas (*Sl*, 4) o los “parajes siniestros” (*Sl*, 125).¹⁵ Los espacios se han vuelto ajenos, distantes, y por lo mismo inseguros y amenazadores al igual que antes los rostros. Prevalecen las líneas geométricas: los “cubos de portland” y las “diagonales oscuras” (*Sl*, 41) alternan con los espacios “cúbicos” de los cuartos de pensión o con el “cubo taciturno” o “sombrio” (*Sl*, 125-126) de la “caverna”.¹⁶ Así, cuando leemos en el principio del capítulo segundo de *Los siete locos* que Erdosain, recluso en el refugio anónimo e incompleto de un cuarto de pensión, “le había cobrado terror a la calle” (*Sl*, 68), entendemos que no se trata de una simple fórmula, de una caracterización pasajera o circunstancial, sino de la emergencia de un miedo esencial, ontológico, que “amenaza —y lo decimos con términos ajenos— a su ser por todas partes”.¹⁷ Al proyectarse la interiori-

¹⁵ Como se verá después (cap. V, pp. 92-99), la asociación entre el “terror” y la experiencia de la calle (en particular, la presencia de una luz violenta, opresora) da lugar a un símbolo privilegiado que gravita a lo largo de las novelas.

¹⁶ Proponemos una interpretación más abarcadora de esta geometrización en otro lugar, donde logramos integrarla con otras manifestaciones simbólicas, cercanas en cuanto a la experiencia o realidad que procuran significar. Véase el capítulo V, “La geometría interior de la vida”, pp. 104-109. También cabe apuntar lo mucho en común que tiene esta visión fragmentaria y geométrica de la ciudad con el cine expresionista de la época. Pensamos desde luego en *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang.

¹⁷ Ronald Laing, *El yo dividido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 75. El libro de Laing —estudio “fenomenológico existencial [que le debe mucho a Sartre] de algunas personas esquizoides y esquizofrénicas”— resulta muy sugestivo para acercarnos a la realidad y a las experiencias del personaje arliano. Laing precisa también que esta experiencia del peligro o de lo que llama “la original cualidad amenazadora de la realidad” (p. 85), convierte al “mundo en una prisión sin rejas, un campo de concentración sin alambre de púas” (p. 75). Por otra parte, la literatura psicoanalítica ha señalado con insistencia la presencia difusa de un miedo esencial (“peur du monde”, dice Roger Bastide) en el origen de algunas psicosis. Para Bastide constituye incluso el “núcleo obsesivo” clave, una especie de filtro que se interpone entre el individuo y el mundo. *Sociologie des maladies mentales*, Flammarion, París, 1965, pp. 257 y ss.; *Le Rêve, la transe et la folie*, Flammarion, París, 1972, pp. 242-253. En el hermoso libro de M.A. Séchehave, la joven esquizofrénica insiste también en el “terror” que experimenta ante el mundo exterior. *La realización simbólica. Diario de una esquizofrénica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 62.

dad en el mundo exterior y al borrarse las fronteras normales entre sujeto y objeto, el "terror" —intangible, oculto— se espacializa e irrumpe en la realidad más banal y cotidiana.¹⁸ Al concretarse, se vuelve imposible cualquier distanciamiento: desprotegido, el personaje se halla, literalmente, bajo el "terror". Como bien lo señala Laing en el citado estudio, "la polaridad se establece entre un completo aislamiento o una fusión completa de identidad, y no tanto entre la separación y la relación".¹⁹ Los dos extremos existen también en el protagonista de Arlt: frente al "terror" que absorbe o "traga",²⁰ encontramos el "completo aislamiento", el repliegue interior, la inmersión en los propios sueños o delirios.

Lo central, lo que importa desde la primera escena de la novela, tal vez no sean los hechos mismos sino este "terror", obsesivo y latente, que parte de una conciencia aislada, acosada, y empaña o modifica la imagen del mundo. La verdadera "sorpresa" que le espera a Erdosain desde las páginas iniciales de la novelas es que el mundo se revela como peligroso y hostil. En el carácter distorsionado y fragmentario de la realidad percibida y en la configuración de un mundo inseguro hay que leer las señales o los indicios materiales de una experiencia límite, ampliamente explorada en las novelas y, según veremos, desde distintos ángulos: como el proceso de ruptura de una conciencia con su mundo, como el reiterado desdoblamiento de la identidad, y también como un viaje interior que recorre una y otra vez la llamada "zona de la angustia", que descubre, sondea y exorciza las "fuerzas oscuras" y subconscientes del ser (*Sl*, 41).

¹⁸ Digamos, de paso, que este "terror" que se propaga fuera de la conciencia y que acaba estando *en* las cosas presenta bastantes similitudes con la inquietante "náusea" sartreana que amenaza suplantar la identidad de Roquentin. Entre otros fragmentos significativos de esta novela, citamos el siguiente: "La Náusea no está en mí: la siento allí, en la pared, en los tirantes, en todas partes a mi alrededor. Es una sola cosa con el café, soy yo quien está en ella". Traducida por Aurora Bernárdez, Diana, México, 1952, p. 39.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 49.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

La estructura dual del personaje arltiano

Sin duda, los personajes arltianos se parecen entre sí; como en un juego de espejos, se atraen y rechazan simultáneamente. Bajo distintas máscaras se esconde un mismo molde esencial, la misma materia prima.²¹ Esto explica tal vez las afinidades existentes entre personajes aparentemente tan dispares como Haffner o el Rufián Melancólico, el místico Ergueta, Erdosain o el Astrólogo, para citar sólo algunos de ellos. El Astrólogo mismo apunta en varias oportunidades esta proximidad o semejanza entre unos y otros. Por ejemplo, en un diálogo con Hipólita, afirma: “Yo, Erdosain, el Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, Barsut, todos somos iguales” (*LI*, 199). Subraya en particular la comunidad de destino de lo que llama también las “fuerzas perdidas” (*SI*, 98) de la sociedad: soledad e incomunicación, pasividad, “aburrimento” crónico como en el caso del Rufián (*SI*, 30), y paralelamente necesidad de acontecimientos o “sueños extraordinarios” (*SI*, 36) porque, como afirma uno de ellos, “la vida tiene que ser otra” (*LI*, 231). Tal predisposición al sueño explica en buena medida su adhesión al fantástico proyecto del Astrólogo.

Lo que aquí nos parece decisivo subrayar es que en todos puede observarse, en mayor o menor grado desde luego, una idéntica estructura de comportamiento que —siguiendo a Laing— no dudamos en calificar de esquizoide:

La palabra esquizoide designa a un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar, hay una brecha en su relación con su mundo y, en segundo lugar, hay una rotura en su relación consigo mismo. Tal persona [...] se experimenta a sí misma en una desesperante soledad y completo aislamiento.²²

²¹ En una entrevista publicada en 1929, Arlt explica el proceso de *desdoblamiento* a partir del cual crea a sus personajes; proceso que interesa en la medida que arroja alguna luz sobre el sustrato común que conforma a aquéllos y no para señalar —como lo han hecho muchos— coincidencias biográficas: “Como no puedo hacer de mi vida un laboratorio de ensayos por la falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble, de mis deseos, personajes imaginarios que trato de novelar”. Agrega que éstos “son pedazos de mí mismo”. Aparecida originalmente en la *Revista de Literatura Argentina* (Buenos Aires), marzo de 1929, Ricardo Piglia reproduce parcialmente esta entrevista en una compilación suya: *Yo, Tiempo Contemporáneo*, Buenos Aires, 1968, pp. 79-80.

²² *Op. cit.*, p. 13.

El protagonista es, de todos los “locos”, el personaje mejor delineado y explorado, el que merece por lo mismo un análisis pormenorizado. Nuestras novelas narran, fundamentalmente, la “historia” (Sl, p. 71) —dice el cronista— de Remo Erdosain, historia que en una primera aproximación debe leerse, pues, como un doble proceso de disociación: con la realidad y el mundo y con la propia identidad.

“Pero yo ¿seré realmente el que soy? ¿O seré otro?” (Sl, 54), monologa Erdosain, extrañado, a la hora de decidir la muerte de Barsut. En las últimas páginas de *Los lanzallamas* el tiempo de la duda, que aquí todavía turba al personaje, desaparece: éste se convierte simultáneamente en actor y espectador de su propio crimen. La conciencia, “conciencia helada” (Ll, 383), de Erdosain observa a distancia el acercamiento de los cuerpos, el juego amoroso iniciado por María, la Bizca. Su gesto, lo mismo que su cuerpo “un doble físico” (Sl, 74), no le pertenece. Incapaz de enfrentarse a una realidad que lo hostiga, “adolorido”, como dice él mismo, “de una impotencia singular” (Sl, 80), la acción, cuando se verifica, parece ser el producto de una identidad enajenada.

En esta escena final espléndidamente narrada, a la que volveremos más adelante,²³ converge y culmina el motivo recurrente de la identidad esquizoide de Erdosain, escindida entre cuerpo y mente y cuerpo y conciencia, “rota” o fragmentada entre dos o más “yos” enemigos, irreconciliables:

No podía reconocerse... dudaba que él fuera Augusto Remo Erdosain. Se apretaba la frente entre la yema de los dedos, y la carne de su mano le parecía extraña y no reconocía la carne de su frente, como si estuviera fabricado su cuerpo de dos sustancias distintas. ¿Quién sabe lo que ya había muerto en él? (Sl, 43).

En otros momentos surgen “voces” —se habla por ejemplo de un “yo” maligno” (Ll, 225)—, voces desdobladas y en pugna que acosan y persiguen a Erdosain en la soledad de su encierro:

²³ Cortázar alude precisamente al clímax estilístico alcanzado por Arlt al final de *Los lanzallamas*: “Basta pasar de *El juguete rabioso* a *Los siete locos*, y sobre todo de éste a *Los lanzallamas*, para advertir la difícil evolución de la escritura arltiana, el avance estilístico que alcanza su culminación en las admirables páginas finales donde se describe el asesinato de la Bizca por Erdosain y el suicidio de este último” (Arlt, *Obra completa*, tomo 1, p. vi).

—¿Qué dices, Emperador Erdosain? Eres Emperador. Has llegado a lo que deseabas ser. ¿Y? [...]

—A donde vayas, donde estés, es inútil...

—Callate por favor... Sí... La voz se calla (*Ll*, 225-226).

El riesgo decisivo de esta experiencia límite, seguida de cerca, con una precisión casi clínica, es a fin de cuentas el aislamiento total o la pérdida de identidad, el “no ser” o la muerte en vida como un modo prevaleciente de relacionarse con el mundo:

Porque yo soy como un muerto. No existo ni para el capitán, ni para Elsa, ni para Barsut. [...] Para todos soy la negación de la vida. Soy algo así como el no ser (*Sl*, 54).

En otra parte se insiste de nuevo: “Estoy muerto y quiero vivir. Ésa es la verdad” (*Ll*, 227). Desde “La sorpresa”, escena fundadora en más de un sentido, Erdosain es ya, como después dice, un “hombre sombra” (*Sl*, 55) al que le falta vida. Nulificado por las miradas implacables de sus acusadores, no logra romper su aislamiento ni formular la menor defensa de sí mismo: “Quería decirles algo, no sabía cómo, pero algo que les diera a comprender a ellos toda la desdicha que pesaba sobre su vida [...]” (*Sl*, 4). Sale al fin de la gerencia sin decir ni explicar nada. La misma “impotencia” se manifiesta en toda su desnudez en “El humillado”. Aquí existe sin embargo un intento por hablar, por decir la desdicha o la angustia y por soñar un futuro improbable. La acción eficaz, real, es sustituida por palabras y fantasías, al parecer su única fuerza, con las que pretende detener o por lo menos posponer la partida de su esposa, Elsa.²⁴ El aislamiento de Erdosain no es sólo psíquico. Se prolonga por lo general al cuerpo mismo, cuerpo inerte, “aplanado en una perfección de espanto” (*Sl*, 44). Cuando se alude a su larga confesión al cronista, también destaca la postración del personaje: “Erdosain quedábase sentado en el borde de una silla, la espalda arqueada, los codos apoyados en las piernas, las mejillas enrejadas por los dedos, la mirada fija en el pavimento” (*Sl*, 71). En *Los lanzallamas* leemos una descripción todavía más precisa de

²⁴ En el asunto de la Sociedad Secreta, que analizaremos en el siguiente capítulo, se hace plenamente evidente el papel mágico (y sustitutivo de la acción) de las palabras.

este estado letárgico: “El rostro se le *enrigidece*, la espalda se le *endurece*; permanece así con los párpados caídos y pesados como si lo *petrificara* su angustia” (*Ll*, 225; el subrayado es nuestro). A lo largo de las novelas, se va configurando un lenguaje de la desdicha o de la tristeza, que insiste en la lentitud y pesadez del personaje, en su inmovilidad incluso, atributos inconfundibles del personaje melancólico.²⁵

El “hombre sombra”, a la vez muerto y vivo, se sustrae a una relación viva, dialéctica, con los “otros” y con el mundo en general. Fuera del grupo de marginados que logra reunir en torno suyo el Astrólogo —grupo que genera, como se verá, otra dinámica—, no es de extrañar que las relaciones intersubjetivas sean condenadas sistemáticamente al fracaso. La incipiente complicidad que se abre paso en el amor o en la amistad culmina siempre —y es una constante del escenario narrativo de Arlt— en distintas formas de ruptura, por lo general abruptas: huida, traición, infamias o muerte.²⁶ Los pocos gestos desinteresados, de entrega, que quiebran el circuito viciado y conflictivo de dichas relaciones, permanecen como actitudes aisladas, marginales, sin mayores consecuencias. Así por ejemplo la conducta de Haffner, el macró y ex profesor de matemáticas, que salva de la cárcel a Erdosain —un desconocido todavía para él—, es considerada simultáneamente como un suceso “absurdo” y como un “prodigio”:

Erdosain recogió el cheque, y sin leerlo lo dobló en cuatro pliegos guardándolo en su bolsillo. Todo había ocurrido en un minuto. El suceso era más absurdo que una novela [...] el prodigio lo había obrado un solo gesto del Rufián (*Sl*, 26).

Por otra parte, la entrega física de Liliana a Erdosain (“Me he desvestido para hacerte el regalo de mi cuerpo. No quiero que sigas sufriendo”, *Ll*, 324), entrega que no pide nada a cambio, es rechazada con sarcasmo.

²⁵ Véase Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, París, 1989, p. 19.

²⁶ La mayoría de los cuentos de *El jorobadito* parecen precisamente contruidos a partir de alguna vileza o infamia que escinde en dos —dos identidades, dos tiempos y dos espacios distintos— la historia del protagonista y narrador del relato. Véanse, en particular, “El jorobadito”, “Ester Primavera” y “Las fieras”.

La mirada, nunca inocente, salvo tal vez la del que se halla, como Bromberg, el ayudante del Astrólogo, totalmente “sumergido en su magnífica incoherencia” (*Sl*, 183), suele ser el primer indicio de un duelo callado, soterrado. David Viñas apuntó la doble dirección de las miradas en los personajes de Arlt: “[...] opresiva, se desploma desde lo alto; cuando pretende ser fascinante, condiciona un movimiento ascensional [...]. Humillar (sentirse humillado) o seducir; achicarse o crecer; obedecer o mandar”.²⁷ A la lógica amo-esclavo que destaca con razón Viñas (y que le debe sin duda bastante a Dostoyevski), hay que agregar otra mirada, en absoluto marginal: la oblicua o “espía”, de naturaleza compulsiva y persecutoria, significativa en este contexto de la identidad doble, ambivalente. Unos y otros (Elsa, Erdosain, la Coja, Barsut) se espían o acechan mutuamente, como “enemigos” (*Ll*, 287); intentan descifrar los designios que se ocultan tras un gesto, una palabra; planean venganzas o se tienden trampas. La mirada “fría”, “venenosa” (*Sl*, 141) e intrusa de la Coja —aviso seguro, aunque no formulado, de peligro— quiebra la proximidad y la incipiente amistad entre ella y Erdosain. Por otra parte, la relación amorosa de Erdosain con la Bizca se inicia al parecer como un juego, a partir de la mirada que le dirige doña Ignacia, madre de la joven y dueña de la pensión en que vive:

Cuando vi aquella mujer allí inmóvil, espiándome, experimenté una alegría enorme. No sabía lo que podía esperar de ella, pero el instinto me decía que ambos deseábamos recíprocamente utilizarnos (*Ll*, 209).

La madre prostituye a la hija por el dinero que le entrega Erdosain, y la Bizca se convierte posteriormente en la víctima de este juego. Sin embargo el mismo Erdosain es, en primer término, su propio “espía”: “le parece haber salido fuera de sí mismo, ser *el espía invisible* que escudriña la angustia de aquel hombre allí derrotado” (*Ll*, 207; el subrayado es nuestro). En otro pasaje, se lee de manera clara el temor del doble o del “espía”: “Dos

²⁷ “El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo”, en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar, Siglo xx*, Buenos Aires, 1971, p. 67.

o tres veces miró hacia un rincón de tinieblas, como si temiera que allí hubiera alguien espíandolo” (*Ll*, 384). También asociado con la experiencia del desdoblamiento, el Astrólogo alude en su monólogo interior a esos “otros”, peligrosamente cercanos, “como si ellos estuvieran allí, en la sombra, espíandome” (*Ll*, 160-161). En estos últimos ejemplos, no se trata ya de un contexto verosímil, de una simple mirada, sino de una proyección imaginaria, palpable en la presencia ahora “invisible” pero pertinaz del “espía”, presencia que forma parte de un tejido simbólico mucho más amplio.²⁸

Desde el punto de vista que aquí es el nuestro, resulta paradigmática la relación entre el protagonista de las novelas y Barsut, personaje equívoco, doble degradado y hostil de Erdosain. Tienen sueños extraños muy parecidos —en particular el de los “peces tuertos”, *Sl*, 14-15—; ambos se muestran casi siempre al acecho y adoptan actitudes semejantes. Erdosain visualiza a Barsut “no como a un hombre” sino como a un “doble” y, agrega el narrador,

se había convertido en un pedazo de su conciencia, ya que como ésta en otras circunstancias, él ahora le dirigía las mismas preguntas (*Sl*, 50).

Ante él, Erdosain permanece inerte, como “muerto”, y no logra sustraerse a su inquietante dominio. Barsut denuncia su estafa a la Compañía Azucarera y codicia a Elsa. Al enterarse de que Erdosain no opuso la menor resistencia ante la partida de Elsa con el capitán, Barsut lo agrede físicamente (“La bofetada”, *Sl*, 46-53). Pero lo que interesa subrayar es que Barsut asume como propio el papel del marido abandonado, papel que le corresponde a Erdosain y, al hacerlo, usurpa en buena medida su identidad. La amenaza no puede ser más obvia. Como en el modelo clásico del doble, la aparición de Barsut, temible y siniestra, suscita un “duelo invisible, odioso, sin un fin inmediato” (*Sl*, 14), y convoca a la muerte: “Sí, era probable que para vivir tranquilo fuera necesario exterminarlo” (*Sl*, 50), medita Erdosain. Entre el “plan de muerte” destinado a Barsut y el asesinato de la Bizca —preludios al suicidio de Erdosain— existe una

²⁸ Véase capítulo V, pp. 95-97.

semejanza de fondo que permite establecer entre ambos una continuidad.²⁹ Los dos personajes personifican al “otro” o al doble —que no por azar encarna, en ambos casos, en una figura repulsiva y degradada—³⁰ que hace peligrar la propia identidad.

Por la vía del sexo y del amor la Bizca entraña para Erdosain el mismo riesgo o peligro que Barsut. Las imágenes de “absorción” que presiden el encuentro erótico entre Erdosain y la Bizca no dejan lugar a dudas sobre su significado. La boca de la joven, “una hendidura convulsa que se [apega] como una ventosa a su boca resignada” (*LI*, 383), evoca esa otra “boca” —devoradora y castradora— que puede ser el sexo femenino. Más adelante, reincidiendo en la misma imagen central, se alude a la Bizca como a “la pulpa ardiente de un monstruo gigantesco” (*LI*, 384). Esta escena crucial arroja una luz intensa sobre la dualidad interior en que se debate el personaje arltiano. No es tampoco casual ni secundario que la víctima sea en este caso un deforme, es decir, un ser casi siempre hostil y peligroso en el mundo de Arlt: “Cuidate de los señalados de Dios”, advierte la madre de Astier en *El juguete rabioso*.³¹ La deformidad física se convierte en una huella visible del mal y apunta hacia otra deformidad: la del alma. El suicidio acaba siendo finalmente para Erdosain la única forma de deshacerse de ese “otro” que lo habita y hostiga.

Aunque el proceso anterior no puede rastrearse con otros per-

²⁹ Además del artículo citado de Freud, véase también: Otto Rank, *El doble*, Orión, Buenos Aires, 1976. Entre los ejemplos de dobles literarios analizados por Rank y la relación Erdosain/Barsut existen algunos puntos en común: el antagonismo central ocurre también aquí “en relación con una mujer” (Elsa) y “termina en un suicidio por el camino del asesinato destinado al molesto perseguidor” (p. 67).

³⁰ Vale la pena señalar el sistema de duplicaciones que forman la pareja masculina y la femenina. Elsa, mujer de Erdosain, es codiciada por el doble degradado de aquél, Barsut. Asimismo, en un proceso inverso, Erdosain seduce y mata a la Bizca, mujer del entorno de Barsut y además imagen invertida de Elsa. Por último, al final de *Los lanzallamas*, el “triumfo” folletinesco de Barsut en el cine acaba siendo una grosera parodia de la trayectoria de angustia y dolor del personaje principal.

³¹ Recordemos que en el último capítulo de la novela Astier denuncia a su cómplice deforme, el Rengo. En el cuento “El jorobadito”, resulta bastante evidente que Rigoletto, el “repugnante corcovado”, encarna una suerte de doble maléfico y persecutor del protagonista, que éste acaba por estrangular.

sonajes con tanta precisión como lo acabamos de hacer con el protagonista, la mayoría de ellos aparece dividida entre distintos “yos” o se desdobra también un cuerpo/alma (exterioridad/interioridad) de manera pasajera, como el Astrólogo en “Sensación de lo subconsciente” (*Sl*, 159-168), o de manera definitiva, como el “loco” Ergueta, encerrado ya en el manicomio y entregado al éxtasis de su experiencia mística:

Ergueta se sintió maravillado de su descubrimiento. Él ya no era un hombre, sino un espíritu, “sensación pura del alma”, con riberras nítidamente recortadas dentro de la carnicera armazón de su físico, como las nubes en los espacios infinitos [...] ya noches anteriores tuvo la certeza de que podía apartarse de su cuerpo, dejarlo abandonado como un traje (*Sl*, 169).

Aquí, sin embargo, no existe angustia ante la vivencia del desdoblamiento, como tampoco en el caso del Astrólogo. Para éste, la emergencia del “doble” subterráneo, desconocido y enigmático, se convierte en motivo de reflexión:

Tenía la sensación de que el que así cavilaba en las tinieblas no era él, sino que estaba contemplando a su doble, un doble forjado de emoción y que tenía su apariencia exacta, con la cara romboidal, los brazos cruzados y la galera echada sobre la frente (*Sl*, 160).

