ROBERTO ARLT O EL ARTE DEL CALIDOSCOPIO

RITA GNUTZMANN

servicio editorial
universidad del país vasco

argitarapen zerbitzua
euskal herriko unibertsitatea

ROBERTO ARLT
O EL ARTE DEL CALIDOSCOPIO

RITA GNUTZMANN

Profesora de Literatura Española
de la Facultad de Filología, Geografía e Historia
de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

SERVICIO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO

ARGITARAPEN ZERBITZUA
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

© RITA GNUTZMANN
ISBN: 84-7585-016-2
Depósito legal: BI-1128/84
Diseño de portada y fotocomposición
Didot, S. A. - Nervión, 3 - BILBAO
Imprime: Ed. ELLACURIA Lab. S.A.

INDICE

Págs.

INTRODUCCION 9

I. EL MUNDO ARLTIANO 15

1. Las *Aguafuertes porteñas* 17
2. Los personajes 41
3. Mutilación y deformación 67
4. Por una autobiografía literaria 73
5. Elementos folletinescos 83
6. Elementos simbólicos 101
   6.1. El número siete 101
   6.2. Los colores 104
   6.3. Luz y oscuridad 112

II. ESTRUCTURAS NARRATIVAS 117

1. La perspectiva o el modo de narrar 119
2. Los narradores 127
   2.1. El narrador extradiegético 127
   2.2. Narradores en segundo grado y las «cajas chinas» 132
   2.3. Analogías entre narrador extradiegético y diegético 136
   2.4. Narradores autodiegéticos 139
3. Diario y apuntes 147
4. La corriente de la conciencia 153
   4.1. Monólogos dramatizados 163
5. La escenificación 167

Pags

III. EL ESTILO 175

1. La redundancia 177

2. El lenguaje 187

2.1. Voces lunfardas y vulgares 187

2.2. Lenguajes extranjeros 193

2.3. Casticismos y argentinismos 196

2.4. El lenguaje científico 197

2.5. El lenguaje lírico 199

IV. EL LECTOR EN LA OBRA 201

V. LA RECEPCION DE LA OBRA DE ARLT 215

VI. BIBLIOGRAFIA 231

INTRODUCCION

Uno de los acontecimientos más destacados en el campo de la literatura argentina de los últimos años, ha sido el redescubrimiento de dos autores, Roberto Arlt y Macedonio Fernández. Desde los años treinta hasta los sesenta, es decir, a lo largo de unos treinta años, el nombre de Arlt casi había desaparecido del ámbito literario. A principios de los años sesenta aún no existía traducción alguna de su obra al inglés ni al francés, y en Alemania, país que normalmente no hace labor de pionero en este campo, sólo se podría leer *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (1971/3).

La reivindicación de Arlt se inicia con Raúl Larra en 1950 y continúa con Nira Etchenique (1962), Oscar Masotta (1965), David Maldavsky (1968) y Angel Núñez (1968). En los años sesenta, apoyados por la labor de las editoriales Losada y Fabril, que publicaron una nueva edición de la obra arltiana en 1958, 1963 y 1968, les siguen González Lanuza (1971), Gaspar Pío del Corro (1971), Diana Guerrero (1972), Stasys Gostautas (1977) y Beatriz Pastor (1980) (1).

El cambio de actitud hacia Arlt se detecta, además, claramente en las historias de la literatura hispanoamericana. Críticos como A. Torres-Rioseco (1949), L. A. Sánchez (1962/4) y R. Grossmann (1969) no lo mencionan; Anderson Imbert (1954) sólo le dedica una nota breve y muy crítica. Una excepción en aquellos años la constituye Alberto zum Felde (1964) quien le presta cierta atención, si dejamos de lado a Germán García, J. C. Ghiano, Carlos Horacio Magis, Juan Pinto y David Viñas y sus libros dedicados a la novela argentina, en los que le conceden a Arlt unas pocas páginas. R. A. Arrieta concede apenas dos páginas al autor en su *Historia de la literatura argentina* (vol. IV). En cambio los estudios de Carmelina Castellanos, *Tres nombres en la novela argentina* (1967) y D. W. Foster, *Currents in the Contemporary Argentine Novel* (1975) le asignan a Arlt tanta importancia como para equipararlo a Mujica Lainez y Sábato en cuanto al primer trabajo y a Mallea, Sábato y Cortázar en cuanto al segundo se refiere.

---

(1) Al terminar este estudio apareció el libro de Aden W. Hayes, *Roberto Arlt...*, al que haré referencia en el capítulo «La recepción de la obra de Arlt».

Además, D. W. Foster y Virginia Ramos Foster recopilan las voces de críticos de Arlt a lo largo de cuarenta años en su libro *Modern Latin American Literature* (vol. 2, 1975) y John Brushwood trata con cierto detalle las novelas *El juguete rabioso* y *Los siete locos* en su estudio *The Spanish American Novel* (1975).

Ahora bien, todos estos críticos se ocupan de la narrativa arltiana casi exclusivamente en su aspecto temático o «ideológico». Nira Etchenique y González Lanuza escriben monografías que abarcan vida y obra por igual; el último, además, aporta testimonios personales acerca del autor.

Maldavsky enfoca la temática arltiana desde el punto de vista psicoanalítico, sin olvidar la realidad socioeconómica como base para aquella. Larra, desde una perspectiva menos rigurosa, analiza la obra del autor como «torturado».

Gostautas compara las primeras tres novelas de Arlt con sus «modelos»: la novela picaresca y *Los demonios*, de Dostoievski.

Masotta dedica su labor al análisis de dos constantes en Arlt: «sexo y traición», mientras que Pío del Corro explora otra, los efectos de la deshumanización sobre los protagonistas, origen de la « zona de la angustia». A pesar de que Angel Núñez dedica los dos primeros capítulos a la «técnica narrativa» y su «valoración», no profundiza en este aspecto, sino que apunta algunos elementos como el «extrañamiento» que cree descubrir en el autor. Por último, Diana Guerrero, como dice en su Prefacio, intenta exponer «la ideología» arltiana, sin analizar estilo ni estructuras.

Los pocos comentarios acerca de la técnica novelística y, sobre todo, acerca del lenguaje «desastroso» por semianalfabeto no pueden dar una idea de las estructuras y los recursos empleados por el autor. El propio Arlt ha colaborado en el menosprecio de este aspecto de su obra con afirmaciones como las que formula en las «Palabras del autor», que prologan *Los lanzallamas*. Confiesa que por la presión del trabajo en su columna diaria, *Aguafuertes porteñas*, le faltaba tiempo para «hacer estilo». Pero se deduce claramente su convicción de que el estilo tiene mucho menos importancia que el mensaje. Rechaza la belleza estilística que sólo es apreciada por una minoría de «correctos» e iniciados. Al contrario, sus libros quieren encerrar «la violencia de un 'cross a la mandíbula'». Más vale escribir mucho que perder el tiempo en ejercicios estilísticos para unos pocos.

El mismo orgullo de haber trabajado contra viento y marea se descubre en la última nota del mismo libro, que habla de la prisa por terminar la novela. No tiene tono de humilde disculpa la afirmación de que dos quintos de las 10.300 líneas fueron escritas en cuatro semanas y que aún estaba redactando los últimos capítulos cuando ya salieron los primeros pliegos de la imprenta.

No cabe duda de que la presión del tiempo ha influido en la redacción de su novelística, y ha sido la causa de que hayan quedado varias incongruencias y contradicciones que el autor, en una segunda lectura, fácilmente podría haber enmendado.

Me propongo en este ensayo someter técnicas y recursos estilísticos a un

examen detallado, analizándolos sobre el fondo de las técnicas empleadas en la nueva narrativa hispanoamericana desde los años cincuenta, derivados de modelos introducidos por Joyce, Proust, etc.

Sin embargo, no quiero prescindir del todo de un estudio semántico. La primera parte de este trabajo, por ello, se ocupa de algunos elementos aún no, o sólo poco, elaborados, como son las influencias literarias y la simbología. A pesar de que Diana Guerrero dedica todo su libro a la exposición de los personajes y su ideología, vuelvo sobre el problema, para enfocarlo desde otra perspectiva, la de una posible clasificación según determinadas constantes. También quisiera llenar una laguna al incluir las *Aguafuertes porteñas* en este estudio, ya que hasta ahora apenas se les ha prestado atención, aunque presentan el mundo arltiano *in nuce*. Lo mismo es cierto para los cuentos, que no han encontrado todo el interés que se merecen. Si bien no los abordo de forma exhaustiva, por lo menos, están presentes en los aspectos tratados en este trabajo.

Por último, me parece fundamental dedicar un capítulo al «lector» en la obra, concepto elaborado por la teoría alemana de la recepción, al que debería corresponder, en el caso óptimo, un lector-colaborador empírico con la misma diversidad de conocimientos e intereses. Para terminar mostraré el cambio de actitud hacia la obra de Arlt, analizando la recepción de la misma a lo largo de medio siglo, aproximadamente (*).

(*) Siglas empleadas en la abreviación de los títulos:
JR: El juguete rabioso.
SL: Los siete locos.
LLL: Los lanzallamas
AB: El amor brujo.
Jb: El jorobadito, PP. Pequeños propietarios
EP. Ester Primavera.
R: Regreso.
AP: Aguafuertes porteñas.
NAP: Nuevas aguafuertes.
AE: Aguafuertes españolas.
OC: Obra completa.

I. EL MUNDO ARLTIANO

1. Las Aguafuertes porteñas

Desde que se comenzó este estudio han transcurrido varios años, años en los que la revaloración de la obra arltiana ha tomado una dimensión soprendente. Las *Aguafuertes porteñas* pasaron casi desapercibidas durante años, a pesar de que ya existían varias selecciones de ellas. La Editorial Vitoria recopiló la primera colección en 1950 bajo el título *Aguafuertes porteñas*. Pedro G. Orgambide sacó en 1960 las *Nuevas aguafuertes porteñas* en la Editorial Hachette. Edicom continuó la labor con tres volúmenes, publicados en 1969, bajo los siguientes títulos: *Entre crotos y sabihondos, Cronicón de sí mismo. El idioma de los argentinos* y, por último, *Las muchachas de Buenos Aires*. Pero la única edición de gran distribución ha sido la de Losada, *Aguafuertes porteñas* y *Nuevas aguafuertes*, de 1973 y 1975 (1). Por ello haré más referencia a esta selección que a las demás. En 1981 la Editorial Carlos lohlé publicaba la *Obra Completa* en dos volúmenes con un prefacio de Julio Cortázar. En el segundo volumen se incluyen las *Aguafuertes porteñas* y las *Nuevas aguafuertes porteñas*.

No es antes de 1981 cuando a las aguafuertes les llega su verdadera reivindicación con el libro de Daniel C. Scroggins, *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Recopilación, estudio y bibliografía*. El estudio preliminar del crítico se centra en las lecturas de Arlt, estudio beneficioso para echar a tierra definitivamente la noción errónea de un Arlt semianalfabeto, y de ahí de un genio nato, sin influencia ajena alguna. Es sorprendente la larga lista de obras y autores que se descubre a través de las alusiones en las *Aguafuertes porteñas*, lista ampliable por las *Aguafuertes españolas*.

En este capítulo me ocuparé de los textos periodísticos por su valor en introducir temas, personajes y situaciones que se desarrollan casi simultáneamente en la obra literaria, puesto que las aguafuertes aparecen en *El Mundo* entre 1928 y 1933, época en las que se escriben las novelas *Los siete locos, Los lanzallamas, El amor brujo*, los relatos de la colección *El jorobadito* y la primera obra dramática *300 millones*. Esta última obra,

(1) Se cita las aguafuertes según la Editorial Losada a no ser que se indique lo contrario.

además, es fruto de un reportaje sobre el suicidio de una criada, recientemente llegada a la Argentina, destino esbozado en el aguafuerte «Usura transatlántica» (6 de julio de 1929).

La opinión del propio Arlt sobre su labor periodística se deduce de muchas alusiones suyas. En el prólogo de *Los lanzallamas* subraya lo duro que se le hace al escritor creerse (saberse) novelista y verse «acosado por la obligación de la columna cotidiana», escribiendo en «redacciones estrepitosas». «Pergeñar notas» diarias es un oficio necesario para «ganarse el puchero» (*AP*, 138, 183). La vida del periodista es penosa y ruda (Prólogo de *LLL*). Por otra parte, no es menos cierta la afirmación de que daba gran prestigio el tener en los años veinte/treinta una columna fija en un periódico de gran tirada, que a su vez florecía a causa de esta columna. Sobre la popularidad de las aguafuertes de Arlt testimonia Raúl Larra. «*El Mundo* aumenta su tirada, se vende casi exclusivamente por las notas de Arlt«. No sorprende que las mismas aguafuertes estén repletas de alusiones a las condiciones de su redacción y sobre todo a la dificultad de encontrar un «sujet». Para ello cuenta con la ayuda de amigos y lectores, en ocasiones disfrazada como favor que él les hace a aquéllos.

Aunque afirme orgullosamente en alguna aguafuerte que una nota no le cuesta más que aproximadamente treinta minutos («Con el pie en el estribo»), la excelente nota sobre «el hombre del trombón» muestra humorísticamente el apuro diario del periodista Arlt, así como dice algo sobre el contenido de ciertas aguafuertes que sólo servían para «llenar espacio», más en concreto «ochocientas palabras», aproximadamente (¡vaya, con esta misma nota se pasó y alcanzó casi 950 palabras!). En «El hombre del apuro» admite la misma casualidad de producción: «Una palabra apareja otra, la otra trae a cuesta una tercera... De una cosa se salta involuntariamente a la otra» y en vez de tratar del hombre que necesita un millón de pesos escribe sobre la fidelidad de los vagos para con su cónyugue. ¿Pero, no nos confiesa García Márquez lo mismo en sus *Textos costeños*?: «Yo podría decir todas estas cosas y muchas más, y quedar al final con la desolada certidumbre de no haber dicho nada», es decir, hay que saber desarrollar el tema más trivial con el mejor estilo, humor y gracia (82).

Y no olvidemos la censura que le impone su amigo y director del diario, Alberto Gerchunoff, autor, él mismo, de una novela, *Los gauchos judíos*. Este acostumbraba a leer todas las notas arltianas «entre doce y una de la madrugada... poniendo los puntos y comas que yo me he olvidado, las «h» que me he traspapelado, las «c» y las «s» traspuestas del más fantástico modo». El amigo y jefe benevolente no se limita a correcciones ortográficas, sino que párrafos enteros caen de un plumazo y, como dice humorísticamente el propio Arlt en la misma aguafuerte: «de cada cien notas me mandarán cinco al canasto» («La censura» en *Cronicón*).

El intercambio con los lectores es importantísimo. No sólo se encuentra un gran número de aguafuertes que establecen el contacto directo desde el emisor al receptor, sino que igualmente al revés, los lectores establecen la comunicación con él a través de llamadas o cartas. Otras describen el

encuentro del periodista-escritor en la vida diaria con sus lectores, como aquel con el hombre de «la gimnasia sueca» o con «los ladrones». Domina en general una atmósfera de compañerismo entre el escritor y su público (lo llama «compañero lector» en una ocasión, 175). Asume la actitud del «flaneur» de los mismos años, aunque en la lejana metrópoli París, del observador surrealista, el hombre que deambula por las calles al azar, al encuentro de un suceso extraordinario (nota sobre «el placer de vagabundear»). Y para Arlt estas pequeñas escenas diarias cobran el mismo valor: las ventanas iluminadas, las persianas metálicas y chapas de doctor, las grúas abandonadas... intrigan la imaginación; pero sobre todo lo hace el encuentro con «tipos humanos». Donde el «papanatas» no ve nada, el 'vagabundo' (Arlt) ve todo un mundo, «la calle lisa... se convierte en un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal» (93). Aún más sorprendente resulta el logro si pensamos que gran parte de sus notas no fueron tomadas al instante (¿habrá estado realmente delante de las grúas al tomar el apunte?), sino precisamente en medio de aquel «ruido estrepitoso», tecleando en su Underwood.

Igual que en la obra literaria, el principal interés del periodista Arlt se centra en el ser humano. El tipo que más abunda en las aguafuertes, y que casi está ausente de la narrativa, es el perezoso, captado en todas sus variedades. Los únicos personajes de su obra literaria que se aproximan a este tipo serían los hijos golfos de los Irzubeta (*JR*) y el sordo Espila, que sueña con una «vida linda» en una choza de lata en el campo, vida como la de «un abade, panza al sol» (*LLL*, 221). El propio aguafuertista aspira a este mismo ideal, empleando la imagen del Buda sentado bajo la higuera, el «espíritu colmado de indulgencia», sueño de un 'productor' de literatura (W. Benjamin) ajetreado (*AP*, 145, 154).

En las *Aguafuertes* nos encontramos ante toda una gama de la fauna 'dolce farnientesca'. Una de las notas se dedica a los vagos heliófilos, tomadores de sol en el jardín botánico, filósofos contemplativos que engordan admirablemente (al contrario de los comerciantes, eternamente excitados y flacos). Otro tipo de vago, «el fiacún», originalmente el chico grandote, medio zonzo, que se pasa el tiempo en un umbral, se refiere al que temporalmente no muestra ganas de trabajar. Su compañero, el «squenun», sufre de las mismas desganas, pero de forma continua. Es el típico meditativo de la azotea, estoico tomador de sol como los del botánico. Otro tipo de «squenun» es el que se enrolla en los bares sobre filosofía y comunismo.

Una nueva variante de la fauna haragana es el «enfermo profesional», cuya vida laboral se limita a dos meses al año, mientras que durante los restantes meses sus compañeros de oficina se ajetrean para llevar a cabo lo suyo. Igual que cada profesión tiene su campo de acción, este eterno enfermo sólo florece en la administración del estado.

«El hombre que se tira a muerto» se sitúa entre el «squenun» y el «enfermo profesional». No trabaja, pero hace como que sí, sobre todo en

presencia del jefe, momentos tras los cuales siente una necesidad ilimitada de descanso. De nuevo son los compañeros los que cargan con el peso de su tarea. Mientras que el «squenun» no engaña a nadie sobre su afición a la vagancia, el que «se tira a muerto», es un hipócrita, un tipo al que el autor suele criticar duramente en su narrativa. El aguafuerte «La terrible sinceridad» da la explicación de esta aversión. Se trata realmente de una confesión por parte del autor que sirve de consejo a un lector. Digan lo que digan los críticos sobre el estilo de Arlt, tendrán que reconocer, sin embargo, la «terrible sinceridad» de toda su labor, el afán de «ser sincero consigo mismo» y de ahí con los demás (139). La falta de sinceridad, el deseo de aparentar ser más que uno es, llevará al autor en su obra literaria a rechazar toda una clase de simulantes, la pequeña burguesía.

Queda aún otra categoría de vago, el que no se mueve a la hora de pagar la cuenta. Es este el caso del «garronero». Es un joven flacucho, debilucho, con cañones de tres días, que se echa encima de cualquier conocido que detecta en un bar para invitarse o invitar él mismo, pero que al final no saca el monedero nunca. Sin embargo, sería capaz de enojarse por la exagerada propina que el otro deja al camarero, no pocas veces por el alivio de haberse liberado del garronero sin demasiado perjuicio para su bolsillo.

A estos «fiacas», «squenunes», «leguiyunes», «orres», «reos» y «esgundiados», gandules todos ellos, no sólo se les trata con humor, sino que se percibe la comprensión de su cronista, él mismo aspirando a la paz de espíritu del Buda, como vimos antes. Algo más irónico y acusador es el tono que emplea con el vago marido de la planchadora, al que se dedica dos aguafuertes. Una, «el hombre del apuro», aún le descubre un rasgo positivo, el de la fidelidad. Incluye a la esposa en la ironía al estar ésta orgullosa de la fidelidad y del heroísmo de su esposo, quien hasta rechaza a otras mujeres, «atrevidas y corrumpidas», por ella. La otra aguafuerte, «el hombre de la camiseta calada», descarga su ironía contra este vago, imitando para ello el lenguaje del personaje, lleno de diminutivos: se levanta «tempranito»; cuando el «solcito» sale toma una «cañita»; a la tarde duerme su «siestecita»... Es esta nota el primer indicio de una comprensión de la mujer e incluso, un compadecimiento de su estado de explotada que en la narrativa nunca se va a encontrar.

Pero, al igual que en la obra novelística, es el hombre, y no la mujer, el que ocupa el interés del escritor, alcanzando toda una diversidad inaudita de tipos del arrabal. Aparte de los ya mencionados, se encuentran retratos del «furbo» (el pícaro estafador), el «latero» (el charlatán pesado), el eterno buscador de empleo (pero fino ha de ser) y el «bizco enamorado», que introducirá toda una larga serie de deformados, tema resaltable en los textos literarios.

Reencontraremos algunos de los personajes en las novelas y los cuentos. Así, por ejemplo, el muchacho vergonzoso del «tímido llamado», al que el periodista pretende haber observado, muchacho «mal vestido, de expresión inteligente», que se acercó a un portal suntuoso con una carta de petición en la mano, rechazado por el portero. Se repite la misma situación en *El*

juguete rabioso. El infortunado y pálido Silvio se halla en esta novela ante la puerta pesada del señor Souza, el «ballenato influyente» o «tiburón voraz» (*AP*, 163), confundido en un primer momento con un posible mecenas, pero que en realidad le echa brutalmente de su casa. El aguafuertista confiesa: «El tan tímido llamado me emocionó» y Silvio, el yo-narrador, igualmente exclama: «¡Cuánta timidez hubo en el circunspecto llamado!» (*AP*, 163; *JR*, 86).

Al envidioso de «La amarga alegría del mentiroso» se le retrata con frecuencia en las narraciones. La señora Naidath, judía «ruin», entre «foca y águila», le trae a Silvio la noticia de un posible puesto de mecánico en la Academia Militar, principalmente por el deseo de ver al joven fracasar (*JR*, 107). Toda la especie de «pequeños propietarios» son envidiosos por naturaleza. Arlt dedica uno de sus relatos a ellos. Es un cuento cuyo argumento se ve resumido en esa aguafuerte: «Los pequeños propietarios no se perdonan, unos a otros, las reformas que introducen en sus covachas. Cualquier trabajo extra es comentado y vigilado...» Incluso la psique de sus mujeres encuentra su retrato aquí: «Estas (mujeres) tienen odios y envidias venenosas que espantan» (*AP*, 169). Joaquín, con ojo de vidrio, y Cosme, el albañil jorobado, atormentados los dos por la envidia, y sus respectivas esposas Eufrasia, huesuda, y la otra, anónima, con sus odios escondidos bajo palabras de cortesía, son ampliaciones de las aguafuertes «La amarga alegría» y «Filosofía del hombre que necesita ladrillos». Pero no sólo los pequeños propietarios, sino también los comerciantes, tan odiosos a Erdosain y Balder, son anticipados en varias aguafuertes como «El siniestro mirón», hombre que fue un comerciante, pero cuyo negocio quebró. Desde entonces se dedica a sembrar aún más la envidia entre los comerciantes. La misma situación se repite en forma dialogada en el aguafuerte «Entre comerciantes» y reaparece como alusión pasajera en función de contraste al «orre» en «La vida contemplativa» (153). Otro ejemplar claro de esta especie de comerciante lo constituyen en la novelística el librero don Gaetano y sobre todo su mujer, doña María, cuya librería en realidad es una casa de compra y venta de libros usados. Para el joven Silvio, que aspira a ser artista, esto debe significar un sacrilegio. El farmacéutico bilioso, el salchichero y todos los almaceneros que Silvio recorre como vendedor de papel también están esbozados en estas aguafuertes. Igualmente Erdosain aborrece a esta especie humana envidiosa:

> «...su irritación se volvió contra la bestial felicidad de los tenderos, que a las puertas de sus covachas escupían a la oblicuidad de la lluvia. Se imaginó que estaban tramando eternos chanchullos... se decía que el más educado de esos bribones era de una grosería solapada y profunda, todos envidiosos y más desalmados e implacables que cartagineses... esos hombres no tenían ningún objeto noble en la existencia, que se pasaban la vida escudriñando con goces malvados la intimidad de sus vecinos, tan canallas como ellos...» (*SL*, 181s).

Este comerciante, de alma tacaña, alcanza la altura de la tragedia griega en la nota «La tragedia de un hombre honrado». Está desgarrado inhumana-

mente entre los celos al ver a su mujer apetecida por los clientes de su café y la avaricia de ahorrarse dos pesos sesenta y cinco centavos empleándola de cajera en su establecimiento. Interpreta hasta las miradas más inocentes o «revolucionarias» (del aguafuertista) como lascivas. Y, sin embargo, no es capaz de retirar a su esposa del negocio, ya que significaría renunciar a estos «dos pesos sesenta y cinco centavos diarios». Antes, sufre el fuego de los celos.

Esta tacañería es constitutiva también de los burgueses. El «taller de compostura de muñecas» nos habla de ello. Pero lo que más caracteriza a la pequeña burguesía son las pretensiones, expresadas en «Persianas metálicas y chapas de doctor».

Recuerda una novela como *Keep the Aspidistra Flying* (1938), de George Orwell, escrita con el mismo objetivo de ridiculizar a la pequeña burguesía honesta. La planta que hace de símbolo de estatus para el inglés (y su mediocridad y aburrimiento) encuentra sus equivalentes en el letrero en la puerta que presume de un doctor o subteniente, y en el Hudson para la familia porteña (cf. la nota «Candidatos a millonarios»). En ambos casos el autor caricaturiza despiadadamente el deseo de aparentar ser más que uno es. Los que presumen de haber nacido «en cuna de oro y pañales de seda» (aguafuerte del mismo título) hallan su pendant en Maximito, hijo de los judíos Naidath, que se avergüenza de su origen y profesión de pintor de brocha gorda, se suaviza las manos con glicerina y toca un arpa dorada (*JR*, 106). En las últimas novelas doña Ignacia (*LLL*) y la señora Loayza (*AB*) representan esta clase pretensiosa con «retintines semiaristocráticos» (2). Estas pretensiones desde un principio van unidas a la caza de un «gil», es decir, un novio para la «nena». Así Balder, el «gil» al que se piensa enredar en *El amor brujo*, reconoce en los Loayza enseguida a la «gente pobre con pretensiones», con su sala en penumbra, piano, retratos, sillas desdoradas, sofá y plato de estaño.

En la nota «Misterios que no lo son» Arlt ha sabido hacer mofa de sus compatriotas a través de un «pedigree» que se inventa para unos futuros descendientes suyos:

> «Estamos en el año 1930. Yo soy un fulano, el fulano Roberto Arlt que escribe en un periódico. En el año 1950 ó 60, reviento y empiezo a tener talento. Si tengo algún hijo malandrino, desalmado e inteligente y que sabe robar a sus prójimos, este hijo en el año sesenta, explota mi nombre, mi prestigio, además explota su sagacidad, su dervergüenza, su falta de escrúpulos, se casa con alguna muchacha de plata y el año 1980, tenemos en la Argentina, unos Arlt aristócratas pilletes y desvergonzados... Y estos Arlt malandriños y sinvergüenzas, inventarán historias fantásticas, dirán que su abuelo era un aristócrata...» (*OC*, 207).

(2) Cf. doña Ignacia rechaza la ignominia de que su hija haya metido sus «manos en la bragueta de un hombre» con la poco lógica alusión a su, además dudoso abolengo «de la aristocracia tucumana» (*LLL*, 39).

Uno de los temas más frecuentes de la narrativa arltiana que asimismo se aborda en las *Aguafuertes porteñas* es pecisamente la caza de un novio. En ellas adopta la actitud acusadora que en esta materia es característica de los textos literarios. Descalifica el noviazgo como «período de inflamiento psíquico, de recalentamiento sensorial, de exaltación de todas las facultades del alma, amarradas con chaleco de acero y cinturón de castidad» («El noviazgo: sistema equivocado», en Scroggins, 251).

Aunque la nota «Causa y sinrazón de los celos» reconozca que en nuestra sociedad la educación de la voluntad en las relaciones entre ambos sexos es practicada por el hombre para esconder los verdaderos sentimientos, es la mujer la que abusa de ellos. Las chicas jóvenes la cultivan esperando en riguroso celibato no por razones morales, sino por interés. No cabe la menor duda de que Arlt alude a la idea, principalmente burguesa, de que el matrimonio es un contrato entre negociantes: el hombre ofrece el seguro material (en principio para toda la vida), mientras que la mujer ha de mantener su virginidad hasta el usufructo de su legítimo adquisidor (esposo). El hecho queda evidente en la escena entre doña Ignacia y Erdosain, en la que el hombre declara francamente que está harto de dormir solo, es decir, que piensa comprar a la hija de la mujer. Esta, para demostrar la falsedad de que su hija ya haya perdido la virginidad, la defiende neciamente, aludiendo a su propio «himen intacto» antes de casarse:

> «Virgen, señor Erdosain, yo fui virgen al matrimonio, con mi virtud intacta, con mi abolengo limpio... Yo era pura inocencia... Virgen, señor Erdosain... Yo fui virgen, con mi virtud intacta, al lecho nupcial» (*LLL*, 40s).

En el cuento *Escritor fracasado* igualmente se burla de esta cotización de la virginidad (*Jb*, 51). Aunque no es esa toda la verdad, sino que por encadenar más al novio se le suelen «hacer adelantos» (como dice aquella «madre libre de boca»). Las novias como Irene del *Amor brujo* son de esta clase de «burguesitas expertas en dormir en un cuartel sin perder la virginidad», según las palabras del escritor fracasado. Aunque es cierto que Irene la perdió anteriormente, razón por la cual el novio Balder tiene buen pretexto para no pagar el precio establecido, el matrimonio.

Una amplificación del aguafuerte «soliloquio del solterón» la constituye el relato *Noche terrible*, relato en cinco partes, de las cuales las cuatro últimas forman un soliloquio del novio y su lucha interior para huir la noche antes de la boda. Lo que en el relato es una pugna interior feroz y sardónica toma aires humorísticos en el aguafuerte. En ésta el protagonista goza de su libertad, mirándose el dedo gordo del pie, «dulcemente egoísta», escuchando al loro que repite su lema filosófico: «¿Te fuiste? Que te vaya bien» (*AP*, 23).

El apunte «¡Atenti, nena, que el tiempo pasa!», con el mismo argumento de cómo atrapar a un «zonzo», contradice toda la narrativa. Lo que el autor en sus relatos suele criticar amargamente lo recomienda en ese apunte: «el tiempo pasa, nena... cada día desaparece de la circulación un zonzo... Todavía estás a tiempo de atrapar al zonzo».

El mismo tema se repite de forma dialogada en el aguafuerte «Diálogo de lechería». En el «soliloquio del solterón» el aguafuertista además introduce una idea que en las novelas va a cobrar mayor importancia. El solterón dice haber descubierto en todas sus novias únicamente el afán de casarse. Cuando pretendieron amarle era por conseguir esta única meta vital, la cual, lógicamente, es trasferible a otros hombres de nuestro planeta. Esta 'inestabilidad' de la mujer, capaz de trasferir sus sentimientos (mejor dicho: interés) de un hombre a otro, en último término inducirá a Stepens (*Noche terrible*) y Balder (*El amor brujo*) a abandonar a sus respectivas novias.

El texto «Del que no se casa» repite la misma materia y como nota nueva presenta el triángulo tan típico de los relatos, triángulo en el que el novio se ve acosado, no tanto por la novia, sino por la que quiere ser su suegra. En el capítulo sobre los personajes detallaré esta situación a base del cuento *El jorobadito* y la novela *El amor brujo*. Aquí también se puede incluir el apunte sobre «el hermanito coimero», aparentemente tan cómico, y centrado en la picardía del chaval que sabe lucrarse de las relaciones amorosas de su hermana. Sin embargo, es muy probable que él sea el precursor (más joven, desde luego) de aquel hermano del cuento *Noche terrible*, que va con un revólver en busca del pérfido novio que acaba de abandonar a su hermana.

Los matrimonios, se sobrentiende, están dominados por las mujeres, tal como se comprobará con el de los judíos Naidath y el de don Gaetano en *El juguete rabioso*, y el de Erdosain en *Los siete locos*. Las mujeres parecen fijarse astutamente en un tipo débil que ya aparece en una de las aguafuertes, el pequeño empleado:

> «de espaldas encorvadas... Triste. Aburrido... el producto de veinte años de garita con catorce horas de trabajo y un sueldo de hambre, veinte años de privaciones, de sacrificios estúpidos y del sagrado terror de que lo echen a la calle» («La tristeza del sábado inglés»).

Es éste el estado contra el que todos los hombres arltianos se rebelan, el del hombre acosado doblemente: por la estupidez del jefe y la rutina del trabajo por un lado, y las exigencias de la esposa por otro (aparece el hombre en el aguafuerte con un niño cogido de la mano). Balder, el empleado con aspiraciones a arquitecto, «cargado de espaldas», por el agobiamiento y la monotonía de su vida a los veintiséis años, es uno de estos hombres aludidos.

¿Y las mujeres? Las aguafuertes nos ofrecen algunas sorpresas. Sin duda existen aguafuertes que retratan mujeres necias y superficiales, sin comprensión para el marido y sin ningún interés intelectual, tal como se nos las describe en los textos literarios. Las hallamos en la «Señora del médico», la «nena» que coloca la «silla en la vereda», la moza del «bizco enamorado»... (todos títulos de aguafuertes). Pero lo inaudito para el lector, conocedor de la narrativa de Arlt, es la comprensión e incluso compasión que muestra por la vida penosa de algunas de ellas. Ya se ha aludido a la planchadora que se desloma por su marido, «el hombre de la camiseta calada», uno de tantos holgazanes. La comicidad de este apunte se desvanece del todo en el

aguafuerte de «La muchacha del atado», muchachas «flacas, angustiosas, sufridas», que nunca han sido niñas despreocupadas, jugando como sería lo debido. A los ocho años tuvieron que encargarse de los hermanos menores, más tarde pierden los sábados planchándoles a esos las camisas, más tarde lo harán para el novio, luego para el primer hijo y los que vendrán a continuación... y todo el tiempo acosadas por la penuria. Pronto estas mujeres, aún jóvenes, son «cansadas, flacas, feas, nerviosas, estridentes». ¿En qué texto narrativo se encontrará el «espanto» del narrador ante el destino de estas pobres mujeres? En los relatos nunca pregunta conmovido: «En tantos años de vida, ¿cuántos minutos de felicidad han tenido estas mujeres?» (*AP*, 49) (3).

Tampoco se deja engañar por el «glamour» de las muchachas que trabajan de victrolistas y que enamoran a los vagos del barrio. Son unas pobres desgraciadas, explotadas por el patrón, sus vidas, acabadas antes de haberlas vivido (en Scroggins, 161ss). «La empleada que hace guardia el domingo» (*NAP*) retrata la «nueva mujer», la que deja el hogar para trabajar en oficinas o fábricas, abandonada a su soledad.

Ya que hablamos de la compasión del aguafuertista —el propio Arlt se defiende contra una hipotética crítica de «hacer sentimentalismo barato»— echemos una mirada a otro apunte, igual de indignado ante el destino injusto que en este caso les ha tocado a los hijos de los «padres negreros». Son generalmente los inmigrantes los que abusan de los hijos desde pequeños, y el autor juzga a esos «canallas» desalmados, poniéndose al lado de los explotados que desean que 1reviente el padre». El mismo sino implacable sufrirán Erdosain y el niño que se suicidó al traer malas notas a casa (*LLL*, 27). Por lo demás, es significativo que estos «padres negreros», «pequeños propietarios» o «aprendices de propietarios» («Adoración de la casa propia», en Scroggins) sean en la obra arltiana los únicos matrimonios que se llevan bien, estableciendo esta buena relación sobre la desgracia de otros.

Igual sorpresa experimenta el lector respecto al tratamiento de la madre. En la narrativa del autor la madre siempre favorece a la hija, no sólo cuando se trata de la caza de un novio, sino incluso dentro de la misma familia. Silvio tiene que emplearse porque el dinero sólo llega para que estudie la hermana; asimismo Gustavo Boer y Balder recuerdan a ambas mujeres juntas (*Traje*, 144; *AB*, 215). La nota «La madre en la vida y en la novela», por el contrario, la ensalza generosamente. Son los autores rusos los que le han abierto los ojos para «el más magnífico símbolo de la creación». Recorre toda una serie de textos literarios (algunos llevados al cine) que

---

(3) También en las *Aguafuertes españolas* el 'turista' Arlt se indigna de nuevo ante la explotación de las mujeres, marroquíes en este caso, «tiradas como bestias entre los yuyos... semejantes a cadáveres... hasta que se les quiebra el corazón y caen, como caen los caballos en los tremendos días de verano, muertos sobre los adoquines». Esta vida insoportable le induce a pensar «que la noche que una campesina alumbra y de su vientre nace una hija, esa noche la mujer debe llorar de amargura por haber dado al mundo una bestia más» (101s). En otra aguafuerte española, «El trabajo de los niños y las mujeres» el autor compadece a estas criaturas, enojándose con los «zanganotes» de hombres que mientras tanto se dedican al ocio.

exaltan a la madre, la mayoría de ellos rusos. Comienza con *La Madre* de Máximo Gorki para pasar a varios títulos de su autor preferido, Dostoievski, y luego cita detalladamente la novela *Los siete ahorcados*, de Andreiev. No falta tampoco el recuerdo de la madre de los dos primeros volúmenes de *A la recherche du temps perdu*. Es en los momentos difíciles cuando la madre deslumbra por su heroismo o su silencioso sufrimiento. El lenguaje de esta aguafuerte es distinto del que Arlt generalmente suele emplear. Su propia exaltación de la madre —o «adoración» de ella— llega, igual que la de los citados rusos, «casi a lo religioso»:

> «Digo que ante esa madre debía uno ponerse de rodillas y adorarla... que la madre ocupe en el lugar del mundo un puesto más hermoso, más fraternal y dulce» (148),

lenguaje, desde luego, muy distinto del que emplea para las madres-suegras en la novelística.

Ahorraré el mencionar otros muchos caracteres de la vida porteña como son los abogados y escribanos, abusadores de viudas y herederos, el farmacéutico y el relojero del barrio, la mujer y los turcos que juegan a la lotería... (4).

Las aguafuertes, «Conversaciones de ladrones» y «Mala junta», están dedicadas al ambiente de los malhechores. La última traza todo un «curriculum vitae» desde el purrete inocente hasta el estado de perdición del malandrín mayor. El título para esta nota se lo ha dado uno de los tangos de De Caro. Ya en otra ocasión Arlt citó a algunos músicos de tango, al montevideano Gerardo Matos Rodríguez, autor de la famosa «Cumparsita», y a Juan de Dios Filiberto («Silla en la vereda»). Pero en ese apunte no se trataba del lugar de origen del tango, sino de una casa del arrabal en cuyo patio «un bandoneón rezonga broncas carcelarias». En el apunte nostálgico sobre la «calle Corrientes, cogollo porteño» y calle del tanto por antonomasia (5), no se resiste a citar los primeros versos del tango «A media luz», de Lenzi y Donato, tango dedicado al piso en «Corrientes 3-4-8», donde una victrola «llora viejos tangos de mi flor». En otra nota elogia la «angustia bronca» que brota del bandeneón al interpretar «Cuando llora la milonga», la bronca de «Mala Junta», la melancolía de «La Cumparsita», el golpe de furca en «Campana de Plata» y la tristeza de las muchachas perdidas en «Esta noche me emborracho». Estos tangos, para Arlt, encierran «lo más profundamente doloroso» («Elogio del bandoneón arrabalero», en Scroggins, 156). Tulio Carella habla en su libro *El tango. Mito y esencia* de las relaciones entre tango y literatura rioplatense, distinguiendo dos modos:

> «los escritores que disfrutan de su color local y los escritores que se sumergen en él. Entre los primeros figuran Ricardo Güiraldes, Fernán

---

(4) La nota «Ventanas iluminadas» es sorprendente, puesto que nos presenta la descripción de una verdadera amistad, de los hombres que ceban mate después de medianoche y discuten cordialmente, situación más cortazariana e imposible de hallar en la narrativa de Arlt. En contra de lo que mantiene Diana Guerrero en su capítulo «El amigo» Barsut y Erdosain *no* son amigos, ni mucho menos (*Roberto Arlt, el habitante solitario*, 1972).

(5) Cf. Francisco García Jiménez, *El tango. Historia de medio siglo. 1880/1930* (1965), 55s.

Silva Valdés, Manuel Pinedo, Jorge Luis Borges, Miguel D. Etchebarne, Fernando Guibert. Entre los segundos puede anotarse a Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón, Héctor Pedro Blomberg, Carlos de la Púa y José Portogalo» (6).

Aunque no cite a Arlt, éste legítimamente habría encontrado su sitio en la lista, y tal vez no entre los primeros escritores. Esta omisión se corrige en el libro *El tema del tango en la literatura argentina*, de Lara y Roncetti.

Las referencias al tango en Arlt nunca son mero pintoresquismo, sino que habla de tango y milonga en su verdadero entorno: los conventillos, cafés-burdeles y ladroneras con «cafishios», sus «minas» y «paicas». No se puede negar la fascinación de Arlt por este mundo; por esta razón me detendré algo más en él.

Se enfrenta con la gente del malvivir sin ningún prejuicio moral y sin ningún codicioso sensacionalismo. En su opinión los ladrones se dedican a su trabajo igual que otros «señores». Existe una relación de amistad y confianza entre el escritor y los ladrones. Lo que al lector llamará la atención ya en el apunte «Conversaciones de ladrones» es el énfasis que se pone en el aburrimiento de esta gente, que llega a su máximum en la vida del «Rufián Melancólico», Haffner, el proxeneta por antonomasia. El mundo de las fieras, según Arlt, no es la encarnación de la vida en ebullición. Al contrario, llevan una vida igual de rutinaria y aburrida que la sociedad presuntamente honrada, con sus *hobbies* particulares, nada distintos de los de ésta, jugando a naipes, dados o dominó en una reunión de amigos. Nadie mejor que aquel ladrón aficionado al ajedrez para comprobar la «normalidad» de esta gente (136). Tienen su orgullo de oficio igual que otras honestas profesiones: sufren tanto como el relojero y el farmacéutico por la pérdida de prestigio y artesanía. Aunque, es cierto, que para Arlt los dos últimos tampoco pertenecen a la sociedad de honesta mediocridad, sino que debían de ser medio anarquistas y fabricantes de bombas (124, 132). Asoma la oreja en Arlt el «terrible revolucionario», también presente en su *alter ego* juvenil, Silvio y sus inventos.

Volvamos a los ladrones. Rompen el aburrimiento y silencio contando historias de su vida rufianesca y carcelaria. Igualmente el Rengo en *El juguete rabioso* goza contando sus historias de asaltos, robos y de malhechores con sus típicos sobrenombres como «Cabecita de Ajo, el Inglés...» Incluso Erdosain en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* frecuenta los lugares de los rufianes y macrós, concretamente la «caverna» de enfrente de *Crítica*, periódico para el cual el propio Arlt escribió sus notas policíacas. Mientras que en el aguafuerte se destaca la normalidad de la vida de los ladrones, aquí, al contrario, se subraya el elemento de crimen y violencia. Los gestos son canallescos, las jetas «alargadas por la violencia de una estrangulación», negros tocan «el trasero a los menores haciendo rechinar los dientes» (tal vez sin darse cuenta, Arlt usa a menudo el clisé del negro

(6) Tulio Carella, *Tango - mito y esencia* (1966), 85.

como cumbre de la perversión); una bruma hedionda y un vocerío ronco completan el cuadro. Pero hasta estos canallas más encarnecidos se callan y tiemblan cuando surge «el tango carcelario plañidero de las cajas» (*SL*, 186). No difiere esta descripción mucho de otra que hace el aguafuertista en «Elogio del bandoneón arrabalero»:

> «junto al tocador se forma una rueda; rueda grave, de jetas cetrinas y graves, de labios fruncidos, de ceños arrugados, que con atención severa escuchan el ritmo de la pena porteña, fluyendo sonoramente de las teclas negras o blancas del fuelle estropeado y cavernoso, entre las manos de un mozo con prontuario en L. D. con destino de Ushuaia, con muerte de tos... ¡Qué importa todo esto! De las almas que escuchan, cada una viaja por el país que el destino le negó» (en Scroggins, 158).

Constata Arlt en esta descripción de la leonera y sus gentes, en la que músicos ambulantes suelen tocar la guitarra y el bandoneón, el origen prostibulario del tango, reconicido generalmente por sus investigadores (7). Arlt intuye el sentimiento íntimo de esta gente y del tango, la tristeza. Da lo mismo que los tiempos en que se gestó el tango y sus gentes de primera hora ya fuesen algo «mitológico, casi anacrónico», según di Paula y Lagos, en 1929 ó 1930, años en los que se ubican la novela *Los siete locos* y el aguafuerte (8).

El relato *Las fieras* ahonda en ese ambiente rufianesco. Como en *Ester Primavera*, se dirige a una mujer pura y lejana, su ideal espiritual, para resaltar la total perdición en su situación actual. Y asimismo entre estas fieras (el más perverso es como de costumbre un negro) se realzan el tedio, el aniquilamiento y la angustia, donde «el silencio es el vaso comunicante» (*Jb*, 116). Como los ladrones del aguafuerte, estas fieras son excelentes contadores de historias interminables, pero también son violentos como los de la leonera que frecuentan Erdosain y Ergueta. Es asombrosa la semejanza de las interpretaciones que Arlt y Sábato hacen de ese mundo, estableciendo los verdaderos móviles que subyacen a su expresión externa.

> Arlt: «Y es que todos llevamos adentro un aburrimiento horrible, una mala palabra retenida, un golpe que no sabe dónde descargarse, y si el Relojero la desencuaderna a puntapiés a su mujer es porque en la noche sucia de su pieza el alma le envasa un dolor que es como desazón de un nervio en un diente podrido... Si el tango se hace bronco, un espasmo nos retuerce el alma» (*Jb*, 122, 124).
>
> Sábato: «Este hombre tiene pavor al ridículo y sus compadradas nacen en buena medida de su inseguridad y de su angustia... Y cuando infiere sus insultos o sus cachetadas a la mujer, seguramente experimenta un

---

(7) Cf. Eduardo Stilman, *Historia del tango* (1965), 19; E. Sábato, *op cit.*, 14; en *LLL* se describe una fiesta de mafiosos con baile y música de guitarra y bandoneón, con una «vidala triste», milongas y el tango del negro Amargura de ritmo sensual (104). Ya Silvio y su banda para tramar uno de sus robos se encuentran en un café, donde «la orquesta desgarraba la postrera brama de un tango carcelario» (*JR*, 37).

(8) Ernesto Sábato, T. di Paula, Noemí Lagos, *Tango. Discusión y clave* (1968), 144.

oscuro sentimiento de culpa. El resentimiento contra los otros es el aspecto externo del rencor contra su propio yo... Todo esto hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila» (*Tango*, 16).

Lo que en este momento debería estudiar es el lenguaje en un doble plano: por un lado el empleado por el propio aguafuertista, y por otro el lenguaje popular sobre el que diserta, no sólo ocasionalmente, sino dedicándole algunas aguafuertes enteras. Especialmente interesantes resultan sus ideas sobre las voces lunfardas y vulgares y el origen de éstas. Pero teniendo en cuenta la importancia de este aspecto en la narrativa del autor, sólo lo menciono aquí de paso para analizarlo debidamente más adelante (9).

Otro tema resaltable es el de la literatura. Puesto que me ocuparé de él en los capítulos dedicados a «elementos folletinescos» y a la «autobiografía literaria», me limitaré a hacer un breve resumen de obras y autores hispanoamericanos. Sorprendentemente ellos no encuentran lugar en la obra literaria de Arlt.

Como ya se deduce del hecho de que ningún escritor hispanoamericano aparece citado en la obra literaria, éstos, hablando en general, han ejercido menos influencia sobre Arlt.

En la nota «Hablemos con sinceridad» defiende a sus compatriotas contra la acusación de algunos uruguayos de que al otro lado del río de la Plata no se conociera más que a sus propios autores. Arlt cita a Silva Valdés, Herrera y Reissig, la Ibarbourou, Reyles y Enrique Rodó como nombres apreciados en la Argentina. En «Ventanas iluminadas» y «Sociedad literaria» hace referencia a Horacio Quiroga, pero en ambas ocasiones únicamente a su barba. De las tres aguafuertes no se puede deducir que esos autores hayan dejado impresión alguna en Arlt. La única excepción la presenta Florencio Sánchez, muerto en 1910, periodista, autor y defensor de los pobres, cuya estatua se encuentra desplazada y solitaria en Garay y Chiclana, mientras que el escritor vivo buscaba tanto la compañía y la solidaridad. Es ésta la única mención de Arlt de la que se deduce inequívocamente el cariño especial que tiene por un autor hispanoamericano no argentino.

Una actitud ambigua toma hacia Rubén Darío, citado en varias aguafuertes, hecho en sí llamativo, porque por lo general las referencias arltianas están tomadas de obras en prosa. Por un lado en *Las ciencias ocultas...*, en «Siniestros de fin de año» y en «Cartas que emocionan» se apoya en algunos

(9) Lo mismo es cierto para un elemento lingüístico tan característico como la triple aposición y la predilección por el número siete, ambos presentes tanto en las aguafuertes como en la obra literaria. Si Erdosain a los siete años era inocente, el aguafuertista a esa misma edad escuchaba las historias sobre una vecina tuberculosa que vivía a . siete cuadras de su casa; el «furbo» quebranta las leyes que reverencia setenta veces al día; un desgraciado empleado está buscando a medianoche un error de un centavo en una empresa de un capital de siete millones y, para terminar una lista que podría ser más larga, el apurado periodista Arlt se angustia, con el minutero del reloj en las siete, cuando aún le faltan «siete renglones para terminar», y tal es el apuro que lleva «dos noches (durmiendo sólo) siete minutos y medio» — ¿no suena esta acumulación de la cifra favorita a autoironía? (*AP*, 14, 39, 72.).

versos de Rubén Darío, citados de memoria, para respaldar sus propias ideas. Por otro, en cambio, se nos presenta a una cursi aspirante a artista en «Mamá, quiero ser artista», proponiendo recitar «La marcha triunfal» del poeta nicaragüense, contra cuya cursilería y grandilocuencia Arlt recomienda —para el estupor de la cursi y su madre— el arte auténtico de Emil Jannings. En la misma aguafuerte incluye a la poetisa Alfonsina Storni. La cursi la llama «la vampiresa de la poesía argentina». Puesto que su nombre no vuelve a aparecer en las aguafuertes, no se sabe si cabe atribuir al propio Arlt el juicio de su personaje ficticio.

El poco conocimiento que por esos años Arlt tiene de los demás autores hispanoamericanos no argentinos no es de extreñar por la situación general de la literatura en Buenos Aires. Por un lado se miraba hacia Europa («Florida», el modernismo, el ultraísmo) por otro lado —me refiero a los de «Boedo»— se buscaba modelos en la literatura comprometida, sobre todo en la rusa.

Los escritores argentinos, contemporáneos de Arlt, encuentran un lugar importante en las aguafuertes. Sin hacerlos violencia se podría separarlos en dos grupos, que el propio Arlt denomina los «inútiles» y los «útiles». La nota «La inutilidad de los libros» se dirige contra la literatura en general y la de Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Capdevila en particular, puesto que sus obras no sirvieron para nada, ya que no fueron capaces de influir en la gente o de evitar una guerra. Subordina la literatura a las experiencias que cada persona puede tener diaria e individualmente. Esta idea coloca a Arlt al lado de un escéptico del valor de la literatura como es Macedonio Fernández, del que cita un título suyo: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) al referirse al «placer de vagabundear» por las calles como un «soñador irónico» (92).

No le interesa la belleza del artefacto literario, sino la simpatía que pueda causar en los lectores. Llega a la conclusión de que «un escritor que sea así no tiene nada que ver con la literatura. Está fuera de la literatura. Pero, en cambio, está con los hombres» («Sobre la simpatía humana»).

Otros autores que merecen el desprecio arltiano por «inútiles» o por su interés en las «cosas superfinas» («Usura transatlántica») son Manuel Gálvez («La lectora que defiende el libro nacional»), Hugo Wast («Por qué no se vende el libro argentino») y Enrique Larreta (por su fallida novela pseudogauchesca *Zogoibi*). Posiblemente por la protección personal que le ofreció otro autor de novela neo-gauchesca, Ricardo Güiraldes, éste y su obra *DonSegundo Sombra* se salvaron de la condena en el aguafuerte «Algo más sobre el gaucho». Se reconoce fácilmente al escritor de literatura urbana en su juicio sobre el *Martín Fierro* de Hernández: sólo le puede «interesar a un analfabeto. Ningún sujeto sensato podrá deleitarse con esa versada, parodia de coplas de ciego» (10).

---

(10) Entrevista en *La literatura argentina* (agosto 1929), no. 12, p. 25; arremete, como de costumbre, contra Lugones, Gálvez, Larreta y Wast.

La animosidad de Arlt contra Leopoldo Lugones («¿Para qué?») no puede extrañar, puesto que fue en aquellos años el blanco de todos los hombres de izquierda. No sólo su poesía modernista le tenía que sonar a hueco, sino que, sobre todo, le condenó en los ojos de un hombre comprometido con la causa del pueblo su cambio desde una postura política socializante a un apoyo incondicional al golpe militar de 1930. Lugones es —según Arlt— un «maestro en eso de inflar globos» («El conventillo en nuestra literatura»). Fue, además, el fundador de la «Sociedad Argentina de Escritores», una sociedad «de museo», en opinión de Arlt y «un patronato de esclavos federados y... una 'camorra' literaria», según E. Castelnuovo (11).

Por otro lado están los autores «útiles», todos ellos de izquierda y la mayoría de ellos compañeros y amigos de Arlt. Al que aprecia más ante todos es a Juan José de Soiza Reilly, ya que fue él quien aceptó publicar el primer cuento del joven escritor tímido («Este es Soiza Reilly»). El segundo nombre importante es el de Roberto Mariani. En «Mesas en la vereda» y al describir al hombre de «la tristeza del sábado inglés» con su «sueldo de hambre, veinte años de privaciones, de sacrificios estúpidos», se acuerda de Santana, personaje de los *Cuentos de la oficina*, de Mariani. Otro amigo personal muy apreciado fue Elías Castelnuovo, quien le recuerda con igual estimación en sus *Memorias* (1977). El afecto personal se detecta en la nota «¿Qué nombre le pondremos al pibe?», nota en la que cuenta que su amigo por pura afición literaria le puso el nombre de Edgardo Allan Poe Castelnuovo a su recién nacido hijo, y le recuerda su propio desastre, el nombre de Roberto «Godofredo», nacido de la lectura de Tasso por parte de su madre.

Otro nombre que ha perdurado en la literatura argentina es el de Raúl Scalabrini Ortiz. Arlt cita su obra más famosa en la nota «Busca trabajo... a las cuatro de la mañana» en la que dice del desempleado que es *«El hombre que está solo y espera»* (en Scroggins, 189).

Aunque representante de otra corriente literaria, el redactor de *Don Goyo*, el poeta Conrado Nalé Roxlo, se ve citado al lado de Scalabrini Ortiz en la misma aguafuerte, puesto que llamó al mismo personaje «el hombre de la hora perdida». Agreguemos otras amistades de Arlt que como él mismo no se dejan incluir en los dos conocidos casilleros de «Florida» y «Boedo» (en parte comparables con las denominaciones «inútiles» y «útiles» del propio Arlt). Se trata de los poetas Alfredo Brandán Caraffa, Cayetano Córdova Iturburu y Raúl González Tuñón. Recuérdese del último un texto como «Poemas del conventillo» para entender la confraternidad personal e intelectual entre éste y Arlt. A su hermano Enrique González Tuñón, autor de las estampas *Tangos* (1926) Arlt lo menciona con afectividad, ya que compartió dos experiencias dolorosas y peligrosas con él: la ejecución del

(11) E. Castelnuovo, en *La literatura argentina*, no. 4 (dic, 1928), p. 11.

anarquista Severino Di Giovanni («He visto morir») y el tiroteo del Congreso de 1930 («¡Donde quemaban las papas!»).