En forma paralela, el Astrólogo observa que si el “hombre físico” se desenvuelve en el tiempo mecánico del reloj, “su doble pensativo, enigmático, auténticamente misterioso” se localiza en “otro tiempo que ningún reloj [puede] controlar” (*ibid.*). Este doble hecho de “emoción”, intuición, que descubre una suerte de veta irracional e incontrolable del ser —en otro lugar habla del “misterio de nuestra subconsciencia” (*Sl*, 59)—, se opone a la razón y lucidez, al “hombre inteligente” (*ibid.*). Como tendremos oportunidad de señalar más adelante, esta idea muy moderna —si pensamos en el surrealismo y en algunos de sus precursores, Nerval o Baudelaire, del que Arlt era gran lector y admirador— admite otros paralelos en las novelas. En definitiva, la peculiar sensibilidad esquizofrénica de los personajes arltianos los escinde de distintos modos (cuerpo/alma, razón/intuición, muerte/vida, impotencia/acción, realidad/fantasia) y los predispone al exilio interior.

Extendiendo más allá de los personajes las consideraciones anteriores, puede afirmarse que la noción misma de escisión o de dualidad es esencial en las novelas: se proyecta a otros niveles de la ficción como por círculos concéntricos, ampliando o multiplicando sus significaciones.³² Existe también una realidad dual, un antagonismo entre dos mundos al parecer irreconciliables: por un lado, un mundo inauténtico, de “juguetes” o “apariencias” (*LI*, 236), que por lo general coincide con los papeles y valores codificados por la sociedad, y por otro, una realidad soñada y deseada, sobrevalorada, “la vida nueva” de la que habla el Buscador de Oro (*SI*, 115), que apunta al “ser” o a la “verdad” (*SI*, 59). La disociación entre el ser y el parecer (a la que hay que agregar la de pureza/degradación) suele encarnar en otra dicotomía, recurrente a lo largo de las novelas: la de ciudad/campo. Pero estos espacios funcionan ya como espacios simbólicos opuestos, portadores de las tensiones o pugnas en que se debaten los personajes. La única forma de tratar con esta realidad dual parece ser la transgresión, la ruptura; transgresión que trasciende ahora el ángulo subjetivo e individual para inscribirse en un círculo más amplio: el de las elecciones u opciones que ofrece el escenario narrativo de Arlt. Existen en nuestras novelas distintas modalidades de ruptura: el ejercicio gratuito del mal, la búsqueda de situaciones degradantes o de “todo lo más vil y hundido” (porque entrega, paradójicamente, “cierta certidumbre de pureza”, *SI*, 8), el robo, el crimen, la locura, y en el terreno colectivo, la rebelión. Si el robo o el crimen son simples delitos vistos desde fuera, desde esta otra realidad en la que procuran colocarse los personajes arltianos se convierten en posibilidades renovadoras, en experiencias que tal vez cambien el rumbo de sus vidas. El capítulo más revelador en este sentido es el largo monólogo dos-toyevskiano de Erdosain. “‘Ser’, a través de un crimen” (*SI*, 53-56).

La otra opción, o sea la locura —sin lugar a dudas una de las más significativas en el contexto de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*—, se opone a una normalidad mediocre, fustigada en repetidas ocasiones, y no menos enajenante: la del trabajo coti-

³² En capítulos posteriores volveremos sobre este punto. Digamos sin embargo desde ahora que el plano de la enunciación y el plano simbólico de las novelas (capítulos IV y V) nos enfrentan de nuevo con la noción de escisión (escisión de las “voces”) y con una visión parcelada de la realidad.

diano, oscuro y humillante, la de los papeles sociales y morales seguidos mecánicamente por los hombres “normales”, los que tienen “un hogar, una mujer” (*Sl*, 79), condiciones que desembocan en un perpetuo encubrimiento del ser. Tal vez podría replicarse que los personajes de Arlt sustituyen una forma de enajenación por otra que conduce en el fondo a resultados idénticos, ya que, como dice Erich Fromm, “la esquizofrenia y la enajenación son complementarias la una de la otra. En ambas [...] falta uno de los polos de la experiencia humana”.³³ En términos objetivos, no puede negarse que si por un lado la locura, al igual que las otras formas de ruptura, equivale a un rechazo irracional del orden social y moral establecido, por otro se convierte —como se apuntó— en un camino de absoluta soledad e incomunicación, en una búsqueda en la que se pierde el personaje arltiano.

Se ha señalado desde distintos puntos de vista —y a partir de enfoques o metodologías igualmente distintos— la ineficacia de su rebelión, la ausencia de salida, de alternativa “real” o viable que espera a estos personajes.³⁴ Como lo hemos señalado en la Introducción, la excesiva preocupación por encasillar la obra de Arlt, por eliminar de su mundo los elementos perturbadores, acaba por desfigurarla y por convertir a Arlt en un escritor monolítico cuyas respuestas resultan a veces extrañamente nítidas, unilaterales. La realidad, o sea los textos mismos con su carga de ambigüedad, signo indiscutible de la literatura de este siglo, es otra. De allí la dificultad de medir con un solo parámetro la

³³ *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 174.

³⁴ Beatriz Pastor, por ejemplo, observa que no existe por parte de los personajes “una toma de conciencia revolucionaria con respecto a la situación real en la que se encuentran”. La mayoría de ellos se encierra en “una búsqueda abstracta de la espiritualidad” y sus respuestas sólo son “una fuga alienada de la propia alienación” (“De la rebelión al fascismo: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, en *Hispanamérica*, Gaithersburgh, 1980, núm. 27, pp. 19-32). Mabel Piccini recalca las “falsas opciones” en que se debaten los personajes arltianos, personajes que “[defienden] a manotazos el mito de la interioridad aislada” (“*Los siete locos* de Roberto Arlt: un momento de la realidad argentina”, en *Hispanófila*. Chapel Hill, 1970, núm. 40, pp. 29-43). Por su parte, Gaspar Pio del Corro alude al “absurdo de la salida hacia adentro” (*La zona novelística de Arlt*, Universidad Nacional de Córdoba, 1971, pp. 29-33).

trayectoria del personaje arltiano que aquí nos ocupa. En lo que sigue intentaremos precisamente rescatar la esencial ambivalencia de su exilio interior.

Valor del exilio interior

Cualquier aventura, independientemente de sus logros o fracasos, supone una búsqueda en la que en efecto “es más importante el camino a recorrer que la meta misma, hecho que a su vez determina que el triunfo o la derrota del protagonista no sea tan fundamental como los medios empleados”.³⁵ Con esta reflexión, Eyzaguirre procura definir la trayectoria de algunos de los héroes, o mejor dicho antihéroes, que pueblan la narrativa hispanoamericana contemporánea. Nos recuerda, entre otros ejemplos, que el destino final de Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, en la reveladora escena del manicomio en que termina incomunicado, suspendido entre la locura o la muerte, no invalida su lucha por encontrarse, su intensa búsqueda de trascendencia y la originalidad de las mismas. Dejaremos de lado, por ahora, la “meta” para concentrarnos en el “camino” recorrido por el personaje arltiano y sobre todo en los “medios empleados”.

Contrariamente a lo que anuncia en repetidas ocasiones el folletinesco cronista de las novelas, no existen en estas aventuras que califica de “extraordinarias” (*Sl*, 78), peripecias o sucesos truculentos. Como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, los discursos y los diálogos acaban siendo los sustitutos de las acciones anunciadas. En realidad, la única aventura emprendida por el personaje arltiano es de orden interior. De las palabras siguientes, dirigidas por Erdosain al Astrólogo, palabras con las que se convierte una vez más en el vocero de los “locos”, se infiere la naturaleza de su búsqueda:

¿Por qué usted quiere organizar la logia? ¿Por qué el Rufián Melancólico continúa explotando mujeres y lustrándose los botines a pesar de tener fortuna? ¿Por qué Ergueta se casó con una prostituta?

³⁵ Luis Eyzaguirre, *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1973, p. 228.

ta y dejó a la millonaria? ¿Cree usted acaso que yo he tolerado la bofetada de Barsut y la presencia del capitán, porque sí? Aparentemente soy un cobarde, Ergueta un loco, el Rufián un avaro, usted un obsesionado. Aparentemente somos todo eso, pero en el fondo, *adentro, más abajo de nuestra conciencia y de nuestros pensamientos hay otra vida más poderosa y enorme...* y si soportamos todo es porque creemos que soportando o procediendo como lo hacemos *llegaremos por fin hasta la verdad... es decir, a la verdad de nosotros mismos* (Sl, 58-59; el subrayado es nuestro).

Esta búsqueda subjetiva de la “verdad” que recorre las páginas de las novelas no constituye desde luego una propuesta aislada, sino que empalma con el proyecto de “vida nueva” de la Sociedad Secreta y con el *leitmotif* del protagonista de abandonar su condición de humillado y fracasado: “Algún día algo monstruosamente estallaré en mí y yo me convertiré en otro hombre” (Sl, 40). Por otra parte, permite explicar las penetraciones en la angustia, la frecuente inmersión en las “capas” (Sl, 43) —casi podríamos hablar de un descenso al “subsuelo” del ser— ocultas y tal vez inconscientes de la identidad. La imagen clave del “buzo” —imagen que evoca la experiencia surrealista, en particular su conocida propuesta “d'une promenade perpétuelle en pleine zone interdite”—³⁶ resume mejor que cualquier otra el exilio interior del protagonista:

Vive simultáneamente dos existencias: una espectral, que se ha detenido a mirar con tristeza a un hombre aplastado por la desgracia, y después otra, la de sí mismo, en la que se siente explorador subterráneo, una especie de buzo que con las manos extendidas va palpando temblorosamente la horrible profundidad en que se encuentra sumergido (Ll, 207).

³⁶ “[...] l'idée du surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite [...]”. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1971, p. 92. En nuestra opinión, no se trata realmente de una influencia, bastante improbable por esos años, sino de una coincidencia interiormente motivada por la problemática propia de los “locos”, por la dualidad conflictiva en que se debaten. En el ensayo citado, Corro advierte, en el reiterado “procedimiento de inmersión en sí mismo y en la totalidad”, lo que llama “un conato superrealista de Roberto Arlt” (p. 29).

Aunque no parece tratarse de un proyecto consciente y articulado si lo comparamos con el de algunos escritores posteriores —Sábato, por ejemplo—, no puede a pesar de todo ignorarse la modernidad de Arlt cuando plantea, a través de sus personajes, la ruptura del paradigma locura/cordura fijado por el consenso social, y cuando reivindica el derecho a explorar territorios o mundos interiores arrinconados y, por lo general, silenciados o censurados:

¿Existe la locura? [se pregunta uno de los personajes] ¿O es que se ha establecido una forma convencional de expresar ideas, de modo que éstas puedan ocultar siempre y siempre *el otro mundo de adentro que nadie se atreve a mostrar?* (Li, 256; el subrayado es nuestro).

La mayoría de los personajes de la novela se colocan en una suerte de “zona axial” en la que pierde sentido tal oposición.³⁷ Desde esta perspectiva la locura puede ser lo mismo que la angustia (Li, 322) y, para el Astrólogo, por ejemplo, no es más que “la descostumbre del pensamiento de los otros” (Si, 234).

En resumen, pues, por más “absurdo”, “ineficaz” o “abstracto” que resulte en definitiva el exilio interior del personaje arltiano —lejos de convertirse en el reencuentro anhelado, culmina en una ruptura con el mundo exterior—, conviene insistir en que, planteado como un posible camino de liberación, significa también la búsqueda de otras zonas más auténticas del ser y, paralelamente, la búsqueda de una imagen integral del hombre.

³⁷ Para Cortázar, la “zona axial” —zona en la que casi siempre se han situado los poetas— es aquella que ofrece un territorio común entre locura y cordura. (*Territorios*, Siglo XXI Editores, México, 1978, pp. 93-100).

III. LA SOCIEDAD SECRETA Y LA REVOLUCIÓN SIMULADA

...l'imaginaire, bien loin d'être vaine passion,
est action euphémique et transforme le monde
selon l'Homme de Désir.

GILBERT DURAND, *Les Structures
anthropologiques de l'imaginaire*.

La novela del Astrólogo, que es la obra maestra
de Arlt para mí, trabaja sobre los mundos
posibles.

RICARDO FIGLIA, *Crítica y ficción*.

Un texto premonitorio: “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”

En uno de los primeros textos que se conocen de Arlt, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, publicado en 1920 en la revista *Tribuna Libre* y que el autor todavía firma como Roberto Godofredo Arlt,¹ pueden encontrarse algunas de las semillas de lo que se convertirá, años después, en sus novelas centrales, en el asunto de la Sociedad Secreta. Aunque hay que cuidarse de establecer correspondencias demasiado mecánicas entre las ideas que desarrolla Arlt en este ensayo y las novelas que nos ocupan, parece indudable que sus tempranas experiencias en algunos de los centros espiritistas de Buenos Aires le sirvieron de punto de partida tanto para la creación del enigmático persona-

¹ Texto que afortunadamente reedita Carlos Lohlé en Roberto Arlt, *Obra completa*, tomo 2, Buenos Aires, 1981, pp. 9-35.

je del Astrólogo y de otros “locos” de la novela, como para la del fantástico plan de revolución total. El evidente interés de Arlt por las ciencias ocultas, que perdura a lo largo de su vida,² las innumerables lecturas que hizo sobre el tema y, de manera paralela, la denuncia de los fraudes y de las contradicciones que encierran sus doctrinas, permiten ampliar el marco de comprensión de uno de los aspectos más inquietantes de las novelas, el que más se resiste a las interpretaciones. Pese a la dificultad que representaba la consulta de este texto, por lo menos hasta 1981 en que se vuelve a publicar, resulta sorprendente que los estudios más recientes no lo hayan tomado en cuenta.³

A grandes rasgos, podría decirse que el joven Arlt narra la historia de un desengaño: la del paso abrupto de su descubrimiento y entusiasmo inicial por las cuestiones de ocultismo a su posterior ingreso en una logia teosófica y a la convivencia cercana con sus miembros.⁴ Dice Arlt: “Fue rudo mi desengaño. En lugar de todo lo que había soñado, idealizado, descubrí lo bajo y lo triste, lo vulgar y lo mezquino”, y agrega: “Ya en mis vagancias

² Una de sus últimas “aguafuertes” porteñas, escrita poco antes de su muerte, está dedicada al tema: “Tierras fecundas para el ocultismo” (*El Mundo*, 26 de mayo de 1941). Por otra parte, uno de los cuentos recogidos por Omar Borré y publicado originalmente en el semanario *El Hogar* en 1939, “El aprendizaje de brujo”, es también una incursión en el mundo de la magia (*op. cit.*, pp. 145-153).

³ Pensamos en el libro de Ana María Zubieta que dedica precisamente un largo capítulo al discurso del Astrólogo. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Hachette, Buenos Aires, 1987. En el breve inciso en que se ocupa de Arlt, “Guerra y conspiración de los saberes”, en su estudio sobre cultura y literatura argentinas de los años veinte, Beatriz Sarlo se refiere a este “extraño texto” y vincula en parte el destino literario de Arlt con su temprana relación con los saberes marginales del ocultismo. Pero lo que le interesa a Sarlo no es mostrar el tránsito y la transformación de este saber en la ficción posterior de Arlt sino desentrañar los distintos discursos subterráneos —alejados de los “saberes prestigiosos”— que conforman la escritura arltiana. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pp. 50-62.

⁴ Muy cercano al significado del desengaño narrado aquí por Arlt, merece recordarse el breve y amargo episodio en que aparece, en *El juguete rabioso*, el señor Timoteo Souza, quien se dedica a las ciencias ocultas y demás artes teosóficas. Astier acude a él en busca de empleo y por recomendación de otro teósofo, Demetrio. En medio de una riqueza insultante, el teósofo fingirá primero interés por la situación de Astier y, en una segunda visita, le negará toda ayuda y lo despedirá con violencia de su casa.

había tenido ocasión de conocer muchas vilezas [...] mas encontrar fundidos todos los defectos en el ambiente de una logia, de un centro de Ciencia Divina, eso me desconcertó” (p. 18). A continuación Arlt ataca violentamente el “pseudoespiritualismo” de la que llama “esa colectividad extraña” (p. 18) y la extrema intolerancia que impide la discusión de cualquier postulado de ciencias ocultas. Alude también a la “sabiduría de los astrólogos logreros” y —lo que tal vez tiene más interés para nuestro propósito en este capítulo— lleva a cabo una dura crítica de la *Doctrina Secreta*, obra principal de la autora y fundadora de la Sociedad Teosófica en 1875, Elena Petrona Blavatsky. En una sección que intitula “Fraudes y la *Doctrina Secreta*”, Arlt denuncia las “aparentes maravillas”, los “trucos”, las “supercherías”, los “pretendidos milagros” (p. 20), y desde luego las numerosas contradicciones que encierra esa obra: “El plan es maravilloso, contradictorio, gigantesco e hipotético [...]” (p. 22). Reflexión que, como veremos, bien podría aplicarse al “plan” del Astrólogo. Lo que importa sin duda destacar es la búsqueda deliberada de la confusión que Arlt advierte en esa “enorme locura” que es finalmente la *Doctrina Secreta*, característica central de este texto que también volveremos a encontrar en el proyecto revolucionario del Astrólogo. En la imposibilidad de descubrir un orden o un sentido en “este ilógico sueño”, Arlt concluye: “[...] se podría decir al que quisiera descubrir la verdad en ese caos: No caves más porque encontrarás la locura” (p. 23).

Si la sensatez y la razón condenan lo nocivo de estas “vanas especulaciones metafísicas” (p. 35) y de los centros que las difunden, resulta difícil no percatarse de la extraña seducción que a la vez estas teorías ejercen sobre el escritor cuando se propone explicar, a partir de sus propias lecturas, las “bases” de las ciencias ocultas. Maneja una cantidad asombrosa de fuentes sobre magia, mitologías, espiritismo, hipnotismo, entre otras materias afines, que no parecen pese a todo bien asimiladas y que acaban desconcertando al lector. Las explicaciones de Arlt no convencen pero logran crear una inquietante atmósfera de misterio en torno a estos temas.

En definitiva, es sin duda aventurado, como dijimos en un principio, sacar deducciones demasiado rápidas o concluyentes de este primer texto autobiográfico de Arlt. Sin embargo, varias de las críticas que formula al libro de Blavatsky (los engaños,

las contradicciones y confusiones) se convertirán en características del discurso del Astrólogo y de su proyecto "loco" de revolución. Pero no por ello puede concluirse que se trata simplemente de un impostor; en todo caso, es sólo una de sus posibles máscaras. El terreno de discusión del asunto más espectacular de las novelas no puede en efecto, como se verá, limitarse a un debate de "ideas" políticas o ideológicas. El Astrólogo convoca otros poderes, otras fuerzas. Por último, y antes de volver a las novelas, tal vez lo más perturbador de "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" es ya la ambivalente seducción del autor por el discurso imposible de la locura.

La rebelión de los magos

Tomada al pie de la letra, parece imposible unificar en una visión coherente y verosímil la propuesta revolucionaria del Astrólogo. Como lo advierte Adolfo Prieto en el prólogo de la edición que aquí seguimos, el asunto de la Sociedad Secreta y todo lo que tiene que ver con él configura en las novelas una "poderosa metáfora", un "orden de flancos abiertos" que admite distintas lecturas.⁵ Las críticas válidas y en buena medida proféticas que formulan los personajes en torno a la naciente sociedad capitalista porteña se combinan con los detalles de la organización revolucionaria y con las propuestas fantásticas, mágicas, que pretenden acabar con dicha sociedad. Pero es difícil, si no imposible, establecer fronteras nítidas: ¿dónde acaba la razón? ¿dónde empiezan el delirio, la locura? Sin embargo, la crítica arltiana, en busca de certezas, se ha empeñado una y otra vez en descontextualizar las "ideas" políticas de los personajes, ordenarlas, sistematizarlas, convertirlas incluso en un testimonio directo y unívoco del autor, olvidando algo esencial: la estrecha vinculación existente entre el proyecto revolucionario y los "locos" de la novela (los marginados o "las fuerzas perdidas" —*Sl*, 98— de la sociedad a las que busca seducir por todos los medios el Astrólogo), a quienes va dirigido.⁶ Las

⁵ *Op. cit.*, p. xxiv.

⁶ Véase en particular el capítulo del libro de Larra intitulado "El escritor y la política". *Op. cit.*, pp. 119-127. Estudios más recientes inciden sin embargo en un error semejante: discutir las "ideas", tratar de encontrar una coheren-

numerosas referencias a la historia contemporánea —subrayadas en particular por los comentarios y notas a pie de página de un personaje que se autodenomina “cronista” y “comentador”—, los posibles modelos “reales” de revolución y de organizaciones secretas no interesan en tanto documento o verdad objetiva. Al incorporarse a la ficción, la realidad histórica se supedita, como intentaremos mostrarlo, a una verdad imaginativa. El presente análisis procura situar el debate central de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* en la ficción: ¿qué pretende en realidad el Astrólogo

cia a las mismas con criterios de verosimilitud. Es el caso de Beatriz Pastor en el libro *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Hispamérica, Gaithersburg, 1980. (Véase en particular el capítulo dedicado a “La alternativa revolucionaria”, donde Pastor hace una crítica ideológica del programa revolucionario del Astrólogo). También José Amícola, en su documentado estudio, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt* (Weimar Ediciones, Buenos Aires, 1984), relaciona estrechamente las distintas corrientes políticas, ideológicas y filosóficas que recorren los años veinte con los planteamientos de los “locos” en el seno de la Sociedad Secreta. Estas correspondencias, que iluminan sin duda el contexto en el que Arlt escribe sus novelas, no son sin embargo suficientes para explicar el proyecto de los “locos” tal y como aparece en la ficción. En su análisis del discurso del Astrólogo, Ana María Zubieta procura desentrañar las distintas redes (utopía, ficción, anarquismo y poder) que recorren el discurso del Astrólogo. (*Op. cit.*, pp. 121-199). A pesar del gran esfuerzo que lleva a cabo la autora, sustituye en definitiva la imposible coherencia ideológica de los anteriores críticos por una coherencia “discursiva”, igualmente problemática. Los críticos no se resignan a aceptar como punto de partida lo ilógico, contradictorio y delirante de la propuesta revolucionaria del Astrólogo. Por otra parte, nos parece que el crítico inglés J.M. Flint intenta un acercamiento prudente y atinado de este asunto, aunque atribuye finalmente a la inhabilidad narrativa de Arlt el evidente crecimiento de las fantasías destructivas en *Los lanzallamas*. “Politics and Society in the Novels of Roberto Arlt”, *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 2: 1976, pp. 155-163. Por último, merece señalarse una lectura reciente que destaca el “fantástico mundo alternativo” con el que los “locos” intentan resolver su crisis de identidad social. Con ello se separa de buena parte de la crítica arltiana —por ejemplo, el estudio ya clásico de Diana Guerrero, *Roberto Arlt, el habitante solitario*, Granica Editor, Buenos Aires, 1972— que suele ver en los personajes más representativos de Arlt una imagen “del pequeño burgués deformado o a la pequeña burguesía amenazada por el descenso en el lumpen proletariado”. Más discutibles nos parecen, en cambio, las similitudes que establece Koczauer entre el grupo de los “locos” de las novelas y el exclusivo círculo de la vanguardia artística argentina de los años veinte. Cf. “La rebelión de los intelectuales en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Sobre la relación entre literatura y sociedad en Roberto Arlt”, en José Morales Saravia, *Homenaje a Alejandro Losada*, Latinoamericana Editores, Berlín, 1986, pp. 17-36.

go?, ¿cuál es la eficacia propia de su plan revolucionario y qué función cumple en la trama narrativa?