Otro interés conocido de Arlt es el teatro y no desdeña hacer publicidad para él en sus aguafuertes. Como los «mejores escritores» de su generación presenta a Roberto Mariani, Alberto Pineta, Mauri, Castelnuovo, Yunque, Barletta (amigo íntimo suyo que le adaptó el capítulo «El humillado» de *Los siete locos* para su «Teatro del Pueblo»), Scalabrini Ortiz y, no sin orgullo, «en esta lista también voy incluido yo» («El teatro del Pueblo»).

Del aguafuerte «Escritores jóvenes de la América Hispana», respuesta al artículo de Eduardo Mallea, «The Young Writers of América Hispana», aparecido en *The Nation* (EE. UU.), se deduce que Arlt consideraba a la mayoría de estos autores como los mejores de su época. Critica a Mallea por haber omitido los nombres de los poetas Luis Franco, González Lanuza (quien dedicará una monografía a Arlt en 1971), Rega Molina, Nalé Roxlo, Córdova Iturburu, Rojas Paz y César Liacho. Igualmente lamenta la ausencia de los novelistas y cuentistas Mariani, Barletta, Castelnuovo, Enrique González Tuñón y Alvaro Sol en el estudio de Mallea (*Cronicón*, 185ss). La misma estimación se descubre en recuerdos y notas por parte de ellos y en el número 21 de la revista *Conducta* que dedicaron Mariani, Olivari, Rega Molina, Barletta, Delfino y Nalé Roxlo al recién desaparecido Arlt.

Por fin no deben faltar los nombres de otros compañeros suyos en el quehacer periodístico: Last Reason (el montevideano Máximo Sáenz), mencionado literalmente como «precursor del lenguaje 'lunfardo'» en «Hoy me toca a mí» (*Cronicón*), Félix Lima y Fray Mocho (José S. Alvarez), sobre todo en lo que se refiere al lenguaje que emplean. Los opone a los lingüistas puristas como Monner Sans y reconoce que ellos han influido de manera decisiva sobre el «idioma de los argentinos» (aguafuerte del mismo título) y, se sobrentiende, sobre el del propio Arlt. Aunque no surja el nombre de Carlos de la Púa y su «Crencha engrasada» pienso que éste puede haber sido un modelo inestimable para el lenguaje de Arlt.

Otro aspecto de la narrativa del autor entra en estas notas con su preocupación por la realidad socio-política del país, en aquel momento doblemente difícil por la inminente caída del presidente Yrigoyen y la crisis económica mundial. Hasta la «angustia» de Erdosain, fenómeno al parecer netamente metafísico, tiene sus causas concretas, como se verá en el capítulo siguiente.

Ataca uno de los problemas más agudos de aquellos años, el del desempleo, relacionándolo con otro, el de la inmigración, perjudicial ante todo en la provincia de Buenos Aires; inmigración de extranjeros, por un lado desde Europa, y por otro desde el hinterland argentino. Si en 1895 la población urbana constituía el 43% del total, en 1914 ya llegaba al 58% y en 1944 representaba el 68,2% de los cuales Buenos Aires acumulaba el 40% o dicho de otra forma, más de la cuarta parte de la población total argentina

(12). El problema del «cesante» constituye el centro de aguafuertes como «La tragedia del hombre que busca empleo», «El pan dulce del cesante», «Sin laburo», «Busca trabajo... a las cuatro de la mañana» y en parte de «Aguinaldo inesperado». «La tragedia del hombre que busca empleo» no se refiere a un individuo, sino a todo un amplio grupo de la clase media. A pesar de hablar de un «conmovedor espectáculo» y de una «trágica situación por la que pasan millares y millares de personas en nuestra sociedad», domina el tono crítico. Está en desacuerdo con toda esta clase (de la que él mismo forma parte), cuyos miembros buscan empleo en la administración sin saber ningún oficio y sin otro ideal que el de encontrar un trabajo limpio, bien remunerado y con derecho a la jubilación. Contra el desempleo y la superpoblación de la capital aconseja la vuelta al campo, aun a sabiendas de que nadie le escuchará. Lucha contra la enfermedad nacional de ambicionar ser burócrata y jubilado, espíritu de «molusco», aferrándose a su puesto, mediocre y «sin una aspiración, sin una rebeldía, siempre manso, siempre gris, siempre insignificante» («La burocracia tiene la culpa»). Fustiga a su propia clase perezosa y patriotera. Se deduce que su propio ideal coincide con lo que horroriza a aquéllos: la revolución rusa y la afirmación de Proudhon de que «la propiedad es un robo» («La legión de honor») (13).

Muestra comprensión para las clases humildes que a través del juego intentan salir de la miseria, perdiendo en realidad en quinielas, carreras y lotería lo poco que les debería haber servido para la supervivencia. Inculpa a los quinieleros y sus cómplices de prevalerse de estos pobres y desprecia Buenos Aires como «ciudad de quinielas y radicalismo» (80).

Una de las aguafuertes más comprometidas sociopolíticamente es la titulada «¿Quiére ser usted diputado?». Critica en ella la administración del país y su nepotismo. Se refiere en primer lugar a la época de los presidentes Yrigoyen (1916-1922, 1928-30, cuando fue derrocado por los militares) y Alvear (1922-28). El gobierno de estos presidentes radicales se basaba en contactos personales, «política de hombres, de amigos, no de sociedades anónimas», es decir, en ambiciones personales (14). Las aguafuertes

---

(12) Cf. J. Vicens Vives, *Historia social y económica de España y América*, vol. V (1972), 593ss; véase también de David Maldavsky, *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt* (1968), el capítulo sobre la «estratificación socio-económica»; la inmigración en los diez años comprendidos entre 1901 y 1920, según el mismo crítico, llegó a 1.205.000 (107).

(13) La tan discutida cuestión del «revolucionarismo» de Arlt (hombre) debería convertirse en la del concepto político en la obra. En concreto en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* pienso que Haffner propaga la verdad acerca de la Sociedad Secreta al definir a su cabeza, el Astrólogo de esta forma: «Unas veces usted cree estar oyendo a un reaccionario, otras a un rojo, y, a decir verdad, me parece que ni él mismo sabe lo que quiere» (*SL*, 58). Ello no quita que en otros momentos se critique ciertos males de la sociedad argentina (el burocratismo, los militares, el estancamiento de la burguesía, etc.) o la política norteamericana intervencionista. Tampoco cabe ninguna duda del interés de Arlt por Mussolini y Lenin. Casi todos sus personajes hacen referencia a ellos (el Astrólogo, Erdosain, el Buscador..., *SL*, 134, 183, 171). Es sospechoso que los dos hombres casi siempre van juntos y la admiración parece dirigirse indistintamente hacia el «comunista« y el «fascista». También habla por sí el hecho de que se compare al Astrólogo con Lenin y de que este último incluso haya prestado algún rasgo como la cara mongólica. El propio Astrólogo se dice entusiasta de Lenin puesto que fue «el último dios terrestre que pasó por el mundo » (*LLL*, 73).

(14) Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1966), el capítulo sobre la clase media.

«Acomodando a los correligionarios» (*NAP*) y «Monólogo del ordenanza ministerial» (en Scroggins) hablan de esas prácticas de favoritismo. Ambos presidentes, apoyados por la clase media, desarrollaron una política conservadora, sin comprensión para las reivindicaciones de los obreros. El movimiento obrero no cobró cierta importancia hasta 1930, año en el que se fundó la C.G.T. Pero esta unificación, aunque ya apunta a la lucha de clases, careció de efectividad por las dificultades que siguieron al crac del 29, a lo que se sumó la vuelta al poder de la antigua oligarquía tras el golpe del General Uriburu (6 de setiembre de 1930).

Si Arlt en un primer momento saludó el cambio de gobierno como algo esperanzador, pronto se convenció de la corrupción e incapacidad de los nuevos políticos que no entendían «ni de política ni de teoría». La nueva clase política es una «sociedad de malandrinos de alto vuelo... de política parda, donde todos los personajes pavonean un analfabetismo precoz y senil» («El secretario del político», en Scroggins). Si el nuevo gobierno terminaba con la «corrupción» de los de abajo (cierre de locales de juego y prostíbulos), el fraude general se instaló en las altas esferas. Arlt expresa su opinión sobre la falta de valores en la vida pública, más que en cinismo, con amargura:

> «Cuando entrás en una zapatería no es para hacerte un traje, sino para comprar botines, ¿no? Bueno, cuando vas a lo de un político no es a comprar decencia ni honestidad, ni ninguna de esas pavadas...»

Otro ataque de Arlt se dirige contra la explotación del país por empresas extranjeras, ayudada por el sistema económico del «laisser-faire». Inglaterra ocupaba entonces, claramente, el primer puesto en cuanto a las inversiones de capital extranjero, seguida muy de lejos por los Estados Unidos (15).

«¿Quiere ser usted diputado?» anticipa muchas ideas de *Los siete locos*, expresadas por boca del Mayor, aunque él mismo sea un farsante:

> «En nuestra cámara de diputados y de senadores, hay sujetos acusados de usura y homicidio, bandidos vendidos a empresas extranjeras... Las elecciones presidenciales se hacen con capitales norteamericanos, previa promesa de otorgar concesiones a una empresa interesada en explotar nuestras riquezas nacionales» (156).

Critica el apoderamiento de los terrenos para la construcción del Canal de Panamá (1903), el apoyo de los Estados Unidos a Carranza en 1917, la intervención en Santo Domingo y la explotación política a través de inversiones de capital en Latinoamérica.

No menos preocupado se muestra Arlt por la posibilidad de que estalle otra contienda armada, tan tremenda como la primera guerra mundial. Si cambiamos las fechas de 1930 y 1914 por las de 1982 y 1939 y apuntamos los nombres SALT y START, tenemos que reconocer que el discernimiento de Arlt no ha perdido su vigencia en la actualidad:

---

(15) Cf. Ricardo M. Ortiz, *Historia económica de la Argentina*, vol. II, 342ss.; F. Alonso, A. Rezzano, *Novela y sociedad argentinas*, 117s

«Ahora bien, piense usted que los hombres de esas naciones cultas, Alemania, Inglaterra, Francia, están actualmente discutiendo la reducción de armamentos (no confundir con supresión)... Para qué sirve esa cultura, si en el año 1930, después de una guerra catastrófica como la de 1914, se discute un problema que debía causar espanto?» («La inutilidad de los libros»).

Queda patente tanto en las novelas como en las aguafuertes la aversión contra el ejército, expresada irónicamente en la nota «Los chicos que nacieron viejos», al oponer estos declamadores del verso «A mi bandera» a los purretes alegres que prefieren leer *El corsario negro* y *Sandokan*, de Salgari. En *Los lanzallamas* el Astrólogo pretende manipular a los militares para sus fines revolucionarios, puesto que ellos «son suficientemente brutos para llevar a cabo todos los disparates necesarios para despertar la conciencia revolucionaria del pueblo» (*LLL*, 80s).

Respecto a la forma de las notas, revisten una gran variedad, desde la descripción paisajística o de otro tipo a las reflexiones, pasando por el cuadro costumbrista. Pero en todas ellas se descubre la predilección por el diálogo en una doble faceta, por un lado el que el escritor continuamente establece con el lector, por otro el de las pequeñas escenas dramatizadas con el fin de presentar sus ideas plásticamente al lector. «Sobre la simpatía humana» muestra que tanto la obra literaria como la periodística está escrita con un lector «in mente». El autor no se coloca por encima de su público, sino que quiere la comunicación, la discusión con éste. Necesita la «respuesta» de sus lectores como estímulo, no sólo para inspirarle nuevos temas, como vimos al principio, sino también para darle una muestra de interés, y más aún, de simpatía. Este Arlt tan duro y soberbio contra los «eunucos» literarios (16), sobre los que proclama su futura victoria, confiesa aquí su dependencia del público. La «empatía» (en el sentido orteguiano) entre autor y lector constituye una fuerza para el primero, ya que, de lo contrario, sería vulnerable a las andanadas de críticas emitidas por el «establishment» literario. Emplea la primera persona del plural como expresión de solidaridad; es uno de ellos, testigo del barrio porteño, «barrio profundamente nuestro, barrio de todos, reos o inteligentes llevamos metido en el tuétano» («Silla en la vereda»).

Por otra parte está el diálogo entre los personajes de las aguafuertes. La predilección por la dramatización del material narrativo se trasluce ya en estos años. En ella se va a hacer hincapié en una nota de *Los lanzallamas* (125). Además, es bien sabido que el autor dedicó los últimos años de su vida al género dramático. El aguafuerte «Diálogo de lechería» expresa la escenificación hasta en el título; la primera parte de 1la señora del médico», un diálogo entre el «notero» (el periodista) y el médico, se separa claramente de las reflexiones de la segunda parte. «Entre comerciantes» consta de tres largos diálogos, enmarcados en el texto narrativo del autor.

---

(16) Prólogo de *Los lanzallamas*, 12.

Cito sólo de paso «Acomodando...», «El pan dulce del cesante» y «Dos millones de pesos» de las *Nuevas aguafuertes porteñas* y «Aguinaldo inesperado», «Etapas de metejón», «El arte de juntar puchos» y «Sacame de este infierno», de la recopilación de Scroggins. Aparte de estas aguafuertes dramatizadas se encuentran otras muchas que hacen brotar breves diálogos o fragmentos de diálogos en cualquier momento, por ejemplo, aquella tan parecida por el tema a la de los comerciantes, «El próximo adoquinado», que sustituye a los comerciantes por los pequeños propietarios.

Se deduce así que no sólo en cuanto al temario, sino también en cuanto a la forma hay coincidencias con la obra literaria. Ahora bien, no se puede decir que lo mejor de Arlt se encuentre en el periodismo, sino que el que en primer lugar era novelista y dramaturgo ha elevado el periodismo en algunos textos al nivel de la literatura, textos que no tienen por qué temer una segunda lectura al verse editados en forma de libro. Abarca una enorme variedad de temas: costumbres porteñas de aquellos años, apuntes lingüísticos y otros sobre tipos humanos; tanto aborda la situación político-social como la literatura. Su labor periodística se encuentra en la línea de colegas como Last Reason, Félix Lima y Fray Mocho, citados por él favorablemente, de Roberto J. Payró, Leonidas Barletta y otros no mencionados expresamente. Es un testigo del período comprendido entre el año 1920 y 1930, y se ocupa tanto de los asuntos importantes como de los efímeros, algunos de los primeros disfrazados bajo notas humorísticas como la del «sábado inglés». No obstante, se esconde tras ella la lucha obrera por el sábado libre.

Lo que distingue radicalmente las aguafuertes de la obra literaria es el tono. En ésta prevalecen los tintes oscuros de angustia, aburrimiento y fracaso. Exceptuando hasta cierto punto *El juguete rabioso*, en la narrativa han dejado de existir los vínculos humanos; cada uno de los personajes es un ente aislado de los demás. En las *Aguafuertes porteñas*, en cambio, los mismos temas son tratados con humor y calor humano. Sirvan algunos ejemplos concretos a modo de explicitación. El apunte «Ni los perros son iguales» evoca uno de tantos conventillos arltianos:

> «una maravillosa casa de pensión. El edificio amenaza venirse abajo... La patrona es gorda, cetrina y tuerta. Uno de sus chicos debe tener mal las glándulas de secreción interna; otro es bisojo, en fin: es un caserón estupendo que me recuerda al Arca de Noé» (50).

He aquí otra pensión, la que habita Erdosain:

> «Asqueado, avanza por el corredor del edificio, un túnel abovedado, a cuyos costados se abren rectángulos enrejados de ascensores y puertas que vomitan hedores de aguas servidas y polvos de arroz. En el umbral de un departamento, una prostituta negruzca... adormece a una criatura... Los departamentos están separados por tabiques de chapas de hierro... De los interiores escapan injurias, risas ahogadas, canciones mujeriles y broncas de hombres...» (*LLL*, 30s).

Bien lo llama el propio Erdosain una «letrina». Recordemos, sólo de paso, el conventillo de homosexuales en el que cae el desesperado Silvio.

La geografía de la ciudad, que tanta importancia tiene como expresión del estado anímico de Erdosain y en menor grado de Silvio y de Balder, toma matices alegres y comunicativos en las notas periodísticas. Es vano imaginarse cómo el angustiado Erdosain hubiera reaccionado al espíritu de placer, vagancia y alegría de la calle Corrientes. Pero no. Sus parajes son otros, como el Dock Sur con sus silos de portland, sus torres de transformadores y altos hornos, coronados por un cielo de color mostaza (*LLL*, 141).

Lo mismo ocurre con los defectos físicos de gran número de personajes y con el tema de la caza de un novio, mencionada anteriormente. Ambos fenómenos se ven tratados de forma humorística en la nota «El bizco enamorado». El humor es precisamente el elemento que brilla por su ausencia en la narrativa, con la excepción de algunas breves chispas en *El juguete rabioso* y de los «dos bergantes» (los hermanos Espila) en *Los lanzallamas*. Basta comparar la nota «Soliloquio del solterón» (17) con el monólogo de Stepens en *Noche terrible* para comprender el abismo que media, en el tratamiento de un mismo tema, entre el aguafuertista y el narrador de ficción. El primero habla humorísticamente de «Tata Dios» que descansó en domingo (18), mientras que el segundo, por boca de su personaje Erdosain, llama al mismo ser absoluto «Dios Canalla» (*AP*, 45; *LLL*, 158). Y qué decir del aguafuerte «Yo no tengo la culpa», elaboración cómica del esfuerzo diario del hombre Arlt para demostrar «que una vocal y tres consonantes pueden ser un apellido». Esta lucha la sigue perdiendo aún tras su muerte, si se cuentan las erratas de imprenta que, al citar su nombre, a menudo colocan la *t* ante la *l*.

En fin, la amargura de la novelística se ve en estas notas sustituida por el humor, la compasión y la nostalgia de los tiempos pasados («Molinos de viento en Flores»). El predicador de la revolución y del exterminio total por gases se conmueve aquí ante el cariño que le muestran otros hombres, y les paga con igual moneda.

El humor se hace patente, igualmente, en su «Autobiografía», publicada en la revista humorística, *don Goyo*, núm. 63, 14 dic. de 1926. Por esta razón la incluyo aquí a continuación. Además, no se la ha dado a conocer hasta ahora. Agradezco la amabilidad de haberme facilitado este dato bibliográfico a Mirta Arlt.

---

(17) Es precisamente en la repetición de una misma imagen en un entorno totalmente opuesto donde más claramente se ve la diferencia. Erdosain se imagina estar impasible tras una ametralladora, sordo a los gritos de las masas, «tomándome el dedo gordo del pie» (*SL*, 159). ¡Cuánto más alegre la imagen del solterón bajo su colcha-caparazón, mirándose el dedo gordo del pie! Extrañamente, Alberto Vanasco presenta esta aguafuerte como «esbozo autobiográfico» póstumo, publicado, a «pocos días de su desaparición», en *Conducta* (Prólogo a *Regreso*).

(18) Cf. «El hombre de la camiseta calada»: «Dios hizo a la planchadora, y en cuanto la planchadora salió de entre sus manos divinas con una cesta bajo el brazo, Dios, diligente y sabio, fabricó, a continuación, al guardián del umbral, al hombre de la camiseta calada», 18. El mismo tono, por excepción se vuelve a encontrar en *El juguete rabioso* al hablar de los judíos Naidath: «(el señor Naidath) estuvo a la altura de las circunstancias, y como recomienda el salmista, habló poco y obró mucho. Era sábado, pero al señor Josías, importábale un ardite el precepto mosaico, a vía de prólogo sacudió dos puntapiés al trasero de su mujer...» (106s). Además se encuentra en esta novela a la deliciosa familia Irzubeta, constituida por tres hijos golfos, dos quisquillosas doncellas y dos «brujas dentudas» (madre y abuela, 26).

Autobiografías Humorísticas

Me llamo Roberto Godofredo Cristopersen Arlt, y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno. Esto de haber nacido bajo dicha conjunción es una tremenda suerte, según me dice mi astrólogo, porque ganaré mucho dinero. Mas yo creo que mi astrólogo es un solemne badulaque, dado que hasta la fecha no tan sólo no he ganado nada, sino que me he perdido la bonita suma de diez mil pesos.

Además, por la influencia de Saturno —aquí habla mi astrólogo— tengo que ser melancólico y huraño, y no sé cómo hacer para estar de acuerdo con dicho señor y mi planeta, ya que colaboro en una revista que es humorística y no melancólica.

Ahora bien: Como el señor Director de DON GOYO me ha asegurado que hasta de Kublatrán y la Nigricia recibe cartas pidiéndole detalles de mi maravillosa existencia, no tengo inconveniente en complacer a tantas lectoras lejanas.

He sido un «enfant terrible».

A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas, y ya tenía en mi haber estupendas aventuras que no ocultaré. Estas cuatro aventuras pintan mi personalidad política, criminal, donjuanesca y poética de los nueve años, de los preciosos nueve años que ya no volverán.

Yo y Ferrer

Aunque parezca mentira, ya tenía un concepto profundo de lo que era política internacional y derecho privado y social.

En esa época fue cuando en Montjuich (España) fusilaron a Ferrer, el fundador de la Escuela Moderna. Este hecho, comentado por mis padres, me indignó de tal forma que, fabricando con papel de barrilete una bandera española, resolví vengarlo a Ferrer. Al efecto, colocándole un asta a la bandera, seguido de todos los vagos del barrio, me coloqué frente al almacén de un asturiano bruto, y en medio de la gritería de los muchachos incendié el símbolo español. Luego, de una pedrada, le rompí al comerciante un vidrio del escaparate, y huí contento, seguro de que Ferrer, desde el cielo, aplaudía mi desagravio.

Jefe de la mano negra

En aquellos días se hablaba mucho de los procedimientos de la Mano Negra para extorsionar a los que amenazaba. El asunto me interesó de tal forma que resolví hacer la prueba, y escogiendo como víctima a una señora

vecina que sufría terribles ataques de epilepsia, le escribí una carta en la cual la informaba que si no ponía mil pesos en un árbol de su jardín, una noche de esas la degollaría. Al final de la esquela había impreso con betún una descomunal mano negra, y eso ya no parecía carta, sino el mensaje de un carbonero con oficial residencia en el infierno.

Cuando la pobre señora leyó el brulote, fue tal el susto que recibió, que le sobrevino un ataque del que casi se muere. Su esposo, que averiguó que yo era el autor del desaguisado, me hizo dar por mi padre una formidable paliza, y desde aquel día las comadres del barrio murmuraron que yo moriría en la cárcel porque tenía madera de futuro ladrón.

Mi primer amor

Era pecosa y bizca, pero yo la creía más hermosa que la luna; y por eso le escribí esta carta:

«Señorita: Escapémonos al mar. Vestido de terciopelo negro la voy a llevar a mi barco pirata. Juro por el cadáver de mi padre ahorcado que la amo. Suyo hasta la muerte: Roberto Godofredo, caballero de Ventimiglia, señor de Rocabruna, capitán del ballenero «El Taciturno».

Todos estos nombres los había tomado de una novela de Salgari. Pues, ¿creerán ustedes?, la madre de esta pelandusquita, habiendo secuestrado la carta, casi me hace procesar por corruptor de menores.

Mi personalidad literaria

Yo soy el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribió.

En aquella época visitaba la librería de los hermanos Pellerano. Allí conocí, entre otros, a don Joaquín Costa, distinguido vecino de Flores. El señor Costa, que conocía mis aficiones estrambóticas, me dijo cierto día:

—Si traes un cuento te lo pago.

Al siguiente domingo fui a verlo a don Joaquín, ¡y con un cuento!

Recuerdo que en una parte de dicho esperpento, un protagonista, el alcalde de Berlín, le decía a un ladrón que, escondido debajo de un ropero, no podía moverse:

—¡Infame, levanta los brazos al aire o te fusilo!

A don Joaquín lo impresionó de tal forma mi cuento que, emocionado, me lo arrebató de las manos, y prometiéndome leerlo después me regaló cinco pesos.

Y ése fue el primer dinero que gané con la literatura.

Señor Director de Don Goyo. Lo que he hecho después de los diez años de edad ocuparía, sin exagerar, diez volúmenes. Y mejor es terminar aquí.

2. Los personajes

Uno de los problemas centrales del análisis del texto narrativo es el del personaje y su presentación. La tipología clásica opera según los criterios de la complejidad o evolución del personaje, con los binomios simple-complejo, dinámico-estático. El estudio más influyente, sin duda, ha sido el de E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927) que distingue entre «flat characters» y «round characters». Los primeros son fijados desde un principio con pocos rasgos que les acompañan como una etiqueta y que permanecen inmutables a lo largo del texto. Frecuentemente se les reconoce al instante por un tic o una frase suya característica. Por el contrario, el personaje «complejo», aparte de la aludida cualidad, es sometido a influencias y cambios en el transcurso de la narración, es decir, «it has the incalculability of life about it» (1).

Para el formalismo ruso, al contrario, los personajes «constituyen representantes vivientes de éste o de aquel motivo», es decir, que tienen una función estructuradora para los motivos: «La pertenencia de un motivo a un personaje es el hilo conductor que permite orientarse en el volumen de los motivos, un medio auxiliar para clasificar y ordenar los diversos motivos» (2). Desempeña el personaje una función subordinada en la fábula y su caracterización se realiza analizando el *sistema de motivos* unidos a él. La semiótica parisina desarrolla estos conceptos formalistas. Aludamos, sólo de paso, al análisis de Tzvetan Todorov de la novela *Les liaisons dangereuses*, que define los personajes por sus relaciones con los otros personajes, reduciendo éstas a tres fundamentales: el deseo, la comunicación y la participación. Otras posibles relaciones constituirían meras derivaciones de estos tres tipos (3).

---

(1) Cf. Wellek y Warren, *The Theory of Literature* (1949), W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (1954). Las clasificaciones de todo el género novelístico de Edwin Muir, *The Structure of the Novel* y Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* siguen criterios semánticos, uno de ellos el personaje. Distinguen tres tipos: la novela de acción, de caracteres y la crónica (Muir) o la de personajes, espacio y acción (Kayser). Pero ya Henry James rechazó esta diferenciación puesto que acción y carácter están unidos estrechamente: «What is character but the determination of incident? What is incident but the illustration of character?», *The Future of the Novel* (1956), 15.

(2) Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura* (1982), 204. Tomachevski llega a negar la necesidad del héroe en la fábula, que «como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización», contradiciéndose en cierto modo al reconocer su función de «dar cohesión a la anécdota» (*ibíd.*, 207).

(3) Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (1967), 58ss.; cf. A. J. Greimas, *Du sens* (1970) habla de la 'composición sémica del contenido del héroe': Les acteurs et les événements narratifs sont des lexèmes... analysables en sémèmes (acception ou 'sens' des mots) qui se trouvent organisés, à l'aide de relations syntaxiques, en énoncés univoques» (188s). En el análisis del mito de la cultura alimentaria descrito en *Le Cru et le cuit* Lévi-Strauss utiliza la tipología clásica del héroe (o su estadio) como «estático» y «dinámico» (*ibíd*). El estudio más especializado hasta ahora en este tema, si no me equivoco, es el de Philippe hamon en *Littérature* (1972), 86-110.

Aquí se procedrá de otra forma. Los personajes masculinos, «profundos» en oposición a los femeninos, serán analizados desde un punto de vista psicológico-filosófico. Si enfocáramos a un hombre como Erdosain desde la perspectiva de las relaciones con los demás, el análisis quedaría superficial, ya que su problema principal es anímico y metafísico. Por otro lado, a pesar de su complejidad, es un personaje fijado desde el primer momento, puesto que sólo asistimos al desenlace trágico de un «alienado» (psíquica, metafísica y sociológicamente). Los personajes femeninos, en cambio, constituyen en la obra arltiana tipos fijos, catalogables según su posición social o estado civil. La tarea respecto a ellas será, por lo tanto, la de la clasificación.

1. Los personajes masculinos

A pesar del interés que Roberto Arlt profesa por la situación sociopolítica de su país, su verdadera preocupación es, ante todo, de tipo metafísico. Dijo ya González Lanuza de los personajes arltianos que «Más que seres vivos son seres que buscan vivirse, seres que luchan por alcanzar existencia desde la nada que los está sorbiendo». Aplica la idea borgesiana de que cada maestro crea sus predecesores a Arlt quien ya «anticipa» la obra por escribir de Sartre (4). Igualmente D. W. Foster piensa que «primarily at issue is a concern with man's dilema that is more metaphysical than political» (5). A pesar de su proximidad al grupo de Boedo, la inquietud de Arlt se centra en la 'condición humana', psíquica y metafísica, en el cuestionamiento del «sentido de la vida» dentro de un mundo cosificado, falto de Dios. Casi todos sus protagonistas se encuentran en busca de algún ideal y todos ellos fracasan.