Pese a la confusión que reina en torno a lo que se refiere al proyecto de revolución, la Sociedad Secreta parece perseguir un doble objetivo: por una parte, la desaparición e incluso la destrucción ciega, apocalíptica, de la sociedad de explotación capitalista y, por otra, el restablecimiento de la fe perdida, de un “dios creador del cielo y de la tierra” (LI, 202), condición necesaria para sanar el alma enferma del hombre contemporáneo. En el tono vehemente que suele caracterizarlo, el Astrólogo afirma: “Yo creo en un único deber: luchar para destruir esta sociedad implacable. El régimen capitalista en combinación con los ateos han convertido al hombre en un monstruo escéptico, verdugo de sus semejantes por el placer de un cigarro, de una comida o de un vaso de vino” (LI, 203). El “mal del siglo” que representa la “irreligión” (SI, 59) o, para decirlo con una fórmula célebre de Nietzsche, la “muerte de Dios”,⁷ el abismo cada vez mayor entre ciencia y fe, se asocian con otras miserias de la modernidad: los adelantos tecnológicos que esclavizan al hombre y lo deshumanizan, el crecimiento anárquico de las urbes que denuncia en particular el Buscador de Oro, otro de los integrantes del grupo. La ausencia de valores y de ideales que prevalece en la evocación que hace el Astrólogo del primer tercio del siglo XX parece ser el factor decisivo del desamparo, de la angustia de los hombres, o de lo que llama también “la enfermedad metafísica de todo hombre” (SI, 93). La Sociedad Secreta y el programa formulado por el Astrólogo intentan ser, entonces, una solución o una respuesta a estos males. Respuesta sin embargo contradictoria, dispar, difícilmente viable, en la que *todo* cabe: las fantasías omnipotentes, los sueños “extraordinarios”, la “mentira metafísica”, y una desconcertante y tal vez paródica amalgama entre distintas ideologías: “No sé [argumenta el Astrólogo] si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa

⁷ La huella de Nietzsche, y en particular de su obra *Así habló Zaratustra*, es perceptible en muchos de los tópicos que desarrolla el Astrólogo (además de la muerte de Dios, el tema del superhombre) y, en menor medida, en los que desarrolla el Buscador de Oro: el “regreso al desierto”, el fortalecimiento y la regeneración de las almas lejos de las ciudades.

que ni Dios la entienda" (*Sl*, 22); Poco después, afirma también: "Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación" (*Sl*, 97).⁸ En un mismo terreno se codean Lenin, Mussolini, Henry Ford, Al Capone y distintos modelos de sociedad secreta, contemporáneos como el Ku-Klux-Klan o antiguos, como la sociedad organizada en el siglo IX por un bandido árabe, Abdala-Aben-Maimun. En todos ellos encuentra el Astrólogo algún aspecto digno de ser tomado en cuenta, independientemente de los fines perseguidos por cada uno de los aludidos. Si la voluntad, la fuerza que abriga la empresa de Lenin lo convierten en "el último dios terrestre que pasó por el mundo" (*Ll*, 237), de Mussolini, que ha sabido "apoderarse del alma de una generación", admira el autoritarismo, la "eficacia del bastón en la espalda de los pueblos" (*Sl*, 95).

La actitud del Astrólogo contribuye ampliamente no sólo a que no se aclaren las confusiones sino incluso a que éstas proliferen, se ramifiquen y compliquen a través de las novelas. Se confina en la imagen sagrada e inaccesible del "jefe", evita cuidadosamente las discusiones de "ideas", no permite las dudas y los cuestionamientos a su plan, y por lo tanto resulta evidente que no se intenta alcanzar racionalmente una verdad. Entre los diferentes recursos empleados para eludir la discusión podrían recordarse los siguientes: por ejemplo, con el Rufián Melancólico, que pone en duda la honradez del Dragón del Ku-Klux-Klan —"se le procesa por estafador" (*Sl*, 22)—, el Astrólogo finge no oír la objeción y prosigue su discurso. Con Erdosain, en dos oportunidades, impone su autoridad abruptamente e incluso en un tono amenazante (*Sl*, 89 y 93). En la única reunión de los "jefes", el Astrólogo interrumpe la discusión ideológica que inician algunos de los miembros del grupo: "—Señores, discutirán otro día. Ahora se trata de la organización comercial... no de ideas. Por lo tanto suprimiremos todo lo que se aparte de ello" (*Sl*, 107). Con el Abogado, partidario pasajero de la Sociedad Secreta, es más difícil el juego del Astrólogo. Como es su costumbre, en una larga conversación —"El Abogado y el Astrólogo" (*Ll*,

⁸ David W. Foster insiste en su estudio en la dimensión paródica que encierran las fantasías utópicas socialistas y fascistas del Astrólogo. Cf. *Currents in the Contemporary Argentine Novel* (Arlt, Mallea, Sábato and Cortázar), University of Missouri Press, Columbia, 1975, p. 25.

241-255)—, intenta envolverlo en las redes de su discurso, capturarlo y, para ello, despliega todos sus recursos. Sin embargo, el Abogado a su vez procura acorralarlo con preguntas directas y obligarlo a una definición política. Aunque afirma finalmente ser “comunista”, es obvio que se trata de una respuesta que lo salva transitoriamente del acoso del Abogado y que no logra disipar la ambigüedad en torno a su persona y a sus propósitos. Irritado ante sus incongruencias, al Abogado sólo parece quedarle el recurso último de la bofetada, no sin antes tildarlo de “comediante”, “cínico” y “aventurero” (*L1*, 242).

Este aspecto contradictorio en el terreno de las ideas políticas es por lo visto el más difícil de aceptar. Como lo observa certeramente Naomi Lindstrom: “La naturaleza ilógica y dispareja de la exposición es más perturbadora en un discurso que pretende guiar un movimiento político que en unas meras divagaciones místicas”.⁹ En sus estudios respectivos, Amícola y Pastor asocian este eclecticismo ideológico con los contradictorios programas del fascismo temprano, o sea entre 1920 y 1930.¹⁰ José

⁹ “El discurso ‘disparatado’ en Arlt: el texto del ocultamiento”, *Escritura Caracas*, 6:1981, núm. 12, p. 365. El estudio de Lindstrom acierta en su punto de partida: afirmar la incoherencia de los discursos de los “locos” y estudiar algunos de los mecanismos que impiden la reconstrucción del sentido. Sin embargo, la incoherencia o la locura no constituyen un fin en sí. Falta por lo tanto una integración mucho mayor del análisis al mundo de las novelas, a los resortes íntimos o entretelones de las mismas.

¹⁰ Por más parecidos que se encuentren con los “programas” y la ideología fascistas de aquellos años —y sin duda, los hay—, es forzoso admitir que el proyecto del Astrólogo es único e imposible de reducir a un programa político cualquiera. Un estudio poco conocido de Georges Bataille —“La structure psychologique du fascisme”, escrito en 1933—, abre una veta mucho más sugerente para la interpretación de este asunto porque centra su trabajo sobre las características de lo que llama la “existencia social heterogénea”, constituida por fuerzas no asimilables por la sociedad productiva y útil —muy parecidas a las “fuerzas perdidas” que quiere reunir el Astrólogo—, y que el fascismo en ascenso supo en efecto aprovechar para sus propios fines. Estas fuerzas, reprimidas por la sociedad, se caracterizan por “la violence, la démesure, le délire, la folie” y, más adelante, agrega: “l’existence hétérogène peut-être représentée par rapport à la vie courante (quotidienne) comme tout autre, comme incommensurable, en chargeant ces mots de la valeur positive qu’ils ont dans l’expérience vécue affective”. Como se verá en este capítulo, si el discurso del Astrólogo seduce a los “locos” de las novelas es porque exalta hasta el delirio estas fuerzas simbólicas y afectivas ocultas. G. Bataille, *Oeuvres complètes*, tomo 1, Gallimard, Paris, 1970, pp. 339-371.

Bianco establece un paralelismo entre las “ficciones” de Arlt y el gobierno de Perón; alude en particular al “carácter escénico de la dictadura [de Perón], a sus ficciones que no podían creerse y eran creídas”, y agrega: “A mi juicio, nada se parece tanto a las ficciones del peronismo como las ficciones de Roberto Arlt”.¹¹

Una de las ideas medulares de la teoría del Astrólogo es la mentira o, mejor, el “poder de la mentira” (*Sl*, 108), idea que pone en práctica en el seno mismo de la Sociedad Secreta. En efecto, los engaños, las comedias, las “farsas” —así se titula justamente la primera reunión del grupo en la quinta del Astrólogo en Temperley, en las afueras de Buenos Aires— están a la orden del día. Semejante al titiritero que imagina ser en una larga meditación nocturna (*Sl*, 164-165), el Astrólogo mueve los hilos de la historia, pero permanece en la sombra, guardando siempre, como dice uno de los personajes, “el secreto de sus procedimientos” (*Sl*, 104). No puede pasarse por alto la constante manipulación de la información que el Astrólogo entrega a cada uno de los aspirantes a revolucionario, la estrecha vigilancia que ejerce sobre algunos de ellos y, finalmente, la sospecha general a que dan lugar tales métodos. Haffner o Erdosain no saben a ciencia cierta dónde ubicar al Astrólogo, qué propósitos se esconden tras su singular y enigmático “rostro romboidal” (*Sl*, 20). Al principio de *Los siete locos*, Erdosain, que lo conoció en una Sociedad Teosófica, conjetura que se trata de un “delegado bolchevique” (*Sl*, 19). Poco después, en una conversación a solas con Haffner, al término de la primera entrevista en la casa del Astrólogo, Erdosain le pregunta a quemarropa:

- Pero usted, en su interior, ¿qué piensa del Astrólogo?
- Que es un maniático que puede tener o no éxito.
- Pero sus ideas...
- Algunas son embrolladas, otras claras, y francamente, yo no sé hasta dónde quiere apuntar ese hombre. Unas veces usted cree estar oyendo a un reaccionario, otras a un rojo, y, a decir la verdad, me parece que ni él mismo sabe lo que quiere (*Sl*, 31).

¹¹ Art. cit., pp. 50-51. No puede olvidarse que algunas de las fórmulas políticas híbridas anunciadas por el Astrólogo tendrán en efecto éxito en la Argentina de Perón algunos años después.

En otro momento, en la estación de Temperley, en el largo monólogo interior previo a la propuesta de secuestro y asesinato de Barsut, Erdosain piensa: “Él es, como yo, un misterio para mí mismo. Ésa es la verdad. Sabe tanto hacia dónde va como yo. La sociedad secreta. Toda la sociedad se resume en él en estas palabras: la sociedad secreta” (*Sl*, 56). La dimensión política o “revolucionaria” de la figura del Astrólogo parece haber opacado otros de sus atributos que refuerzan, por una parte, el misterio que envuelve su persona y que, por otra, lo acercan al sustrato fantasioso de su proyecto. El Astrólogo pone en práctica una de las recomendaciones de la señora Blavatsky a los teósofos: “que los teósofos sean rodeados de tal misterio, que el propio diablo sea incapaz de ver cualquier cosa”.¹² Palabras muy cercanas a las que formula el Astrólogo cuando se refiere a su forma de proceder en la Sociedad Secreta, a la que compara con las “jugadas” del ajedrez: “el ajedrecista no debe tener un solo final de juego, sino muchos [...] la apertura de una jugada cuanto más confusa y endiablada, más interesante, es decir más útil, porque así desconcierta de cien maneras al adversario” (*LI*, 243).

¿Qué sabemos en definitiva del Astrólogo? Al dudoso “oficio” de astrólogo, hay que agregar su manifiesta afición por las ciencias ocultas, perceptible, por ejemplo, en su admiración por el místico Swedenborg o en el hecho de considerarse literalmente un “iluminado” (*Sl*, 162).¹³ Su estrafalaria vestimenta —¿otro disfraz?—, detalle aparentemente secundario, desorienta, se convierte en un elemento más de misterio e impide precisar su origen: “[...] apareció por la puerta la gigantesca figura del Astrólogo, cubierto con un guardapolvo amarillo y la galera echada sobre la frente, sombreándole el anchuroso rostro romboidal” (*Sl*, 20). Poco después, el narrador apunta que el guardapolvo amarillo del Astrólogo “parecía la vestimenta de un sacerdote de Buda” (*Sl*, 21), y en las últimas páginas de *Los lanzallamas* se recurre de nuevo a otro símil: “[...] visto de espaldas, con su

¹² Correspondencia de la señora Blavatsky al literato ruso Solovieff, citada por Arlt en su ensayo sobre las ciencias ocultas (Art. cit., p. 21).

¹³ Los demás “locos” comparten en mayor o menor medida su misticismo; así lo afirma el Astrólogo a Erdosain: “Nosotros somos místicos sin saberlo. Místico es el Rufián Melancólico, místico es Ergueta, usted, yo, ella [Hipólita] y ellos [...]. Necesitamos de una religión para salvarnos de esa catástrofe que ha caído sobre nuestra cabeza” (*Sl*, 59).

sombrero plano, parecía un profesor del rito protestante" (LI, 381). Erdosain, por su parte, lo compara "burlonamente" con Lenin: "Sabe que usted se parece a Lenin" (SI, 186). A lo que replica para sus adentros el Astrólogo al principio de *Los lanzallamas*: "Sí ...pero Lenin sabía adónde iba" (LI, 191) y, poco después, insistiendo en lo mismo: "El diablo sabe adónde vamos. Lenin sí que sabía..." (id.). El Astrólogo *se parece*, en efecto, a varios posibles modelos que, apenas esbozados, se esfuman. Pero permanece la duda en torno a su identidad, de perfiles borrosos, y a sus propósitos últimos.¹⁴

Por otra parte, nada en la novela autoriza a formular un juicio definitivo en torno a la figura ambigua del Astrólogo. En varios sentidos, puede decirse que el Astrólogo es a la vez el inventor y narrador de su proyecto, un narrador, como veremos, mucho más logrado y convincente que el "cronista" de las novelas. El carácter escénico de todo el asunto de la Sociedad Secreta, su forma básicamente dialogada, no permiten que se interponga ninguna mirada privilegiada, omnisciente e irónica, que se aparte de la perspectiva del personaje para enjuiciarlo desde un punto de vista distinto. De ahí, en buena medida, que el carácter impredecible y versátil de la personalidad del Astrólogo se sostenga hasta el término de *Los lanzallamas*, y que la historia de la Sociedad Secreta permanezca asimismo abierta a las interpretaciones. El único largo capítulo de introspección del Astrólogo, "Sensación de lo subconsciente" (SI, pp. 159-168), no permite establecer una fisura entre su comportamiento externo, sus palabras y su actuación en el escenario de Temperley, y su interioridad. El Astrólogo desempeña su "papel" hasta sus últimas consecuencias. La introspección permite, no obstante, justificar la decisión del Astrólogo de simular el asesinato de Barsut.

Si volvemos ahora a nuestro punto de partida, la mentira esen-

¹⁴ Salvo en el caso del Astrólogo, Arlt no juega aquí con los disfraces como lo hace por ejemplo Chesterton en la conocida novela que trata de una conspiración anarquista, *El hombre que fue jueves* (trad. y pról. de Alfonso Reyes, Fondo de Cultura Económica, México, 1985 [La primera edición en español es de 1922]). La novela se construye mediante una larga serie de disfraces, sumamente elaborada, entre los policías infiltrados en el Consejo Anarquista. En el contrapunto entre disfraz y verdadera identidad, tal vez el caso más extremo sea el del profesor De Worms que, de tanto apegarse a su máscara y disfraz, acaba identificándose con ellos y suplantando al verdadero De Worms.

cial sobre la que descansa la teoría del Astrólogo es la mentira “elocuente, enorme, trascendental”, “extraordinaria”, cercana al prodigio, a la que llama “mentira metafísica” (*Sl*, 93), capaz de devolverles a los hombres la felicidad perdida. Ésta responde, pues, a la enfermedad diagnosticada por el Astrólogo y se origina en su creencia de que “sólo los prodigios conseguirán emocionar” (*Sl*, 78) al hombre. Con el propósito de sacudir la inercia y el aburrimiento de sus prosélitos y de comprobar así su teoría, el Astrólogo (del que se dice también que es un “maestro en sorpresas”, *Sl*, 103), invita a un mayor apócrifo¹⁵ a la primera reunión del grupo para representar el papel del militar encargado de infiltrar la Sociedad Secreta en el ejército. También deja que el Buscador de Oro los maraville con su historia del oro coloidal. Al enterarse poco después de que tal historia es una invención más para cautivarlos, Erdosain se queja amargamente: “[creía] que entre tantas mentiras, ésa sería una de las pocas verdades” (*Sl*, 113). Desde el principio de la reunión, el Astrólogo se fija en los semblantes de sus seguidores, observa el “efecto” que causan sus “sorpresas”: “[...] sentado a un costado de la entrada de la glorieta, encendió un cigarrillo observando oblicuamente a los ‘jefes’” (*Sl*, 103); y después del discurso seductor del Buscador de Oro, se insiste en lo mismo: “El Astrólogo, liando lentamente un cigarrillo, observaba todos los semblantes que habían recibido una descarga de alma...” (*Sl*, 110).

A pesar de que el clima de desconfianza anteriormente apuntado pone en entredicho la complicidad real de los integrantes de la Sociedad Secreta, no puede ignorarse que los discursos del Astrólogo dedicados a la destrucción de la actual sociedad y al plan quimérico de otra futura, discursos que pertenecen de lleno a un mundo en que la fantasía tiene libre curso, reciben en buena medida la entusiasta adhesión de los miembros del grupo. No deja de ser revelador que incluso el más escéptico de todos, el Rufián, no es insensible por ejemplo al discurso del Buscador de Oro. Con su natural suspicacia, le dice al final de la reunión: “¿Sabe que es interesante lo que cuenta? Suponiendo que no exista

¹⁵ Sumándose, al parecer, a la “farsa” montada por el Astrólogo, el cronista interviene en una nota a pie de página para aclarar que el “Mayor no era apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que representaba una comedia” (*Sl*, 108).

oro, aquello es siempre mejor que esta puerca ciudad” (SI, 111).

En estas fantasías alternan las fábricas de gases capaces de exterminar a una población entera en unos cuantos minutos, las guillotinas, el “Rayo de la muerte” que hace “saltar en cascajos las ciudades de portland”, que esteriliza campos y “convierte en cenizas las razas y los bosques” (SI, 179, 180), las bíblicas “lluvias de fuego” (LI, 335),¹⁶ con la falsa resurrección de lo sagrado mediante milagros apócrifos, dioses inventados, “mentiras perfectas” destinadas a las “enfermedades más fantásticas del entendimiento y del alma” (SI, 181). Un mundo, pues, poblado de deseos y sueños omnipotentes en donde la magia —magia circunscrita a las palabras— recobra sus antiguos poderes. Erdosain, por ejemplo, se imagina convertido en “Dueño del Universo”: “Héroes de todas las épocas sobrevivían en él. Ulises, Demetrio, Aníbal, Loyola, Napoleón, Lenin, Mussolini, cruzaban ante sus ojos como grandes ruedas ardientes, y se perdían en un declive de la tierra solitaria bajo un crepúsculo que ya no era terrestre” (SI, 179). También es notorio que a partir de *Los lanzallamas*, los discursos del Astrólogo son cada vez más delirantes. El discurso siguiente pertenece al diálogo a solas del Astrólogo con el Abogado, el único que no se somete y que, por decirlo de alguna manera, sostiene un discurso “normal” sobre los cambios sociales:

Estamos distribuidos en todas las tierras, bajo todos los climas. Somos hombres subterráneos, algo así como polillas del acero. Roemos el cemento de la actual sociedad. Lo roemos despacio, pacientemente [...] Nos hemos infiltrado como lepra en todas las capas de la humanidad. Somos indestructibles. Crecemos día por día, insensiblemente [...] Revestimos mil aspectos. Somos los omnipotentes (LI, 254).

Aquí conviene observar la cercanía existente entre las fantasías destructivas, las persecuciones mágicas (rayos, electricidad, sistemas), y el poder ilimitado pero ficticio que creen poseer los

¹⁶ Las referencias bíblicas son constantes a lo largo de las novelas. Además de Ergueta, el “loco” místico por excelencia, recurren a ellas el Astrólogo, Bromberg, el mismo Erdosain, y se asocian con el tono profético de muchos de sus discursos.

“locos” de la novela, con las fantasías esquizofrénicas.¹⁷ Asimismo, resulta interesante acotar que las fantasías de los “locos”, sustitutivas como se verá de la revolución “real”, coinciden también con la “magia esquizofrénica” estudiada por Géza Róheim en *La magia y la esquizofrenia*. Róheim advierte, en un primer término, que “las formas básicas u originales de la fantasía mágica y esquizofrénica nacen de las mismas raíces”.¹⁸ Sin embargo, frente a las “fantasías mágicas” del hombre primitivo, fase inicial de cualquier actividad, aquélla se singulariza por ser únicamente “magia imaginada” a la que “no sucede una acción en la realidad”, debido a la desintegración de la identidad del esquizofrénico. Los personajes de las novelas de Arlt parecen movilizar lo que Róheim llama “el principio de la magia”, principio que trata “el mundo externo como si éste fuera regido por nuestros deseos o impulsos o emociones”.¹⁹

En medio de la exaltación que les producen sus propias fantasías todopoderosas, Erdosain, el Astrólogo, El Buscador de Oro, olvidan el propósito inicial de su empresa e inventan ser una suerte de élite que maneja, para el “rebaño”, “la divina bazofia” (*Sl*, 94). Para mantener su dominio, pretenden llevar a cabo una feroz explotación, peor que la que dicen combatir. En efecto, al dinero, producto de los prostíbulos y primer financiamiento de la futura revolución, el Astrólogo agrega otras fuerzas de explotación: “Explotaremos la usura... la mujer, el niño, el obrero, los campos y los locos [...] Llevaremos engañados a los obreros, y a los que no quieran trabajar en las minas los mataremos a latigazos” (*Sl*, 96).

Estas fantasías en las que triunfan sin dificultad los “locos” de las novelas constituyen un triunfo efímero que no logra ocultar la desoladora realidad de sus existencias fracasadas, margi-

¹⁷ Al hablar del “yo en la condición esquizoide”, Ronald D. Laing puntualiza: “Sólo es omnipotente y libre en la fantasía [...] La ilusión de la omnipotencia y de la libertad puede mantenerse solamente dentro del círculo mágico de su propio ‘cierre’ en la fantasía” (*Op. cit.*, pp. 79-80). Si recordamos la trayectoria del terror de la que hablamos en el capítulo anterior, también viene al caso lo que en ese sentido plantea Leo Navratil, “[cuando se desencadenan miedos irracionales], sólo pueden mantenerse a raya por medio de signos y acciones mágicas”. *Esquizofrenia y arte*, Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona, 1972, p. 66.