Desde un principio esta preocupación espiritual se hace patente. El joven Silvio aspira a ser inventor y escritor. Al fracasar en estas pretensiones, traiciona a un compañero para afirmar de esta manera su propio Ser. Erdosain porfía en busca de un sentido de la vida. Con cada sufrimiento voluntariamente se degrada más hasta suicidarse tras haber matado a su amante. Estanislao Balder es otro hombre fracasado en una sociedad mecanizada, sin valores espirituales. Denuncia, y a la vez representa, los defectos de esta sociedad.

Cuentos como *Ester Primavera* y *Escritor fracasado* siguen esta misma línea. Ambos tratan el problema del hombre que naufraga en sus aspiraciones y se venga degradando el objeto ideal. El vacío de la vida es tema de cuentos como *Las fieras* y *Pequeños propietarios*, los últimos viviendo únicamente del odio hacia su vecino. En *Las fieras*, igual que en *Ester Primavera* y *Escritor fracasado* la soledad se soporta en la compañía de otros, compañía de «silencio, pesadilla de aburrimiento y angustia».

La palabra *angustia* da la clave para el carácter de uno de los tipos predominantes entre los personajes masculinos de Arlt, siendo Erdosain su máximo representante.

(4) Eduardo González Lanuza, *Roberto Arlt* (1971), 44s.
(5) D. W. Foster, *Currents in the Contemporary Argentine Novel* (1975), 23.

Tomo como base el concepto kierkegaardiano de la angustia (6). El filósofo danés, precursor del existencialismo enfoca el problema existencial desde un punto de vista religioso, psicológico y personal. El concepto de la angustia se relaciona inseparablemente con los del pecado y de la libertad del hombre. Parte de la base de que el hombre es cuerpo, alma y espíritu. El espíritu es sobre todo libertad que se confirma en el acto de la elección:

> «Existir, propiamente, es esa relación espiritual, consciente, interior, activa y libre que uno mantiene consigo mismo y que se va logrando a golpes de decisión» (7).

No se debe confundir la angustia con el miedo, el cual se relaciona con un objeto concreto. La angustia, por el contrario, es sentimiento de amenaza que no se deja ubicar ni objetivar, es en fin «la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad» (91).

La angustia que en el estado adámico era causada por la nada (exterior), tras la prohibición del fruto del árbol de la ciencia en el *Génesis*, se ha adentrado en el hombre y se presenta como «angustiosa posibilidad de *poder*» (94s). A continuación se distinguen dos formas de angustia: la *angustia subjetiva*, «instalada en el individuo como consecuencia de su propio pecado» y la *angustia objetiva*, que se encuentra en la naturaleza. La que nos interesa aquí es la primera.

En *Los siete locos* encontramos el término «angustia» y sus derivados aproximadamente cincuenta veces. En la continuación, *Los lanzallamas*, el número baja a la mitad. La mayoría de las veces el término se relaciona con el estado del protagonista Erdosain (8). Desde su primera presentación lo

---

(6) Cf. S. Kierkegaard, *El concepto de la angustia* (1965). Esta parte del estudio se basa en dos trabajos míos, «'La zona de la angustia, de Roberto Arlt» y «Tipos femeninos en la narrativa de Arlt». Es Kierkegaard el punto de referencia para el análisis de los personajes masculinos (y no Sartre al que alude González Lanuza), no tanto porque la obra de Sartre, Camus o Marcel fuera publicada posteriormente (de hecho *Sein und Zeit* de Heidegger apareció dos años antes de *Los siete locos*), sino porque el planteamiento ateo de Heidegger y Sartre es impensable para Arlt. Igual ocurre con el concepto filosófico de Karl Jaspers, quien reduce la idea de Dios a una cifra o un símbolo. Al contrario Gabriel Marcel tiene mucho en común con Kierkegaard al partir igualmente de la existencia concreta (no así Sartre y Heidegger) y al basar su filosofía en la idea cristiana. Véase Régis Jolivet, *Las doctrinas existencialistas* (1976) y Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos* (1973), 257s, 332ss. y 61ss., respectivamente.

(7) Soren Kierkegaard, *El concepto de la angustia* (1965), el prólogo del traductor, Demetrio G. Rivero, 20.

(8) Una sola vez se aplica el atributo a Elsa, «mujer desequilibrada por la angustia» (*SL*, 101). En realidad se sabe poco de su psique en esta novela y sólo se constata su último acto: el abandono del marido. Ella, hija de la buena burguesía, había propuesto al marido que él se empleara en algún oficio o negocio lucrativo, mientras que él soñaba con «la pureza» y con ser inventor. La convivencia se degrada paulatinamente, hasta que un día Erdosain trae una prostituta a casa. Elsa se venga de esta humillación abandonando su hogar con un amante. Verdad es que difícilmente se puede hablar de un caso de angustia en el sentido filosófico. No existe un despertar ante la nada. Elsa no se interroga por el sentido de la vida, sino que se trata de una frustración muy concreta: la de no progresar en la sociedad y la de la falta de dinero. Hipólita es otra mujer que habla de su «angustia». La vida de su juventud pasada entre seres codiciosos, que estaban pensando en el dinero a toda hora, le hizo sufrir. Para huir de esta vida materialista, sueña con viajes, vive en el mundo de las novelas y afirma que buscó la comprensión a través del contacto físico (*SL*, 209ss., *LLL*, 20s). Sin embargo, en realidad su propia «alma» se relaciona con el dinero, al perder el farmacéutico todos sus bienes en el juego. Además su intento de seducción del Astrólogo y su huida al final con éste y su admiración por ese «superhombre» dejan muchas dudas sobre la sinceridad de su «angustia».

encontramos en busca «de los orígenes de la ansiedad». Busca la fuente de su angustia no en el exterior (como, por ejemplo, Hipólita), sino en su propia alma, a pesar de que se imagine la «zona de la angustia» como geográficamente ubicable, fuera de él, «sobre el nivel de las ciudades a dos metros de altura», para afirmar acto seguido, que «esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres». El *leitmotiv* de toda la novela es por lo tanto la pregunta: «¿qué es lo que hago con mi vida?», que se contesta de forma negativa con el suicidio. Al contrario, el *leitmotiv* de la primera novela es aún afirmativo: «Vida, qué linda que sos».

Si se toma al pie de la letra la afirmación de que «apareció en él la angustia», ello ocurriría cuando su mujer, poco después de casarse se niega a entregarse a él, es decir, desde el principio la angustia estaría unida al factor sexual (*SL*, 113). Sin embargo, es fácil mostrar que el autor se contradice, puesto que dos veces hace hincapié en el hecho de que la angustia ya apareció en su infancia. Comienza al tener que esperar un castigo por parte del padre, no impuesto en el acto, sino que pende amenazante sobre el niño al ser anunciado para el día siguiente (*SL*, 68s.; *LLL*, 170). Crece la angustia por la humillación al verse calificado de «imbécil» por el padre y sus camaradas en la escuela. Otro caso complementario al de Erdosain es el del niño que se suicidó al recibir malas notas; ciertamente se trata de un doble del niño Erdosain (*LLL*, 27). No sólo el insulto del padre, sino también la humillación de tener que fregar el suelo del piso le degrada ante sí mismo y ante los ojos de los demás, vergüenza que comparte con el joven Silvio, plantado con un cencerro en la puerta de la caverna-librería de don Gaetano, atrayendo de esta forma posibles clientes, soportando «ojos que me desnudaron lentamente», fregando igualmente suelos y yendo de compras con una cesta roja, «impúdicamente grande» (*JR*, 70).

Volvamos a la angustia como resultado del rechazo físico por parte de la mujer. Se nos presenta la noche de bodas desde diferentes puntos de vista, el de Elsa y el de Erdosain. Según ella, aquella noche su marido comenzó a hablar «de la pureza, del ideal» y de otras cosas «estúpidas», se supone de sus sueños de inventor. También Erdosain hace referencia a esta noche, precisamente desde su ideal de una relación pura, no mancillada por el acto sexual. Creía en la espiritualidad del amor, lleno él mismo de pudor, acostándose con los pantalones puestos, mientras que la mujer le empuja hacia el acto. El acto físico parece como algo sucio que lleva a la caída. El mismo hecho se observa en la obra de otro ríoplatense, Juan Carlos Onetti; ambos autores arrastran con ello un latente lastre religioso. Parte de la angustia en Erdosain, y la que él además busca de forma masoquista, es precisamente el temor de que Elsa se pueda entregar a otro hombre (9). Al

(9) También habrá que ver en este contexto la «angustia implacable» que penetra a Erdosain en el momento en que Elsa le confiesa con toda tranquilidad que de no haberse casado, hubiera tenido un amante. Erdosain, acto seguido, se martiriza con su propia fantasía y su *carne* se paraliza y se sumerge «en la nada» (*SL*, 110). Citemos aquí igualmente la corrupción de la niña de nueve años que él afirma

contrario, cuando sueña con la doncella, pálida y de clase alta —sueño que comparte con Balder— excluye como primer hecho el contacto sexual, tal como lo hizo con aquella prostituta Lucien a la que pagó sin haber usado su servicio.

Es evidente que en todos los relatos de Arlt la sexualidad se relaciona con la suciedad, la prostitución y la masturbación. El hombre que aspira a la pureza, se destruye a sí mismo y/o a su ideal al verse incapaz de alcanzarlo. De ahí que no nos sorprende que Erdosain y Ergueta se «revuelquen en la porquería con anhelo de pureza» (dicho con palabras de Balder, *AB;* 174).

Al darse cuenta de la imposibilidad de su sueño de la doncella pura y pálida, Erdosain, acto seguido, decide hacerse «cafishio» y va en busca del próximo prostíbulo (*SL*, 204).

Con este concepto del acto físico, Arlt se distingue claramente de posteriores escritores «existencialistas». Expresa Ernesto Sábato la idea de esta nueva generación cuando habla del «sentido sagrado del cuerpo», del amor como «supremo y desgarrado intento de comunión», llevado a cabo mediante la carne. En la escena en la que la inocente Luciana Espila se ofrece a Erdosain, este podría haber alcanzado «a través de su carne y de la carne del otro su propia alma» (10). Pero, al contrario, para Arlt el amor físico es un elemento más que lleva a la angustia.

El matrimonio de por sí nunca lleva a la comunicación, sino al aburrimiento o bien al desgarramiento mutuo. El cuento *Una tarde de domingo* expresa esta idea básica en Arlt:

> «Posiblemente cada hombre que pasa por la vida de una mujer destruye en ella una faceta de bondad que otros dejaron intacta, porque no encontraron la forma de romperla... Todos somos hombres buenos. Pero de cada uno de nosotros se burla alguna mujer, de cada mujer en alguna parte se burla un hombre» (*Jb*, 141s).

De forma aún más cruda se expresa esta idea por boca del protagonista Balder en *El amor brujo:*

> «Bajo apariencia de comunión de palabras o gestos... (los esposos) conectaban bajezas análogas, superficialidades recíprocas. Sus entendimientos se tocaban en la tontería» (*AB*, 86).

En el matrimonio de Erdosain ya no existe ningún elemento de comunicación, ni la física ni la de superficialidades cotidianas, ya que estas últimas se excluyen por el carácter atormentado del hombre.

Pero la angustia no sólo es constituyente de la relación del individuo con

---

haber cometido (*SL*, 227; cf. *LLL*, 181, donde la misma niña tiene ocho años). Es cierto que también existe una relación estrecha entre el acto sexual y la situación socio-económica, es decir, el acto como pura rutina (la pequeña burguesía), obscenidad y mercancía (el lumpen). Esta relación de lo económico con la vida sexual también está latente en el caso de Erdosain y Elsa. El hombre no satisface las aspiraciones sociales de la mujer que instintivamente toma su venganza rechazándolo. Esta insatisfacción social de la mujer reduce al hombre a la impotencia sexual; véase el trabajo de Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965).

(10) Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas* (1963), 88, 173s. Repito que un escritor como Onetti se encuentra por ello más cerca de Arlt que de Sábato o Cortázar.

los demás, sino también de su relación consigo mismo. Precisamente es aquí donde más se percibe la influencia de Dostoievski, aludida en ocasiones por algún crítico. Arlt recoge la idea del *nadryv* (título del Libro IV de *Los hermanos Karamázov*), «el perfeccionamiento del mal» y, como consecuencia, la propia «desgracia», es decir, la autodestrucción, en transcripción arltiana del concepto del autor ruso (11). Dostoievski descubrió esta

(11) *LLL*, 183. No será casualidad que en esta misma página aparezca el nombre de Dostoievski en una nota al pie de página, rememorando la muerte de Si-Wei-Sen, escritor chino de una biografía del autor ruso. La traducción española de Cansinos-Assens usa el término «conmociones»; al contrario la francesa (Pléiade) emplea la palabra «déchirements».

Otras muestras de esta influencia son: el superhombre en una sociedad de siervos a la manera de Iván (o el Astrólogo); la vida absurda sin Dios como la que llevan Kirilov, Stavroguin e Iván; el hombre que «busca a Dios mediante pecados terribles» (*LLL*, 25), palabras del Astrólogo que definirían perfectamente al protagonista de *Crimen y castigo;* la idea de que Dios se aburre y habrá que asesinarlo (Kirilov); la búsqueda de la humillación, que comienza ya en los *Apuntes del subsuelo*, así como el deseo del hombre de algo que le perjudicará para comprobar su propia libertad (*Apuntes*, capítulo 8), la doble personalidad; el paisaje y medio ambiente expresivos del carácter (Svidrigailov y el agua putrefacta; los conventillos en Arlt); el gran número de suicidios o intentos de suicidio; la adopción de elementos paraliterarios, preferentemente de la novela policíaca, como por ejemplo los asesinatos; la frecuencia de los sueños; personajes como Stavroguin e Iván conversan, como Erdosain, con espectros que son proyecciones de su alma. Igual que ocurre en la obra de Dostoievski, Erdosain ya no es un carácter ficticio, sino «un estado psicológico» (Erdosain, el angustiado), como dijo recientemente Andrei Siniavski sobre los personajes del autor ruso en una entrevista con el escritor alemán Horst Bienek. También Nathalie Sarraute señaló que los personajes de Dostoievski no son tanto «tipos humanos», sino más bien «soportes, sostenes de conflictos todavía inexplorados» (*La era de recelo*, 1967), 35. Como último dato citemos el hecho de que ambos, Dostoievski y Arlt, son partidarios de la puesta en escena como técnica idónea para la exposición de caracteres y conceptos.

Alguna coincidencia menor resultará en estos apuntes con el libro de Stasys Gostautas, *Buenos Aires y Arlt* (1977) y su artículo, «Dostoievski en las novelas de Roberto Arlt» (1973). No comparto, sin embargo, la opinión del profesor Gostautas de que «El pecado que no se puede nombrar» se refiera directamente al episodio *suprimido* por Dostoievski en *Los demonios*, a pesar de que haya cierta semejanza en el léxico: «un crimen mayor y más horrible que el cometido por Usted con esa chica no lo hay» (*Paralipómena*, 1636). Es muy dudoso que Roberto Arlt haya podido conocer este texto, sólo accesible a investigadores. Como he dicho (nota 9), Arlt hasta se confunde en la edad de la niña al mencionarla por segunda vez. No existen —como pretende Gostautas— «referencias *múltiples* al crimen... (El incidente) no es sólo una curiosidad literaria, sino lo esencial para entender la estructura y los posibles cambios que el autor introdujo a raíz de ese incidente». El narrador —según el crítico— antes no insinuaría nada, sino, al contrario, «Erdosain aparece como un hombre en busca de pureza» (1977: 103). En ningún momento Gostautas prueba que el crimen, la seducción de la niña, sea el elemento estructurador de las dos novelas. Al contrario, es fácil mostrar que se trata de uno de los elementos reiterativos, caros a Arlt. El mismo acto abyecto se repite en la fantasía de Erdosain acerca de un chófer, «que ante el regocijo de las mucamas y el silencio del árabe pederasta, contaba cómo había pervertido a la hija de una gran señora, cierta criatura de pocos años» (*SL*, 25). Además emplea el mismo término «algo que no tiene nombre», «algo que no se puede nombrar» en varias ocasiones que *no* se refieren al crimen cometido en la niña. Erdosain en el capítulo «El poder de las tinieblas» (*LLL*), alude al destino de la prostituta Aurora con estas palabras: «¡Qué cosa más terrible he visto, esta noche, Elsa! *Algo que no tiene nombre*. Un alma hundiéndose en el infierno», y más tarde repite: «Tengo que caer en algún pozo *sin nombre*». Ergueta emplea la misma expresión «algo que no tiene nombre», refiriéndose al hecho de que su familia después de años reconociese en Hipólita a su antigua criada (*SL*, 30). Y más, en el capítulo precisamente titulado «El pecado que no se puede nombrar» Erdosain menciona a Luciana: «No sé a quién le oí decir que en las Sagradas Escrituras se habla de un *pecado que no se puede nombrar*. El término teológico es éste: '*el pecado que no se puede nombrar*'» (*LLL*, 184, el subrayado es mío). Repasando esta capítulo varias veces, queda la duda de si «la tragedia que no se puede nombrar» se refiere a esta niña, experiencia de hace cuatro meses (*SL*, 227). Igualmente, o con más razón se puede referir al asesinato de Barsut (que Erdosain cree haber cometido), tras el cual pensaba hacerse un «monstruo» (*ibid.*). Pensando en su vida angustiada desde hace mucho y las alusiones a que su tragedia (crimen) no interesa a nadie, se permite la idea de que se trate más bien de una culpa metafísica (*LLL*, 184). Aún más desconcertante resulta que en realidad no se habla en ninguna parte en la Biblia de un pecado «que no se puede nombrar» o lo que es lo mismo, «nefando». Pero hay toda una tradición que ha

cualidad en el hombre por primera vez en sus *Apuntes del subsuelo* (1864). El término deriva del verbo *nadryvat'*: desgarrar, y significa en su obra la autodestrucción intencional para comprobar la propia voluntad y libertad, la auto-determinación a través de la negación y el crimen. A la vez se puede compararlo con el concepto de la «autoelección» u «opción» en Kierkegaard y la filosofía existencialista. Igual que en Kierkegaard y en Dostoievski, la base en la obra de Arlt es religiosa. Erdosain lanza su grito desesperado, pero «Dios Canalla» no contesta. «Dios se aburre, vale menos que el último hombre», por lo tanto «habría que torturarlo» (*LLL*, 158, 32, 60). Por esta razón la soledad es experimentada de doble forma, la que el hombre sufre entre los hombres —expresada en la imagen del hombre habitante del «subsuelo» o del desierto (Zaratustra)— y la metafísica, al encontrarse con la muerte o el silencio de Dios. Ello se ve claramente en la noche que Erdosain camina desesperado por la ciudad, que le oprime como una «cúpula de cemento», buscando a alguien que conteste a su «S.O.S.». Para romper el «débil hilo que lo mantenía unido a Dios» y liberarse de su angustia, decide hacerse un monstruo, convertirse en un dios él mismo. Por ello acepta el proyecto de destrucción de la humanidad del Astrólogo.

Consecuencia de la vida angustiada es frecuentemente el intento de suicidio. Llama la atención la frecuencia de los suicidios o intentos de suicidio en la obra de Arlt. Tan sólo en las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* ponen fin a su vida: el asesino desconocido del bar, el niño que suspendió sus exámenes, la prostituta de Haffner y finalmente Erdosain. Lo intentan, aunque sin éxito, el Rufián Melancólico, el Astrólogo, Hipólita y

---

dado el nombre de «nefando» a la Sodomía, o sea, a la homosexualidad, acepción que recoge el diccionario de la Real Academia en el artículo «pecado». En lo que sí se hace hincapié es en el hecho de que Erdosain se masturba. Como muestro en otro capítulo, Arlt tiene clara predilección por ciertos grupos semánticos, lexemas hiperbólicos en particular: «enorme, tremendo, atroz, espantoso, monstruoso, terrible», lenguaje más bien folletinesco. Por último, significaría ignorar la dicotomía del personaje al establecer un *ante* y *post* crimen en el carácter de Erdosain; desde el primer momento se nos presenta como el hombre típico arltiano, revolcándose «en la porquería con anhelo de pureza».

Otro crítico que se ocupa del problema de la influencia dostoievskiana es Alberto Vanasco en el prólogo a *Regreso*. Considera *Los demonios* como la base concreta para las dos novelas, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. La coja María Timofoievana Libiadkina correspondería a la Bizca, que en realidad se llama también María. El Astrólogo emanaría del personaje de Piotr Verkovensky y no de Stavroguin, como creía Onetti. A su vez Stavroguin representaría el modelo para el protagonista Erdosain. Tal como Gostautas también Vanasco enlaza las palabras de Haffner sobre el «crimen terrible» directamente con *Los demonios*, según él, pronunciadas por Lisa frente a Stavroguin. Coincidiendo con el concepto bíblico del «crimen nefando» ve en el «pecado que no se puede nombrar» el hecho de que Erdosain se masturba (aunque no es homosexual). Lisaveta Nicolaievna por su amor y abnegación se repite, según Vanasco, en Luciana Espila. Personalmente opto por una influencia general: personajes e ideas dostoievskianos que se han fundido inextricablemente en los protagonistas y conceptos arltianos. En efecto, la *idea* de corrupción de una niña la encontramos también en *Los demonios*.

J. M. Flint, en su artículo sobre la política y sociedad en las novelas de Arlt, relaciona acertadamente varios detalles de la Sociedad Secreta del Astrólogo con la de los «Cinco» de *Los Demonios*. Pero también es cierto que el propio Arlt ofrece otras fuentes, igualmente válidas: el Ku Klux Klan, las novelas de aventuras como las de Jules Verne y, en su crónica «*Los siete locos*» una sociedad secreta en Estados Unidos, «La orden del gran sello». Según él «los propósitos de los sujetos afiliados a esta sociedad, eran idénticos a los que se atribuyen a los personajes de mi novela. Es decir, que no he hecho nada más que reproducir un estado de anarquismo misterioso latente en el seno de todo desorientado y locoide» (*OC*. II, 255). Además, la literatura mundial está llena de sociedades secretas, de masones, de «Treize» (Balzac), de «ciegos» (Sábato) etc.

el viejo vecino de Erdosain. Es cierto que sólo Erdosain se acerca con su intento a la sensibilidad existencialista para el absurdo que surge de una «vida para la muerte» (*Sein-zum-Tode*, según Heidegger). Ya vimos los elementos que llevan al suicidio: el vacío interno y externo, la falta de Dios, el absurdo de la existencia sin Dios, la incomunicación, el engranaje de la vida social dominada por el dinero y la rutina... Paradójicamente habrá que incluir aquí el asesinato de su amante, la Bizca. A quien Erdosain en realidad quería dar muerte era a sí mismo, a su sufrimiento, su vileza y su ansia por la pureza (12). Queda patente este hecho contradictorio poco antes de encontrar al suicida-asesino en el bar, cuando Erdosain, apoyado contra las rodillas de Hipólita, piensa que debía suicidarse y acto seguido reflexiona sobre la posibilidad de matar a la mujer (*SL*, 249).

La doble personalidad, por lo tanto, es otra característica de Erdosain. Se puede enfocar el problema desde el punto de vista del psicoanálisis, la filosofía del existencialismo o la sociología (la alienación marxista). La vida del ser humano, regida continuamente por antinomías, exige un esfuerzo constante para mantener la unicidad personal. Erdosain ha perdido esta capacidad de coherencia; siente a Barsut como su doble o se ve a sí mismo como lacayo ante su propio «doble lírico» (*SL*, 83, 25). Con frecuencia experimenta su cuerpo como si no le perteneciera y lo observa como a un extraño. Es un rasgo que comparte con otros protagonistas: también Balder se desdobla para observar sádicamente a la «eterna pareja» (*AB*, 231) y no cabe ninguna duda sobre la identidad del narrador ficticio y el «jorobadito» en el cuento del mismo título. Esta pérdida de coherencia de la personalidad y su desdoblamiento en un diálogo a dos voces que se independizan de él anticipan los mono-diálogos (en segunda persona) de un personaje como Oliveira en *Rayuela*.

En fin, Erdosain es una de esas personas profundas, de las que Kierkegaard dice, que cuanto más espirituales son, tanto más angustiadas se sienten (*op. cit.*, 110, 180s). Es evidente que Arlt pretende configurar la condición humana en general, su precariedad, con un protagonista que es paradigma de la existencia, representante —en palabras del Astrólogo— de la «humanidad que sufre», soñando, con «el cuerpo hundido hasta los sobacos en el barro» (*LLL*, 71). Es comparable a personajes como Roquentin el «nauseado» o el «alienado» Meursault.

El que se haya enfocado la personalidad de Erdosain desde el punto de visto filosófico no significa que no estuviera en la base de su «angustia» la estructura social, empezando por la célula básica, la familia, con un padre castigador. Freud y Marx se encuentran en la afirmación de que el hombre

---

(12) Diana Guerrero llega a una conclusión totalmente diferente: «Erdosain, haciendo coincidir la posesión con el crimen, muestra la propiedad sobre la mujer como una realidad moral aparente en tanto que, en esencia, es destructora, inmoral», *Roberto Arlt, el habitante solitario* (1972), 100. No me parece adecuada la interpretación, puesto que tanto en su relación con Elsa (la noche de bodas) como con la Bizca, es la *mujer* quien posee al hombre.

es en primer lugar lo que las relaciones sociales le han permitido ser (13). La «angustia» de Erdosain se origina en situaciones de conflicto reconocibles, tal como analizamos anteriormente.

Otro personaje que se dice afectado por la «angustia» es Ergueta, el farmacéutico enloquecido. Según él mismo declara había «ido de burdel en burdel, y de angustia en angustia buscando el amor» (*SL*, 191). Puesto que ya existe un análisis exhaustivo sobre este «místico en el café» (14), me limitaré a algunos puntos. Descontento con la vida burguesa en provincia, vida dominada por pretensiones de clase y dinero, busca —igual que Erdosain— el sentido de la existencia en los burdeles. Al contrario de Erdosain, esta vida desenfrenada le ha transformado, como muestra su aspecto físico, que en Arlt suele ser expresión exterior de la psique. En el aguafuerte «Conversaciones de ladrones», uno de ellos llama la atención sobre su propia «jeta» que le denuncia como «fiera», pero afirma que es poca cosa al lado de la del Japonés que espanta a la gente, que «de sólo verlo, raja como si viera la muerte». Igualmente el físico de Ergueta le denuncia como canalla: es de vientre grueso, cara amarilla, ojos vidriosos y saltones, nariz ganchuda y con expresión canallesca (*SL*, 29). No se integra, sin embargo, en el hampa como Haffner, sino que aspira a la santidad. Tras la lectura de la Biblia pasa directamente del amor prostituido al amor divino, más en concreto a la salvación de una prostituta, a la que erige en modelo a seguir. Este acto no es más paradójico que el de los lúcidos locos de la Sociedad Secreta, que piensan establecer la nueva sociedad perfecta sobre la explotación de los prostíbulos. De hecho el episodio se repetirá pronto con Erdosain, quien «salva un alma», la de la prostituta Aurora, llevándosela a su casa.

Ergueta es otro representante de la dicotomía típicamente arltiana: aspira a lo absoluto y cae en la infamia más baja; pasa de la virginidad mariana a la prostitución (rechazó a una novia virgen y rica por la prostituta pobre, Hipólita). Esta dicotomía la encamina paulatinamente a la locura, aunque no se debe olvidar que al mismo tiempo es tan tramposo como Barsut y Balder. En cuestiones de dinero reacciona con perfecta «lucidez»: se niega a ayudar a Erdosain con un préstamo, refugiándose en frases bíblicas. Cuando ya no puede evitar una respuesta clara, cambia de actitud y despide al pretendido amigo con gestos y palabras insultantes: «haciendo chasquear la yema de los dedos, exclamó... Rajá, turrito, rajá» (*SL*, 33). La Biblia además no le ha impedido en ningún momento pensar en el dinero; al contrario, sabe combinar los dos intereses. Piensa hacer saltar la banca del casino de Montevideo con la intervención del mismo Jesús. Al perder su dinero enloquece del todo, delirando con el arca de Noë.