¹⁸ *La magia y la esquizofrenia*, Paidós, Buenos Aires, 1959, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

nadas, y su radical impotencia a la hora de actuar.²⁰ Si se adhieren irracional y compulsivamente a la Sociedad Secreta y al plan del Astrólogo es por la naturaleza misma de dicho proyecto. Entre tantas invenciones, mentiras, farsas, la propuesta revolucionaria del Astrólogo se asemeja en conjunto a una simulación más, de una eficacia no obstante de distinta magnitud: “Yo sé que no puede ser, *pero hay que proceder como si fuera factible*” (SI, 94; el subrayado es nuestro). Esta réplica circunstancial del Astrólogo a la objeción de alguno de sus adeptos encierra en clave el carácter de las soluciones planeadas por la Sociedad Secreta y su cabecilla. Resulta asombrosa la lucidez del Astrólogo que, en medio de su delirio, logra formular la ley que rige su locura. No se trata por lo tanto de *hacer* la revolución, sino simplemente, como lo admite el mismo Astrólogo, de sustituir la acción de la cual son sin duda todos incapaces por un plan o un proyecto que vuelve “factible” en la fantasía, y de un modo mágico, la tan anunciada revolución, que le da en suma “a lo falso la consistencia de lo cierto” (SI, 114), gracias al indiscutible carisma verbal de su jefe. Proyecto, sin embargo, que difícilmente puede salvar la distancia que media entre la palabra o el discurso y la acción. Con un sentido próximo a la réplica anterior del Astrólogo, el protagonista, Erdosain, observa en uno de sus monólogos que “el poder hacerlo [se refiere a uno de sus delirios de destrucción total de la humanidad] le quitaría interés al asunto” (SI, 54). Esta reflexión no deja lugar a dudas: se escoge lo imaginario por el tipo de respuesta que éste supone. En este contexto, el asesinato simulado de Barsut decidido a última hora por el Astrólogo resulta emblemático del proyecto de revolución en su totalidad: el simulacro de muerte ocupa el lugar de la acción verdadera. No deja por cierto de ser irónico que el Astrólogo, que sueña con ser un “hombre de acción” (SI, 160), capaz de planear innumerables formas de muertes violentas, se revele indeciso a la hora de llevar a cabo la de un solo hombre.

²⁰ Los inventos del protagonista (en particular, de la “rosa de cobre”) pertenecen al mismo ámbito imaginario que el proyecto de la Sociedad Secreta: nunca llevados totalmente a la práctica, existe en ellos el mismo afán de singularizarse, de ser reconocido por medio de los mismos. De alguna manera, la “rosa de cobre” inventada por Erdosain procura también insertar una dimensión mágica o maravillosa en la triste realidad cotidiana de los Espila.

En cuanto surgen los primeros tropiezos, el grupo se dispersa antes siquiera de dar algunos de los pasos que conduzcan a la realización del proyecto. Planean, pues, una revolución imposible en el orden de los hechos, pero viable en el orden ilimitado de lo imaginario.²¹

Frente a la ciudad “desconocida” (*L1*, 290) de la que habla Erdosain, frente al “terror” que recorre sus calles y al no ser en que los confina la sociedad, en Temperley, en la casa del Astrólogo, y concretamente en el espacio que abre en la novela el asunto de la Sociedad Secreta, el protagonista y los demás integrantes del grupo dejan de ser los personajes anónimos y acosados de la ciudad para convertirse, por arte de magia, en atractivos y poderosos “jefes”: Erdosain, en “Jefe de Industrias”, el Buscador de Oro, en “Jefe de Colonias y Minas”, el Rufián, a pesar suyo, en “Jefe de los Prostíbulos” o en el “Gran Patriarca Prostibulario”. Esta nueva identidad, fingida y fantasiosa como la revolución que pretenden llevar a cabo, es subrayada por el uso de los seudónimos que, en algunos casos, como en el del Buscador de Oro, toman el lugar del nombre que nunca nos es revelado. Sólo en las últimas páginas de *Los lanzallamas* nos enteramos, mediante un recorte de periódico, que el famoso y prestigioso Astrólogo se llama, simplemente, Alberto Lezin (aunque detrás de Lezin se esconde irónicamente el nombre de Lenin), nombre que lo restituye en forma abrupta a una cotidianidad vulgar, sin relieve. Los papeles representados, los títulos y los seudónimos, otorgan a los “locos” un disfraz, una identidad prestada, preferible sin embargo a no ser nadie.²² Leída desde este ángulo, la

²¹ Ya hemos aludido, de paso, a las afinidades existentes entre la obra de Arlt y la de Onetti, afinidades que sin embargo siguen siendo todavía un campo por explorar. Si hacemos caso omiso de la utopía y del deseo de cambio que recorren sin duda todo el asunto de la Sociedad Secreta, nos parece interesante anotar aquí que el poder ilusorio del plan (y de la “novela”) del Astrólogo, que la afirmación del engaño, de la mentira, de la farsa o del simulacro de acción para vencer el vacío y el fracaso, anuncian aspectos esenciales del mundo onettiano, en particular de lo que Verani ha estudiado y definido como “el ritual de la impostura”, una impostura “hecha costumbre”. En este sentido, el Rufián Melancólico es el personaje que más se acerca al mundo sin fe de Onetti. Véase Hugo Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1981.

²² Son de gran interés las reflexiones del sociólogo alemán Jorge Simmel sobre la noción misma de “secreto” —“un estadio intermedio entre el ser y

simulación, más allá del juego intrascendente que aparenta ser en una primera aproximación, resulta sinónima de identidad: simulan "ser" para existir mínimamente.²³

Lejos de constituir una alternativa viable que intente en verdad actuar y transformar la realidad hostil y enajenante de los personajes, la eficacia de esa revolución parece ser, fundamentalmente, de orden simbólico: los personajes viven de un modo imaginario las fantasías que giran en torno a una sociedad futura, seducidos por la magia que emana de las palabras del Astrólogo, quien, con su "magnífica locura", evoca ante ellos una "tierra de posible renovación" (*Sl*, 96-97). Lo que se "oye" o "vibra" en las palabras del Astrólogo es lo que faltaba en los discursos de los miembros de la logia que Arlt conoce en su primera juventud y a la que acude esperanzado. Ausencia que volvía sus engaños y fraudes tan poco seductores: "[creía] que en sus palabras vibraría no sé qué divina premisa de vida mejor".²⁴

Convertido en un "aprendiz de brujo", el Astrólogo intenta recuperar de un modo imaginario la plenitud perdida.²⁵ Mucho

el no ser", dice Simmel—, su peculiar vínculo con la formación y desarrollo de la identidad, y su papel en las sociedades secretas. También afirma Simmel que "el secreto ofrece, por decirlo así, la posibilidad de que surja un segundo mundo, junto al mundo patente", que amplía las posibilidades vitales de los individuos. "El secreto y la sociedad secreta", en *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1939, pp. 331-392.

²³ La simulación es recurrente en toda la obra de Roberto Arlt y merecería desde luego una exploración más detenida, que los objetivos del presente trabajo no nos permite llevar a cabo. Digamos, pese a todo, que el acercamiento que proponemos entre simulación e identidad se ve confirmado en algunos de sus cuentos, como por ejemplo, "El traje del fantasma" (incluido en el libro de cuentos *El jorobadito*, Bruguera, Barcelona, 1981) o en sus piezas teatrales, *Saverio el cruel* y *El desierto entra a la ciudad*. En estos casos extremos, se combina peligrosamente la simulación o la representación de papeles falsos con la locura.

²⁴ "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires", p. 18.

²⁵ No se trata, por cierto, de una simple imagen. Entre las habilidades o técnicas del shamán destaca, precisamente, la de ser un simulador experimentado. Cf. Claude Lévi-Strauss, "Le sorcier et sa magie", en *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, p. 192. También podrían recordarse las propuestas que formula Antonin Artaud por los años treinta en su "Théâtre de la Cruauté", en particular el retorno al mito, a la magia. Existe una similitud entre este teatro catártico y la "terapia" que ensaya el Astrólogo en el seno del grupo, en esta suerte de "escenario" que es la quinta de Temperley. Dice Artaud: "Je

más parecido en efecto a un mago o a un hechicero que al político o revolucionario en que se ha querido encerrarlo, el Astrólogo, al igual que aquél, se transforma, en el seno del grupo, en un “conductor iluminado de la angustia común”.²⁶ Como hemos visto, no se dirige al raciocinio de sus seguidores, sino a su capacidad imaginativa con procedimientos seductores, cercanos a la magia: conjuros, falsos prodigios, etc., procedimientos olvidados por la modernidad técnica. No es por lo tanto extraño que en la ciudad del futuro soñada por uno de los personajes, “toda ciencia será magia” (*Sl*, 180).

Entre las historias individuales de los “locos”, centradas en torno a una identidad problemática, y la utopía o el sueño de liberación que proyecta en el espacio narrativo el asunto de la Sociedad Secreta, no hay contradicción. La solución total que ofrece el Astrólogo sirve de contrapunto imaginario a sus existencias vacías, malogradas, y a sus deseos frustrados de ser. Frente a una crítica empeñada en desentrañar las “ideas” del autor, hemos creído importante subrayar, a lo largo de este análisis, que las respuestas de Arlt, como ocurre en cualquier auténtico creador, no se dejan fácilmente reducir a esquemas o tesis. Lo que interesa en definitiva no es la verosimilitud o no del plan revolucionario y de la Sociedad Secreta sino —y lo diremos parafraseando al Astrólogo— la verdad de la mentira, o sea la verdad de la ficción, que sólo puede ser una verdad poética, imaginativa. En este fin de siglo y de vuelta, según se dice, de tantas utopías, no está de más recordar que Arlt entendió, a finales de los veinte y en plena efervescencia “revolucionaria”, que las utopías se nutren de un formidable sustrato imaginario y vital y que son y seguirán siendo necesarias al hombre, independientemente de su signo ideológico.

Concluiremos con las palabras de otro gran soñador rioplantense, contemporáneo de Arlt, Macedonio Fernández, palabras

propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener”. *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 122.

²⁶ Lo dice Géza Róheim en *The Origin and Function of Culture*, Nervous and Mental Disease Monographs, Nueva York, 1943, p. 51, citado por Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 97.

que nos acercan en más de un sentido a la aventura imposible de los “locos”: “Emancipémonos de los imposibles, de todo lo que buscamos y creemos a veces que no hay, y peor aún que no puede haber. Nada entonces debe detenernos en la busca de la solución plena, sin restricciones ni resabios irreductibles”²⁷

²⁷ Citado por Ricardo Piglia en un sugerente ensayo, “Ficción y política en la literatura argentina”, *Hispanérica*, 18:1989, núm. 52, p. 62.

IV. VOCES: EL DIÁLOGO POSIBLE

Être, c'est communiquer dialogiquement.
Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête [...]
Une seule voix ne finit rien, ne résout rien.
Deux voix sont un minimum de vie, d'existence.

MIJAIL BAJTIN, *La Poétique de Dostoïevski*.

La mala fama literaria que, como sabemos, ha acompañado a Arlt desde el principio de su carrera —recordemos la amarga confesión del prólogo a *Los lanzallamas*: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible”—, parece haberse centrado sobre todo en la construcción anárquica de esas novelas. Si, para Jean Franco, se trata de novelas “que carecen por completo de evolución orgánica y siguen un esquema puramente accidental, de encuentros casuales y violencias súbitas”, para González Lanuza, “el delirio compositivo” del autor recuerda los procedimientos folletinescos del siglo XIX.¹ Aunque lo atribuye al tópico de la crítica arltiana anteriormente aludido, Anderson Imbert piensa que buena parte del problema se origina en el plano de la enunciación de las novelas: “Arlt escribía mal, componía mal. En *Los siete locos*, por ejemplo, no se sabe quién narra. A veces es un autor omnisciente, a veces un cronista que comenta las confesiones —orales y escritas— de Erdosain, a veces Erdosain mis-

¹ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 341. Eduardo González Lanuza, *Roberto Arlt*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971, p. 82. Mercedes Rein habla también de la técnica “discontinua y delirante” de Arlt (*Cortázar y Carpentier*, Crisis, Buenos Aires, 1974, p. 116).

mo".² El cuestionamiento de Anderson Imbert es sin duda válido, pero no tenemos por qué atribuirlo a la consabida torpeza de Arlt. El propio Arlt contribuyó a forjar su imagen de escritor inspirado —y, en buena medida, lo fue—, profundamente convencido de su vocación literaria y alejado de las búsquedas esteticistas y retóricas de los que "escriben bien".³ Pese a todo, su primera novela está "bien" narrada y estructurada: la unidad y coherencia interior de la misma derivan en gran medida del punto de vista elegido, o sea del joven Astier que cuenta a lo largo de cuatro capítulos lo que define como sus "memorias". Los capítulos coinciden con cuatro episodios clave de la adolescencia del personaje y componen en conjunto la crónica de su crecimiento moral, espiritual. Por otra parte, varios críticos han subrayado la pericia técnica de Arlt en sus últimos cuentos, *El criador de gorilas* (despojados sin embargo de la "terrible fuerza de escribir 'mal'"⁴), que podríamos hacer extensiva también a la mayoría de los relatos incluidos en *El jorobadito*. No es desde luego nuestro propósito encontrar una coherencia o un orden asepticos e inofensivos, ni nos interesa tampoco convertir a Arlt

² *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pp. 283-284. En otra parte, ha dicho que "este descarriado ojo novelístico [el narrador] parece pertenecer también a uno de los locos de la novela" (Citado por Jorge Campos, "La ciudad, reflejo del hombre", *Insula* (Madrid), 1978, núm. 384, p. 11).

³ Cf. Prólogo a *Los lanzallamas*, p. 189. Después de aludir a las "condiciones desfavorables" en las que escribió su obra, agrega: "Digo esto para estimular a los principiantes en la vocación, a quienes siempre les interesa el procedimiento técnico del novelista. Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras" (*id.*). En un sentido muy próximo, para Mirta Arlt, el autor recurre, "según los dictados de su propia creación, a la omnisciencia, al monólogo interior directo, al diálogo dramático o al soliloquio. La índole de lo expresado dicta la forma". *Prólogos a la obra de mi padre*, p. 118.

⁴ Con su habitual lucidez, Cortázar agrega: "[...] los cuentos de *El criador de gorilas* [...] llegan a la paradoja de una escritura prácticamente libre de defectos formales pero al servicio de mediocres cuentos exóticos, nacidos de un tardío y deslumbrado conocimiento de otras regiones del mundo, y que salvo alguno que otro pasaje carecen de esa atmósfera que es el estilo profundo de su mejor obra". Arlt, *Obra completa*, op. cit., p. VII. ¿Quién se acordaría en efecto hoy de Arlt si sólo hubiese escrito los cuentos "irreprochables" que integran *El criador de gorilas*?

en un maestro de la técnica. Pero no creemos que sea gratuita la ambigüedad en torno a la identidad del narrador y nos parece por lo tanto necesaria una reflexión sobre la posible finalidad del modo de narración “elegido” (?) por Arlt en estas novelas. Éste debe entenderse, una vez más, en el contexto de las mismas.

La búsqueda del interlocutor

¿Qué sucede en las últimas páginas de las “memorias” de Silvio Astier, en *El juguete rabioso*? Semejante a “Judas Iscariote” —título del último capítulo de la novela—, Astier traiciona al Rengo y denuncia su proyecto de robo a la víctima del mismo, un desconocido, el ingeniero Arsenio Vitri. Sin embargo, la visita de Astier a Vitri no es una simple y escueta delación: se transforma en una confesión o en un examen de conciencia que le permite a Astier formular y a la vez explicarse los motivos de su gesto. Ante Vitri, Astier se descubre, afirma por fin su “ser”, esa nueva identidad —habla de una “fuerza” [interior] enorme” (122)— que se abre paso con el ejercicio del mal. Lo que ahora nos importa destacar y comentar no son tales motivos, sino el papel o la función que cumple Vitri en el contexto de esta revelación final: actúa como un posible *interlocutor*, distinto o ajeno al mundo y valores del personaje, pero al mismo tiempo interesado (y seducido) en “oír” su historia, su punto de vista. Vitri lo escucha, pide mayores explicaciones, provoca incluso la confesión al incriminarlo por su traición y su “poca dignidad” (120), y lo incita en definitiva a proseguir su autoanálisis. La curiosidad y el atractivo que manifiesta por el joven no pueden ocultar sin embargo sus prejuicios y limitaciones: primero insinúa que quizá está “loco” y después clausura el debate retornando a sus propios valores: “Todo esto está muy bien, pero hay que trabajar. ¿En qué puedo serle útil?” (122). Con todo, la confrontación, decisiva, con Vitri o, para decirlo con términos bajtinianos, “l'échange dialogique”⁵ entre uno y otro personaje posibilita el que Astier alcance y revele su “verdad”:

⁵ “On peut l'approcher et le découvrir [l'homme intérieur], plus exactement le forcer à se découvrir, seulement par un échange dialogique.” *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p. 324.

—No... ya sé lo que usted cree... pero escúcheme... yo no estoy loco. Hay una verdad, sí... y es que yo sé que siempre la vida va a ser extraordinariamente linda para mí. No sé si la gente sentirá la fuerza de la vida como la siento yo, pero en mí hay una alegría, una especie de inconsciencia llena de alegría (122).

Este procedimiento, aquí todavía incipiente, apunta no obstante al modelo de narración (o enunciación) que Arlt seguirá y desarrollará en las novelas posteriores. Arlt abandona en efecto la narración en primera persona y la forma autobiográfica e introduce *otra voz* que surge inicialmente como la de un intermediario que establece un puente entre las experiencias del protagonista, Erdosain y, como se dice en algún momento, los “hombres” (*Sl*, 76). A lo largo de las novelas y en forma discontinua oímos el contrapunto o el diálogo, implícito las más de las veces, entre las dos voces: la voz narrativa, en un principio anónima, pero que más adelante se identifica como la de un “cronista” o “comentador”, entrecruzada con la de Erdosain que le va contando fragmentos de su vida. Además de esta original combinación de voces, el narrador multiplica sus funciones y se vuelve asimismo ambiguo:⁶ es simultáneamente un interlocutor (como Vitri), el confidente y destinatario interno a la ficción del relato oral de Erdosain, un transcriptor y, sobre todo, como se verá, el organizador de este vasto material narrativo supuestamente ajeno a él. Aunque el juego o el intercambio entre las dos voces (entre el “yo” del cronista y narrador y el “tú” del personaje, modelo que se invierte como en el diálogo cuando el cronista asume el papel de oyente), imbricadas en la textura misma de la narración e interdependientes, es perceptible desde las primeras páginas de la novela, la explicación de esta proximidad sólo se aclara *a posteriori*, en la primera nota a pie de página del que se nombra “comentador” (*Sl*, 51) y luego en el capítulo segundo de *Los siete locos*, en donde se hace finalmente explícita la “confesión” y las condiciones en que tuvo lugar.⁷ Ésta sólo viene a ratificar el con-

⁶ Coincidimos con la hipótesis que formula Jorge B. Rivera en el sentido de que en *Los siete locos* parece “[existir] una estrategia narrativa original (contar los hechos desde la perspectiva limitada de Erdosain)”, que sin embargo se va modificando y ampliando a lo largo de las novelas. *Roberto Arlt: Los siete locos*, Hachette, Buenos Aires, 1986, p. 38.

⁷ Encontramos aquí una confirmación de lo que dice Bajtín acerca del

trapunto de voces anterior, y a otorgar por el mismo conducto un marco verosímil a la historia que se cuenta:

Me acuerdo. Durante aquellos tres días en que Erdosain estuvo refugiado en mi casa, lo confesó todo. Nos reuníamos en una pieza enorme y vacía de muebles, adonde llegaba poca luz [...] Si se le interrumpía no se irritaba, sino que recomenzaba el relato, agregando los detalles pedidos, siempre con la cabeza inclinada, los ojos fijos en el suelo, los codos apoyados en las rodillas [...] (*Sl*, 71).⁸

Una sola vez Erdosain alude directamente a “su confesión” y a los motivos, muy vagos, por los que elige tal interlocutor: “Y me confieso con usted porque sí, quizá, porque usted me comprende” (*Sl*, 79). Cuando está por concluir *Los lanzallamas*, el cronista se refiere de nuevo a las circunstancias en que tiene lugar el encuentro con Erdosain. Sólo ahora sabemos que éste se

mundo de Dostoyevski, a saber, que el diálogo (tal como lo concibe), aunque preparado por el tema o la anécdota, es en sí “athématique”, “indépendant des relations anecdotiques entre les locuteurs”, *op. cit.*, p. 325. Lo más sorprendente en esta novela de Arlt es que el diálogo, como lo iremos mostrando, es lo primero que se “oye”: luego, la anécdota le da cuerpo y veracidad. Hay sin duda mucho en común entre Arlt y Dostoyevski, como se ha dicho tantas veces. Sin embargo, las coincidencias más profundas no son las temáticas o las similitudes entre personajes y merecerían, creemos, una reflexión detenida. El estudio de Zubieta ya citado intenta un acercamiento entre los dos autores distinto a los habituales. Aunque la autora parte de intuiciones certeras en el capítulo que dedica a la “intertextualidad” (*Op. cit.*, pp. 19-65), su trabajo no convence porque no se entienden la naturaleza y la función de los “cruces intertextuales” que establece. Sin duda, la confesión es esencial en el mundo literario de Dostoyevski, en particular en esta búsqueda de la verdad última de la conciencia que caracteriza a tantos de sus héroes. Arlt descubre, creemos, en el escritor ruso una forma de revelar al “hombre interior” y rescata en parte (no se trata de un proceso mecánico), para construir su mundo, lo que después Bajtín llamará el “dialogismo” de Dostoyevski. En lugar, pues, de diseccionar *Los siete locos* —como lo hace Zubieta— para aislar diez “relatos-confesiones” (muy discutibles por otra parte), había que reflexionar primero sobre el significado profundo de la confesión de Dostoyevski y luego en las novelas que nos ocupan.

⁸ Oscar Tacca, en un estudio dedicado a *Las voces de la novela* (Gredos, Madrid, 1973, pp. 43-45), considera el ambiguo narrador de *Los siete locos* como una variante del “autor-transcriptor”. Lo coloca junto a los narradores de *Dominique* de Fromentin y de *Otra vuelta de tuerca* de James. Se trata sin embargo de una sola faceta (además bastante alejada del artificio original del transcriptor) de este complejo narrador.

dirige a la casa del cronista inmediatamente después de asesinar a la Bizca. Conversa “hasta dieciocho horas por día” y habla en ocasiones como si estuviera “frente a un dictáfono” (*L1*, 388). Mientras tanto, precisa aquél, “yo tomaba notas urgentemente. Mi trabajo era penoso, porque tenía que trabajar en la semioscuridad. Erdosain no podía tolerar la luz” (*ibid*). Detalles todos que contribuyen a reforzar la verosimilitud o “realidad” de la confesión. Pero antes de que aparezca el cronista, antes de que se defina su identidad que de todas formas siempre permanecerá borrosa, existe un escenario imaginario e ideal de comunicación el de la escritura—, en que dos voces dialogan.

A la confesión de Erdosain hay que agregar también otras fuentes informativas utilizadas por el cronista en la reconstrucción de los hechos, así como en la definición de lo que llama “cier-tos estados subjetivos de los protagonistas” (*S1*, 78): sueños, alucinaciones, sensaciones “subconscientes” y distintas manifestaciones de la angustia. Dice haber conocido y entrevistado a otros personajes, Elsa, Barsut, y añade algunos encuentros más, a todas luces inventados; por ejemplo, con la Coja o con el Astrólogo, a quienes, lógicamente, no pudo conocer ya que desaparecen al final de las novelas. Ha logrado consultar los diarios personales de Erdosain y de Barsut y, por último, recurrir a los periódicos para “reconstruir” —y aquí adquiere sentido el papel del cronista— el suicidio de Erdosain:

Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche con Erdosain, así como los legajos sumariales, he podido reconstruir más o menos exactamente la escena del suicidio (*L1*, 392).