Otro personaje que renegó de su clase es Haffner. Habiendo sido

---

(13) Remito a estudios psioanalíticos de Carlos Castilla del Pino como *La incomunicación* (1970) y *Psicoanálisis y marxismo* (1969), el último con investigaciones sobre la relación entre conflictos psíquicos y la situación social.

(14) Diana Guerrero, *Roberto Arlt, el habitante solitario* (1972), 134ss.

profesor de matemáticas, es iniciado en el hampa por una prostituta con la que pasó una temporada «de novela». Se convirtió en la figura más importante de ese mundo, en chulo. Pero si la vida de los pequeños burgueses se caracteriza por la rutina, la del lumpen parece el aburrimiento por antonomasia. Desde las «aguafuertes» y los cuentos *Ester Primavera* y *Las fieras*, Arlt denuncia, no tanto el carácter criminal de este submundo, cuanto el vacío total que se expresa en el silencio que reina entre ellos. Las «leoneras» (bares del hampa) son lugares donde «en torno de cualquier mesa [se hace] un círculo adusto, aburrido, canalla. Círculo silencioso» que sólo se interrumpe cuando alguien cuenta una historia de otro malandrín («Conversaciones de ladrones») o las más de las veces cuando estalla un acto de violencia, preferentemente contra la mujer (*Las fieras*). Así Haffner sufre constantemente el aburrimiento. A pesar de ser un «verdadero discípulo de Maquiavelo» (en palabras del Astrólogo, que asume a menudo el papel de portavoz omnisciente del narrador), había descubierto tras el suicidio de una de sus prostitutas que la vida no tenía ningún sentido: «nacemos, vivimos, morimos, sin que por eso dejen las estrellas de moverse y las hormigas de trabajar» (*SL*, 57). Huye de esta falta de objetivo en la vida y del consiguiente aburrimiento, refugiándose en una actividad rutinaria, como si fuera un «industrial» con horario fijo. Es cierto que no es tan «duro» o maquiavélico como pretende ser, sino que en dos ocasiones se dejó influir por el comportamiento moral de otro personaje. En el primer caso fue el suicidio de la prostituta-dactilógrafa que le instigó a hacer un intento de quitarse la vida él mismo. La segunda vez es definitiva; influido por la conversación con Erdosain, pierde el cuidado y con ello el dominio sobre el mundo del hampa, llegando a ser presa fácil de otros malhechores, ofendidos por él tiempo atrás. Sólo cuando vuelve al mundo sentimental y se imagina una vida retirada con la Cieguita en un «país de las posibilidades« es vulnerable y cae bajo las balas.

Haffner tiene algunos rasgos en común con Larsen, el proxeneta por excelencia de Onetti, representante de la vida de los bajos fondos. Ambos están dominados por el hastío, es decir, sus vidas de proxenetas no se rigen por el desenfreno y el libertinaje, sino por el aburrimiento y el orden; en ambos existe un fondo latente de brutalidad; ambos constituyen una constante amenaza para la mujer y ambos exageran el cuidado personal y, dato curioso, uno y otro autor llama la atención sobre sus uñas («centelleantes» de Haffner, manicuradas de Larsen, *Tierra de nadie*). Los dos hombres se elevan por encima del nivel del chulo normal. Haffner es el matemático fracasado, como se ve bien en sus fantasías de agonizante; Larsen es el artista naufragado en su intento de instalar el prostíbulo perfecto. También el prostíbulo de Haffner debía haber servido a fines «ideales», la creación de una nueva sociedad.

Tras este recorrido por el mundo de la locura y de la prostitución volvamos al de los «farsantes» (en el sentido de Sartre), dominado por los intereses materiales, el mundo de lo «inmediato» de Kierkegaard. Vimos la reacción de Erdosain ante este mundo o, mejor dicho, esta sociedad en la

que le ha tocado vivir. Sufría a causa de la vida enajenada y falta de valores espirituales de la pequeña burguesía (15). Hipólita, la criada que se emancipó entregándose a la prostitución, acusa a esta clase en la que los lazos personales han dejado de existir:

> «esos hombres y esas mujeres, hijos de italianos, alemanes, de españoles, de rusos o de turcos, hablaban de dinero. Parecía que desde criaturas estaban acostumbrados a oír hablar del dinero... todos sus sentimientos los controlaba una sed de dinero. Jamás hablaban de la pasión sin asociarla al dinero...» (*LLL*, 20) (16).

Paso por alto los personajes que se han adaptado a esta realidad, como son, en primer lugar, los «pequeños propietarios» (cuento del mismo título; el aguafuerte «Filosofía del hombre que necesita ladrillos») y los comerciantes (el aguafuerte «Entre comerciantes»), productos y defensores de la vida reificada. Existe otro tipo intermedio, el del histrión y perezoso. Barsut es el primer representante de este tipo. Puesto que no tiene más que un papel secundario se le reduce a la unidimensonalidad: es el hombre que él mismo ya no sabe si actúa o siente verdaderamente. Es lógico que al final represente su propio papel en la película dedicada a los sucesos que constituyen la trama de la bilogía. Balder es prolongación de Barsut, como ya lo hace sospechar la semejanza fonética del nombre (17). En su carácter, aparte de ese rasgo de bufo y actor, se añade el de la pereza o «abulia», para retomar el término que caracteriza a los protagonistas de la Generación del

---

(15) Silvio, por diferentes razones es difícilmente clasificable, entre otras cosas por su corta edad (entre los 14 y 17 años). Su carácter, además, es sometido al principio a las normas del género de la novela picaresca. Pero no cabe ninguna duda de su inevitable sufrimiento en la sociedad de competencia, prefigurando a un personaje como Erdosain. A pesar de que aún afirme la vida («la vida es linda»), también su destino es dominado por la «angustia» que reconoce como condición humana, al encontrar al homosexual en el conventillo, ante la vida aplastante en el puerto y al elegir el destino de Judas, delatando al Rengo (*JR*, 129, 133, 176, 178).

(16) Es interesante el estudio de David Maldavsky, *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt* (1968). Enfoca la problemática de Arlt desde un punto de vista socioeconómico y particularmente el del inmigrante. La narrativa de Arlt, según Maldavsky, está dominada por dos características, la pertenencia del autor al estrato medio y su condición de hijo de inmigrantes (*ibid.*, 120). Su escritura realizaría un autoexamen crítico. En toda la obra se nota el propio origen de Arlt, casi todos sus personajes son de origen extranjero. Su obra constituye, por lo tanto, una mitología de los inmigrantes. La ideología de estos es fundamentalmente económica, sin respeto por las tradiciones sociales y culturales.

(17) Erdosain mismo no carece de este rasgo de bufón, lo que se evidencia en el hecho de que siente a Barsut como su doble y viceversa. Existe una extraña relación entre ambos, que *no* son amigos sino rivales por la misma mujer, Elsa. Se desprecian mutuamente, buscando todas las oportunidades de humillar e incluso asesinar al otro (la misma intención confiesa Barsut al Astrólogo y se supone, al narrador, *SL*, nota p. 127).

La falta de particularización onomástica, aunque presente en los nombres masculinos también, resulta más encubierta: empiezan por «E» Estanislao Balder, Erdosain, Eugenio Karl (*Tarde*), Eduardo Ergueta, Eustaquio y Emilio Espila. Balder además enlaza con Barsut fonéticamente y por su carácter de histrión. La imagen de Balder como marido engañado se repite en Alberto en cuyo nombre se encuentra casi los mismo fonemas. El nombre Alberto se repite en uno de los personajes más importantes, el Astrólogo, aunque sólo al final de *Los lanzallamas* nos enteramos de que su verdadero nombre es Alberto Lezin (268). Walter, ex novio de Irene, enlaza fonéticamente con Alberto y Balder. También este nombre se repite en otras dos ocasiones: el periodista que aparece al final de *LLL* y el compañero de Silvio en la Escuela Militar que se apellidaba Walter. Incluso nombre y apellido de Silvio Astier no están lejos de Estanislao Balder, si se reconvierte su nombre en Stanislav y se compara las letras. Frecuentemente el autor llama a los personajes por sus sobrenombres: el Rengo, la Bizca, el Astrólogo, el Capitán...

98. Esa cualidad está igualmente presente en Barsut, pero apenas desarrollado. En cambio, anticipa otra característica de Balder, la de la malignidad. Dice el mismo Barsut:

> «Hay en mí, algo que no me explico con claridad, y es la malignidad que se apodera de mis sentidos cuando hago una comedia... Hay momentos en que me resulta imposible discernir en mi vida la parte de comedia de la que no lo es... lo grave es que junto al farsante se encuentra la personalidad del hombre maligno... lo que me interesa es movilizar pasiones. Cuanto más bajas, mejor» (*LLL*, 231s).

Ciertamente en esta caracterización de Barsut se incluye una buena dosis de crítica del cine, fábrica de sueños de celuloide, «depravado hasta fomentar la masturbación de ambos sexos» o deliberadamente «ñoño» para instigar al espectador al conformismo y consumismo (*AB*, 88). Igual crítica del autor se deduce de la chifladura de Zulema por Rodolfo Valentino.

Balder, para evitar el sufrimiento de su sensibilidad, por lo menos más aguda que la de sus prójimos, y vengarse de la propia incapacidad para la acción, se ha hecho un cínico y comediante. La vida social ofrece diariamente innumerables situaciones para practicar las facultades del histrión, pero ninguna mejor que la comedia del pretendiente ante los padres de la cortejada, escena que abre la novela *El amor brujo:* Todos los personajes implicados son conscientes de sus roles respectivos, empleando gestos y palabras teatrales. Balder maneja durante toda la escena a la que quisiera llegar a ser suegra suya. Si antes ella rechazaba hipócritamente la idea de un matrimonio con un divorciado, como contrario a la moral, termina empujándole a Balder para que inicie los trámites legales. También en el mundo del trabajo Balder desempeña un rol impuesto por la sociedad. Pese a su representación de negociante serio, fracasó igual que Erdosain.

La calificación de Balder que más se repite y que además toma forma de *leitmotiv* es la de su pureza, variada lexicalmente como «inercia, lagunas de voluntad, apatía, modorra, indolencia, indulgencia» y en epítetos como «afásico, abúlico, inepto» y «badulaque atónito», título que el propio personaje se aplica (18). Es introducido desde el comienzo como un hombre que duda de sus propios actos, dispuesto a retirarse en los momentos decisivos, como es el caso en su presentación a la madre de su amante Irene. Esta introducción oficial en casa de la joven no obedece a su propia decisión, sino que se ve obligado a dar este paso y establecer relaciones lícitas, después del accidental encuentro con la madre durante el boxeo (tal vez no tan accidental sino preparado por Irene y Zulema). Igual ocurrió tras su primer encuentro casual con Irene en una estación, tras el cual dejó transcurrir dos años sin empeñarse verdaderamente en reencontrarla. Como bien se sabe, es la iniciativa de la chica y de su amiga Zulema la que une sus destinos de nuevo (aparte de la causalidad de que un comerciante envuelve un pan comprado por los Loayza precisamente en el fragmento de periódico en el que aparece el artículo de Balder sobre los rascacielos del futuro). En

(18) *AB*, 17, 49, 56, 57, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77...

estos dos años Balder aplaza todas las iniciativas para el día siguiente e investiga donde sabe subconscientemente que no la podrá hallar. Aunque no se diga expresamente, la cobardía es otra característica suya, rasgo del que él acusa a sus compañeros de la pequeña burguesía, pero que él mismo padece, puesto que evita a la joven para no complicarse la vida. El círculo se cierra al final al volver a su mujer y al abandonar a la amante por la misma inercia. Es un perezoso en todos los campos: en el sentimental igual que en el del trabajo. Para evitar todo esfuerzo mental copia descaradamente antiguas cartas de amor y las manda a la nueva amante, aunque al principio cree estar verdaderamente enamorado de ella. Es mero ayudante en oficinas técnicas, puesto muy por debajo de sus capacidades según su propia estimación, ya que ha nacido para «creaciones magníficas» y ha sido «llamado a destinos más altos»; rechaza a su doble, el Fantasma, como inferior y pequeño. Este alto concepto de sí mismo, nada justificado en la realidad, le hace despreciar a los compañeros, a su mujer y a Irene por su «estupidez» y adaptación a la mezquina realidad.

Compensa la falta de voluntad (de la que habla constantemente) con la evasión en sueños, donde se ve a sí mismo como un «héroe, ágil y espléndido», con una «voluntad de acero», y más que héroe, «gigante y dios» (65, 74, 78). Su debilidad, psíquica y física, sin embargo, le tiene suspenso en la espera de un «suceso extraordinario». Se introduce esta idea fija de «algo extraordinario que tiene que ocurrir» en el capítulo «La voluntad tarada», en el que se repite cinco veces, para ser retomada como título del capítulo siguiente. Más tarde se varía esta expectativa con el sueño de una vida feliz en el «País de las Posibilidades». De nuevo el aspecto exterior de un derrotado revela lo psíquico: a pesar de que cuenta sólo 26 años, gruesas arrugas le rayan la cara y comienza a echar vientre; pelo y barba le han crecido descuidados. La misma falta de preocupación por su persona se descubre en su vestimenta. Anda tan encorvado que da la impresión de ser jorobado.

La incongruencia entre la realidad de pequeño empleado y sus altas aspiraciones —expresadas en planes para rascacielos de tipo aguja espiritual— le inspiran desdén hacia los demás, a la vez que les envidia su hipocresía e insensibilidad. Igual que el «escritor fracasado» (del cuento del mismo título) sabe «que no soy nada pero no puedo resignarme a la evidencia» (*Jb*, 58).

En fin, aunque Balder y Erdosain parezcan caracteres totalmente opuestos (el angustiado contra el cínico), comparten algunos rasgos. También Erdosain, al someterse a las ambiciones sociales de su mujer, comienza a representar un papel y se venga con una actitud fría y cínica hacia ella. Del mismo modo explota sádicamente la comedia del pretendiente en casa de doña Ignacia, igual que Balder en casa de los Loayza. Por otro lado también Balder ansía humillarse y ser dominado por la mujer (*AB*, 176). Aunque por diferentes razones, ambos hombres llegan a ser novios oficiales a pesar de estar casados, situación que permite denunciar la hipocresía social y moral.

2. LOS TIPOS FEMENINOS

Una vez analizado el carácter masculino puede sorprender la falta de su complemento femenino. No se encuentra mujer alguna que ocupe el centro narrativo en la obra de Arlt, bien sea en sus cuentos o bien en sus novelas. Casi siempre es vista desde la perspectiva del hombre o, en pocas ocasiones, se la contempla a la par con el hombre desde un punto externo, como en el relato *Pequeños propietarios*. Dado el carácter poco objetivo e inestable de los protagonistas arltianos se sospecha desde el principio una presentación poco favorable de la mujer.

Si nos fijamos en los grandes capítulos de *Los siete locos* que detienen la acción para penetrar en los estados anímicos, contamos seis dedicados al hombre Erdosain (19), mientras que sólo el capítulo «la vida interior» se centra en una mujer, Hipólita. Incluso en este caso no se presenta sus sufrimientos en el momento de padecerlos, sino el recuerdo de ellos, posiblemente relatado al hombre Erdosain, quien lo provocó. *Los lanzallamas* ofrece otra muestra del desigual interés del autor por los personajes masculinos y los femeninos. De nuevo el único capítulo de análisis psicológico de una mujer se ocupa de Hipólita («Hipólita sola»), que desempeña un papel fuera de lo común en la obra de Arlt. El capítulo «El poder de las tinieblas», aparentemente dedicado a Elsa, mujer de Erdosain, en absoluto nos da la imagen de una mujer compleja, sino que ella sólo está en función del hombre, para arrojar luz sobre los padecimientos de su marido. En principio todos los hombres pueden contar con el interés del autor en poner su «alma al desnudo» (20), mientras que a las mujeres se les niega esta profundización e individualización. Citemos sólo el caso de Luciana Espila: no sabemos nada de su lucha interior antes de presentarse en casa de Erdosain, al desnudarse y ofrecerse a él para aliviar su angustia, ni se preocupa el narrador por sus sentimientos al verse rechazada y burlada sardónicamente. Al contrario, el capítulo se dedica al «pecado que no se puede nombrar», la corrupción de una muchacha de ocho años, recuerdo relatado por Erdosain a Luciana (*LLL*).

La falta de individualización es subrayada por la poca variedad de los nombres femeninos, prefiriendo en particular la letra *E* como inicial: Eleonora (*JR*), Ester o maría Esther (*EP*, *SL*, 102), Elsa (repetida tres veces: la mujer de Erdosain, la novia de *Jb* y una amiga en *Noche*), Elena (también triple *SL*, *AB*, *R*), Eufrasia (*PP*); semejante a Eleonora suena Leonilda (*Tarde*), Irene tiene parecido con Elena; Julia, la novia de *Noche* recuerda irónicamente los amantes por antonomasia de Shakespeare, y su galán, aunque no se llame Romeo, comienza con la misma letra, Ricardo. Finalmente encontramos tres o cuatro «Lucien» o «Luciana». La primera Lucien era la prostituta que introdujo a Haffner en el mundo prostibulario y

(19) «Capas de oscuridad», «Ser a través de un crimen», «Arriba del árbol», «Incoherencias», «La casa negra», «Trabajo de la angustia».

(20) Título de capítulo de *Los lanzallamas*.

probablemente no se trata de la misma prostituta Luciana que explota actualmente; la tercera sería la prostituta-colegiala que infundió lástima a Erdosain y que, agradecida por ello, le llamó «hombre noble». Ya se ha mencionado a la doncella «alta y rubia» Luciana Espila.

La idea global que el lector recibe acerca de las mujeres se parece a la de Balder:

> «Todas ofrecían características semejantes. Eran singularmente amargadas, ambiciosas, vanidosas, rigurosamente honestas, y con un orgullo inmenso de tal honestidad... Pavoneaban una estructura mental modelada en todas las restricciones que la hipocresía del régimen burgués impone a sus desdichadas servidoras» (*AB*, 79).

LA DONCELLA

De hecho las mujeres arltianas se pueden catalogar según su edad, clase social y ocupación o falta de ocupación. La primera novela, *El juguete rabioso*, inaugura relaciones de familia y entre los dos sexos que constituirán una base modificable para toda la obra. Está en primer lugar la figura de la doncella Eleonora que impuso distancia a Silvio al recomendarle que esperara. El la evoca en momentos difíciles de su vida y la asocia con los versos de Baudelaire:

> «Yo te adoro al igual de la bóveda nocturna
> ¡Oh! vaso de tristeza, ¡oh! blanca taciturna» (*JR*, 50).

Esta doncella inalcanzable se repite en los sueños de los Silvios, mayores de edad, Erdosain y Balder. Para Erdosain se desdobla en dos figuras, la primera una niña real, María Esther, colegiala de quince años, la otra soñada, de altas estatura y clase social. Desde un viaje en tren en el que conoció a María Esther surge el recuerdo de su carita ovalada, sus ojos verdosos y sus rizos negros. Evoca su inocencia cuando él mismo ha caído lo más bajo, proyectando el asesinato de Barsut y al haberse mudado a la pensión-letrina de la Bizca (21). Obedece a la ley de dicotomía tan típica en Arlt: la atracción y superposición de lo vil y lo puro.

La niña María Esther ahora tendría 18 años y ésta es la edad de Irene, la amante de Balder en *El amor brujo* (ambas novelas tienen lugar en 1929).

También ella fue el ensueño materializado en un viaje de tren. Asistimos a la degradación del ideal en los encuentros diarios: lo que antes pareció «pureza, confianza ilimitada, sencillez y una alma inmensa» deja de serlo para convertirse en típico cálculo femenino según la opinión del hombre. También se encuentra parecido con el cuento *Ester Primavera* y no sólo por el nombre de la chica.

Ella, idealizada como de costumbre, de semblante fino y largo, alta, con aire de «forastera que regresaba de lejanas ciudades», es destruida, su

---

(21) *SL*, 102, 104, 116; *LLL*, 32, 54, 55, 56, 165.

imagen envilecida al permitir el contacto directo. Sin embargo, puede funcionar de nuevo como ideal redentor en el estado actual de doble caída del narrador, tísico en el sanatorio y compinche entre cuatro «fieras». La imagen de Ester ahora ha quedado como un recuerdo lejano una vez la amenaza de matrimonio ha desaparecido para siempre. Ester, además, con una pregunta suya da la clave para otro texto relacionado y la interpretación general de la «doncella lejana». Pregunta al protagonista-narrador si no será uno de esos tipos que piden como prueba de cariño un beso. Es éste precisamente el acontecimiento esencial del cuento *El jorobadito*, no como prueba de amor sino como punto final de la «imagen sobrenatural» de una doncella. Ella inicia la destrucción de su propia imagen al dejarse cortejar y al pretender fijar la relación en el matrimonio. Como es de suponer la imagen de la doncella adorada sólo funciona mientras aparezca como inalcanzable.

El segundo tipo de doncella tiene toda la seguridad de no perder su atractivo, puesto que va unido a la posición social. En sus sueños los hombres arltianos fusionan sus aspiraciones sociales y sentimentales en la doncella, aristócrata o millonaria, delicada y alta, con automóvil a la puerta. Aunque alguna vez se llegue a imaginarse a esta doncella como novia, se asegura la pureza al nunca caer en el pecado del acto sexual.

LA NOVIA

Del estado de doncella lejana y adorada se pasa al de novia, tal como ya aconteció en algún caso antes mencionado. El autor expone el problema del noviazgo principalmente en los cuentos *El jorobadito, Noche terrible* y en la novela *El amor brujo*. Siempre se establece una relación de contrarios, formando el novio un polo y la novia y su cómplice madre el opuesto, en general apoyadas por buenos amigos (Zulema y Alberto en *AB*), el hermano (*Noche*) y excepcionalmente se introduce incluso al padre de la novia (*Jb*). La misma idea central estructura los tres textos: el intento de un novio de sustraerse al compromiso. Sin excepción se enfoca el problema desde el punto de vista del novio. En *El jorobadito* se trata de un relato en primera persona (narrador intradiegético, G. Genette) del hombre acosado por la novia y la futura suegra. En *Noche terrible*, narrado en tercera persona, la novia sólo está presente en el primer segmento, en los otros cuatro asistimos únicamente a la lucha interior del hombre, disfrutando sádicamente con la idea de dejar planteada a la novia ante el altar. *El amor brujo* que también usa el narrador extradiegético se limita igualmente a la presentación de los estados anímicos del protagonista Balder y sus opiniones acerca de las mujeres. Stepens en *Noche terrible* y Balder (*AB*) en su diario exponen malévolamente la idea general del autor sobre el noviazgo: es una trampa tendida al hombre, en la cual se espera de él que se comporte como un «imbécil» (léase enamorado) para a continuación dominarlo por completo y hacerlo un esclavo (*Noche*, 190). La mujer desde el comienzo toma la

iniciativa. Escoge a su presa en un baile o en un tren, y para comprometerlo más, lo presenta enseguida a la familia o a un amigo. Bajo diversos pretextos procuran ella y su séquito no dejar su presa, obligándole suavemente con invitaciones y regalos. Ni siquiera se excluye la amenaza si es necesaria. Según la clase social esta caza humana se va a proseguir de forma más o menos velada. Aunque las tácticas de las mujeres variarán según su educación, lo que equivale a decir según su clase social, siempre explotarán el arma de la sensualidad del hombre.

Una condición imprescindible para el matrimonio es la virginidad, «el certificado de buena conducta de la mujer» (*AB*, 121). Este mito de la virginidad recorre toda la obra de Arlt, quien tiene interés expreso en destruirlo. Son suficientemente frecuentes y crudas las escenas en las cuales la novia masturba al novio, en algunos casos cediendo al propio deseo, pero la mayoría de las veces calculando fríamente su poder sobre el hombre «encadenándolo por su sexo» (*Noche*, 191). Cuando estas «demi-vierges» pertenecen a la burguesía o semi-burguesía, como es el caso de Irene (*AB*), Julia (*Noche*) y Elsa (*Jb*), la madre-cómplice hipócritamente pretende no enterarse de las manipulaciones sexuales. Pero, igual que las madres de baja clase social, las aceptará como recurso legítimo para llegar al ansiado matrimonio, como prueba aquella «madre libre de boca», imaginada por Stepens, que empuja a su hija a «hacerle adelantos a su novio». En el cuento *El jorobadito* la «turbia junta de tres» es del todo dominada por la madre-suegra. Existe una atracción irresistible más bien entre novio y suegra que entre aquel y la novia. La suegra es la «monstruosa araña» que enreda al novio, y por lo tanto la violencia de éste se dirige contra ella que manipula al futuro yerno igual que a la hija. Las típicas suegras arltianas encuentran su mejor retrato en doña Ignacia, al nivel social y moral inferior, y en la señora Loayza, más refinada y por ello más hipócrita, pero igual de celestinesca. Las imágenes empleadas para los mecanismos del acoso siempre son las mismas: la araña y la red o los cilindros de un laminador que atrapan la ropa del «elegido».

No se puede dudar de la resolución y decisión de las novias y su familia en este proceso de apresamiento del elegido. Las pocas incursiones del narrador en el estado anímico de Julia, novia por excelencia, no reflejan preocupaciones sentimentales sino exclusivamente de «satisfacción», de «victoria», de cálculos de cómo dominar al novio por la sensualidad y destruir su voluntad una vez que le ha «llegado el turno» de ser llamada «señora», tras tantos año de «congoja y envidia» al ver casarse a sus amigas (22). En general la crítica tiende a señalar al hombre como el elemento débil en esta lucha de los sexos. Lo cierto es que a pesar de su aparente

(22) Por el contrario, en las *Aguafuertes españolas* Arlt se horroriza ante las condiciones de vida de la novia marroquí, vendida a un desconocido tras años de enclaustramiento durante su juventud, para asegurar su virginidad. Si critica el espíritu comercial en la novia argentina en los relatos, en el aguafuerte levanta la voz contra el destino de la víctima marroquí, cuya boda se asemeja a un sacrifico (*AE*, 92, 95).

retraimiento él es el vencedor. Stepens y Balder, los respectivos protagonistas-novios de *Noche terrible* y *El amor brujo* presentan muchos rasgos comunes. En ambos predomina el comediante, característica de la mayoría de los personajes masculinos en la obra de Arlt, incluido el «angustiado» Erdosain. Ser y parecer no coinciden en ningún momento. «Sardónico, canalla, bellaco e hipócrita» son los epítetos con que el narrador describe su carácter. Al contrario simulan el comprensivo y humilde, creyéndose su propia ficción de hombre «prudente, sensible, bondadoso, lógico, delicado y tímido» (*Noche*). Igual que Balder, Stepens piensa aprovecharse de la exigencia básica para el matrimonio burgués, la virginidad o la pérdida de ella como pretexto para romper el compromiso. Menos afortunado que aquél y a falta de prueba convincente debe renunciar a este pretexto. El beso, aunque de categoría sensual inferior, tiene la misma función en el cuento *El jorobadito*. También su ficticia generosidad testifica el parentesco espiritual entre Balder y Stepens: una vez aburridos de la novia o mujer se «preocupan del bienestar» de ella y proponen que se case con un amigo suyo o un abogado canoso que sabría apreciar sus valores de ama de casa y consejera femenina. El último impulso hacia la liberación de los hombres es precisamente esta flaqueza general que demuestran todas las mujeres en opinión de los protagonistas, puesto que ellas saben consolarse enseguida con cualquier hombre. Además ambos, Stepens y Balder, se horrorizan ante la visión del aburrimiento y la rutina diarios del matrimonio burgués.

Tampoco se debe olvidar en este contexto el cuento *Regreso*, acerca de los ex novios Julio y María Elena. Su historia repite muchos detalles de la de Balder-Irene y Stepens-Julia. Como siempre el relato constituye un recuerdo desde el punto de vista del hombre que arroja luz sobre la mujer de forma arbitraria. María Elena tiene los ojos estriados de gata de Irene, y al igual que ésta, un hermano (23) y una hermana, además de la madre protectora. Incluso el nombre de la hermana, Simona, se retoma y asimismo su fealdad. No sólo esto, sino también el piano vuelve a desempeñar un papel semejante al que tuvo en la novela escrita anteriormente (el cuento habla de las ametralladoras en las calles de Madrid, es decir, se refiere a la guerra civil española). Como de costumbre, la mujer se consuela de una relación amorosa fracasada precipitándose en un matrimonio con un burgués, «cien por cien de prejuicios, frases hechas y retumbantes, afirmaciones categóricas en política criolla. Resuelto partidario del caudillo» (92).