De todo lo anterior se deduce que la confesión de Erdosain y, lo que resulta esencial, la relación dialógica ya apuntada, se hallan insertas en una estructura narrativa mayor, más compleja, que pretende abarcar otras historias, en particular la de la Sociedad Secreta y dar también un testimonio (aunque de manera parcial) de otros personajes. La acumulación de funciones distintas, quizá deficientemente diferenciadas, hace de este narrador, cronista y/o comentarista, un ente problemático, desconcertante y contradictorio, presente en la ficción como un personaje marginal y a la vez distante y ajeno a los sucesos na-

rrados. A la pregunta básica e inevitable: ¿quién habla en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*?, no parece posible contestar de inmediato con alguna de las fórmulas al uso. La mayoría de los estudios dedicados a los problemas del narrador o de la voz narrativa coinciden en deslindar los relatos en que el narrador está presente en la historia, y aquellos en que, convertido en una voz anónima, no aparece en el universo ficticio. Así lo expresa por ejemplo Tzvetan Todorov:

La oposición básica, la que parece más importante, se da entre representación del narrador y no-representación del narrador [...] Existe un límite infranqueable entre el relato en el cual el narrador ve todo lo que su personaje ve pero no aparece en escena, y el relato en el cual un personaje-narrador dice "yo".⁹

Como ya lo hemos observado, parece indudable que la mirada principal de las novelas de Arlt, la que imprime a la ficción su sello de "terror", obsesión y locura, es básicamente la de Erdosain.¹⁰ El problema surge en cuanto aparece el "cronista" en el escenario narrativo. A nuestro parecer, la principal ambigüedad se origina aquí no tanto en la oposición por lo visto básica entre representación y no representación del narrador, sino en los *distintos grados* de presencia, participación y compromiso de aquél con su narración. En efecto, más allá de la oscilación o del deslizamiento entre una tercera y una primera persona (oscilación que equivale a la presencia respectivamente implícita o explícita del narrador), lo que en el fondo está en juego es la equívoca relación del narrador con la historia que cuenta. Por lo tanto,

⁹ "Poética", en Oswald Ducrot, Dan Sperber y otros, *¿Qué es el estructuralismo?*, Losada, Buenos Aires, 1971, p. 122. Asimismo, en su minucioso estudio sobre el "discurso del relato", Gérard Genette observa: "Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses 'personnages', ou par un narrateur étranger à cette histoire", en *Figures III*, Seuil, París, 1972, p. 252.

¹⁰ A partir de su análisis de *El amor brujo*, Giordano ha observado ciertamente que en el mundo de Arlt: "No existe un 'narrador ficticio' que demuestre la existencia de otro punto de vista distinto al del personaje. No podemos, en estricto análisis, distinguir un pensamiento flotante sobre las narraciones que nos permita suponer que hay una comprensión de fondo [...] distinta del modo de comprenderse a sí mismos [de los personajes]". Art. cit., pp. 121-122.

también deberá leerse —y es el propósito de este capítulo— entre líneas y paralelamente a la historia de los “locos”, *otra* historia: el conflicto de este cronista o narrador fronterizo, a la vez próximo al mundo narrado y distante del mismo, cuya identidad borrosa le permite sin duda una mayor movilidad: no se conoce su nombre, sólo se logra saber que vive en Flores, se sospecha que pertenece —al igual que Vitri— a una clase social más alta que la del protagonista y que quizá es periodista.¹¹

Pese a la versatilidad e inconstancia del narrador-cronista, es posible deslindar dos acercamientos distintos e incluso contradictorios a la historia de Erdosain que parecen desmentir la pretendida unidad de la “persona” narrativa: por un lado el relato externo de un cronista, divulgador e intérprete de acontecimientos en que no ha participado directamente, cronista preocupado por su papel ante un determinado público receptor, y por otro, como ya lo advertimos, el relato a dos voces, próximas, cómplices y complementarias, que instaura un diálogo catártico que vence el aislamiento del protagonista y, a través suyo, el de los personajes marginados que pueblan las novelas.¹² Rescata las experiencias que se supone lo degradan (robo, traiciones, asesinato) y en buena medida lo rehabilita. En esta disyuntiva, que es necesario explorar con más cuidado, se inscribe la equívocidad del narrador.

El cronista

Consideremos, pues, en un primer tiempo, al que se autodenomina indistintamente “cronista” o “comentador”, narrador que no merece nuestra confianza, que se revela muy pronto —en la

¹¹ Se trata evidentemente de una simple conjetura. El cronista, al igual que Arlt, conoce muy bien los entretelones del mundo de la prensa. Véase la aproximación que hace el cronista a la imprenta de un diario en “Una hora y media después” (*Li*, 389-391).

¹² Este ensanchamiento de la experiencia de Erdosain que lo convierte en el exponente de los marginados y fracasados (lo que hace aún más evidente la función catártica de su confesión) es aceptada por el propio Erdosain cuando, por ejemplo, le dice al cronista: “He sufrido por mí y por los otros, ¿se da cuenta?, también por los otros...” (*Sl*, 76). En otro momento, el Astrólogo reitera la misma idea: “Creo que Erdosain vive por muchos hombres simultáneamente” (*Li*, 200).

terminología de Booth—, “no confiable”.¹³ Descuidado (como se verá después) en la organización de su material, en contradicción a veces consigo mismo o con sus fuentes informativas, prejuiciado y en definitiva muy poco fidedigno, la distancia que lo separa del narrador de la novela realista y naturalista, que aspira a ser un seguro y científico “intérprete de la realidad”,¹⁴ no puede ser más grande. El cronista sostiene que la historia que se ha propuesto contar es verídica e incluso del dominio público: apareció en forma escueta en los periódicos, y en el epílogo de *Los lanzallamas* se anuncia la versión cinematográfica del “drama de Temperley” (*LI*, 393). Las numerosas coincidencias, señaladas por el comentador en las notas a pie de página, entre los hechos ficticios y los acontecimientos políticos argentinos e internacionales de los años 29 y 30, tienen el mismo propósito: afirmar la verosimilitud y la autenticidad de los sucesos referidos. Estas notas aluden por lo general a hechos relevantes de la actualidad política y policial: la llamada “revolución de septiembre de 1930” que derroca del gobierno argentino a los radicales (*SI*, 105) o las represiones en China del Kuomintang (*LI*, 322), entre otros.¹⁵ En abierto antagonismo con el género novelesco, terreno o espacio calificado como de lo “absurdo” (*SI*, 26), de la mentira o del artificio,¹⁶ se asegura que la presente crónica tiene que

¹³ *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1973, p. 158.

¹⁴ Cf. Cedomil Goic, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵ Sin embargo, estas notas no dejan de ser en extremo perturbadoras cuando se advierte que la frontera entre ellas y algunas del “autor”, o sea de Arlt, resulta dudosa. En efecto, no existe una diferencia sustancial entre las notas del “comentador” acerca de los sucesos políticos argentinos de los años treinta y la nota, esta vez del “autor”, que confirma lo dicho por el Astrólogo acerca de la alianza entre Al Capone y George Moran (*LI*, 233). Ediciones posteriores de las novelas —la edición de Ayacucho con la que trabajamos sigue fielmente las primeras ediciones de las novelas— rectifican lo que parece a primera vista una incongruencia del escritor. Preferimos sin embargo optar por otra hipótesis que plantee y considere dicha incongruencia como una ilustración más de la identidad de por sí ambigua de la voz narrativa de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*: en los perfiles borrosos de la “persona” del narrador se insinúa también la sombra del autor que se desdobra imperceptiblemente en el cronista. Ese desdoblamiento vuelve todavía más impreciso el límite entre la ficción y la realidad.

¹⁶ Críticas que asumen también los personajes en varias oportunidades. Véanse ejemplos en *SI*, p. 28 y en *LI*, p. 192.

ver con sucesos auténticos, "actividades reales" (*Sl*, 78), así como con personajes que son hombres "de carne y hueso" (*Sl*, 26). Pero son sin lugar a dudas las propias investigaciones del cronista en torno al caso de Temperley las que buscan acrecentar la credibilidad de lo narrado y fortalecer su carácter testimonial. Una vez muerto Erdosain y desbaratada la "terrible banda de Temperley" (*Ll*, 390), el cronista se empeña todavía en mostrar que la "vida" sigue su curso normal y prosaico. De Elsa, a quien visita un tiempo después, nos dice que "sólo restaba un espectro triste" (*Ll*, 393) que sobrevive algunos meses a Erdosain; de doña Ignacia, madre de la Bizca, apenas "subsiste una pobre vieja que mientras vigila las cacerolas sobre el fuego, enjuaga las candentes lágrimas que le corren por la nariz con la punta del delantal" (*Ll*, 394).

Por otra parte, la elección misma del título de "cronista" pretende dejar sentado el papel y la función principal que se le atribuye en el escenario narrativo. Sin embargo su programa y, en particular, el papel que ostenta y dice tener en la historia que nos cuenta, no resisten el más mínimo cotejo con la práctica, o sea con la narración que de hecho se entrega al lector. Se percibe, pues, un desajuste entre sus aseveraciones (o lo que se propone explícitamente) y lo que en verdad hace (o puede hacer). Pierde en consecuencia crédito su palabra de narrador y surge, claro, la duda en torno a los propósitos que persigue al dar a conocer sucesos protagonizados por otros, de los cuales ni siquiera fue testigo, y cuyo compromiso esencial parecía ser justamente el de contarlos (contrastándolos con la versión periodística y seguramente con la cinematográfica) de manera fidedigna o veraz.

La narración de estas novelas sólo superficialmente se parece a una crónica: se trata, en efecto, de un marco convencional, una cronología externa supuestamente objetiva que procura agrupar los acontecimientos narrados en un orden sucesivo. El cronista señala que la acción de *Los siete locos* se concentra en tres días, con una interrupción de diez días durante los cuales Erdosain, confinado en un cuarto de pensión, espera que se lleve a cabo el secuestro de Barsut. En cuanto a la segunda parte, *Los lanzallamas*, está dividida en cuatro secciones cuyos títulos también subrayan la progresión temporal de la historia: "Tarde y noche del día viernes", "Tarde y noche del día sábado", "Día domingo" y "Día viernes siguiente". Sin embargo, al tiempo li-

neal de la crónica, a la trabazón externa y lógica de los sucesos, se superpone un tiempo interior, el tiempo presente e inmediato de la angustia y de la confesión, tiempo que impone al material novelesco numerosas pausas y dilaciones, y que debe asociarse no tanto con los hechos sino con la huella que éstos dejan en la conciencia de los personajes, fundamentalmente en la del protagonista.¹⁷ De allí que la ilación pretérita de los hechos se interrumpa frecuentemente por la narración presente de “estados de conciencia” (*Sl*, 4), por la sumersión cíclica (y con leves variantes) del personaje en la angustia y el no ser. Para Masotta, “decir historia individual, en Arlt, es referirse a un tiempo semejante al del mito, donde la cronología se ha borrado y *donde siempre se comienza a contar un mismo acontecimiento*”.¹⁸ La exploración de este orden de realidades, ajeno a cualquier cronología, conforma una especie de mosaico fragmentario de sensaciones, situaciones, imágenes, recuerdos, que son sólo “pedazos de antigua existencia” (*Sl*, 29); mosaico en que el tiempo objetivo ha dejado de ser un punto de referencia con algún sentido. La crónica sólo se ciñe, en suma, a algunos de los hitos más externos y superficiales de la historia narrada (año, días, etc...), pero no recoge esos otros planos de la narración que se adentran en el mundo interior fracturado, en disolución, del protagonista, que convoca un tiempo subjetivo centrado en el presente estático y obsesivo de la angustia.

Por otra parte, el cronista no respeta lo más elemental: la lógica de la crónica y de sus informadores, básicamente Erdosain. Si en un principio —casi la totalidad de *Los siete locos*— Erdosain aparece en todos los capítulos, a partir de *Los lanzallamas* su presencia intermitente deja al descubierto la incongruencia del cronista, que se asemeja entonces a un narrador omnisciente.

¹⁷ Viene al caso recordar aquí lo que María Zambrano apunta en relación con el tiempo de la confesión, en un estudio en que define y analiza este “extraño género literario [género de crisis] llamado Confesión”: “Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real”. Después de establecer distinciones entre el tiempo de la novela (o sea el tiempo del mito, tiempo imaginario creado por la imaginación) y el tiempo propio a la confesión, agrega: “La confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal. Es su origen” *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid, 1988, pp. 14-15.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 29. El subrayado es nuestro.

ciente.¹⁹ Como en el relato clásico, sabe más que cualquiera de los personajes, penetra en la conciencia de algunos a quienes no pudo conocer (la Coja, Ergueta, el Rufián, el Astrólogo), y logra saber los motivos ocultos de sus acciones, por ejemplo la decisión del Astrólogo de simular el asesinato de Barsut (*Ll*, 159-168) o la intención de la Coja de “extorsionar” al Astrólogo (*Ll*, 159), en una escena en que Erdosain está presente, con lo cual la intrusión resulta todavía más flagrante.²⁰ Esta omnisciencia parcial, en contradicción con las normas de la crónica, coexiste con lo que podríamos llamar cabos sueltos, explicaciones a veces inconsistentes o no muy convincentes (recurre en forma reiterada a interpretaciones psicológicas elementales para justificar la angustia de Erdosain) o, de plano, con una total ignorancia, como sucede en la secuencia de *Los siete locos* intitulada “El suicida” (173-181): no logramos saber si Erdosain presenció, inventó o “soñó” la escena del “suicida del café” (*Sl*, 185) —al parecer un estafador como él—, que asesina previamente a una jovencita en un cuarto de hotel. Contrariamente a su costumbre, el comentador no explica esta escena decisiva, que prefigura el crimen de la Bizca. ¿Por qué no aclara este punto importante con Erdosain, ya que sí lo hace en otros momentos de la confesión? Por ejemplo, se preocupa por el sentido que Erdosain confiere al hecho de simular “estados de locura” (*Sl*, 67), o simplemente le pide mayores detalles cuando surge una duda. En una nota a pie de página, el comentador señala la coincidencia, en verdad poco trascendente, entre un sueño o deseo de Erdosain y el proyecto de Emilio Espila de vivir y trabajar “en un aserradero a la orilla del río” (*Ll*, 299 y 321); en cambio, no advierte la semejanza mucho más notoria entre ciertos gestos, actuaciones o sueños de Erdosain y los de su doble, Barsut. En este caso se trata, como ya dijimos, de un verdadero duelo entre los dos personajes, y convenía por lo tanto —aquí sí— explicar, comentar o interpretar. Tampoco intenta explicar lo que motiva el traslado

¹⁹ Esta inconsistencia del narrador —su función de cronista junto a una omnisciencia esporádica pero notoria— se volvería aún más conflictiva si el narrador se identificara mejor de lo que hace. Como ya lo sugerimos en las páginas anteriores, su presencia borrosa disimula (aunque no borra) sus fallas y descuidos.

²⁰ Podrían multiplicarse los ejemplos, en particular en *Los lanzallamas*, de la ubicuidad temporal y espacial a la que recurre ocasionalmente el narrador.

de Erdosain, después del secuestro de Barsut, a la misma pensión en que vivía éste; y, por si fuese poco, Erdosain ocupa incluso el mismo cuarto. El cronista se limita a darnos una escueta información acerca de la fecha en que se mudó Erdosain (*Ll*, 204). A ello hay que agregar que desde la temprana propuesta de secuestro y muerte de Barsut formulada por Erdosain al Astrólogo, aquél alude a la Bizca de manera insólita, sin un objeto o propósito muy claro. El propio Astrólogo se muestra desconcertado y procura encontrar un vínculo lógico entre la mención de la Bizca y el futuro secuestro de Gregorio Barsut:

- ¿Y dónde vive [Barsut]?
- En una pensión. La hija de la dueña es bizca.
- [...] ¿Y Gregorio no tiene relaciones con la bizca?
- No.
- ¿Y por qué usted me habló de ella, entonces?
- No sé (*Sl*, 60-61).

Encontramos sembrados a lo largo de las novelas otros indicios o huellas —entre ellos, el fragmento referente al enigmático suicida— que anticipan el desenlace. Pero el cronista, preocupado y distraído en ocasiones por detalles secundarios, parece ignorarlos. Por otra parte, lejos de mostrarse imparcial u objetivo, emite juicios sobre los personajes —fundamentalmente sobre Erdosain—, juicios que tienen sin embargo el efecto contrario al que persiguen —sin duda otra prueba de su ineptitud—: el enjuiciado acaba siendo él mismo. Convirtiéndose en portavoz de los cánones morales de su sociedad y de su clase (no olvidemos que el cronista arltiano no pertenece al mismo mundo que los personajes), traiciona en buena medida al protagonista y su confesión al distanciarse del espíritu o ser de esta última y al juzgarla desde fuera: “Aún hoy, cuando releo las confesiones de Erdosain, pareceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia” (*Sl*, 71). También se permite tildar al personaje, en forma abrupta, de “cínico” (*Ll*, 213) o censurar sus palabras porque al fin y al cabo sólo es un “asesino”: “En tanto hablaba, yo lo miraba a Erdosain. ¡Él era un asesino, un asesino, y hablaba de matices del sentimiento absurdo!” (*Sl*, 72). Poco antes, no obstante, el cronista —contradiéndose una vez más— afirma no “[atreverse] a definir” a Erdosain, “tan numerosas fueron las desdichas de su vida” (*Sl*, 71).

La escena en que Erdosain, en un juego mordaz y desmitificador, cuestiona ante doña Ignacia —dispuesta a “vender” a su hija— la hipotética virginidad de la Bizca, es calificada de “repuñante” (*LI*, 213) por el cronista.²¹ Con ello demuestra no entender el juego de Erdosain, sus fines o su significado último. Estas reiteradas intromisiones presentan al cronista como un individuo prejuiciado, mediocre e incluso, como opina con sobrada razón un crítico de Arlt, “corto de inteligencia”.²²

Encontramos también otro tipo de intrusiones en que el cronista asume con cierto entusiasmo su papel de compilador y organizador del texto que leemos. En algún momento pone en práctica o ensaya distintas técnicas narrativas: se refiere, por ejemplo, a la conveniencia de “[reducir] a los hechos esenciales” (*LI*, 267) el extenso relato de Elsa a la Superiora del convento en que se refugia temporalmente y, en otro, más adelante, advierte al lector que adopta el “diálogo directo [porque] puede ilustrar mejor al lector, dándole la sensación directa de los acontecimientos, tal cual se desarrollaron” (*LI*, 277). Estos comentarios alusivos a las técnicas o procedimientos narrativos disminuyen “la ilusión realista” y, por el contrario, aumentan en el lector “la conciencia del texto como [invención o] fabricación imaginativa”.²³ Además, en esta ostensible manipulación de la historia por parte del cronista (lo que confirma, para Hayes, su carácter de “aprendiz —y no maestro— de la narrativa”)²⁴ sobresalen su

²¹ En el transcurso de la misma escena, el cronista trata de explicar y disculpar la actitud deliberadamente adocenada de Erdosain: “[...] provenía del deseo inconsciente de vengarse de todo lo que antes había sufrido” (*LI*, 210). En lugar de aclarar, estos comentarios estorban y, por qué no decirlo, también irritan al lector.

²² Véase Stasys Gostautas, *Buenos Aires y Arlt (Dostoyevski, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz)*, Ínsula, Madrid, 1977, p. 130.

²³ Véase Aden W. Hayes, *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, Tamesis, Londres, 1982, p. 21. El estudio de Hayes es de los pocos, junto con el de Rita Gnutzmann (*Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1984), que se interesa por los procedimientos narrativos del escritor rioplatense. Hayes analiza de manera convincente al narrador de *Los siete locos* al que define como “un *histor* fracasado” (p. 20). Aunque llega a conclusiones muy distintas a las nuestras, el trabajo de Hayes encierra sin duda observaciones penetrantes sobre las situaciones narrativas de las novelas y cuentos de Arlt.

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

tono folletinesco y su deseo de acaparar la atención de sus futuros lectores: "En la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio abundantísimos datos, figuran sucesos extraordinarios como la 'Prostituta ciega', 'Aventuras de Elsa', 'El hombre en compañía de Jesús' y la 'Fábrica de gases asfixiantes'" (*Sl*, 78). Con un lenguaje sensacionalista no muy diferente en el fondo del que manejan algunos periódicos, pervierte el sentido de la confesión de Erdosain y la historia de los "locos", y en última instancia engaña sobre su contenido al virtual destinatario. Olvidando su función testimonial y con el fin de volver atractiva su historia, no duda en presentarla como un relato de "aventuras" o de "sucesos extraordinarios". En la elección de algunos títulos llamativos ("El enigmático visitante", "Las fórmulas diabólicas", "Perece la casa de la iniquidad", entre otros) se percibe el mismo afán de cautivar al lector que en el folletín o en la novela por entregas. En otro momento intenta crear, sin lograrlo, un clima de misterio y de *suspense*, rasgo propio también del género folletinesco que persigue un fin similar a los anteriores:²⁵

Si al amanecer del día lunes hubiera estado colocado un espía en la puerta de la quinta, a las cinco y media de la madrugada, habría visto salir a una mujer, cubierto el rostro de un velillo bronceado, y arropada en un tapado color de madera. La acompañaba un hombre" (*Ll*, 342).

Simple retórica, el recurso no produce ninguna expectación ya que se sabe perfectamente que se trata del Astrólogo y de su amiga, la Coja. En el mismo orden de ideas, el cronista "gusta insinuarnos el futuro":²⁶ "Si alguien le hubiera anticipado a Erdosain que horas después tramaría el asesinato de Barsut y que asistiría casi impasible a la fuga de su esposa, no lo hubiera creído" (*Sl*, 17). En consonancia con el modelo literario en que pretende inspirarse, anuncia al lector una probable continuación o un nuevo capítulo de la "historia" del protagonista, historia que llama la de "los diez días de Erdosain" (*Sl*, 78) porque responde al tiempo transcurrido entre la fuga de Elsa y el secuestro de Bar-

²⁵ Véase Jorge B. Rivera, *El folletín y la novela popular*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, pp. 39 y ss.

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

sut. Se jacta de poseer mucha información al respecto, suficiente como para escribir otro libro “tan voluminoso” como la presente crónica (*ibid.*). Pero no existen tales “aventuras”, o en todo caso son de una sustancia, como se vio, totalmente distinta de las que ofrecen esas obras. En este sentido es obvio el empeño del cronista por infundir al relato una apariencia de acción y movimiento que contrasta notablemente con el clima estático que en realidad predomina en estas novelas. La búsqueda existencial y metafísica de los personajes de las novelas se aviene mal con la retórica y el tono folletinescos (sobrepuestos o postizos), con el interés desmedido por atraer, seducir y complacer en definitiva a un determinado tipo de lectores cuya imagen es posible inferir precisamente a partir de estas inoportunas llamadas del cronista. Éste se dirige en efecto a un lector implícito, interno a la ficción, un lector crédulo que acepte las reglas de su juego y, sobre todo, sus juicios y moralejas acordes —como en el folletín— con los modelos normativos existentes.

La matriz narrativa

Se entiende, entonces, que esta cara del narrador, ceñida a su papel “oficial” de cronista, resulta superficial y decepcionante: destacan en un primer plano sus deficiencias, su incapacidad para narrar en forma convincente y coherente la historia de Erdosain y de los “locos”, historia cuya riqueza y complejidad parecen escapársele. Sin embargo, si es posible criticar, enjuiciar o demistificar esta máscara fallida del narrador, si conforme decrece su imagen aumenta por el contrario la del protagonista, es porque coexiste con otra actitud y con otro discurso narrativo que desdican aquélla, la trasgreden, corrigen o invalidan sus apreciaciones.

El hecho decisivo lo constituye, ya lo dijimos, la incorporación efectiva de la voz del protagonista al discurso del narrador. A la coincidencia de las miradas, se suma ahora la de las voces que, entrelazadas (y a veces confundidas, como lo testimonian los numerosos fragmentos de discurso indirecto y sobre todo de indirecto libre), comparten la narración. Ésta se articula alrededor de un diálogo entre el narrador e interlocutor y el protagonista, diálogo que establece una suerte de núcleo o de matriz narrativa que da sentido y coherencia a la enunciación.

Desde las primeras páginas de *Los siete locos*, es perceptible el desdoblamiento de la voz narrativa. Aparecen primero, entrecuillados e insertos en el discurso narrativo, simples palabras o enunciados mayores pertenecientes a Erdosain: “Esta atmósfera de sueño y de inquietud [...] la denominaba Erdosain ‘la zona de la angustia’” (*Sl*; 5), o también: “Mas cuando desaparecían de él esas imágenes y sólo quedaba en su conciencia el ‘deseo de conocer el sentido de la vida’ [...]”. (*Sl*, 6). En “El humillado” —cuando todavía el perfil del narrador no se define: no se ha identificado como “cronista” y no se conoce el vínculo que lo une al personaje— se interrumpe el curso de la narración para introducir fragmentos narrados directamente por Erdosain y dirigidos a su interlocutor:

A las ocho de la noche llegó a su casa. El comedor estaba iluminado... Pero expliquémonos —dijo Erdosain—, mi esposa y yo habíamos sufrido tanta miseria, que el llamado comedor consistía en un cuarto vacío de muebles [...] (*Sl*, 33).

El narrador retoma poco después el hilo narrativo: “Erdosain no tuvo tiempo de temblar [...]” (*Sl*, 34), y alterna, sin ruptura de tono o de enfoque, su propio relato con el del protagonista. Este último es anunciado, por lo general, con una expresión vaga que vuelve una y otra vez: “Explicándome luego...”, “diría más tarde...”, “comentaba luego Erdosain...”, “más tarde explicando esos momentos...”, etc. Dicho sea de paso, este procedimiento, que se extiende también a otros personajes que no conoció el cronista, por ejemplo al Astrólogo o al Rufián, puede leerse desde dos registros diferentes, que corresponden a la disyunción del narrador ya señalada. Si nos colocamos en la mira del cronista, se trata de una incongruencia más. Por el contrario, si nos atenemos a esa otra voz, cercana y cómplice, puede leerse como una polifonía incipiente de voces. En efecto, desde esta óptica, cada personaje ofrece su voz, su punto de vista y desde luego su verdad interior, liberado de la tutela o autoridad del narrador.²⁷ Con el mismo propósito que las expresiones anteriores, se recurre al “diario” de Erdosain del que se intercalan al-

²⁷ Cf. “Sensación de lo subconsciente” (*Sl*, 159-168), “Haffner cae” (*Ll*, 228-232), “La revelación” (*Sl*, 169-173).

gunos fragmentos (*Ll*, 205, 224). Además de estas prácticas, puede observarse, desde distintos ángulos de la narración, un diálogo latente y, en cierto modo a distancia, entre el personaje y el narrador. Las réplicas de uno parecen responder a las observaciones anteriores (formuladas explícitamente o no) del otro. Así, por ejemplo, cuando Erdosain imagina cuáles serán sus posibles reacciones después de la muerte de Barsut:

En realidad, el crimen no me preocupaba mucho, sino otra curiosidad: ¿De qué forma me manifestaría después del crimen? [...] ¿O sencillamente viviría como hasta el presente, adolorido de esa impotencia singular que daba a todos los actos de mi vida una incoherencia *que ahora usted dice son los síntomas de mi locura?* (*Sl*, 80; el subrayado es nuestro).

Otras veces emiten reflexiones semejantes, recurren a las mismas palabras, sin que se establezca con claridad quién las formuló en un primer término o el porqué de esta extraña coincidencia que incluso logra sugerir, tras el interlocutor, la imagen de un doble, en estrecho contacto con el protagonista, que comparte con él sus pensamientos más recónditos, la experiencia subterránea, caótica (y difícilmente formulable) de la desintegración de la identidad. En algún momento, el narrador precisa que Erdosain “no hacía otra cosa que examinarse, que analizar lo que en él ocurría, como si la suma de detalles pudiera darle la certidumbre de que vivía”, y añade: “Un muerto que tuviera el poder de conversar no hablaría más que él, para cerciorarse de que en apariencia no estaba muerto” (*Sl*, 52). Con términos casi idénticos, Erdosain también confiesa: “Hasta me doy cuenta de que hablo tanto para convencerme de que no estoy muerto” (*Sl*, 79).

Esta profunda y recíproca compenetración entre el discurso del narrador y el del protagonista (particularmente sensible en los fragmentos de discurso indirecto libre que evocan distintos aspectos de la vida interior de Erdosain: sueños, alucinaciones, matices de la angustia)²⁸ impide a veces deslindar las fronteras fluctuantes entre uno y otro. En efecto, el cambio de persona

²⁸ Véanse, entre otros pasajes, “Capas de oscuridad” (*Sl*, 43-46), “Arriba del árbol” (*Sl*, 64-67), “La casa negra” (*Sl*, 73-76), “En la caverna” (*Sl*, 123-125), “Los amores de Erdosain” (*Ll*, 204-209), “La cortina de angustia” (*Ll*, 220-227).

(de la tercera persona, cuando habla el narrador, a la primera del personaje, o viceversa) y de tiempo narrativo, el uso de las comillas para distinguir los monólogos de Erdosain, no logran disipar o atenuar la proximidad y la fusión de las voces. La tercera persona actúa de hecho en muchos casos como una primera persona disfrazada que narra desde la conciencia del protagonista. Entre numerosos ejemplos similares, veamos el siguiente, entresacado del primer capítulo de *Los siete locos*:

Erdosain continúa su soliloquio con los pómulos teñidos de rosa:

—Qué importa que sea yo un asesino o un degradado? ¿Importa eso? No. Es secundario [...]

Erdosain se examina con curiosidad. ¿Por qué piensa tantas cosas? ¿Con qué derecho? ¿Desde cuándo los candidatos a asesinos piensan? [...] (*Sl*, 65).

En perfecta armonía con la voz interior de Erdosain, el extenso discurso indirecto libre (del cual sólo citamos un fragmento) que sigue al soliloquio incide, no sin cierta ironía, en las mismas preguntas, prosigue con un lenguaje y estilo semejantes el minucioso examen de conciencia iniciado por aquél. La tercera persona no introduce ningún cambio de actitud narrativa ni, por lo tanto, de enfoque: sobresale, al contrario, la unidad del fragmento citado, centrado en la conciencia de Erdosain.

Las interferencias entre esas voces o discursos resultan en ocasiones perturbadoras, en particular cuando se concentran en una misma réplica. Dirigiéndose al cronista, como tantas veces ocurre en la novela, Erdosain afirma: “Vaya, dígales a los hombres lo que es la casa negra y que *yo era* un asesino” (*Sl*, 76; nosotros subrayamos). La voz presente del personaje (y de la confesión) se combina y fusiona en forma ambigua con la pretérita del narrador, el único capaz de hablar desde la muerte (“era”) de Erdosain. En otro ejemplo más, que bien pudiera pasar inadvertido, encontramos otra inquietante combinación de tiempos y personas. En “El humillado”, Erdosain le dice al capitán con el que huye su mujer: “—¿Sabe usted por qué no lo mato como a un perro? [...] —Pues porque estoy en frío” (*Sl*, 38). Y, poco después, agrega: “—Sí, estaba en frío... estoy en frío [...]” (*Sl*, 39). El vértigo que produce el desdoblamiento de tiempos y personas narrativas se incrusta aquí en la textura de las voces: ¿quién

habla y desde qué lugar se habla en el fragmento anterior? En el mismo sentido, nos parece, debe leerse la extraña rectificación que aparece entre paréntesis en el pasaje siguiente:

Era cierto. Lo asesinarían [a Barsut]. Hubiera querido tener un espejo frente a sus ojos para ver su cuerpo asesino, tan inverosímil le parecía ser él (el yo) quien con tal crimen se iba a separar de todos los hombres (Sí, 134-135).

La duplicidad de la enunciación, la superposición ambigua de las figuras del narrador y del personaje, apuntan a la identidad equívoca de la persona narrativa y vuelven incierto una vez más el origen de la voz narrativa: el "él" (el otro) puede transmutarse en un "yo" y viceversa. No obstante la incertidumbre que suscitan tales deslizamientos entre las voces, otra lectura del mismo fenómeno destaca la profunda interpenetración entre las conciencias y establece en el centro de la enunciación un modelo anhelado de comunicación.

La denominación única de "cronista" o "comentador", la unidad ficticia o aparente de la "persona" narrativa, esconden una identidad ambivalente, escindida entre el papel distante, artificial y fallido de cronista, y el de interlocutor de un diálogo-confesión con el protagonista, diálogo sostenido que constituye la parté medular o el núcleo que vertebra y estructura la narración global de las novelas. Dividido, como la gran mayoría de los personajes artlianos, entre un "parecer" y un "ser", el narrador de *Los siete locos* simula ser o juega a ser un cronista, acopia datos, finge imparcialidad y a la vez dice contar una historia de "sucesos extraordinarios" que no corresponde a la que en realidad nos entrega. En flagrante contradicción con su discurso explícito y con el papel que se ha asignado, la otra cara, oculta, anónima, del narrador, se compromete y participa en una enunciación compartida de naturaleza dialógica.

Más allá de las imprecisas relaciones anecdóticas que unen al protagonista con el narrador, resulta a la postre significativo que el único y auténtico diálogo en ese mundo de seres solitarios e incommunicados sea precisamente el que funda la escritura. Lejos de ser una simple convención narrativa (como sí lo es la crónica), el diálogo-confesión permite ir descubriendo la conciencia aislada, escindida, del protagonista y restablece en definitiva el circuito comunicativo entre personaje y mundo. Al detenerse

el diálogo, también se detiene, significativamente, el discurso narrativo. Narrar la historia de Erdosain y de los “locos”, compartirla con un amplio auditorio al que se alude, no por azar, como a “los hombres”, responde también a la necesidad y al deseo de estrechar los vínculos con el lector, de hacerlo partícipe de este último y prolongado diálogo, diálogo catártico que no sólo recobra las experiencias más íntimas y dolorosas del protagonista, sino que también les otorga —gracias a su transformación en arte, en literatura— sentido y trascendencia. Tal vez, para concluir, podríamos decir de Arlt lo que alguna vez Sartre escribió sobre Kafka: “la technique qu’il a choisie répond chez lui à un besoin”,²⁹

²⁹ Véase Jean Paul Sartre, *Situations*, I, Gallimard, París, 1947, p. 169.

V. EL IMPERIO DE LO IMAGINARIO

Sospechamos... que toda locura es un sueño
que se fija.

JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*.

En un ensayo de los años sesenta, Ángel Rama advertía que el proceso de fecundación de la narrativa latinoamericana por la poesía de vanguardia de los años veinte es un proceso tardío, que empieza realmente a fructificar a partir de los años cuarenta.¹ Sin embargo, es significativo que entre las novelas que incorporen muy pronto, según Rama, algunas de las invenciones poéticas de la poesía de vanguardia, cite a *Los lanzallamas* de Arlt, junto con *Macunaíma* del brasileño Mario de Andrade y *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias. En el libro que le dedica a Roberto Arlt, Eduardo González Lanuza, uno de los exponentes de la vanguardia argentina en los años veinte, señala la predilección de nuestro autor por la terminología científica y geométrica, “mostrándose contaminado por la ‘nueva sensibilidad’ más de lo que sospechaba” y asocia finalmente este rasgo con el “expresionismo” del autor.² Aunque el metaforismo geo-

¹ Ángel Rama indica también que la poesía ha “cumplido siempre un papel pionero en América Latina”, y entre los aportes que ésta transmite a la novela, se refiere en particular a “la irrupción de la imagen y la metáfora como cifras de una unificación del mundo”. “La formación de la novela latinoamericana”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986, pp. 20-25.

² *Op. cit.*, p. 31. González Lanuza participa activamente en las revistas de vanguardia de la época y funda, en 1922, con Borges y Guillermo de Torre una revista mural, *Prisma*. Aunque la formación dispareja de Arlt vuelve siempre difícil hablar con seguridad de influencias (ya aludimos al caso de Dostoyevski),

métrico evoca casi de inmediato a la poesía y pintura de vanguardia —son tal vez los signos de modernidad más obvios en las novelas de Arlt—, procuraremos mostrar que éste se integra a una dimensión simbólica mayor, a la presencia de un lenguaje figurado que atisba otras realidades, que nombra y dibuja una avasalladora geografía interior: “sol oblicuo” o “sol de la noche” que recuerda la imagen clásica del “sol negro”, juegos de claroscuro que dividen, fragmentan o aíslan, paisajes urbanos y en mayor medida afectivos, recorridos y apresados por formas geométricas, “engranajes” metálicos que oprimen y asfixian. A las fantasías seductoras y omnipotentes que despierta en los personajes el proyecto de revolución del Astrólogo, a la aventura del deseo que es también la Sociedad Secreta, se contraponen un imaginario sellado por la angustia.

Variaciones en torno a un símbolo clave

No debe sorprendernos que a partir de la experiencia cotidiana y aparentemente trivial de la calle se abra paso, de manera paulatina, uno de los complejos simbólicos más inquietantes del universo imaginario de las novelas. En efecto, como observamos en un capítulo anterior, el espacio arltiano por excelencia, la calle, es un espacio de enajenación, de “terror”. Erdosain camina o deambula por las calles de Buenos Aires, unas veces dando libre curso a su imaginación, otras recorriendo prostíbulos y cafetines de barrio, otras más descargando su odio en contra de los “tenderos” (*Sl*, 123). En las primeras páginas de *Los siete locos* leemos:

Y en las calurosas horas de la siesta, bajo el sol amarillo, [Erdosain] caminó por las aceras de mosaicos calientes en busca de los prostíbulos más inmundos (*Sl*, 8).

Pese a la presencia de un sol de pesadilla que parece hostilizar al personaje, el fragmento anterior admite una primera lec-

por algunas de sus “aguafuertes” porteñas, sí sabemos que Arlt leía y apreciaba a los poetas de vanguardia de su tiempo: Borges, Marechal, Rega Molina, González Lanuza entre otros. Cf. “Escritores jóvenes de la América Hispana”, en *Cronicón de sí mismo...*, pp. 185-188.

tura directa o literal. Así ha entendido el crítico Óscar Masotta esta situación, reiterativa en las novelas: "Erdosain debe caminar por las calles de Buenos Aires, pegajosas y calientes, como Astier, mientras la ropa se le pega al cuerpo, bajo un sol del que amparan mal los techos de los suburbios y de los barrios".³ Muy pronto, sin embargo, resulta evidente que se intenta decir "otra cosa" con tal descripción. La asociación simbólica entre la experiencia de la calle (y en ésta algo cada vez más concreto: una luz nefasta, opresora) y un estado crónico del protagonista, llámese "terror" o "angustia", se plantea en forma más directa cuando Erdosain intenta explicar, sin lograrlo, el porqué de su robo a la Compañía Azucarera; finalmente, dice:

Dije que es la angustia. Uno roba, hace macanas porque está angustiado. *Usted camina por las calles con el sol amarillo, que parece un sol de peste...* Claro. Usted [se dirige a Haffner] tiene que haber pasado por esas situaciones (*Sl*, 24; el subrayado es nuestro).⁴

Se establece una continuidad entre "robar", "estar angustiado", y por fin caminar "con el sol amarillo que parece un sol de peste", continuidad que interrumpe el esquema causal que pretende explicar las acciones del protagonista. Éste no sólo roba por necesidad, lo cual sería lógico y más afín con una motivación de tipo realista, sino por otras razones al parecer menos obvias.⁵ El problema surge, por supuesto, con la nueva alusión al

³ *Op. cit.*, p. 30.

⁴ No es gratuito que el interlocutor sea el Rufián Melancólico (a pesar de la presencia del Astrólogo), en este preciso momento en que Erdosain intenta "decir" la angustia que lo acapara a la hora del sol violento del mediodía, hora clave para la melancolía, según explica Starobinski en el ensayo ya citado. *Cf.* "La mélancolie à midi", en *Op. cit.*, pp. 15-25. La primera vez que aparece este sol de pesadilla es en el texto de Arlt sobre las ciencias ocultas al que ya nos hemos referido. Arlt alude aquí al "periodo de las alucinaciones", primera etapa de su iniciación a los poderes ocultos: "Poseído por una inquietud perpetua e indomitable, los susurros del viento me crispaban los nervios hasta desesperarme, y el sol, al iluminar los árboles, me angustiaba con su siniestro resplandor hasta hacerme sollozar". *Art. cit.*, p. 17; el subrayado es nuestro.

⁵ En este sentido, es interesante observar cómo se van modificando las motivaciones del robo; se recalcan primero, una y otra vez, razones de carácter inmediato, social: Erdosain gana "un mensual exiguo", padece "necesidades de toda naturaleza", alude a las privaciones de la esposa que "por falta de dinero tenía que lavarse la ropa a pesar de estar enferma"; el mismo Erdosain

“sol amarillo”: ¿de qué sol se trata?, ¿qué se quiere decir con ello? Hay que admitir aquí, forzosamente, el valor simbólico de este caminar y en particular de este sol maléfico; caminar que sugiere otro recorrido, otra búsqueda, obsesiva como las andanzas de Erdosain por Buenos Aires y, como se verá, enigmática para el personaje mismo. Cabe observar que en las numerosas y significativas variantes de esta situación inicial, sólo permanece la imagen del sol, en contextos ahora totalmente imaginarios. En una de sus fantasías —fantasia cuyas plasticidad y extrañeza recuerdan algunas pinturas surrealistas (las de Chirico y Magritte, sobre todo)—, Erdosain se encuentra en “el fondo de un cubo de portland” y allí: “¡Sensación de otro mundo! *Un sol invisible* iluminaba para siempre los muros, de un anaranjado color de tempestad” (*Sl*, 44; nosotros subrayamos). Sol “invisible” que evoca sin duda el igualmente “invisible” acorralamiento del personaje en la escena inicial de *Los siete locos*, “La sorpresa”. Pero la experiencia o la situación concreta, “real”, ha quedado atrás.

Con el mismo carácter enigmático y con obvias connotaciones de persecución, de presencia insoslayable, el perturbador “sol invisible” reaparece en *Los lanzallamas* y acosa a Erdosain en una escena totalmente alucinante:

Y coloca su mano sobre las cejas a modo de visera. Parece que quiere protegerse de un sol invisible [...] El sol invisible rueda cataratas de luz ante sus ojos, en las tinieblas [...] Quiere parapetarse contra el sol invisible que arroja en su espíritu oleadas de luz (*Ll*, 223).

Por otra parte, la “pena” se parece a la luminosidad ennegecedora de “un gran día de sol en el trópico” (*Sl*, 41), y en otro ejemplo, “un sol amarillo y espantoso” (*Sl*, 133) marchita o destruye simbólicamente lo que toca. La ambivalencia de esta luminosidad abrumadora, contaminada de tinieblas, prefigura

anda “mal vestido”, con la “corbata deshilachada”, “los botines rotos”, etc. Podemos pensar en el esbozo de un cuadro realista que colocaría a Arlt muy cerca de sus amigos de Boedo. Tales razones, sin embargo, se van diluyendo ante otras reflexiones, las del personaje, que son las que acaban imponiéndose: éste experimenta al robar “la alegría de un inventor”, confiesa haber gastado el dinero robado de una “manera estúpida, frenética”; nunca se le ocurre comprar con ese dinero “cosas” más necesarias como los botines. Finalmente, la motivación última recae en la angustia y de nuevo en el “sol amarillo”.

ya la evolución posterior de la imagen del sol, su metamorfosis en el "sol de la noche", imagen que se articula (lo veremos después) con un simbolismo más amplio, alusivo al predominio de lo oscuro, de lo nocturno.

La mayor parte de las veces se alude a un sol estático, implacable e ineludible que encierra en clave la naturaleza avasalladora del mundo interior del protagonista. A la vertiente psíquica y existencial del símbolo se le agrega ahora una dimensión cósmica:

Estaré solo sobre la tierra [...] El infinito por delante [...] Y noche y día... y siempre un sol amarillo [...] Crece el infinito... arriba un sol amarillo y el alma que se apartó de la caridad divina anda sola y ciega bajo el sol amarillo (*Sl*, 158).

Desligada del contexto en que se origina, persiste no obstante en dicha imagen, que acaba por dominar por completo al personaje, la misma sensación de "terror", de peligro, que parece no tener un objeto concreto. Erdosain se interna en el circuito cerrado de lo imaginario, se somete a su dinamismo, en espera de una verdad o de una revelación esencial que no se entrega. Aunque resulta difícil decidir, en la mayoría de los casos, hacia dónde apunta este "sol amarillo" o "invisible", otro ejemplo nos permite acercarnos a una interpretación más precisa.⁶

He vivido [dice Erdosain] *como si alguien me llamara a cada momento desde distintos ángulos*. Día y noche; día y noche. ¡Oh! ¡Dios mío qué importa el día y *el sol oblicuo!* (*Ll*, 343; el subrayado es nuestro).

El "sol oblicuo" asociado a ese "alguien" que lo llama insistentemente parece ser el símbolo mismo del conflicto esqui-

⁶ Como es bien sabido, el símbolo, aglutinador de múltiples sentidos, impide la reducción (o traducción) a un sentido único, unilateral. Sin embargo, la "redundancia" o el "poder de repetir" que posee el símbolo no es tautológico "sino perfeccionante, merced a aproximaciones acumuladas", dice Durand. Luego compara el símbolo "a una espiral, o mejor dicho a un solenoide, que en cada repetición circunscribe más su enfoque, su centro. No es que un solo símbolo no sea tan significativo como todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí, les agrega una 'potencia' simbólica suplementaria". *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971, p. 17.

zoide del protagonista: traduce la presencia constante, hostil, de un doble, el doble de sí mismo, que remite en definitiva, y en los términos de Laing, a un compulsivo y agudo “auto-escrutarse”⁷ Así pues, de manera insospechada, vuelve a emerger en un lenguaje cifrado el motivo recurrente de la identidad escindida. Se confirma de nuevo la pertinencia de esta clave simbólica en una insólita reflexión de Erdosain —que bien pudiera pasar inadvertida— justamente ante su doble, Barsut. Éste le cuenta a Erdosain cómo, una tarde, decide visitar a Elsa después de caminar “muchas cuadras al sol” (*Sl*, 52). Acotación al parecer intrascendente en la que no obstante Erdosain percibe una analogía de fondo, captada de manera intuitiva, y centrada no por casualidad sobre esta sola imagen que aquí se basta a sí misma: “Igual que yo, al sol —pensó Erdosain” (*ibid.*).