El carácter de los novios Balder y Julio no se distingue en absoluto; para ambos la inercia es el rasgo dominante. Tal como Balder dejó de ver a Irene durante dos años sin ningún motivo, Julio abandonó a Maria Elena «sin tener una noción precisa de los motivos vacilantes de su conducta». Y en ambos casos es la mujer quien decide reanudar la relación, mientras que el hombre prefiere fantasear con el reencuentro. Cierta brutalidad que acusa-

(23) Aunque Irene hable de dos hermanos, en la reunión familiar, sólo se nos presenta a uno de ellos (*AB*, 53, 211).

mos en el carácter de Stepens reaparece en Julio que se regocija de ser él «el ganador».

La acusación de falta de individualidad de la mujer, como producto de su clase y de «los castradores sistemas de educación», que le hace Stepens a la mujer es un defecto del que el lector igualmente podría acusar al autor, puesto que en el caso de los hombres, a pesar de estar sometidos a las mismas presiones, ha creado protagonistas complejos.

LA AMANTE

Antes de ocuparnos de la mujer casada echemos una mirada a la amante estereotipada, dibujada sobre todo en *El amor brujo*. Por regla general se trataría de una mujer no casada. El autor no especifica el estado de las amantes de Balder y sus compañeros, pero de sus opiniones sobre la mujer casada se puede deducir que aquellas son solteras, aún con aspiraciones al matrimonio. Estas mujeres, al igual que los hombres, ven en la pareja una mera relación sensual, aunque ante sí mismas la llamen hipócritamente amorosa. Irene, a pesar de que Balder la idealice al comienzo, es representante de este grupo de hijas de empleados o comerciantes. El «extracto del diario de Balder» ofrece una descripción detallada del prototipo de amante. Carece de todo interés intelectual y su vaciedad espiritual sólo se ve interrumpida cuando se trata de la satisfacción sensual:

> «una criatura, para quien la vida amorosa consistía en una exclusiva función de los sentidos, fijados... en un individuo cuyas facultades intelectuales no alcanzaban a interesarle ni poco ni mucho... Irene estaba vacía. Era una hermosa casa que había que amueblar. Dentro de ella cabía lo malo y lo bueno» (*AB*, 220s).

En realidad el tipo de amante sería compatible con el de mujer casada, tal como lo muestra el caso de Zulema. Resulta ocioso imaginarse a Irene una vez casada con su profesor de música, un invertido. En principio le quedan dos caminos abiertos: hacerse honesta como la gran mayoría de las mujeres casadas que ocupan la obra de Arlt o seguir su camino y el de Zulema. Opto por la última posibilidad.

Leonilda, la mujer aburrida del cuento *Tarde de domingo* hace de enlace entre la categoría de amante y la de casada honesta. Repite los mismos rasgos de Irene: la falta de preocupación intelectual (rechaza los libros y las noticias), al contrario, le gusta el cine ñoño y los cotilleos sobre artistas. Toda la descripción de sus gestos y movimientos se limita a subrayar su lascividad: mira con una «sonrisa lacia, equívoca e insinuante», con «párpados semicerrados» y la cabeza «ligeramente caída sobre un hombro», atributos que se repiten incansablemente en pocas páginas. Sin embargo, su intento de seducción no sólo fracasa por la negativa del hombre, sino por su propia vacilación. Precisamente la excesiva repetición de las artimañas de seductora, junto con su evidente ebriedad por la aventura y su voluntad de rebelarse muestran «esa efusiva torpeza que caracteriza la falta de *training*

en el pecado» de la que habla Balder en su diario (*AB*, 82). En realidad será una de esas mujeres a las que «a momentos les gustaría acostarse con los hombres que las encaprichan; luego retroceden y ni con el mismo marido casi se acuestan» (*Tarde*, 137).

LA MUJER CASADA

En el fondo Leonilda hace sospechar que si no fuera por la imposición de la sociedad y su educación, todas estas mujeres honestas serían infieles por su propia naturaleza, buscando su placer al igual que el hombre. Balder el cínico, se hace portavoz de este concepto latente al analizar a su mujer y a las de sus amigos:

> «Esas mujeres honestas... tenían curiosidades sexuales, hambre de aventuras, sed de amor. Llegado el momento, por excepción, sólo una que otra se hubiera apartado de la línea recta» (*AB*, 81).

En el fondo, los dos tipos, la amante y la mujer honesta, apenas se distinguen en sus rasgos definitorios, puesto que ambas están marcadas por la misma educación piadosa y moral y ambas aspiran al mismo objetivo, el matrimonio. Ninguna de las dos muestra una vida espiritual, viviendo según las normas impuestas por la sociedad. Por consiguiente, ambas están condenadas al aburrimiento del que se refugian en novelas baratas, el cine necio y revistas sobre la vida de artistas. La capacidad de disfrutar del placer sexual o la falta de ello es lo que más distingue el primer grupo del segundo que lo compensa con espiar y condenar al primero. A esta escasa diferenciación grupal se añade además la carencia de individuación del actante femenino antes mencionada.

Igual que en el mundo gidiano, el establecimiento legal de las relaciones amorosas está condenado al fracaso. André Gide hace variación sobre este tema central de *Les Faux monnayeurs* a través de cuatro matrimonios, todos ellos anegados en la rutina, la hipocresía, la infidelidad y la mediocridad. También para Arlt la desilusión es inevitable, puesto que se trata de la continuación de relaciones inauguradas bajo falsas pretensiones en el noviazgo, cuando en realidad se negociaba la seguridad económica a cambio de la satisfacción sensual. No sabemos nada del carácter de Balder durante su primer noviazgo; según algunas afirmaciones del autor se podría sospechar que el hombre cínico y embustero se forma a causa del ma trimonio. Sin embargo, observando los casos del yo-narrador de *El jorobadito* y Stepens de *Noche terrible* no es tan fácil la explicación favorable para el hombre, ya que el engaño masculino contrapesa al femenino. De todos modos desde el punto de vista de la mujer el matrimonio siempre constituye un convenio material, verdad escondida tras suspiros durante la primera época, pero declarada abiertamente una vez conseguido el objetivo matrimonial.

Representantes de la categoría de burguesa moral son Elena y Elsa, la última apesar de que en algún momento intente abandonar a Erdosain con un

amante. Elsa y Elena empujan a sus maridos a empleos «provechosos» para que compitan en la contienda diaria. Elsa pretende que él trabaje en una ferretería o que instale una farmacia o más tarde una fábrica de raviolis, mientras que todos los hombres arltianos sueñan con ser inventores, una vez pasada la fase de sueños de aventurero rocambolesco. Si para el hombre el dinero y el prestigio social no representan ningún ideal, para la mujer constituye la única ambición. La alienación del mundo del trabajo penetra de esta forma en la vida privada. Aunque ellos se resignen al empleo en contra de su propia voluntad, la relación con su mujer se enfría y degenera en una comedia de hombre sumiso, con algunos estallidos de violencia de vez en cuando.

Monotonía y aburrimiento marcan la vida de la clase media y de la semi-burguesía. A pesar de la falta de preocupación las pretensiones de su clase prohiben a estas mujeres mezclarse con la clase inferior o emplearse para contribuir al esfuerzo de salir de la penuria que estos matrimonios frecuentemente padecen. Condenadas a la reclusión en el círculo más cerrado de su hogar, ponen toda su ambición en la comida, la casa y los hijos, agriadas por la frustración sexual y la inhibición por tabúes de clase. El «mito de la intimidad protegida» en el seno de la familia (24) se ve derribado igual que antes el de la virginidad. Por boca de Hipólita se establece la verdad acerca de las familias inmigrantes y de los tenderos, cuyo centro de vida lo constituye el dinero, sin diferir en ello del proletariado o del lumpen.

No se salva ningún matrimonio burgués o semiburgués. El de Elsa y Erdosain se rompió mucho antes de que se escapara la mujer con su amante, el de Hipólita y Ergueta termina en la locura del hombre, Balder se refugia del fracaso de su matrimonio con Elena en pluralidad de relaciones sexuales, Leonilda quisiera evadirse del aburrimiento con ayuda de un amante, Zulema está engañando al marido Alberto desde hace tiempo. Los italianos don Gaetano y doña María y los judíos Naidath de *El juguete rabioso*, forman el grado ínfimo en cuanto a la escala social y a la vulgaridad de sus riñas matrimoniales.

No deja de ser sarcástico que se encuentre un sólo matrimonio en la obra literaria con comprensión mutua e intereses comunes, el de los «pequeños propietarios», Joaquín y Eufrasia, unidos por el lazo de la envidia de los vecinos, la conjunción de «bajezas análogas» según Balder.

A la falta de comunicación espiritual, a la monotonía y el aburrimiento se suma además lo sexual como otro factor de destrucción. Si en la literatura existencialista el sexo cobra valor metafísico como en *Rayuela* o en *Sobre héroes y tumbas*, en Arlt constituye un elemento de angustia para algunos hombres (Erdosain), un sueño inalcanzable para otros (Silvio) o un menester sucio de rutina matrimonial. También en esta área Arlt concede más sensibilidad y honestidad al hombre que a la mujer. Balder tiene que

---

(24) Juan José Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1966).

explicar a Irene lo inmoral de sus relaciones sexuales desviadas y Erdosain es el idealista la noche de bodas, mientras que Elsa se desnuda sin ningún pudor. Erdosain, más tarde, encuentra placer masoquista en imaginarse las escenas sexuales más sórdidas en relación con la Bizca. Como ya se ha constatado (Masotta, Maldavsky) (25), el contacto sexual en la obra arltiana es degradante y jamás lleva a la salvación y liberación de la soledad y de la falta de sentido de la vida.

En fin, se sospecha que la opinión de Arlt sobre el matrimonio no dista mucho de la de su personaje Balder quien lo define como:

> «consumación de un contrato entre dos seres, de los cuales uno es consciente de que fatalmente tiene que hundir al otro. Y en el cual ambos tienen a su vez la certeza de tener que aprestar todas sus fuerzas en la lucha por no perecer» (*AB*, 152).

¿A quién no le haría pensar en Strindberg?

LA MADRE

El papel de la madre no varía a lo largo de los textos arltianos. Aparece por primera vez en la figura de la madre de Silvio, que se introduce en el segundo capítulo con la exigencia de que se ponga a trabajar el hijo. A pesar de que no debe de contar más de 40 años a lo sumo, es descrita como una mujer vieja y sufrida, de «cabellos emblanquecidos, hombros caídos, la frente amarilla, rayada de arrugas, con voz de tribulación, su pobre espalda encorvada, el ojo de sombra con una chispa blanca y triste».

Se destacan dos rasgos opuestos, lo penoso de su figura, matándose por sus hijos tras la máquina de coser y, por otro lado, la firmeza irrevocable al empujar al hijo al trabajo, expresada por los «labios delgados como dos tablitas». Esta obligación moral impuesta por el sufrimiento de una mujer y la decisión de ella de conseguir que él se emplee se repetirá más tarde en la relación del hombre con su esposa. También en las fantasías masoquistas de Erdosain, en las que se imagina a Elsa desnuda, ofreciéndose a otro hombre y su humillación ante el amante de Elsa, hay un fondo latente del complejo infantil hacia el padre rival. Asimismo vuelve a la madre la noche de sufrimiento al desmoronarse sollozando en el regazo de Hipólita, «mientras que el silencio de ella era una blandura en la que se recostaba su espíritu extenuado» (*SL*, 206).

Volvamos a la verdadera madre. Respecto a la hija, la madre siempre desempeña un papel protector. Silvio debe entrar en servicio, puesto que los pocos recursos económicos se ahorran para los estudios de la hermana Lila (nombre de la única hermana del propio autor). Llama la atención que, por regla general, el hombre arltiano no tiene madre o familia alguna (con la

---

(25) David Maldavsky, *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt* (1968); Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965).

excepción de Silvio), mientras que la chica encuentra en su madre a la protectora y cómplice, llámense Elsa (*Jb*,), Irene (*AB*), la Bizca (*LLL*), Julia (*Noche*) o Elena (*R*); (para una imagen más justa de la madre véase el capítulo sobre las *Aguafuertes porteñas*).

LA PROSTITUTA E HIPÓLITA

La vida prostibularia tiene un papel extraordinario en la obra arltiana. En *El jorobadito* se introduce el tema con el conventillo de los homosexuales en el que Silvio es atrapado la noche de su máxima soledad. Erdosain, el protagonista siguiente, no sólo frecuenta los prostíbulos, sino incluso se traslada a vivir a uno de ellos al fracasar su matrimonio. Haffner es el chulo por excelencia; Ergueta, el loco místico, busca la pureza en burdeles y se casa con la prostituta Hipólita. El Astrólogo quiere fundar su futura sociedad sobre la base de prostíbulos. Balder fue transitoriamente «amante de prostitutas» y el narrador de *Las fieras* vive con y de una prostituta.

Ahora bien, tras lo dicho a través de este trabajo, no cabe la menor duda de que también en esta área el interés por la mujer es inferior al mostrado por el hombre. El cuento *Las fieras* es narrado por «una» de ellas, el Pibe Repollo. Se detiene largamente en la psicología de sus compinches, en su vida y su sufrimiento. Las prostitutas, por el contrario, constituyen únicamente el blanco de los puntapiés y de las ferocidades en general cuando el «alma» de las fieras se rompe bajo la tensión del dolor. Sobre la psicología de las prostitutas no sabemós nada, salvo la breve mención de un «gesto casi doloroso» al iniciar su oficio, dato perdido sin hacerle caso nunca.

De las prostitutas que explota Haffner sólo nos enteramos del desprecio que éste les tiene: son perras y duras y amargas. Buscan al fuerte que las golpee. Ninguna de las maltratadas se opone a su torturador, antes prefieren suicidarse como lo hizo Eloísa, la dactilógrafa. Según Haffner toda mujer es imprevisible —aparte de inferior al hombre— enloquecen por algún hombre y se sacrifican por él hasta que les dé por otro. Por otro lado no se debe olvidar que siempre es una de ellas la que ha iniciado al hombre aún inocente.

Erdosain, por el contrario, compadece e idealiza a las prostitutas como a Lucien, la prostituta-colegiala y aquella que le acoge en el sueño. Con Aurora, prostituta a la que Erdosain trae a casa, encontramos por fin ya no lo genérico, sino lo individual. El episodio es narrado en parte por Elsa, en parte por Erdosain. El, como de costumbre, la compadece y realza lo penoso de su situación y su abnegación hacia él. Al contrario, Elsa subraya la ingratitud y pereza de la prostituta que prefiere la calle a la vida honesta y hasta denigra a su benefactor. ¿Cuál de las dos imágenes es la verdadera? Además, en último lugar la «maldad» de Aurora en opinión de Elsa no viene de su oficio, la prostitución, sino de su poder «magnético» y de la magia negra que ejerce. De esta forma el narrador despista al lector no sólo con las

correcciones que introduce a pie de página, sino también con este giro inesperado.

Queda por estudiar a Hipólita, personaje de las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Como bien ha visto Diana Guerrero, Hipólita constituye un caso excepcional en la novelística de Arlt, que no puede ser incluido dentro de nuestro esquema (26). Es la única a la que se cede la palabra para relatar su vida y en cuyo estado anímico penetramos a través de un monólogo. En su juventud trabajó como criada y decidió elevarse por encima de la servidumbre haciéndose prostituta. Más tarde vuelve a la casa donde prestó servicio siendo la esposa del hijo de la familia. Está en busca de un hombre fuerte que domine a la especie (véase la imagen del «león domesticado» que tendría éste en su casa). A este varón se subyugaría sin protesta. Su intento de dominar al Astrólogo en el primer encuentro se debe interpretar como test para comprobar si él es verdaderamente el anhelado. Tras una lucha interior, paralela al intento fracasado de suicidio del viejo, Hipólita decide aceptar al Astrólogo como su dueño. Es la única mujer de voluntad propia, que se hace camino. Sin embargo, es evidente que al propio autor no le gusta su creación: es pelirroja (¡cuidado con los pelirrojos!), de «malévola mirada verdosa, venenosa y fría» y recurre al cinismo y la mentira.

En fin, no hay forma mejor de resumir este análisis que exponiendo el ejemplo de Erdosain: idealiza a una doncella-colegiala lejana, ha vivido la incomunicación en el matrimonio frío con Elsa (y la imagen fiel de la verdad de su matrimonio en su relación con la modistilla fea y engreída), conoce a prostitutas y trae una a su casa. Termina siendo novio de una chica comprada a la madre-Celestina.

No quiero terminar este estudio sin hacer alusión a la obra onettiana, tan parecida en diversos aspectos a la de su precursor Arlt. También en la narrativa de Onetti el centro lo ocupa el hombre. La mujer desempeña un papel sometido a aquél y el lector la percibe siempre a través de la opinión que el hombre tiene de ella. Los hombres onettianos coinciden en muchos rasgos con los arltianos, siendo unos y otros buscadores angustiados de un sentido de la vida, buscando a menudo este sentido, paradójicamente, en los burdeles.

Ambos autores conceden al hombre cualidades intelectuales que le elevan por encima de sus prójimos, mientras que la mujer es mantenida dentro de la mentalidd socio-religiosa de la pequeña burguesía. Consecuentemente la comunicación entre los sexos, está, desde un principio, condenada al fracaso. Se analizó anteriormente los cuatro principales tipos femeninos de la narrativa de Arlt: la doncella, la novia, la mujer casada y la

---

(26) Diana Guerrero, *Roberto Arlt, el habitante solitario* (1972). Verdad es que existe otro caso, el de Annie, del cuento *Viaje terrible*, cuento apenas mencionado en la crítica especializada. Annie es ingeniero-químico e inventó un nuevo engomado para impermeables, igual que el propio Arlt pensaba haber inventado para medias. Aunque al final resulta que Annie enloqueció al morir su hermano, ingeniero-químico, del cual al parecer heredó las facultades.

prostituta (dejando a un lado a la madre). Los volvemos a encontrar de la misma forma en la obra de Onetti, si incluimos la novia bien en el tipo de la doncella o bien en el de la mujer, según si ya ha probado el fruto del árbol prohibido del sexo o no. Para ambos autores la mujer adulta es el símbolo de la caída del estado adámico, encarnación del espíritu mancillado, concepto cercano al Antiguo Testamento. Una vez destruida la imagen de la doncella añorada él la rechaza doblemente: por representar su propia caída y por el espíritu práctico con el que la mujer sabe desenvolverse en la vida diaria. Mientras tanto él comienza de nuevo a soñar con la joven pura, al tiempo que frecuenta a las prostitutas, buscando bien sea la comprensión o bien el desahogo psíquico y social.

3. Mutilación y deformación

Algún que otro crítico ha observado de paso el gran número de deformes que pululan en la novelística de Arlt. Naomi Eva Lindstrom, por ejemplo, titula su breve estudio «Physical Appearances in Arlt» (1977) y cita a la Bizca, la Cieguita, el Astrólogo castrado, los ojos y dientes defectuosos de Barsut y Ergueta que tiene apariencia de un cretino.

En realidad, se trata de todo un concepto y todo un recurso estilístico mucho más amplio de lo que hacen sospechar estas referencias. Ampliaré primero el catálogo de los físicamente disformes.

El primer volumen de cuentos alude en el título a uno de ellos, *El jorobadito*, chico que además se llama Rigoletto. El yo-narrador del mismo cuento se presenta con la confesión de que desde su infancia se sentía atraído por los contrahechos. Algo parejo debe de ocurrirle al autor-narrador. Rigoletto no es el único giboso, sino que Pebre, uno de los canallas tísicos de *Ester Primavera*, lo es también; otro jorobado sale de la pensión en la que vive Erdosain al entrar éste. Además, su amante, la modistilla, es casi jorobada (*LLL*, 31, 122). También tropezamos con varios cojos. Sólo en la novela *El juguete rabioso* hay dos, el zapatero andaluz que prestaba sus libros a Silvio y el chico al que Silvio traiciona que se apoda Rengo. En *Los lanzallamas* se les unen el peón cojo del herrador y la criada renga de la pensión, sin hablar del hombre con pierna de palo que charla con un japonés delante del bar de cocheros (1).

Otro defecto físico muy frecuente es el estrabismo y la ceguera. Una de las aguafuertes torna alrededor del «Bizco enamorado». Aurora, la prostituta a la que Erdosain llevó a su casa, era «sumamente corta de vista». A la amante joven de Erdosain se la suele llamar por su mote, la Bizca. También la última prostituta de Haffner es simplemente la Cieguita; otra prostituta explotada por él es Juana la Bizca. El vidriero de *Traje* es cojo y tuerto; Alberto, el marido engañado de *El amor brujo*, es casi ciego y uno de los dos bergantes simula ser ciego en *Los lanzallamas*. Si bien engaña con una

(1) *LLL*, 106, 43, 179, 118.

ceguera inexistente, sin embargo, padece realmente de sordera, tal como su amigo pintor y la criada de Julia en *Noche terrible*.

Volvamos al sanatorio de tuberculosos de *Ester Primavera;* allá, aparte del jorobado Pebre, se hallan otros dos que físicamente son anormales: Sacco de cabeza de cebolla y tórax de pugilista y el morrudo Paya, estevado y con rostro lechoso. Otro tuberculoso, Angelito, se encuentra en el cuento de semejante ambiente, *Las fieras*, cuento poblado de «mujeres con labios perforados de chancros sifilíticos». A Uña de Oro, otra fiera, aunque seduzca a ciertas damas, no se le puede llamar normal tampoco con su perfil de gavilán, transparentes ojos verdosos, crueldad felina de sus maxilares y orejas puntiagudas. Los «pequeños propietarios» del cuento homónimo son otras fieras. Joaquín tiene un ojo de vidrio y Cosme es cargado de espaldas.

El Astrólogo reúne en su cuerpo gigantesco varias anormalidades; una nariz torcida, la oreja arrepollada, los dedos deformes y la de ser castrado que no es la de menos. El Buscador de Oro parece «compuesto de diferentes piezas humanas correspondientes a hombres de distintos estados» con su enorme tórax y las piernas finas y arqueadas. La misma incongruencia fisionómica se descubre en Bromberg. El marinero Cosme del cuento *Traje*, con sus brazos largos perpendiculares, se asemeja a un cuadrúmano.

El homosexual de *El juguete rabioso*, de cara enfermiza con su tez extremadamente blanca, tiene una cicatriz al lado de la boca y el cuerpo demasiado pequeño. Erdosain, si bien no es deformado, es tísico, tal como el auxiliar de policía, Gómez. Balder, poco recomendable para el papel de amante, muestra cara grasienta, trasero pesado, pecho encogido y una postura tan curvada que, visto desde atrás, da la impresión de ser jorobado. Si no se acaba de entender quiénes son los siete locos, al menos se puede estar seguro de que Ergueta lo es, así como el padre de Barsut, quien murió en un manicomio, final que también se pronostica para el hijo (*SL*, 93).

Ahora bien, algunos casos de disformidad física corresponden claramente a una deformación psíquica. Tal como la naturaleza o el paisaje urbano suelen expresar a menudo el estado anímico de un personaje (p.e. la tormenta sobre la quinta del Astrólogo, las calles oscuras por las que deambula Erdosain), la fisis para Arlt —quien tiene una larga serie de escritores y escultores delante de sí— es expresión de lo interior. Por esta evidente razón he reunido los relatos de ambiente criminal, *Ester Primavera* y *Las fieras* y los he puesto al lado de los «pequeños propietarios», ladrones, disfrazados de honestos. Y también es el motivo por el que se hace hincapié en las espaldas encorvadas de Silvio y su pandilla encaminándose a cometer un robo. Pero no todos los casos se pueden explicar de esta manera.

La mutilación no abarca tan sólo a los seres humanos, sino que es una constante también en el mundo inanimado. En dos escenas distintas los personajes están rodeados de títeres rotos. La pandilla de Silvio tras el choque con la policía se reúne en una covacha de títeres, «atrozmente mutilados», entre ellos un soldadito sin piernas por el que Silvio se siente observado desde su casa de cartón descalabrada. Como fondo se «desgrana» un vals en la vecindad (*JR*, 32, 58). En *Los siete locos* el Astrólogo amarra

cinco muñecos en una soga, fantoches que representan a los jefes de su Sociedad Secreta; el quinto es un negro desnarigado con una llaga de yeso en el cuello. Además se llama la atención sobre la rueda del molino de su quinta, coja de una paleta, y sobre la cola torcida del gallo de la veleta (2).

Se puede objetar que las cosas materiales están hechas para que se rompan, sobre todo los muñecos con los que juegan los niños. Pero se descubre algo más profundo en ello, si por ejemplo, se une a la escena del Astrólogo y sus títeres el concepto que tiene Hipólita de los hombres, expresado apenas veinte páginas antes. Los ve a todos como fantoches y peleles que se disfrazan de solemnes, discretos y sensatos para esconder tras esta máscara una realidad bien distinta. Su oficio de prostituta le ha servido para comprender la verdad del hombre como un mecanismo regido por sus apetencias de sexo y dinero. Piensa en su marido enloquecido como en un muñeco cuyo mecanismo se ha roto (3). La misma idea pasa también como una obsesión por la mente de Erdosain. Al recordar los sufrimientos que le inflingieron el padre, la escuela, Elsa y Barsut estalla su dolor en un grito contra estos canallas y «la puerca civilización [que] lo ha magullado, lo ha roto internamente». Así delante del fantasma surgido de su interior, el gaseado, se queja de nuevo de que le han «roto desde chico». Y una vez más, hablando de la prostituta Aurora se pregunta, por qué la vida «rompía en pedazos a los pobres seres humanos». Al referirse a lo borroso que se le quedaba el recuerdo de su mujer emplea el término «mutilarse» (4).

A un nivel más profundo, la subconciencia, se vuelve a repetir la mutilación. Erdosain le cuenta a Elsa un sueño que tuvo poco antes de casarse con ella, en el que se vio retornar a casa, «solo, roto como un atorrante». La fantasía acerca de un castigo feroz impuesto a su cuerpo aparece frecuentemente. Comienza con la sensación de estar atornillado a un bloque del que no se podrá liberar jamás y crece al imaginarse a Elsa en un acto sexual con su amante; al mismo tiempo el propio Erdosain sufre un destrozo corporal, cuyas partes se echan a la basura. Se confirma la visión en una descripción de su estado físico a la mañana siguiente, cuando «el goce nuevo [le] *soldaba los trozos de su personalidad, rota* por los anteriores sufrimientos del desastre». La mutilación llega a su climax en dos alucinaciones: ve su propio cuerpo clavado por los pies en una llanura, sin cabeza, con un engranaje en el cuello del que chorrea sangre. A las pocas páginas se repite la visión de su desmembración en la imagen de un «cuerpo sin cabeza, la garganta volcando, como un caño, chorros de sangre» (5).

Estas visiones de Erdosain no se refieren tan solo a su propio cuerpo, sino que abarcan a la naturaleza y a la humanidad en general. En su

---

(2) *SL*, 236; *LLL*, 14, 43.

(3) *SL*, 236, 218; Haffner, agonizante, igualmente percibe al comisario Gómez como un gran maniquí negro (*LLL*, 103).

(4) *LLL*, 54, 179, 126, 32.

(5) Cronológicamente: *LLL*, 136; *SL*, 114, 76, 131 (el subrayado es mío); *LLL*, 51, 58; en otro momento se imagina ser un feto velludo perdido del vientre materno, horrorizando a todos (*SL*, 228).

alucinación de Emperador, Erdosain sería dueño de una ciudad de peces tuertos con monstruosos vientres enfermos de lepra, un negro hidrópico entre ellos. O la humanidad se le presenta como una ola gusanera gris de hombres y mujeres, algunos mostrando sólo muñones de tanto rascar el oro (6).