Por otra parte, en el terreno de lo imaginario, el “sol” es asimismo un “ojo”, una especie de testigo omnipresente, inquisidor.⁸ A este propósito, recordemos al “espía invisible” (*Ll*, 207) que acosa a Erdosain o el gesto no intencional y repetitivo de los “locos” que consiste en “espíar”, “[espíar] el rincón sudeste el cuarto” (*Sl*, 14) o el “rincón de tinieblas” (*Ll*, 384). La irrupción de estas “fuerzas invisibles” e inconscientes gana terreno en

⁷ A propósito de este intenso “percatarse de sí por uno mismo”, Laing hace la siguiente acotación: “[...] este yo que observa a menudo mata y marcha todo lo que cae bajo su observación. El individuo tiene ahora a un observador perseguidor en el meollo de su ser”. *Op. cit.*, p. 113.

⁸ Señalemos, de paso, que la asociación simbólica entre el “sol” y el “ojo” (ojo divino, por lo general) está ampliamente demostrada en diferentes mitologías. Cf. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1979, pp. 339-340. Cirlot recuerda que “el pintor surrealista belga René Magritte pintó esa analogía del sol y del ojo en uno de sus cuadros más alucinantes” (pp. 339). Por otra parte, la literatura psicoanalítica ofrece varios ejemplos similares. Laing explica que “el individuo esquizoide vive bajo el sol negro, el ojo maligno de su propio escrutarse”, *op. cit.*, p. 108. Un amigo de Arlt, César Tiempo, refiere una anécdota que tiene que ver con el asunto que nos ocupa. En 1925 Arlt improvisa con éxito, ante el auditorio de una lechería, una fábula sobre “el tercer ojo”, conocido también como “ojo frontal”. Se trata, dice Arlt, de un “ojo invisible, eternamente desvelado detrás de la frente, regañado y zahorí”, en *Protagonistas*, Kraft, Buenos Aires, 1954, *apud* A. Prieto, “La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt”, pp. 13-15. Aunque este relato oral no pasara a la escritura, resulta evidente el nexa entre el penetrante “ojo invisible” y el “sol” de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* en sus distintas variantes; nexa que revela la profunda unidad de su universo imaginario.

las alucinaciones del protagonista. Se multiplican en *Los lanzallamas* las alusiones al “invisible enemigo” (305), a la “invisible ligadura” (*ibid.*), o al también “invisible martirio” (342).

La imagen del sol encuentra en una de sus últimas variantes, “el sol de la noche” (*LI*, 342), su configuración más lograda, porque en ella se concentra la polaridad de sentidos (luz/oscuridad, día/noche) que ya advertimos en el curso de su evolución. Este “sol de la noche”, cuyo sentido desconoce el propio personaje, se aproxima a la imagen nefasta de un “sol negro”⁹ y apunta, por sus atributos de total desolación, a la muerte interior o muerte en vida que anticipa la muerte “real” del personaje:

¿Qué es el sol de la noche? No lo sabe, pero se encuentra en algún rincón de trayectoria helada, más allá de los planetas de color y de las vegetaciones retorcidas, de los árboles con deseo [...] Erdosain quiere escaparse de la civilización; dormir en el sol de la noche, que gira siniestro y silencioso al final de un viaje, cuyos boletos vende la muerte (*LI*, 343).

La asimilación o fusión simbólica del “sol” y “la noche”, resultante y a la vez meollo o “centro” (como diría Durand) de una evolución que intentamos mostrar y explicar, debe todavía entenderse en un contexto mayor que justifique a fin de cuentas la fusión.

No resulta difícil percatarse de las abundantes metáforas que gravitan en torno a lo “oscuro”, “las tinieblas”, “la noche”, metáforas unidas por lo general a ideas de profundidad, caída o descenso. El cuarto a oscuras en que suele confinarse Erdosain se parece a un “negro vientre” (*SI*, 43) o al “fondo de un sepulcro” (*SI*, 69) cuyo silencio es asimismo “negro” (*ibid.*), espacio externo en estrecha correspondencia con las “fuerzas oscuras” (*SI*, 41) e irracionales del ser, fuerzas por lo general peligrosas e “incoherentes” (*SI*, 383) que pueden anunciar el crimen o el suicidio. El poder destructor del ámbito nocturno se asocia

⁹ Durand observa que la imagen del sol tiene dos vertientes simbólicas opuestas: “C’est donc ici la puissance bienfaisante du soleil levant, du soleil victorieux de la nuit qui est magnifiée, car il ne faut pas oublier que l’astre en lui même peut avoir un aspect maléfique et dévorant, et dans ce cas être un ‘soleil noir’. C’est l’ascension lumineuse qui valorise positivement le soleil”. *Les Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Bordas, París, 1973, p. 168.

con la muerte en la siguiente reflexión de Erdosain: “Y cualquier día... no, de día no será... cualquier noche, cuando esté harto de tanta farsa e incoherencia, me iré” (*SI*, 157). Un fragmento de *Los siete locos*, intitulado “Capas de oscuridad”, presenta un paralelismo interesante entre una oscuridad devoradora y el aislamiento y pérdida de la identidad del protagonista:

Tenía la sensación de caer en un agujero sin fondo y apretaba los párpados cerrados [...] De sus párpados caían sucesivas capas de oscuridad más densa [...] Cada capa de oscuridad que descendía de sus párpados era un *tejido placentario que lo aislaba más y más del universo de los hombres* [...] Sí, todo su cuerpo vivía, estaba en contacto con la tierra, por un centímetro cuadrado de sensibilidad. *El resto se desvanecía en la oscuridad*. Sí, él era un centímetro cuadrado de hombre, un centímetro de existencia prolongando con su superficie sensible, la incoherente vida de un fantasma. Lo demás había muerto en él, se había confundido con la placenta de tinieblas que blindaba su realidad atroz (*SI*, 43-44; el subrayado es nuestro).

Oscuridad connotadora de desintegración, como en esa otra fantasía de Erdosain en que imagina haberse disuelto en “una neblina que avanza sobre el mundo” (*LI*, 342). En *El tiempo vivido*, Eugene Minkowski analiza dos formas de “vivir” el espacio, a las que denomina “espacio claro” y “espacio oscuro”. A propósito del “espacio oscuro” —y sólo nos detendremos en lo que se refiere a él— el autor propone, desde un punto de vista fenomenológico, la explicación de por qué la oscuridad es vivida como un espacio envolvente que no sólo aísla, sino que aniquila la individualidad. El “espacio negro”, dice,

[...] no se extiende delante de mí, sino que me toca directamente, me envuelve, me aprieta, hasta penetrar en mí, me penetra por completo, pasa a través de mí, de suerte que hasta diríamos que el yo es permeable a la oscuridad mientras que no lo es a la luz. Así pues, el yo no se afirma en relación a la oscuridad, sino que se confunde con ella, es uno con ella.¹⁰

Será éste, prosigue el autor, un espacio “no socializado”,

¹⁰ *El tiempo vivido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 395.

o sea que en él se ha perdido la capacidad de relación, de comunicación. Un ejemplo privilegiado en este sentido es el de la “casa negra”, lugar simbólico, a la vez deseado y rechazado, que alude a la masturbación. Ésta no es asumida desde luego como una experiencia integradora, sino todo lo contrario: sumirse en la “oscuridad sensual” es ahondar aún más la distancia que existe entre el personaje y los “otros”:

Era esta oscuridad [sensual] 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 experiencia de otro hombre le habrían separado para siempre de él (*Sl*, 75).

Lo que llevamos dicho sobre el espacio oscuro y en particular sobre su insistente metaforización en las novelas, permite afirmar que connota un espacio desintegrador de la identidad y que por lo tanto cobra más sentido el acaparamiento final de la imagen del sol por lo oscuro o lo nocturno.

Para concluir, diremos que la trayectoria del símbolo particular que acabamos de reconstruir ha permitido también articular un complejo determinado de imágenes y actitudes de indudable valor simbólico que, en conjunto, apuntan a una estructura imaginaria obsesiva que incide en la noción de identidad dual, en la soledad interior y, finalmente, en la muerte como única salida. Tal vez lo más significativo sea precisamente ese predominio de lo imaginario que acaba incluso por convertirse en la única realidad del protagonista. Si en un principio éste todavía se pregunta por el sentido de algunas de sus experiencias —el porqué del robo, por ejemplo—, al final de *Los lanzallamas* es hostigado por imágenes y paisajes interiores avasalladores. Desde esta óptica, vivir inmerso en los símbolos o dejarse absorber por su dinamismo viene a ser otra forma de decir el exilio interior.¹¹

¹¹ Vivir sin distanciamiento alguno las imágenes de la fantasía, como lo hace aquí el personaje arltiano, o, como se lee en Laing, “[vivir] en una situación metafórica” y “[tejer] un entapizado de símbolos”, equivale a vivir “bordeando la muerte”. Véase Laing, *El yo y los otros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 70 y ss.

Imágenes de la disociación

Bajo esta denominación única, hemos creído conveniente agrupar un conjunto de figuras que contribuye decisivamente a perfilar el mundo imaginario de la angustia que venimos analizando, mundo en el que es posible reconocer lo que Durand denomina “estructuras esquizomorfas” de representación.¹² El “sol oblicuo” imperturbable y al acecho, o el “sol de la noche” configuran ya una de las materializaciones —acaso de las más logradas— de ese mundo.

Una poderosa y sugestiva alucinación de Erdosain, la de un cuerpo escindido o, para ser más precisos, decapitado, puede servir de emblema a esta constelación de imágenes y a la vez de punto de partida para nuestra aproximación:

Hasta se le hace visible su cuerpo, clavado por los pies en el centro de una llanura castigada por innumerables vientos. Ha perdido la cabeza, pero en su cuello, que aún sangra, está empotrado un engranaje. Este engranaje soporta una rueda de molino, cuyo pistón llena y vacía los ventrículos de su corazón (*Ll*, 221).

Independientemente de las múltiples asociaciones que sin lugar a dudas es susceptible de despertar el fragmento anterior, la imagen de un cuerpo mutilado, desmembrado —imagen también recurrente que excede incluso el marco de las novelas presentes—,¹³ remite una vez más al motivo central de la identidad. En efecto, como lo ha demostrado el psicoanálisis lacaniano, la ruptura de la unidad psíquica del sujeto da lugar precisamente a lo que denomina “fantasía del cuerpo fragmentado”.¹⁴ Se entiende que

¹² Véase Durand, *Les Structures...*, pp. 207 y ss. Como bien lo precisa Durand, se trata de una modalidad de las imágenes: “[...] car ce régime n’a en lui-même rien de pathologique [...]. Les structures schizomorphes ne sont pas la schizophrénie, elles demeurent et subsistent en des représentations dites normales” (p. 215).

¹³ En una de las *Aguafuertes porteñas*, “Molinos de viento en Flores”, un molino de viento “desmochado” le sugiere a Arlt una visión parecida: “Algunas paletas torcidas colgaban del engranaje negro, allá arriba, como la cabeza de un decapitado” (p. 12). Aquí, sin embargo, se aplica un símil a una realidad observada. Aunque no conocemos la fecha precisa de publicación de esta aguafuerte, existe sin duda una estrecha continuidad entre ambas imágenes.

¹⁴ Véase Jacques Lacan, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je”, *Écrits I*, Seuil, París, 1966 (Col. Points) pp. 89-97.

el cuerpo que aparece casi siempre como un “doble hostil” del personaje, ajeno o desconocido, puede por lo mismo ser “guillotinado” (*Sl*, 5) por la angustia, decapitado como en el ejemplo anterior o convertido en un “engranaje apocalíptico” (*Ll*, 308) despojado de vida. Por el contrario, recobrar el cuerpo, soñar como lo hace Erdosain con “seres nuevos de una creación más perfecta” o con “bellos cuerpos” bañados en una “atmósfera elástica” (*Sl*, 68), y paralelamente salir del anonimato y “pronunciar su nombre” (*Sl*, 86), equivale también a recobrar la identidad.

En su antropología de lo imaginario, Gilbert Durand incluye la *spaltung* (o escisión del yo) entre las principales “estructuras esquizomorfas” de representación.¹⁵ Desde este punto de vista, no importa la *spaltung* en cuanto rasgo psíquico sino en cuanto modalidad de la representación que tiende a disociar, separar, fragmentar, recortar, etc. A la imagen privilegiada del “cuerpo fragmentado” deben agregarse otras variantes de la escisión. Por ejemplo, los “muros”, las “murallas”, las “fachadas”, pueblan una y otra vez las fantasías de Erdosain. Cercado por la angustia, el personaje imagina que “los muros crecían, [que] se elevaban sus hiladas de ladrillos [...]” (*Sl*, 43). En una sección de *Los lanzallamas* cuyo título, “Bajo la cúpula de cemento”, simboliza esa misma obsesión, aparecen de nuevo los “muros” que separan, incomunican y sumen en la más extrema soledad: “En su mente se levanta una fachada infinita. Los muros ondulan como una cortina de humo. Desecha el espectáculo. [...] Luego, más lejos, la muralla de humo”. (*Ll*, 302). Poco después se asocia esa imagen con el “hombre y su ciudad”, ciudad que, como bien sabemos, funciona como un espacio simbólico que parece aglutinar fuerzas destructivas: “En todas partes se ha infiltrado el hombre y su ciudad. Piensa que hay murallas infinitas”. (*Ll*, 306-307). Por último, la metáfora final de esta sección no puede ser más explícita: Erdosain acaba “enmurado” después de “hundirse” y de atravesar imaginarias “capas geológicas” (*Ll*, 309).¹⁶ Del mismo modo, se advierte que los numerosos símiles y metá-

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 210-211.

¹⁶ Durand se refiere precisamente a la imagen del muro (“mur d’airain”, “mur de glace”) como una representación característica de la *spaltung*. (*Les Structures...*, p. 211).

foras que giran en torno a lo mecánico y a las superficies metálicas, superficies frías, duras e impenetrables, sugieren también barreras que cumplen una función similar a las “murallas”, “cortinas”, “capas” o “cúpulas”. Por ejemplo, los ojos fríos, inexpresivos, de la monja que escucha la confesión de Elsa “semejan dos planchas de plata muerta” (*Ll*, 266), comparación que por sí sola significa la distancia y por lo tanto la incomunicación que media entre las dos mujeres. La confesión de Elsa, que abarca varias páginas de *Los lanzallamas* (266-288) es en efecto un monólogo sin respuesta, un diálogo trunco simbolizado por esas “inmóviles pupilas de plata muerta” (289). Los paisajes exteriores, igualmente fríos y artificiales, son descritos con un lenguaje parecido: las veredas, “bajo la luz lunar, diríanse cubiertas de planchas de zinc” (*Sl*, 174), y los charcos “[centellean] profundidades de plata muerta” (*Sl*, 175). En la escena del asesinato de la Bizca, es palpable el nexa metafórico entre la “frialdad” del metal (o sea del arma) y la conciencia “helada” —separada— del protagonista: “Erdosain involuntariamente tanteaba debajo de la almohada el cabo del revólver. Y la frialdad del arma le devolvía una conciencia helada que hacía independiente su sensualidad de aquel otro horrible propósito paralelo” (*Ll*, 383). Asimismo, el cuerpo distante y extraño de la Bizca se convierte, en el momento clave de la muerte, en una especie de mecanismo abstracto, sin vida y sin calor, que se distiende “con la violencia de un arco de acero” (*Ll*, 384). Pero es tal vez la “plancha de acero endurecido”¹⁷ la imagen que mejor sintetiza la imposibilidad de lograr una comunicación plena, total. Y, dato curioso, Erdosain explica esta vez el significado de tal metáfora: “El alma de nuestros semejantes es más dura que una plancha de acero endurecido [...] [Ésta] espejea en su superficie pulimentada las cosas que la rodean, pero la substancia de las cosas no penetra en ella” (*Ll*, 323). El reflejo es engañoso: establece sólo un simulacro de comunicación que no permite el auténtico conocimiento del otro.

Por otra parte, lejos de ser liberadora —como querían los futuristas en los albores de este siglo—, la “realidad mecánica ensordece la noche de los hombres con tal balumba de mecanismos que el hombre se ha convertido en un simio triste” (*Ll*, 308). Predomina en efecto la imagen desnaturalizada de un cuerpo-má-

¹⁷ Véase también lo que dice O. Masotta al respecto. *Op. cit.*, pp. 70-72.

quina o cuerpo-engranaje. En los días previos al suicidio, cuando se refugia en la casa del comentador, la voz misma de Erdosain ha perdido su calidez. A las reflexiones que denotan algún género de emoción, se sustituye un tono de voz “parejo, isócrono, metódico como el del engranaje de un reloj” (*Sl* 71). De las fantasías de Erdosain surge una y otra vez un “cosmos mecanizado”¹⁸ recorrido por “turbinas”, “dínamos”, “rieles”, “tornos” que oprimen y esclavizan al hombre: “Cada vez más existencias, más edificios, más dolor. Cárceles, hospitales, rasca-cielos, rascaestrellas, subterráneos, minas, arsenales, turbinas, dínamos, socavones de tierra, rieles; más abajo vidas, suma de vidas” (*Ll*, 303). Pero —y es tal vez lo que importa— ese universo infernal de la máquina ha penetrado en los reductos interiores del hombre arltiano: “Los acontecimientos se complicaban... y él, en tanto, ¿qué era en medio de esos engranajes que lo iban bloqueando, metiéndose cada vez más adentro de la vida, sumergiéndolo en un fangal que lo desesperaba?” (*Sl*, 123).

Al proceso de enajenación a que apuntan las imágenes anteriores puede, sin embargo, contraponerse el invento y/o sueño de Erdosain, a saber, su singular proyecto de “metalizar las flores”, de crear “la rosa de cobre”. Con ello se intenta, poética y simbólicamente, revertir el proceso, juntar o fundir lo que ha sido arbitrariamente separado, resolver en suma la contradicción entre un mundo de adelantos tecnológicos e industriales, sinónimos de modernidad, y lo natural: la frialdad del metal adquiere ahora vida, se “anima” al contacto con la “rosa”: “En el miserable cuchitril la maravillosa flor metálica exfoliaba sus pétalos bermejos. El temblor de la llama de la lámpara de acetileno hacía jugar una transparencia roja, como si la flor se animara de una botánica vida, que ya estaba quemada por los ácidos y que constituía su alma” (*Sl*, 137). El sueño fugaz de la “rosa de cobre”, sueño privado, entronca entonces con el otro sueño colectivo de liberación, el de la Sociedad Secreta.

¹⁸ Una vez más coincide esta imagen arltiana de la enajenación con la visión esquizomorfa de la realidad analizada por Durand: “Les personnages ne sont que des ‘statues’, des ‘marionnettes’ des ‘mannequins’ mus par une mécanique’, des ‘robots’, des ‘maquettes’. Non seulement la vision schizomorphe de l’univers entraîne à la rêverie de l’animal machine, mais encore à la rêverie du cosmos mécanisé”. *Op. cit.*, p. 211.

“La geometría interior de la vida”

De una geometría lírica de las formas surge
una geometría del miedo.

LEO NAVRATIL, *Esquizofrenia y arte*.

La proliferación de figuras espaciales, principalmente geométricas, para referirse en buena medida (aunque no sólo) al terreno de lo subjetivo y de los afectos ocupa un lugar preponderante en estas novelas. Se trata de hecho de una constante del universo arltiano, ya que también encontramos este recurso expresivo en sus otras novelas y en algunos de los cuentos incluidos en *El jobadito*. En la primera novela de Arlt se establece con bastante nitidez el nexo entre este tipo de imagen y la situación del protagonista. La presencia del metáforismo geométrico, aquí todavía esporádica, sólo se entiende en función de la trayectoria de Silvio Astier.¹⁹ Coincide en efecto la significativa alusión al “rencor cóncavo” con el inicio del proceso de ensimismamiento y marginación del personaje en la librería de don Gaetano y con el temprano rechazo social que en ella experimenta: “Allí comencé a quedarme sordo. Durante algunos meses perdí la percepción de los sonidos [...] No pensaba. Mi entendimiento se embotó en un rencor cóncavo, cuya concavidad día a día hacíase más amplia y acorazada” (59). Por otra parte, la relación hostil del personaje con su entorno se manifiesta asimismo por medio de un lenguaje geométrico: se habla del “fúlgido tetragrama de plata” que resplandece en el cielo, o de la “cara triangular” de alguno de los personajes. La asociación entre incomunicación y configuración de un paisaje interior cercado por la geometría constituye, nos parece, una premisa o un punto de partida válido para explorar ese recurso en nuestras novelas.

A la ciudad, casi nunca descrita, reducida apenas a algunos trazos esenciales —ya hablamos de los “cubos de portland”, de las “diagonales oscuras” o de “la oblicua sombra de los rasca-cielos”—, hay que agregar ahora una geografía afectiva en que

¹⁹ Noé Jitrik comenta brevemente este aspecto en su artículo: “Entre el dinero y el ser: lectura de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt”, *Dispositio* (Michigan), 1:1976, núm. 2, pp. 101-133.

prevalecen también formas geométricas, abstractas y esquemáticas: “círculos”, “perpendiculares”, “poliedros”, “triángulos”, “elípticas” o “espirales” son los términos claves de un nuevo código con que se pretende significar y a la vez desnudar el auténtico mundo interior de los personajes. Así por ejemplo, desde el principio de *Los siete locos*, aparece la siguiente denominación de “un estado de conciencia”:

Quizá la palabra ladrón no estuviera en consonancia con su estado interior. Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha (*Sl*, 4).

De la angustia o, mejor, de la “zona de la angustia”, reiteradamente especializada, puede leerse esta sorprendente visión topográfica:

[...] dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se la representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están reveladas por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque [...] y como una nube de gas venenosa se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios sin perder su forma plana y horizontal (*Sl*, 5).

Surgen también “mapas del dolor que se desparrama por nuestro pobre cuerpo” (*Ll*, 220), el dolor “estalla en un poliedro irregular (*Ll*, 226), y el pasado “se le finge una alucinación que toca con su filo perpendicular el borde de su retina” (*Ll*, 220). Por otra parte, la sensación de vacío es parecida a “un triángulo cuyo vértice le llega hasta el cuello, cuya base está en su vientre y que por sus catetos helados deja escapar hacia su cerebro el vacío redondo de la incertidumbre” (*Ll*, 220). Todavía en otro ejemplo el pensamiento “se encarrila en una elíptica metálica” (*Ll*, 303) y las “espirales del odio almacenan flexibilidad y potencia” (*Ll*, 225). Se establecen extrañas correspondencias entre el ámbito exterior frío, hostil y negador de la identidad, la ciudad geometrizada o incluso “la pieza perfectamente cúbica” en la cual resulta “absurdo pensar en una confesión” (*Ll*, 221), y “la firme parálisis de su carne [también] cúbica” (*Sl*, 70). Los

“ángulos” (*LI*, 227) del cuarto aprisionan, ponen cotos e impiden la huida.

Es sin duda esta voluntad, aquí explícita, por crear un lenguaje innovador, con sugestividad propia, la cual hace que Arlt se aproxime a las corrientes de vanguardia de su tiempo. Como es bien sabido, en lugar de describir o reflejar la realidad, la imagen, instrumento clave de la nueva estética, intenta ahora producirla. No obstante la novedad y el parecido con las geometrías urbanas de la lírica y plástica modernas, tal irrupción metafórica no constituye en Arlt un fin en sí o un simple mimetismo, sino una poderosa fuerza expresiva perfectamente integrada a su visión del mundo y desde luego a las demás manifestaciones simbólicas aquí exploradas.

Es difícil no advertir en la reducida muestra anterior las connotaciones negativas que acompañan este exacerbado recurrir a las formas geométricas para cercar el espacio interior de los personajes.²⁰ Como en el caso del “rencor cóncavo”, significan, una vez más, aislamiento e incomunicación. Por otro lado, esta geometría invasora proyecta formas vacías, estáticas, formas cuyo esquematismo evoca un mundo interior igualmente inerte, muerto. Lo racional, lo reflexivo penetran en la afectividad para restarle vida, mutilarla e inmovilizarla. Lo que descubre la imaginaria “geometría interior de la vida” (*SI*, 123) compuesta hasta el exceso por líneas, planos y simetrías, es precisamente la enajenación de lo vital, su petrificación. Se impone de nuevo el parentesco con otra “estructura esquizomorfa” de representación, llamada por Minkowski “le géométrisme morbide”, y que consiste en una generalización abusiva de nociones de orden espacial, de figuras rígidas, con las cuales “la richesse et la mobilité de la vie” desaparecen.²¹ En cuanto a Leo Navratil, en el estudio ya citado, destaca la “geometrización” como uno de los elementos estilísticos esenciales de las representaciones esquizofrénicas, rasgo que, por otra parte, aparece en forma predominante

²⁰ Véanse otros ejemplos en *SI*, 18, 23, 125-126 y *I*, 206, 207, 209, 256, 299, 304.

²¹ *La Schizophrénie*, Payot, París 1927: “La géométrie, le plan, la logique priment tout. Tout ce qui constitue la richesse et la mobilité de la vie, tout ce qui est irrationnel, tout ce qui est progression se trouve entièrement exclu du psychisme du sujet du même coup” (p. 118). Véanse también algunos comentarios al respecto en Durand, *Les Structures...*, pp. 211-213.

en el arte de este siglo y que —siempre según Navratil— “trata de expresar el peligro y el desamparo a que está sometido el hombre en el siglo de la técnica [...]”; y agrega esta reveladora afirmación: “De una geometría lírica de las formas surge una geometría del miedo”.²² Al intentar explicar “la furia de geometrismo plástico” que se ha apoderado del arte de vanguardia, arte que “repele lo vital”, Ortega y Gasset se aproxima a la interpretación anterior aunque no menciona el posible paralelismo con la representación esquizofrénica. Señala en efecto que “la sensibilidad comienza por buscar la forma viva y acaba por eludirla, como aterrorizada o asqueada, recogiendo en signos abstractos, último residuo de figuras animadas y cósmicas”.²³ Estas distintas interpretaciones coinciden no obstante en lo que nos parece fundamental en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*: la asociación entre el orden geométrico imperante y la evocación de territorios interiores enajenados. Es también significativo que cuando surge en las novelas el tópico de la evasión o de la huida —paralelamente a la necesidad de forjar un hombre nuevo, sin asado ni ataduras, o de desear la “nueva vida” (*Sl*, 67)—, se recurre a los espacios abiertos no clausurados por ninguna geometría: mientras Hipólita desea “resbalar al infinito desconocido” (*Ll*, 256), Erdosain sueña con escaparse de su “periferia humana” (*Ll*, 308) y con “tirarse de cabeza al infinito” (*Ll*, 227). Hundido en la angustia, exclama: “Por qué no habrá en la noche un camino abierto por el cual se pueda correr una eternidad alejándose de la tierra...” (*Ll*, 222).²⁴

La propensión a lo geométrico y a lo que finalmente representa, una lógica o una razón excesiva, viciada, que coarta lo vital, sinónimo de movimiento o acción, admite otros paralelos en las novelas. Encontramos esta primacía de lo racional y de

²² *Op. cit.*, p. 91. El estudio en conjunto de Leo Navratil nos ha resultado muy útil porque establece semejanzas sugerentes entre el arte contemporáneo y los elementos “estilísticos” (o sea, las modalidades de la representación) esquizofrénicos.

²³ *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1970 (Col. El Arquero), pp. 53-54, 128-130.

²⁴ Este deseo de espacios infinitos y liberadores tiene un valor evidentemente simbólico, y no representa una alternativa “real” para los personajes arltianos. Véase al respecto la tesis discutible que sostiene S. Gostautas en “La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt”, *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 1972, núm. 80, pp. 441-462.

lo geométrico en la predilección obvia de los personajes por los “planos”. En un primer término, está, claro, el plan de la Sociedad Secreta minuciosamente analizado por su teórico, el Astrólogo, pero que, como bien sabemos, no conduce a nada concreto y acaba siendo incluso el sustituto de la acción eficaz y transformadora. Del mismo modo, Erdosain, que es incapaz de enfrentarse decididamente a Barsut, se complace no obstante en fijar las “líneas definitivas de un plan de muerte” (*Sl*, 51) destinado a su doble, seducido por su exactitud “matemática” (*ibid.*) o “geométrica” (*Sl*, 60). Este “plan de muerte” también seduce al Astrólogo —que se adhiere inmediatamente a él— por su perfección y su lógica interna. El carácter espacial de este plan salvador al cual se aferra el protagonista (como en otro orden se aferran los “locos” al plan global de la Sociedad Secreta) es subrayado una y otra vez por éste: “¿Se da cuenta? [se dirige al comentador]. Un plan son tres líneas generales, tres admisibles líneas rectas, nada más” (*Sl*, 51). Su fascinación por el plan, al que denomina también “idea eje” (*ibid.*), le hace pensar que tal vez exista “una matemática del espíritu” (*ibid.*). En el seno de la Sociedad Secreta, Erdosain es el encargado de trazar otro plan, el de la fábrica de fosgeno, con el cual se pretende exterminar a los enemigos, plan que se reproduce en *Los lanzallamas* y que aparece descrito en todos sus detalles, pero que por supuesto tampoco alcanza ningún grado práctico de realización. La hipertrofia de lo reflexivo y racional es perceptible incluso en el uso reiterado de cierto vocabulario: Erdosain intenta “clasificar pensamientos” (*Sl*, 4) o “razonar el odio” (*Sl*, 79) y en algún momento desea pensar “con razonamientos de líneas nítidas, como son las jugadas de ajedrez” (*Sl*, 123). Actividad que procura ordenar el caos o la incoherencia interior, apresarlos definitivamente en unas formas rígidas, inertes, tal vez tranquilizadoras pero en el fondo estériles.

Simple imágenes, metáforas o símbolos afines, como los que acabamos de explorar en las páginas anteriores, comunican paisajes interiores parcelados, áridos, sin vida; dicen, por medio de un lenguaje poderoso y original, ese “otro mundo de adentro” que tanto reivindican los personajes. El registro de los abismos de la conciencia, la inmersión obsesiva en las zonas ocultas de la identidad, descubren la radical soledad de un ser expuesto y desgarrado, sin refugio protector. Esta experiencia al límite de

lo comunicable, cuyo núcleo conformador parece ser la escisión de hombre y mundo, conlleva necesariamente una conquista estética, la invención de un lenguaje. Antes que Marechal o Sábato, Arlt entrega su peculiar visión de los sondeos en lo desconocido y por ello bien puede decirse una vez más con Cortázar que es “uno de nuestros videntes mayores”.²⁵

²⁵ Art. cit., p. x.

EPÍLOGO

Las novelas centrales del ciclo narrativo de Arlt que acabamos de examinar inician la novela contemporánea en el Río de la Plata. Su lectura y estudio son un hito necesario antes de entrar plenamente en la modernidad que, para muchos, empieza con la primera novela de Juan Carlos Onetti, *El pozo*, de 1939. Si, en términos generales, los rasgos precursores de su narrativa han sido observados e inventariados desde los años sesenta en adelante —Arlt es ahora una figura imprescindible en cualquier historia de la literatura hispanoamericana de este siglo—, la exploración de su mundo artístico, de esa voz única que son también las obras literarias, es un proceso reciente. Tal vez su obra en general se resienta todavía de los prejuicios iniciales de lectura a los que ya nos hemos referido, de que también, durante mucho tiempo, fue un pretexto y no el foco principal de atención de los críticos. En este sentido, el trabajo presente es una propuesta de lectura de las novelas principales de Arlt, un intento por acercarse al valor específico de las mismas.

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* Arlt se aventura en otras dimensiones de la realidad, explora el mundo de la obsesión, del sueño, de los abismos interiores de la conciencia en que peligró la identidad. Más allá de la superficie novelesca, había por lo tanto que leer en los huecos o intersticios, en los elementos discontinuos, en lo que no está dicho sino sólo sugerido. La coherencia de fondo que adelantamos en la introducción por necesidad expositiva —pues en realidad es el resultado de los análisis y no una tesis previa— se teje en torno a la trama invisible u oculta de las novelas. La modernidad en Arlt no está configurada por signos exteriores: hay que buscarla, por el contrario, en el proceso de interiorización de su narrativa, en la exploración de una conciencia dual y escindida y en la representación de un mundo también disociado, heterogéneo, sin centro unificador. La peculiar visión

del mundo que configuran las novelas de Arlt es la que motiva los cambios en los medios expresivos empleados por el autor, la ruptura de las normas convencionales del relato, el papel preponderante de la imagen, la incorporación a su mundo de lo que él mismo llamó la "poética de lo disonante".¹ Aunque sospechamos que la combinación de revolución total, de obsesión y locura, de inmersión también en las "zonas prohibidas" del ser, no les hubiera disgustado a los surrealistas, su cosmovisión no desemboca en un proyecto orgánico o articulado, como lo advertimos en el trabajo. Con imperfecciones y sin la cohesión y el pleno dominio que lograrán escritores que le seguirán, Arlt ha creado no obstante un cosmos imaginario propio, y es por ello que su obra perdura.

Por último, diremos que el diálogo que buscan con tanta ansiedad los personajes incommunicados de Arlt es también en el fondo el que buscó —y no siempre, como bien sabemos, halló— el propio Arlt con sus contemporáneos. Hoy, a cincuenta años de su muerte, puede decirse sin lugar a dudas que el diálogo ha empezado.

¹ Arlt se refiere a dicha poética al hablar de los poetas de su tiempo. Cf. *Cronicón de sí mismo*, p. 187.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE ROBERTO ARLT

Señalamos entre corchetes la primera edición de las obras de Arlt.

I. Narrativa

El juguete rabioso, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, 123 pp. [1926].

Los siete locos y Los lanzallamas, Ayacucho, Caracas, 1978, 456 pp. [1929; 1931].

El amor brujo, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1972 (Col. Los libros del mirasol), 271 pp. [1932].

El jorobadito, Bruguera, Barcelona, 1981, 219 pp. [1933].

El criador de gorilas, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1969 (Col. Los libros del mirasol), 189 pp. [1941].

Viaje terrible, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969, 131 pp. [1941].

Estoy cargada de muerte y otros borradores, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1984.

II. Teatro

Teatro completo de Roberto Arlt, 2 tomos, Schapire, Buenos Aires, 1968 (Col. Tatú, núms. 26 y 27), 272 pp. y 223 pp. [El primer tomo incluye: *Prueba de amor*, *Trescientos millones*, *El fabricante de fantasmas*, *África*; el segundo: *La isla desierta*, *Saverio el cruel*, *La fiesta del hierro*, *El desierto entra a la ciudad*].

III. Crónicas

Aguafuertes porteñas, Losada, Buenos Aires, 1973, 184 pp. [1933].

Aguafuertes españolas, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1971, 162 pp. [1936].

Cronicón de sí mismo, Edicom, Buenos Aires, 1969, 190 pp.

IV. Obras completas

Obra completa, 2 tomos, prefacio de Julio Cortázar, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981.

V. Antologías

Vañas, David (pról. y comp.), *Antología* de Roberto Arlt, Casa de las Américas, La Habana, 1967.

Jitrik, Noé (pról. y comp.), *Antología* de Roberto Arlt, Siglo XXI Editores, México, 1980.

ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE ARLT

Amicola, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Weimar ediciones, Buenos Aires, 1984.

Arlt, Mirta, *Prólogos a la obra de mi padre*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985.

———, "Prólogo" a *Los siete locos*, Fabril, Buenos Aires, 1968.

———, "Recuerdos de mi padre. A propósito de algunas cartas", *Ficción*, (Buenos Aires), núm. 15, 1958, pp. 21-26.

Bianco, José, "En torno a Roberto Arlt", *Casa de las Américas*, La (Habana), 1961, núm. 5, pp. 45-57.

———, *Ficción y reflexión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Campos, Jorge, "La ciudad, reflejo del hombre", *Ínsula*, (Madrid), 1978, núm. 384, p. 11.

Corral, Rose, "Introducción al estudio de la imagen simbólica en *Los siete locos* de Roberto Arlt", en *Deslindes literarios*, El Colegio de México, 1977 (Jornadas, 82), pp. 125-137.

———, "La Sociedad Secreta y la rebelión de los magos: una aproximación a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*", *NRFH*, 36: 1988, núm. 2, pp. 1 265-1 276. [Se publicó una versión abreviada con el título "La Sociedad Secreta y la revolución simulada en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt", en Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer (comps.), *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Ediciones del Norte, Hanover, 1989, pp. 163-170].

- _____, "Geometría y esquizofrenia en la obra de Roberto Arlt", ponencia presentada en el XXVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, México, 1988.
- Corro, Gaspar Pio del, *La zona novelística de Arlt*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1971.
- Cortázar, Julio, "Apuntes de relectura", en Roberto Arlt, *Obra completa*, tomo I, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1981, pp. III-XI.
- Etchenique, Nira, *Roberto Arlt*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1962.
- Flint, J.M., *The Prose Writings of Roberto Arlt: their Ideology and Technique*, Tesis Univ. of Strathclyde, Glasgow, 1971.
- _____, "Politics and Society in the Novels of Roberto Arlt", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 2:1976, pp. 155-163.
- Foster, D.W., *Currents in the Contemporary Argentine Novel (Arlt, Malleva, Sabato and Cortázar)*, University of Missouri Press, Columbia, 1975.
- Giordano, Jaime, "El espacio en la narrativa de Roberto Arlt", *Nueva narrativa hispanoamericana*, (Nueva York), 2:1972, núm. 2, pp. 119-148.
- Gnutzmann, Rita, *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1984.
- González Lanuza, Eduardo, *Roberto Arlt*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1971.
- Goštautas, Stasys "La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt", *Revista Iberoamericana*, (Pittsburgh), 1972, núm. 80, pp. 441-462.
- _____, *Buenos Aires y Arlt (Dostoievski, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz)*, Ínsula, Madrid, 1977.
- Gregorich, Luis, *La novela moderna: Roberto Arlt*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967. (Capítulo: *La historia de la literatura argentina*, núm. 42.)
- Guerrero, Diana, *Roberto Arlt, el habitante solitario*, Granica Editor, Buenos Aires, 1972.
- Hayes, Aden W., *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, Tamesis, Londres, 1982.
- Jitrik, Noé, "Entre el dinero y el ser: lectura de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt", *Dispositio*, (Michigan), 1:1976, núm. 2, pp. 101-133.
- Koczauer, Bárbara, "La rebelión de los intelectuales en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Sobre la relación entre literatura y sociedad en Roberto Arlt", en José Morales Saravia, *Homenaje a Alejandro Losada*, Latinoamericana Editores, Berlín, 1986, pp. 17-36.
- Larra, Raúl, *Roberto Arlt, el torturado*, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973.

- Lindstrom, Naomi, "El discurso 'disparatado' en Arlt: el texto del ocultamiento", *Escritura*, Caracas, 6:1981, núm. 12, pp. 357-373.
- Maldavsky, David, *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, Escuela, Buenos Aires, 1968.
- Masotta, Óscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965.
- Núñez, Ángel, *La obra narrativa de Roberto Arlt*, Nova, Buenos Aires, 1968 (Minor Nova, 4).
- Onetti, Juan Carlos, "Semblanza de un genio rioplatense", en *Nueva novela latinoamericana*, tomo 2, Paidós, Buenos Aires, pp. 363-377.
- Pastor, Beatriz, "De la rebelión al fascismo: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*", *Hispanérica*, (Gaithersburgh), 1980, núm. 27, pp. 19-32.
- _____, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Hispanérica, Gaithersburgh, 1980.
- Piccini, Mabel, "*Los siete locos* de Roberto Arlt: un momento de la realidad argentina", en *Hispanófila*, (Chapel Hill), 1970, núm. 40, pp. 29-43.
- Piglia, Ricardo (comp.) *Yo*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968.
- _____, "Homenaje a Roberto Arlt", en *Nombre falso*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1975, pp. 97-172.
- _____, "Ficción y política en la literatura argentina", *Hispanérica*, 18:1989, núm. 52, pp. 59-62.
- _____, *Crítica y ficción*, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- Prieto, Adolfo, "La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt", prólogo a *Viaje terrible*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969, pp. 9-36.
- _____, "Prólogo" a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Ayacucho, Caracas, 1978, pp. IX-XXXIII.
- Rivera, Jorge B., *Roberto Arlt: Los siete locos*, Hachette, Buenos Aires, 1986.
- Romano, Eduardo, "Arlt y la vanguardia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid), 1981, núm. 373, pp. 143-147.
- Urondo, Francisco, "Arlt: intimidad y muerte", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid), 1969, núm. 231, pp. 677-681.
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Siglo XX, Buenos Aires, 1971.
- Zubieta, Ana María, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Hachette, Buenos Aires, 1987.

OTRAS OBRAS CITADAS

- Alegria, Fernando, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones del Norte, Hanover, 1986.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 2, Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (Col. Breviarios, 1956).
- Arrieta, Rafael Alberto (comp.), *Historia de la literatura argentina*, tomo 4, Peuser, Buenos Aires, 1959.
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, París, 1964.
- Bajtín, Mijail, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, París, 1970.
- Bastide, Roger, *Sociologie des maladies mentales*, Flammarion, París, 1965.
- _____, *Le Rêve, la transe et la folie*, Flammarion, París, 1972.
- Bataille, Georges, "La structure psychologique du fascisme", en *Oeuvres complètes*, tomo 1 (Premiers écrits, 1922-1940), Gallimard, París, 1970, pp. 339-371.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1973.
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, París, 1971.
- Campbell Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1979 (Nueva colección Labor).
- Chesterton, G.K., *El hombre que fue jueves*, trad. del inglés y pról. de Alfonso Reyes, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Cortázar, Julio, *Último round*, Siglo XXI Editores, México, 1969.
- _____, *Territorios*, Siglo XXI Editores, México, 1978.
- Cruz, Jorge, "Sábado y la herencia literaria argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid), 1983, núms. 391-393, pp. 691-702.
- Ducrot, Oswald, Dan Sperber y otros, *¿Qué es el estructuralismo?*, Lo-sada, Buenos Aires, 1971.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, París, 1969.
- _____, *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.
- Eyzaguirre, Luis B., *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1973.
- Felman, Shoshana, *La Folie et la chose littéraire*, Seuil, París, 1978.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Freud, Sigmund, "Lo siniestro", en *Obras Completas*, tomo 3, trad. del alemán por Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, pp. 2 483-2 505.

- Fromm, Erich, *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, París, 1972.
- Gide, André, *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, París, 1983.
- Giordano, Carlos R., "Boedo y el tema social", en *Historia de la literatura argentina*, tomo 2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, pp. 961-984.
- Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco*, Nova, Buenos Aires, 1964.
- Lacan, Jacques, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", en *Écrits I*, Seuil, París, 1966 (Col. Points), pp. 89-97.
- Lafleur, Héctor R. y Horacio Jorge Becco (comps.), *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- Laing, Ronald D., *El yo dividido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- _____, *El yo y los otros*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Lastra, Pedro y Graciela Coulson, "El motivo del horror el Octaedro", en P. Lastra (comp.), *Julio Cortázar*, Taurus, Madrid, 1981, pp. 340-352.
- Lévi-Strauss, Claude, "Le sorcier et sa magie", en *Anthropologie structurale*, Plon, París, 1958, pp. 183-203.
- Mariani, Roberto, "Martín Fierro y yo", en A. Prieto (comp.), *El periódico de 'Martín Fierro'*, Galerna, Buenos Aires, 1968, pp. 39-43.
- Minkowski, Eugène, *La Schizophrénie*, Payot, París, 1927.
- _____, *El tiempo vivido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- Navratil, Leo, *Esquizofrenia y arte*, Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona, 1972.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, México, 1989.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1970 (Col. El Arquero).
- Pagés Larraya, Antonio, "Buenos Aires en la novela", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 4:1946, núm. 2, pp. 253-275.
- Picon Garfield, Evelyn, *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978.
- Prieto, Adolfo (comp.), "Boedo y Florida", en *Estudios de literatura argentina*, Galerna, Buenos Aires, 1969.
- Rama, Ángel, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985.
- Rank, Otto, *El doble*, Orión, Buenos Aires, 1976.
- Rein, Mercedes, *Cortázar y Carpentier*, Crisis, Buenos Aires, 1974.

- Rivera, Jorge B., *El folletín y la novela popular*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Prólogo" a Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970, pp. 9-41.
- Róheim, Géza, *The Origin and Function of Culture*, Nervous and Mental Disease Monographs, Nueva York, 1943.
- _____, *Magia y esquizofrenia*, Paidós, Buenos Aires, 1959.
- Sábato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- _____, *Ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1970.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, trad. por Aurora Bernárdez, Diana, México, 1952.
- _____, *Situations*, I, Gallimard, París, 1947.
- Séchehaye, M.A., *La realización simbólica. Diario de una esquizofrénica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- Simmel, Jorge, "El secreto y la sociedad secreta", en *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1939, pp. 331-392.
- Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, París, 1989.
- Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973.
- Tiempo, César, *Protagonistas*, Kraft, Buenos Aires, 1954.
- Verani, Hugo, *Onetti: el ritual de la impostura*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1981.
- Zambrano, María, *La confesión: género literario*, Mondadori/Bolsillo, Madrid, 1988.

Este libro se terminó de imprimir
en septiembre de 1992
en Encuadernación Progreso, S.A. de C.V.,
San Lorenzo 202, 09830 México, D.F.

Fotocomposición y formación:
Grupo Edición, S.A. de C.V.
Se tiraron 1 000 ejemplares
más sobrantes para reposición.
Cuidó la edición
el Departamento de Publicaciones
de El Colegio de México.

EL COLEGIO DE MEXICO



3 905 0359339 8

BIBLIOTECA

INVENTARIO 15

DANIEL CORTÉS VILLEGAS

Centro de Estudios
Lingüísticos y Literarios

E

En un lapso de seis años, entre 1926 y 1932, el escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942) publica su obra novelística completa. Homenajeadado por escritores consagrados como Onetti y Cortázar, hoy, a cincuenta años de su muerte, nadie le disputa su papel de precursor de la narrativa rioplatense contemporánea, y en definitiva el espacio cada vez mayor que su obra ha ido conquistando en las letras hispanoamericanas de este siglo. Sin embargo, la exploración de su mundo artístico, de esa voz única que son también las obras literarias, es un proceso reciente. Durante mucho tiempo su obra parece haber sido un pretexto y no el foco principal de atención de los críticos.

El presente estudio es una propuesta de lectura de las novelas más originales de Arlt, *Los siete locos* (1929) y su continuación, *Los lanzallamas* (1931). En ellas Arlt se aventura en otras dimensiones de la realidad y explora el mundo de la obsesión, del sueño de los abismos de la conciencia en que pelagra la identidad. Estos "asedios" recogen y exploran los elementos perturbadores de las novelas, lo fragmentario, lo dispar, y procuran mostrar que existe una coherencia de fondo en el texto desquiciado de Arlt. En varios sentidos se intenta rescatar el mundo poético del escritor porteño porque Arlt es, antes que nada, el configurador de un poderoso cosmos imaginario propio y es por ello que su obra perdura.