La idea del hombre deformado penetra hasta el nivel de las metáforas y comparaciones. Se insiste en ver al hombre como un gusano:

> «en estas casas el gusano humano nace... es amamantado por un monstruo pálido y hediondo, crece, aprende un idioma que otros tantos millones de gusanos ignoran, y finalmente es oprimido por su prójimo o esclaviza a los otros» (*LLL*, 166).

Erdosain compara a Elsa con una bestia mal herida. El hombre moderno es de oídos sordos y de ojos ciegos (7).

En el estilo se vuelve a encontrar la desmembración, sobre todo en ciertos elementos de redundancia (cf. este capítulo). Pongo un único ejemplo: Erdosain nota los dolores «en las falanges de sus dedos, en los muñones de sus brazos, en los nudos de sus músculos, en los tibios recovecos de sus intestinos» (*LLL*, 35). Alguna vez se expresa fonéticamente en la desarticulación de lexemas, como en el grito doloroso de Erdosain: «La vviiddaaa», «lo hemos lla...ma...do... y no... ha... ve...nido» (*sic*, *LLL*, 195, 158).

Tras esta recopilación no puede haber duda de que Arlt atribuye un significado trascendente a la desfiguración y deformación, más allá de la simple correspondencia entre la belleza/fealdad y el bien/mal de la simbología tradicional. Pienso que para ello hay dos explicaciones en la obra, una filosófica y la otra social (8).

Erdosain, en un monólogo en el paseo con la Bizca, intenta encontrar una respuesta a sus preguntas existenciales de quién es y por qué él debe cargar con todo el dolor del mundo. Medita de la siguiente forma:

> «Rige la existencia de los hombres un poder misterioso, sobrehumano, aplastante e indigno... Será necesario humillarse, hacer una comedia hipócrita para engañarlo a ese poder inhumano...» (*LLL*, 195).

Estas palabras nos llevan directamente al pesimismo schopenhaueriano y el concepto de que nuestra vida inexorablemente está sometida a la miseria y al sufrimiento, que hace falta negar la voluntad de vivir y abandonar todo deseo de individualización. Esta influencia de Schopenhauer sería un rasgo más que Arlt tendría en común con su maestro Pío Baroja. Es posible que éste sea el intermediario entre el filósofo y el autor bonaerense.

Pero esta explicación no excluye otra, la socioeconómica. La desfiguración así enfocada es el resultado de los «castradores sistemas» de la sociedad

---

(6) *SL*, 108; *LLL*, 159.

(7) *LLL*, 136, 56.

(8) No se debe hacer caso a la superstición de la madre que advierte a Silvio que se guarde «de los señalados de Dios», en este caso el zapatero andaluz. El concepto arltiano de la deformación física es más profundo que esa creencia popular.

moderna, la maquinaria de «escuelas, servicio militar, oficinas», etc. (*AB*, 90). No sólo Balder habla de la «deformación» de personajes como los Loayza y Alberto, sino también el narrador del relato *Viaje terrible* llama a los empleados del padre «rotos esclavos».

Es posible que Arlt se haya inspirado en los personajes deformados de cuadros de Goya y en textos de Quevedo y Dickens, maestros citados en sus aguafuertes. Pero es más interesante trazar una línea directa hacia la modernidad. Inevitablemente trae a la memoria cuadros del representante más importante de la «nueva figuración» en la pintura, el irlandés Francis Bacon. Expresa la condición del hombre moderno en su arte. Todos sus personajes sufren la «desfiguración» (así el título de una exposición de Asger Jorn) que los distorsiona. En sus cuadros los personajes parecen padecer la violencia sin que se vea el origen de ella. Otro elemento común entre Arlt y Bacon es el hecho de que el entorno geométrico, frío, se opone a la violencia y a la distorsión de las figuras. Anticipo aquí un rasgo lingüístico y estilístico de Arlt, el empleo casi obsesivo de elementos geométricos y técnicos. Comienza por el rostro romboidal del Astrólogo. No se limita a paralelogramos de luz, paralelepípedos y ángulos rectos, sino que hasta a lo orgánico se unen estos atributos como «carne cúbica», «la geometría interior de su vida»; el dolor es un «poliedro irregular»...

Ambos, pintor y escritor, reflejan nuestro siglo en una realidad más profunda.

Y cabe pensar en otro escritor (si dejamos de lado a Kafka), a saber, Samuel Beckett y sus protagonistas informes y amputados, dos viejos en un cubo de basura, el hijo ciego en una silla de ruedas, una cabeza en una maceta, otro reducido al estado de gusano, todos ellos una «cáfila de estropeados pavorosos» que dice haber visto Gustavo Boer, narrador del relato *El traje del fantasma*. Pero no es ninguna fantasía, sino la representación física de nuestro verdadero estado interior.

4. Por una autobiografía literaria

Con frecuencia se suele aludir a rasgos «autobiográficos» en la obra de Arlt. Los críticos se refieren sobre todo a su relación con el padre y con su mujer. El temor del hijo ante un padre excesivamente rígido que sufre Erdosain y aquel niño que se suicidó tras haber suspendido sus exámenes, copiaría la realidad juvenil del autor, hijo de un oficial prusiano. Aunque no de temor, la relación entre el narrador de *Viaje terrible* y su padre, está marcada por un profundo odio y desprecio. Es llamativo también que a muchos protagonistas se les niega relaciones familiares total o parcialmente, ya que a menudo sólo están presentes la madre y una hermana, como es el caso de Silvio Astier (*JR*) (1) o aparecen sin familiares, como es el caso de Erdosain (*SL*, *LLL*), de Gustavo Boer (*Traje*), Balder (*AB*), etc. Y ¿por qué no incluir también la imagen del caserón que desagrada tanto a Balder, caserón «como un terrible viejo alemán», el cual Balder se imagina habitado por un «anciano tudesco» de espesas cejas mirando el retrato del Kaiser y otra alusión, la del idioma alemán, «palabras endiabladas y rechinantes» (2).

Otro elemento autobiográfico, aparte de la invento-manía de los protagonistas, sería la relación tensa y de incomprensión entre los esposos, aunque no parece haber sido tan grave según testimonia el prólogo del volumen de cuentos *El jorobadito*, dedicado a Carmen Antinucci. Sea como sea, González Lanuza, por ejemplo, llama a Erdosain el «inconfundible autorretrato» del escritor (*op. cit.*, 35).

Sin embargo, el dato más importante no se ha tenido en cuenta hasta ahora. El periodista y escritor Arlt ha transferido su afición a la palabra escrita y su oficio a varios de sus personajes ficticios. Silvio, a los 14 años, descubre con ayuda de un zapatero andaluz los deleites de la literatura, en un

---

(1) Arlt mismo tuvo una sola hermana, llamada Lidia, igual que la de Silvio.

(2) *AB*, 239; *Traje*, 158. Llama la atención que entre la gran cantidad de ejemplos de idiomas extranjeros sólo en una ocasión («frau» y «bock» en *JR*) se encuentre el alemán, hecho llamativo en el hijo de un inmigrante alemán.

principio la de bandoleros como «Josá María», Diego Corrientes (s. XVIII) y «don Jaime el Barbudo», igual que la serie de Rocambole de Ponson du Terrail, cuyo folletín *Les cavaliers de la nuit* habrá prestado el nombre al «Club de los Caballeros de la Media Noche» de esta novela. La figura de Jaime el Barbudo se ha tratado frecuentemente en la paraliteratura española del siglo XIX. Destacan las novelas de Ramón López Soler, Florencio Luis Parreño y Francisco de Sales Mayo y, en el teatro, el drama de Sixto Cámara. El culto a este bandido comienza con la obra de López Soler que publica en 1832 *Jaime el Barbudo, o sea, La Sierra de Crevillente*. En 1853 sigue Sixto Cámara con el estreno de su *Jaime el Barbudo y la cámara ardiente* (3). Parreño publica en 1873 otra versión sobre el mismo personaje, el «célebre» y «el más valiente de los bandidos españoles», con un detalle casi cervantino, aunque no se refiera al protagonista, sino a la hija, que participa en el estreno de la obra de Cámara sobre la figura de su padre. Fuera quien fuera el autor de la novela que Silvio ha leído, el bandido siempre recibe el mismo tratamiento: es un héroe generoso, valiente y desinteresado, protector de los que necesiten protección. Lo mismo se puede afirmar para las novelas de bandidos, *Diego Corrientes* (1866) y «José María», *El Rey de Sierra Morena*, de Fernández y González, la última en cinco tomos, publicados entre 1871 y 1874.

Habla por sí el hecho de que Silvio al imaginarse una vida mejor lo hace a base de folletines leídos, como *José María*. Sueña con «una Alhambra inefable y veía los cármenes de la Andalucía distante...» (*JR*, 151s., 109s). Vive su vida y sus sueños sometidos a sus lecturas. Igual ocurre cuando la sonrisa canalla y la boca torcida de Rocambole le dictan su propia actitud. Lo mismo se puede decir de Balder. Imita en su comportamiento personajes novelescos que le impresionaron en su juventud (*AB*, 100).

Otros modelos literarios de Silvio son los clásicos, al comparar su amistad con Enrique a la de Orestes y Pilades y la caverna de don Gaetano con el antro de Trofonio (*JR*, 23, 65). El capítulo II de la novela, además, lleva el mismo título de un poema de Hesíodo, «Los trabajos y los días». Silvio menciona a Baudelaire, Dostoievski y Baroja como sus autores favoritos. Del primero, «poeta genial», nombrado en cuatro ocasiones, cita incluso los primeros versos de «Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne» (49, 70, 112s). Silvio consume textos filosóficos igual que los de la subliteratura, como muestran sus alusiones al *Anticristo* de Nietzsche, a D'Annunzio y Darwin, así como a los novelones de Luis de Val y Carolina Invernizio, tanto a la *Genoveva de Brabant* y las *Aventuras de Musolino* como a los héroes rocambolescos anteriormente mencionados.

La familia del amigo Enrique por su parte es lectora fervorosa de autores franceses como Dumas, Chateaubriand, Lamartine, Cherbuliez, todos ellos de tendencia romántica. Al parecer Silvio —y tras él el demiurgo Arlt— no

---

(3) Cf. Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas* (1972).

apreciaba mucho la literatura argentina, ya que las referencias son todas a textos extranjeros (4).

En *Los siete locos* el Buscador de Oro parece la prolongación del adolescente Silvio, puesto que también él sueña con establecer «una aristocracia bandida», una sociedad en la cual se ha exterminado a los intelectuales «contagiados del idiotismo de Tolstoi» (*SL*, 171). Erdosain, el protagonista, parece influido por una lectura heterogénea, igual que su predecesor Silvio. Habla de la «certidumbre que dice que adonde vaya miraré tristemente el mar», expresión simbólica ya que nunca sale de la «prisión» bonaerense. Se trata ciertamente de una alusión al poema baudelairiano «L'homme et la mer», haciéndole de esta forma copartícipe de las lecturas de Silvio. También él debe de haber leído la paraliteratura francesa, en este caso no Ponson du Terrail sino Xavier de Montépin. Imita la actitud impasible de los personajes de éste, igual que Silvio quería copiar la de los bandoleros generosos y valientes (5).

Además se sospecha que Erdosain habrá leído el *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, porque piensa tener éxito en la vida y «envejecería sin perder su juventud, como el absurdo personaje de una novela inglesa» (*SL*, 42). Es un detalle que comparte con el propio Arlt si tenemos en cuenta que la única vez que éste utiliza un lema para encabezar una novela, *El amor brujo*, lo toma de Oscar Wilde, de *La tragedia de mi vida* (6). En la formación del carácter de Erdosain la lectura ha ejercido una influencia importante e igual que Emma Bovary compara su propia vida con los personajes ficticios y espera sucesos extraordinarios «como un elemento novelesco». Sus sueños de una «doncella alta y fina» y de un millonario magnánimo son síntomas de esta deformación libresca.

Hipólita sufre del mismo hechizo. La realidad le queda corta al compararla con los personajes novelescos, sobre todo con los hombres de los novelones de la italiana Carolina Quinterno, alias Invernizio, hombres valientes que le hablaran «de las selvas y tuvieran en su casa un león

---

(4) La única excepción la constituye la mención de *Las Montañas de Oro* (1897) de Lugones, libro que merece ser robado de la biblioteca ya que al estar agotado se conseguirá diez pesos con su venta (p. 49). También Gerardo M. Goloboff llega a la conclusión de que en este momento para Arlt «la literatura nacional no ofrecía más modelos en las generaciones anteriores que los del acartonamiento y la complicidad» (1975, p. 37); cf. N. Etchenique, *Roberto Arlt* (1962), el capítulo dedicado a *El juguete rabioso;* cf. mi capítulo sobre las *Aguafuertes porteñas*.

(5) *SL*, 174. Aunque sorprenda, incluso el mismo Erdosain se imagina en algún momento ser un personaje que había vivido como un bandido, pero que ya se había regenerado (*SL*, 185). También el yo-narrador del cuento *Traje*, Gustavo Boer, actúa según «el estricto protocolo aventuresco, que le exige a los héroes de la novela que esgriman el revólver en su bolsillo, mientras el compañero... está ocupado, siempre y fatalmente, en algo, hasta que sobreviene lo inesperado». Al contrario su propia aventura carece «de esa elegancia manufacturada para los sucesos novelescos» (*Jb*, 152, 162). ¿Qué sinopsis mejor que ésta para un folletín de aventuras? Ciertamente la ironía benévola hacia este tipo de literatura deja traslucir la actitud del propio Arlt.

(6) Lema que por cierto no pretende introducir al lector al ambiente del texto siguiente, sino que expresa la meta pedagógica que impulsó al autor a escribirlo.

domesticado» (*SL*, 219, 221). Se constata toda una serie de personajes arltianos, aficionados a los folletines (7).

Varios personajes de la narrativa arltiana además han disfrutado la lectura de *Don Quijote:* Silvio afirma, al escribir sus «Memorias», haber soñado con «enderezar entuertos, proteger a las viudas» y ser amado por «singulares doncellas» (*JR*, 17s). También la fórmula de Boer de «una ciudad cuyo nombre no se puede decir» parece préstamo del lugar de la Mancha que no se quiere recordar, a no ser que sea alusión al modelo que ya prestó esta idea a Cervantes, a Homero (*Traje*, 184s). Incluso Aurora, la joven prostituta de *Los lanzallamas*, ha leído el *Don Quijote* y Eustaquio Espila se lo conoce de memoria. Sueña con retirarse a una choza, extender su panza al sol, con una caña de pescar y el texto cervantino al lado (8). Su hermano Emilio le compara con los personajes de «La corte de los milagros». Esta «corte», lugar histórico parisiense, cobró fama con la novela *Nôtre Dame de Paris*, es «madriguera de ladrones, repugnante verruga del rostro de París, colmena monstruosa», centro de robos, prostitución y asesinatos (Libro II, capítulo 6). Esta descripción ha sido modelo para muchos autores, entre ellos José Picón (teatro de este nombre estrenado en Madrid en 1862). Baroja titula el tercer capítulo de la segunda parte de *La busca* (1903) así, Valle-Inclán publica dos años antes que el texto de Arlt una novela del mismo título en el ciclo del *Ruedo Ibérico*... Al aparecer se trata del texto de Hugo, puesto que Arlt menciona a continuación Montparnasse (9). Eustaquio, a su vez, tiene otras ilusiones, las de refugiarse en un aserradero a orilla de un río, donde piensa quitar la religiosidad a una doncella, obligándole a leer a Haeckel y Büchner. filósofos naturalistas, defensores de las teorías darwinianas y del socialismo (*LLL*, 154).

También Haffner, ex-profesor de matemáticas y actual chulo, poco antes de morir anhela retirarse con una de sus prostitutas a París, donde se ocuparía con las obras de Victor Hugo y de Clemenceau. Según sus teorías la falta de preocupación espiritual y el aburrimiento proviene de la herencia española, como ha comprobado al leer *La conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (*LLL*, 44).

---

(7) Recordemos el caso del propio Baroja y su afición a la novela de folletín o del personaje ficticio de Valle Inclán, doña Gonzalita, que «lloraba leyendo folletines» (*La corte de los milagros*). En cuanto a Baroja aludo sólo a la trilogía *La lucha por la vida:* la patrona doña Casiana «no tenía en esta vida más consuelos que unos cuantos tomos de novelas por entregas, dos o tres folletines...» (*La busca*, 1958, p. 50). El tío Custodio, analfabeto, hace que su ayudante Manuel le lea sus novelas por entregas (*ibid.*, 271). Según el «Prólogo» de *Aurora roja*, Juan no sólo dejó de ser seminarista sino hasta perdió la fe tras haber leído *Los miserables* de Hugo y *Los misterios de París* y *El judío errante* del rey del folletín, Eugène Sue. Por último, sea dicho que esa misma trilogía de Baroja —aunque la última parte sólo en rasgos generales— se publicó por primera vez en forma de folletín. Apareció en *El Globo* entre marzo y mayo de 1903. Y recordar que también fueron autores de «folletines» Valle-Inclán, Galdós...

(8) *LLL*, 126, 221; *SL*, 213. Arlt reconoce en el aguafuerte «No: Yo no soy así» que a los catorce años ya había leído *Los Miserables* de Hugo tres veces (en Scroggins, 131).

(9) *LLL*, 152. En realidad existieron varias «cortes de milagros», la más célebre la de la actual place Maubert, que entonces era un laberinto de callejones sin salida, donde ni siquiera la policía se atrevía a entrar.

El Astrólogo mismo hace hincapié en la multitud de sus lecturas, menciona expresamente los «libros europeos» y Plutarco. Los ingredientes para su fantástica revolución provienen no sólo de la realidad como la revolución rusa, el fascismo de Mussolini y el Ku Klux Klan, sino también de la literatura de Jules Verne, al que piensa superar. Si recordamos que es él quien medita sobre la diferencia «del tiempo mecánico del reloj» y del otro, de «su doble pensativo, enigmático, auténticamente misterioso» —llamémoslo «psicológico»— llegamos a la conclusión de que se referirá a Bergson (¿o su discípulo Proust?) con sus «dos nociones de tiempo». También es él quien cita a Swedenborg verbalmente. Con frecuencia sus palabras parecen referirse a determinados modelos, aunque no concretados con nombres y títulos. Divulga la idea nietzscheana del superhombre, «sobreponiéndose a todas las normas morales y ejecutando los actos más terribles». Con su sociedad pretende vaciar el mundo de las masas e instalar el dominio de unos pocos que caminarán «con pasos de gigantes». Erdosain, miembro de su Sociedad, contesta con el mismo conocimiento de Nietzsche al preguntarse «cómo lo han podido asesinar a Dios» (10).

Tampoco se podrá comprobar la lectura de Dostoievski por estos dos protagonistas. Y, sin embargo, algunas palabras suyas confirman la sospecha. Las palabras del Astrólogo podrían ser una sinopsis de la novela *Crimen y castigo* y del pensamiento de su protagonista Raskolnikov: «nosotros quisimos condenarnos como monstruos, para que El pudiera hacer estallar sus verdades angélicas» (11).

El autor Arlt ha trasladado sus propias inquietudes intelectuales a estos dos personajes como anteriormente hizo con Silvio. Por último habrá que oponer la Biblia al agnosticismo de ciertos personajes. El loco Ergueta igual que el judío Bromberg se inspiran en la Biblia y la citan constantemente. Pero tengamos en cuenta que también las provocaciones y desesperaciones de los 'agnósticos' se inspiran en las Escrituras, como por otra parte también muestra el título del último capítulo de *El juguete rabioso*, «Judas Iscariote», en el que Silvio implora «piedad» al estilo de la liturgia.

Digamos, además, que también la falta de lectura caracteriza a personajes como la mujer burguesa, aburrida y vacía que rechaza los libros del todo o sólo acepta una muy escasa lectura de novelas fáciles (*Tarde*, 134; *AB*, 81). Pero respecto a personajes como Silvio, Erdosain y, en menor grado, Balder, se puede hablar de una auténtica corrupción libresca al estilo de Emma Bovary, que no les permite enfrentarse con la realidad. Esta siempre les quedará corta al ser comparada con la ficción y el cine. Aspirar a ser Rocambole o a tener una «querida tan linda como esa querida que lucen los libros viciosos» es tanto como pedir a la vida el amor de *Paul et Virginie* con el que sueña Emma (*JR*, 95, 109s).

---

(10) Cf. Cronológicamente: *SL*, 95, 134; *LLL*, 90; *SL*, 230, 233; *SL*, 259, 239; *SL*, 259.

(11) *LLL*, 26. En el cuento *Las fieras* se encuentra otra alusión indirecta a Dostoievski: estas «fieras» por una vez que salen de su silencio, siempre discuten los mismos temas: «el crimen... el castigo...» (*Jb*, 123).

Ahora bien, no sólo encontramos asiduos lectores entre los personajes arltianos, sino que en no pocos casos escriben ellos mismos, aunque a menudo sólo en la forma más básica, el diario o «cuadernillo».

Barsut lleva una libreta y desafortunadamente al autor se le ha olvidado citarnos de ella, tal como promete en *Los siete locos* (138). También el Astrólogo tiene un «cuadernillo« de apuntes igual que la prostituta Aurora lleva un diario (*LLL*, 86, 125s). Erdosain a su vez no sólo tiene cuadernos de apuntes cienfíficos, de los que se reproducen casi diez páginas, sino que también lleva un diario del que el «cronista» obtiene datos para la historia. Incluso se cita un breve fragmento de él, igual que en la novela *El amor brujo* se incluye cuatro capítulos del diario de Balder (*LLL*, 31s). Nada menos que el propio «cronista» se introduce en *Los lanzallamas* en el acto de escribir: «Yo tomaba notas urgentemente. Mi trabajo era penoso, porque tenía que trabajar en la semioscuridad» (*LLL*, 265s). Zulema, en principio más influida por el cine que por la literatura, escribió una novela sobre sus amores imaginados con Rodolfo Valentino (*AB*, 257).

También encontramos autores de su propia historia. Silvio es autor de sus «memorias» que constituyen el relato *El juguete rabioso*, con fuertes tintes picarescos como el propio Silvio reconoce al tachar de pícaros a sus compañeros (*JR*, 160). El yo-narrador del cuento *El jorobadito* escribe la «relación» sobre el jorobadito en la cárcel contra los informes incorrectos de los periodistas. A menudo se dirige con apóstrofes a sus lectores, igual que los «cronistas» ficticios de las novelas. La misma situación se repite en *El traje del fantasma*, relato «memoria» del encarcelado Gustavo Boer para corregir las versiones mentirosas (según Boer) de los periodistas, característica que comparte con el relato *El jorobadito*. También Boer se llama a sí mismo «cronista» (*Jb*, 144, 147).

Viaje terrible, último texto narrativo de Arlt, es otra crónica de una narrador autodiegético de su «travesía del Terror» que alude asimismo a versiones periodísticas del acontecimiento. Este desdoblamiento en escritor y periodista es llamativo, ya que copia la realidad del propio Arlt. El relato además habla de otra «escritora», la solterona Miss Herder, cuya novela desaparece misteriosamente, hecho agradecido por el narrador.

El cuento *Escritor fracasado*, narrado en primera persona por el aludido personaje, se dirige cuatro veces a un público con los apóstrofes «aunque no lo creáis» y «comprenden ustedes». Aunque no se diga expresamente que son las «memorias», la «crónica» o la «relación» de éste, supongo que sea así. Recuerda la técnica que empleó Dostoievski en sus *Apuntes del subsuelo*. Posteriormente al autor ruso y a Arlt, se aprovechó del «testigo mudo» no sólo Camus en su novela *La Chute*, sino también Juan Rulfo que es un maestro de este recurso técnico. Por otra parte traslada al campo de la literatura el tema típicamente arltiano del hombre que aspira a la distinción siendo en realidad mediocre. Repite en este cuento, en cierto modo, el tema y el objetivo de Gide en su novela *Paludes*, cambiando París por Buenos Aires y los simbolistas por la fauna de literatos bonaerenses. En otro sentido también es interesante este relato, puesto que comprueba que Arlt estaba

perfectamente al corriente de las orientaciones artísticas y filosóficas más recientes: el fracasado piensa preparar una «jabonada de modernismo», luego un «cocktail de cubismo, fascismo, marxismo y teología». Un grupo de artistas del «subsuelo» expone «cuadros futuristas hace quince años pasados de moda en París o Berlín» aparte de acuarelas impresionistas. Exalta, como los futuristas, el siglo de la máquina, en el que «un motor en marcha o una usina en plena producción» es superior a la poesía. Surge el nombre de Benedetto Croce y el de Spengler, cuya obra principal, *La decadencia de occidente* apareció entre 1918 y 1922. Tuvo mucha importancia en los años veinte en el mundo hispanohablante a través de su divulgación en la *Revista de Occidente*. A pesar de confesarse el «escritor fracasado» como uno de los artistas vanidosos y mentecatos, reconoce la maestría de Balzac, al contrario que sus iguales. Por el funcionamiento de la ironía se deduce que aprecia la *Divina Comedia* como la obra de arte más inalcanzable, puesto que le hace estrellarse definitivamente al quererla imitar. Si Gide ha querido burlarse con *Paludes* de los cenáculos simbolistas resulta tentador pensar que también Arlt se burló de ciertos escritores y criticastros bonaerenses.

Quedan los relatos *Ester Primavera* y *Las fieras* de la antología *El juguete rabioso*, ambos narrados en primera persona. Supongo que no se trata de «memorias», sino de monólogos interiores. El «número siete» del hospital de Santa Mónica evoca el recuerdo de Ester, bella e inocente, en su actual estado de caída, una noche de insomnio. Falta del todo el típico apóstrofe al lector. En *Las fieras* el Pibe Repollo recuerda una mujer igualmente inocente, dirigiéndose en un monólogo a esta mujer anónima como «tú».

Tras este repaso detallado no puede haber la menor duda sobre la importancia de la literatura para Arlt. Además no vacilo en pensar que el autor entregara sus propias experiencias de lector y escritor a sus personajes ficticios. Echemos, por ello, una ojeada a las aguafuertes porteñas y expañolas.

En primer lugar surgen nombres y lugares paraliterarios igualmente mencionados en la narrativa. En el apunte «Engañando el aburrimiento», un teatrillo de mala muerte en el centro de la capital evoca, según el periodista, el ambiente de una novela de Ponson du Terrail. El primo del narrador de *Viaje terrible* comparte esta afición con su creador Arlt, aparte de ser lector asiduo de Emilio Salgari. Para éste haber leído de niño las fantasías salgarianas del *Corsario negro* y de *Sandokan* constituye una prueba de una infancia feliz (*Viaje*, 52; *AP*, 111, 8). En las *Aguafuertes españolas*, ecritas posteriormente a la obra novelística, vuelve a mencionar algunos autores paraliterarios como son Luis de Val y Ponson du Terrail, ambos leídos —el segundo incluso devorado— por Silvio Astier. A estos dos nombres se añade el de Pérez Escrich. En otra nota, la región entre Cádiz y Barbate le hace exclamar al viajero Arlt: «Estas son las tierras de José María el Tempranillo y del bandido Diego Corrientes», héroes de Fernández y González, con los que soñaba el joven Silvio (*AE*, 18, 28, 149).

En el aguafuerte porteña «El viejo maestro» recuerda cómo éste tuvo que quitarle los novelones de los italianos Salgari e Invernizio. De la última cita textualmente *La reina del mercado* como lectura de su juventud.

Naturalmente la coincidencia entre las lecturas de los personajes ficticios y las de su demiurgo no se limita a la literatura folletinesca. Silvio es el «alter ego» literario de Arlt no sólo en cuanto a sus autores subliterarios, sino también en cuanto a su tríada de maestros admirados, Baudelaire, Dostoievski y Baroja. En uno de sus primeros artículos, «Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires», Arlt habla de la gran influencia que ejerció el poeta maldito sobre él:

> «Principalmente Baudelaire, las poesías y bibliografía de aquel gran doloroso poeta me habían alucinado al punto de que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio, que recitaba continuamente a mis oídos, las desoladoras estrofas de sus *Flores del mal*» (12).

El nombre de Dostoievski surge a cada momento. El apunte sobre «La madre en la vida y en la novela» cita sus novelas *El idiota*, *Crimen y castigo* y *Las etapas de la locura*. Otra nota, «La amarga alegría del mentiroso», elogia al protagonista Foma Fomitch de *Stepanchicovo y sus habitantes* y en «La mujer que juega a la quiniela» cita de memoria una frase de *El jugador*. Ya aludí a una de las aguafuertes españolas que opone las novelas psicológicas extranjeras a las insípidas españolas, comenzando la lista de las elogiadas por *Crimen y castigo*, a la que siguen *A la sombra de las muchachas en flor*, *Retrato del artista adolescente* y *Bajo el sol de Satán*. La mención de *Los endemoniados* (*Los demonios*) en «Un cuidador de locos se ahorcó...» cobra tanta importancia como la de *Crimen y castigo*, puesto que son ellas las que han dejado la huella más evidente en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

Respecto a Baroja, Arlt lo cita al hablar del relojero, en el aguafuerte del mismo título, profesión que automáticamente le recuerda los relojeros del autor vasco, que siempre son anarquistas o filósofos. Según la nota «La filosofía del hombre que riega la huerta» solía leer casi todas las tardes cincuenta páginas bien de Dickens o bien de Baroja. Por ello no puede sorprender la frecuente referencia a éste y preferentemente a su personaje Silvestre Paradox.

El autor español que surge con más frecuencia en la obra literaria y en la periodística es, sin embargo, Cervantes. Silvio, Boer, Aurora y Eustaquio Espila comparten con su creador Arlt el placer que le procuraba la lectura de *Don Quijote*. Las aventuras de Silvio, además, hacen sospechar que no es sólo el *Quijote*, sino toda la literatura picaresca (aparte de la de bandoleros) la que le inspira. Siempre que Arlt se refiere en alguna aguafuerte al hambre y las astucias de ciertas personas para apoderarse de algún comestible y a los engaños para fingirse enfermo (los Espila en *LLL*) hace alusión a la picaresca, y en primer lugar al *Lazarillo*, a *Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*. En el aguafuerte «El hombre de la camisa calada » exclama:

---

(12) Roberto Arlt, *Obra completa*, vol. II, p. 13; cf. *AP*, 124, 147, 168, 174; *AE*, 160.

«¡Cuando aparecerá el Quevedo de nuestras costumbres, el Mateo Alemán de nuestra picardía, el Hurtado de Mendoza de nuestra vagancia!» (el último es, para Arlt, autor del *Lazarillo*). Pero tampoco falta *Rinconete y Cortadillo* en el panteón picaresco. Si el teatrillo de mala muerte en Buenos Aires recuerda el ambiente de Ponson du Terrail en «Engañando el aburrimiento», «El café de los rateros» y sus jugadores de naipes evocan una situación parecida de *Rinconete*.

El capítulo de *Los lanzallamas* en que Haffner hace alusión a *La conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, se deja fechar con cierta probabilidad, por el hecho de que Arlt la adquirió durante unos días de estancia como corresponsal de *El Mundo* en Río de Janeiro, en concreto, el 23 de mayo de 1930, según la nota «Diario del que va a viajar en aeroplano» (*Cronicón*).

Al analizar el cuento *Escritor fracasado* se ha visto que los modelos de éste son Balzac y Dante. Para el propio Arlt el nombre del último es sinónimo de la pureza del idioma italiano, como muestran las notas sobre el origen de las palabras «squenun» y «fiacún» (*AP*, 42, 40). En «Sacame de este infierno» la alusión al infierno dantesco de la *Divina comedia* aumenta aún más el humor del aguafuerte. Sobre la influencia de la lectura de Balzac en Arlt, tenemos el testimonio de su hija Mirta Arlt, que afirma que el autor francés fue uno de los maestros de su padre (Introducción a *Isla desierta*).

Si antes dije que el concepto del tiempo que tiene el Astrólogo es parecido al de Bergson o al de Proust, el aguafuerte «¡Atenti, nena...» inclina la balanza en favor de Proust, puesto que cita a éste al lado de Spencer, Poincaré y Einstein a propósito de su noción «del rantifuso tiempo». Ya vimos que los dos primeros volúmenes de *En busca del tiempo perdido* servían para ensalzar la grandeza de la madre. De Nietzsche, presente en toda la narrativa, se parodia por fin la obra *Así hablaba Zaratustra* en el apunte «Laburo nocturno».

En fin,la única diferencia importante entre las lecturas de los personajes ficticios y las de su creador Arlt es la de la ausencia de títulos y autores argentinos por parte de los primeros. Por otro lado es natural que no todos los autores favoritos y leídos por Arlt encuentren lugar en su narrativa. Faltan, por ejemplo, Dickens con su famoso personaje Sam Weller y el adorado Anatole France con su creación M. Bergeret. El propio Arlt reconoce que de todos ellos ha aprendido algo: la grandeza en las cosas pequeñas —un verdulero puede resultar más interesante que una princesa—, el manejo del diálogo ajustado a los niveles de los personajes (de France y Dickens), la psicología «morbosa» de Dostoievski, la sustitución del tiempo físico por el psíquico al estilo de Proust, el objetivo social de la literatura de los rusos en general. La serie rocambolesca y la picaresca le ayudaron en la escritura de *El juguete rabioso*. Estudió el lenguaje del hampa a través de la picaresca y escuchándolo en las calles y los bares de Buenos Aires. A ello contribuyeron algunos compañeros suyos, empeñados como él en introducir todos los niveles del habla argentina —incluida la de los bajos fondos— en su obra poética o narrativa.

La heterogeneidad de sus lecturas no puede sorprender en un hombre autodidacta como Arlt. Recordemos un dato curioso que tal vez arroja luz también sobre éste. En abril de 1900 comienza a publicarse en *El Globo* (Madrid) *Silvestre Paradox* de Pío Baroja, alternando con *Martín Gil* de Fernández y González y *Resurrección* de Tolstoi, todos ellos autores presentes en la obra arltiana (13). ¿Habrá que concluir que Arlt representa el gusto heterogeneo típico de un hombre con inquietudes culturales de su época y clase?

(13) Cf. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX* (1976), 220.

5. Elementos folletinescos

Es llamativo que, si se deja a un lado las *Aguafuertes porteñas*, ninguna de las obras citadas por Arlt sea argentina. Lo mismo ocurre con sus «modelos» de la novela folletinesca, citados por el propio autor. Aparecen los franceses Xavier de Montépin, Ponson du Terrail, Jules Verne y la italiana Carolina Invernizio. Representante de la novela por entregas española es Luis de Val (*Virgen y Madre*) y las novelas de aventuras, *Diego Corrientes* (1866), *José María* (1871-74) del sevillano Fernández y González y *Jaime el Barbudo*.

La mayor parte de los textos (con la excepción de los de la Invernizio (1) y Luis de Val) describen personajes populares, bandidos y contrabandistas, buenos e inocentes, benefactores de los pobres y perseguidos en una sociedad culpable. Puesto que he sacado gran parte de las referencias de *El juguete rabioso*, no puede extrañar esta predilección en un protagonista-narrador joven, desde los 14 a los 17 años. A *Virgen y Madre* de Luis de Val el propio Silvio lo califica de «novelón truculento», préstamo adecuado de una mujer, la planchadora vecina (2). Pero habrá que tener en cuenta el lapso entre el tiempo de la historia y el del discurso. Lo más probable es que el juicio peyorativo sobre la novela de Luis de Val se haga en el nivel del discurso, de un hombre maduro que discrepa de sus lecturas de juventud.

Como autores favoritos el joven Silvio cita a Baudelaire, Dostoievski y Baroja. Tiene más que un parecido con la novelística de Baroja, entre otras cosas la afición personal por la literatura folletinesca y el empleo consciente de elementos de ésta. Cansinos-Assens ha podido decir que «el mérito

---

(1) La obra de esta autora, en la que alternan pobres y palacios florentinos y turineses, es de temática amorosa con «happy ending» Gramsci la considera inferior a Ponson du Terrail y a Montépin (*op cit.*, 171s)

(2) Novela en 4 volúmenes, de 1 800 páginas, supera al tipo novelístico más común en 2 vols de un promedio de 700 a 900 páginas. De Val es valenciano (1867-1930) y comenzó como amanuense de Rafael del Castillo. Produce de Val más de cien novelas de folletín. Hubo épocas en que escribía hasta cinco novelas simultáneamente. Según Ferreras sus novelas se catalogan todas dentro del tipo de «dualismo moral con feliz final», es decir, 2 tomos llenos de ejemplos morales hacen una novela Explota ante todo el tema del hijo (natural) perdido y los sufrimientos inmerecidos y recompensados. El honor, la castidad y el obrero honrado y nada rebelde completan este panorama (cf Ferreras, *La novela por entregas*, 228s).

principal de Baroja está... en haber elevado el folletín a la dignidad de la novela», afirmación citada desde entonces frecuentemente (3).

Se sabe que Baroja conoció personalmente y admiró a Fernández y González, apreciado también por Silvio-Arlt, y pienso que Arlt, igual que Baroja, no vaciló en hacer que sus personajes ficticios compartieran sus propias lecturas (véase el capítulo anterior) (4). Ya mencioné en una nota el caso de Juan de *Aurora roja*, quien renegó de su fe tras haber leído *Los misterios de París* y *El judío errante* de Sue y *Los miserables* de Hugo (5). Si repasamos la lista de los autores mencionados en sus «Memorias», volvemos a encontrar a estos escritores, junto con otros, también franceses, como el empresario de «nègres», Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Jules Verne y Xavier de Montépin, los tres últimos también favoritos de los personajes arltianos. Entre los españoles Baroja era aficionado a Ayguals de Izco y Fernández y González (6).

No ha de extrañar que Arlt, entusiasta de la obra barojiana, reflejara su lectura en su primera novela, escrita a los 25 ó 26 años. Igual que la trilogía *La lucha por la vida* y de ella los volúmenes *La busca* y *Mala hierba*, el relato de Arlt se centra en la vida de un adolescente en un mundo de pícaros, golfos, chulos, proletarios y el más bajo estrato de la burguesía a lo sumo, con alguna excepción de la burguesía acomodada en las personas de Souza y del ingeniero Vitri. Todos ellos y, en primer lugar Silvio, se encuentran en la lucha por la vida, la «struggle for life» como explica su amigo Lucio, que dice haberlo aprendido de «un gallego panadero que le gustaba fabricar explosivos» (*JR*, 146). ¿Será casualidad que Arlt use el mismo término que dio título a la trilogía de Baroja, aunque, claro está, en préstamo de Darwin? Pero es llamativo que en toda la obra de Arlt, rica en citas de diferentes idiomas, apenas se emplee el inglés. También Pío Baroja la introdujo en el idioma original en la trilogía, a saber en la segunda parte, *Mala hierba*, en la que se define al hombre moderno como «struggler for life» (7).

---

(3) *La nueva literatura*, vol. I, 216s.

(4) Citemos un ejemplo: el narrador-«cronista» de *Los siete locos* compara a Erdosain con «esos lectores de folletines policiales que... saltan los 'puntos muertos' de la novela...», es decir, la 'máscara' del autor en el texto es o ha sido él mismo lector de tales folletines. Así como Erdosain lamenta el hecho de que su vida sea tan «poco novelesca», lejos de «una aventura peligrosa» (42, 97).

(5) El protagonista, Manuel, devora *Monjas y corsarios* y otras novelas de Paul de Kock y Pigaul-Lebrún (*sic*) que le inducen a intentar poner en práctica con la sobrina de la patrona las teorías amorosas del folletín. Como ya se ha visto en otra parte, también Silvio hace proyectos de vida según la literatura rocambolesca y sus sueños se ubican en la Andalucía del folletín *José María* (*JR*, 109, 152). Aprecio tanto la «presentación del autor» de sí mismo que introducía la trilogía en su edición por entregas, recogida, en contra de lo que afirma Romero Tobar (*op. cit.*, 221) en las «Ediciones Cid» de 1958, que la cito aquí, puesto que arroja luz sobre la actitud de Baroja hacia este tipo de subliteratura, siendo conocedor aficionado y crítico distanciado a la vez: «Respecto a la manera de escribir mis novelas, estoy dudando. Ya sabes que mi tío tenía en su biblioteca obras de mérito, allá estaba casi todo Ortega y Frías, Pérez Escrich, y de literatura extranjera tenía las obras del Vizconde de Arlincourt, de Ponson du Terrail y, además de esto, las novelas de Julio Verne, todos los folletines de *Las Novedades* y los de la *Correspondencia de España...*», *La busca* (1958), 20.

(6) Pío Baroja, *Obras completas*, vol. VII, «Familia, infancia, juventud», 567ss., 576ss.; «Las horas solitarias», 698.

(7) 1958, p. 146.

Propongo seguir la recomendación de Pío Baroja, a quien podemos considerar como uno de los más abiertos lectores y precursores del interés científico por este género. Dice el autor vasco:

> «La crítica erudita y académica no ha descubierto nunca nada; por eso, no estudia a los escritores populares, y, sin embargo, la psicología del escritor popular y su reacción en el público sería muy interesante y muy digna de estudio» (8).

Se trata de una sugerencia acertadísima si es cierto el juicio de José F. Montesinos de que la novela popular fue «gustada por igual de altos y bajos, literalmente de 'todo el mundo'» (9), una afirmación en clara oposición a Baquero Goyanes quien cree en un «ingenuo y elemental lector - muchas veces lectora» (10). Es cierto que desde finales de los sesenta la crítica académica y «highbrow» se ha ido preocupando también de la así llamada literatura popular o paraliteratura, superando sus prejuicios intelectuales.

Analizar el elemento paraliterario como uno de los aspectos de la obra arltiana puede tener resultados esclarecedores. Intentemos primero una definición del género «folletinesco» y una determinación de los rasgos pertenecientes al nivel semántico y al del discurso.

La Real Academia al definirlo se refiere más a su modo de publicación que a su contenido:

> «escrito que se inserta en la parte inferior de los planes de los periódicos, y en el cual se trata de materias extrañas al objeto principal de la publicación; como artículos de crítica, novelas, etc.».

No sirve a nuestros propósitos, puesto que las novelas de Arlt no fueron publicadas por entregas, aunque el autor parece haber sufrido la misma presión de tiempo que pesa sobre el escritor de publicaciones por entregas. Además, como bien ha visto Romero Tobar, esta explicación lexicográfica no recoge los matices de «melodramático», algo «ingenuo y artificioso» (11). Baquero Goyanes subraya esta idea al afirmar que el folletín «más que género literario concreto» es «un tono que puede afectar a varios de ellos», aunque a continuación cita algunos elementos típicos, como el troceamiento de la materia, el exuberante diálogo en tono exaltado, complementado éste por un lector ingénuo y elemental (*op. cit.*, 178ss.).

Gramsci cataloga la novela popular según criterios semánticos, recogiendo siete tipos:

1. de carácter ideológico-político (Hugo, Sue).
2. de tipo sentimental (Richebourg, Decourcelle).

---

(8) *Obras completas*, vol. VII, 578; para el propio Baroja véase el estudio de E. González Más, «Pío Baroja y la novela de folletín» en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja* (1974), 166

(9) José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela...* (1972), 133.

(10) Mariano Baquero Goyanes, *Proceso de la novela actual* (1963), 180; Gramsci y Eco, en el caso de Sue afirman lo dicho por Montesinos; fue «leído por todos los grupos sociales y 'conmovía' a las personas de 'cultura'», fue un caso de «paso 'cultural' provocado por el hecho de que esta literatura se difunde incluso en algunos estratos cultos», habla Gramsci en este momento de la novela policíaca en general. *Cultura y Literatura* (1972), 186, 181; Umberto Eco, «Socialismo y consolación», en la antología de críticas del mismo título en torno a Sue (1970), 7.

(11) Romero Tobar, *La novela popular* (1976), 54.

3. de pura intriga, de ideología conservadora (Montépin).
4. la novela histórica (Dumas, Ponson du Terrail).
5. la novela policíaca (Rocambole, etc.).
6. la novela tenebrosa («gótica» como la que practica A. Radcliffe).
7. la novela geográfico-científica (J. Verne) (12).

Es una clasificación valiosísima. Igual de importante resulta el apartado sobre «Derivaciones culturales de la novela de folletín», donde demuestra (tras un estudio de Vladimir Pozner sobre Dostoievski y sus modelos folletinescos en 1931) que las mismas expresiones literarias pueden darse a dos niveles, el culto-literario y el paraliterario.

J.I. Ferreras, *La novela por entregas* (1972) estudia los diferentes factores implicados: los lectores, los editores, los autores y las obras. En lo que se refiere al género, distingue tres tipos: la novela histórica de aventuras, la del dualismo (sociopolítico y moral) y la de crímenes (13).

Falta del todo el tipo de novela «gótica», hecho que se explicará por la casi ausencia de este género en España (14). Además resulta problemático que la llamada novela de «dualismo» deba abarcar tipos tan heterogéneos como son el «dualismo sociopolítico» y el «moral» y haya de incluir hasta la novela sentimental (rosa y lacrimógena, tipo prolongado por Corín Tellado en nuestros días).

Romero Tobar en su estudio de la novelística de Ayguals de Izco (15) analiza, de forma parecida a Ferreras, tres elementos: el público, la forma de publicación y distribución y las estructuras narrativas y contenidos temáticos. Amplía este estudio en su libro *La novela popular española*....

Ahora bien, deducir de ahí unas constantes semánticas es difícil por la variedad temática, tal como muestra el catálogo recogido por Gramsci. Prescindiendo de los elementos pertenecientes a un tipo determinado (luchas, raptos, persecuciones, asesinatos, malentendidos amorosos...) es patente la prevalencia de la acción sobre la psicología y la motivación. Suelen ser novelas repletas de peripecias y movimiento, llevados siempre a un «happy ending». Son excepcionales novelas como *Pobres y ricos* de Ayguals de Izco que de los cuatro protagonistas principales mata a uno, enloquece a otro y mete en un convento al último. La mayoría de las veces

---

(12) Gramsci, *op. cit.*, 174ss., Vittorio Brunori propone una clasificación parecida: 1. La novela social o populista (Sue, Dumas), 2. novela policíaca, la femenina (foto-novela), de espionaje, fantástico-científica, de aventuras y la histórica. Distingue estos dos tipos amplios según el compromiso socio-político o la falta de éste, *Sueños y mitos de la literatura de masas* (1980), 45. En cambio rechaza encarnizadamente una diferencia ideológica entre autores como Hugo y Sue por un lado y Richebourg, Montépin por otro, tal como la propone Gramsci en su esquema citado, sigue la línea de Marx y Engels respecto a Sue en *La Sagrada Familia* o de Belinski que define a Sue como un «honorable burgués, un filisteo constitucional pequeño burgués» (en Eco, et. alt., *Socialismo y consolación*, 1970, p. 47).

(13) *Op. cit.*, 93, 257-60, 251ss.

(14) Cf. el mismo Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830* (1973), 243ss.

(15) Romero Tobar, «Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco» (1972), 45ss.

Véase además otros estudios como el coloquio *Entretiens sur la Paralittérature* (1970); Gerhard Schmidt-Henkel et. alt., *Trivial-literatur* (1964); Helmut Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs*, «Trivialliteratur als Forschungsproblem» (1975); J. F. Botrel, S. Salaün, *Creación y público en la literatura española* (1974).

se desarrollan al lado de la acción principal otras secundarias, constituyendo episodios autónomos, frecuentemente repetidos con alguna variación material. Los personajes son introducidos, por lo general, con sus rasgos exteriores, que implican su equivalente psicológico, una psicología inamovible desde el principio hasta el final (en las pocas excepciones siempre hay una ruptura brusca como en Chourineur de *Los misterios de París* o en la conversión romántica de la prostituta). Los personajes suelen constituir tipos fácilmente reconocibles, apoyados además por sus nombres simbólicos, lo que es especialmente claro en el teatro melodrámatico decimonónico en Francia e Iglaterra, tipo Pixérecourt, Boucicault... Con la forma de narrar en episodios enlaza la multiplicidad de las coincidencias, casualidades, etc. Resultado de todo ello es ese ambiente melodramático, ingenuo y artificioso que he mencionado antes, al que Baquero Goyanes califica de «ínfimo» (*op. cit.*, 182).

Respecto a las características en el nivel del discurso predomina la narración en tercera persona, con un narrador omnisciente que se entromete para dar explicaciones, emitir juicios de valor, resumir acciones o biografías (16). Pero, ¿quién no admitiría que estas son características de toda la novela decimonónica? También la subdivisión del material novelístico en capítulos es típica de la novela tradicional, aunque en el folletín los títulos de estos sean algo más sensacionalistas y, en ocasiones, moralizantes (ver como buen ejemplo los de *Doña Perfecta*). Cada capítulo tiende a constituir un episodio autónomo, desarrollado hasta su clímax o desenlace. El final de los capítulos suele sobrevenir en algún momento de suspense; también ello es cuestión de matices y además coincide con otro género, el teatro. En general se constata una tendencia a la disolución de la prosa en diálogos, en los peores casos en frases entrecortadas, exclamaciones, puntos suspensivos (¡Piénsese en el final de *Doña Perfecta* en la versión por entregas!).

Eco subraya en su estudio sobre Sue una característica válida para todo el género, la redundancia. Acciones del tipo de «golpe teatral» se suelen repetir constantemente. Este elemento reiterativo al nivel de la historia determina una estructura «sinusoide» o centrífuga si se une a la multiplicidad de lugares, tiempos y acciones (*op. cit.*, 25s.). Además Ferreras ha visto acertadamente la importancia que tienen ciertos puntos de referencia, como las coordenadas frasísticas, frases simples, epítetos estereotipados, etc., que caracterizan rápidamente a un personaje o lugar y que sirven de apoyo memorístico para autor y lector. También se constata un intenso empleo de la hipérbole.

En fin, el mundo folletinesco se mueve más en el terreno de la denotación que en el de la connotación.

En cuanto a la ideología y el objetivo de los autores se observa una gran amplitud, desde el conservadurismo y la apología de las estructuras sociales

---

(16) Eco y Romero Tobar llaman la atención sobre la sorprendente extensión de los excursos explicativos y doctrinarios en Sue y Ayguals de Izco, extremando el último lo que introdujo su maestro francés.

existentes hasta la militancia socializante (Sue, Ayguals, Dickens, aunque hoy en día sean denunciados como «consoladores mixtificadores», cf. Brunori y Eco, *op. cit.*, sin olvidar el estudio que dedican Marx y Engels en *La sagrada familia* a *Los misterios de París* sólo dos años después de publicarse la última entrega de esta novela de Sue). Por otro lado la novela rosa se caracteriza por la falta de ideología y la única meta parece ser la de llevar a una pareja a la felicidad tras el mayor número posible de peripecias.

Veamos a continuación los rasgos folletinescos en la obra de Arlt y su función. Los títulos de las novelas y cuentos, en un principio, no denuncian tendencia literaria alguna, sobre todo si tenemos en cuenta que Arlt, bajo la sugestión de su amigo el novelista Carlos Alberto Leumann, cambió el título original de *Los monstruos* por *Los lanzallamas*, aunque este título todavía conserva cierto sabor sensacionalista. Pero el hecho de retomar personajes y acciones de *Los siete locos* y desarrollarlos en un segundo volumen es un rasgo de la paraliteratura. Ya mencioné que la novela por entregas del siglo pasado, por regla general, constaba de dos volúmenes de aproximadamente 700 a 900 páginas, lo cual en publicación normal, sin márgenes ni epacios blancos, quedaría reducido a casi la mitad. La publicidad que Arlt hace para esta continuación en una nota a pie de página, a la mitad de *Los siete locos*, es digna de un charlatán descarado para atraer al público: figurarán en *los lanzallamas* «sucesos extraordinarios» como la «Prostituta ciega», «Aventuras de Elsa», «El hombre en compañía de Jesús» y la «Fábrica de gases asfixiantes» (17). El más sensacionalista, «Prostituta ciega», se ha rebajado a «Haffner cae», las «Aventuras de Elsa» se titulan ahora «El poder de las tinieblas», «El hombre en compañía de Jesús» se referirá a «Ergueta en Temperley» y sólo el último título quedó parecido: «La fábrica de fosgeno».

El título *Los siete locos* es en sí neutro, aunque, como se verá en el apartado sobre el número simbólico, tal vez le haya guiado la reminiscencia de un título como *Los siete bravos* de Eduardo Gutiérrez, del que cita las obras *Hormiga Negra* y *Los Hermanos Barrientos*. El aguafuerte «La madre en la vida y en la novela» menciona además la novela *Los siete ahorcados* del ruso Leonid N. Andreiev. Lo mismo es cierto para la primera novela, *El juguete rabioso* que, a pesar de las implicaciones violentas del adjetivo no alude a ningún tipo de literatura concreto. Más bien se trata de un título simbólico y existencialista, ya que se refiere a lo incomprensible y doloroso de la vida. *El jorobadito*, por una parte introduce a un tema central de la narrativa arltiana, el de la deformación. Por otra, recuerda *El jorobado* (*Le bossu*) de Paul Féval, el relato del mismo título de E. Gutiérrez y *Nôtre Dame de Paris* de Hugo, con el ambiente de maleantes y truhanes, célebres de «la corte de los milagros» (cf. *LLL*, 152), novela que tiene como protagonista al jorobado Quasimodo. Sin embargo, el diminutivo en el título reduce la evidencia para catalogarlo en un determinado género.

---

(17) *SL*, 121. Esta nota ha de ser posterior a la primera publicación de la novela, puesto que al final de *Los lanzallamas* se explica que la novela aún se titulaba *Los monstruos* en el momento de salir las primeras páginas de imprenta, mientras que aquí la novela ya lleva su título definitivo.

El relato *Viaje terrible*, con el epíteto favorito del autor, de tipo hiperbólico, nos lleva más cerca del género paraliterario. De hecho se lo podría clasificar como texto geográfico-científico (lo que hoy llamamos de ciencia ficción).

Todas las novelas de Arlt siguen la norma decimonónica de la subdivisión en capítulos encabezados por títulos. Ni siquiera la novela en primera persona, *El juguete rabioso*, es excepción a esta regla. Estos títulos forman un muestrario extremadamente heterogéneo, en ninguna novela más patente que en *El juguete rabioso*. El primero, «Los ladrones», podría estar tomado de cualquier novela policiaca o de aventuras. Por el contrario el título del segundo capítulo es préstamo de un libro de poesía de Hesíodo, «Los trabajos y los días». Sobre el tercero ya he hablado, puesto que él es el que da título a la novela. El cuarto, por su parte, está tomado de la Biblia, «Judas Iscariote».

En las novelas siguientes hay una clara tendencia al título misterioso y dramático. Leemos en *Los siete locos*: «La sorpresa », «El terror en la calle», «El hombre extraño», «El odio», «La bofetada», «La propuesta», «La casa negra» (aunque da una falsa pista, porque se refiere a la psicología de Erdosain), « El secuestro», «El látigo», «El buscador de Oro», «La coja», «En la caverna», «Un crimen», «La revelación» (también despista, porque se trata de la 'revelación' mística del loco Ergueta), «El suicida». Por lo tanto, encontramos dieciséis entre los treinta y cuatro títulos con dejes de la paraliteratura. De todas formas será imposible llegar a un juicio objetivo. Por ejemplo, se podría incluir el octavo título por la mención de un «rufián»; otro, «Dos almas», sería un título propicio para cualquier novela rosa, igual que el mismo título de la última novela, *El amor brujo*, dejado de lado hasta ahora. Podría tratarse de esta clase de paraliteratura, pero de hecho se da una desmitificación de un tal género.

En *Los lanzallamas* el número de títulos folletinescos, entresacados siempre con el mismo criterio, baja algo. Sobre los veintisiete capítulos (más un «Epílogo») catalogaría los siguientes: «Haffner cae», «La agonía del Rufián Melancólico», «El poder de las tinieblas» (también en contra de su verdadero contenido), «Los anarquistas», «El enigmático visitante», «El pecado que no se puede nombrar» (aunque sea una fórmula bíblica), «Las fórmulas diabólicas», «Donde se comprueba que el hombre que vio a la pantera no era trigo limpio», «Los dos bergantes», «La buena noticia», «Perece la casa de la iniquidad», «El homicidio». Obtenemos de esta forma once sobre veintisiete títulos.

La disminución en el número de este tipo de títulos es sólo aparente, puesto que la última novela presenta otra vez un cincuenta por ciento de ellos, aunque en su mayor parte sean claramente embaucadores: el prólogo «Balder va en busca del drama», «El suceso extraordinario se produce», «Caminando al azar», «Puntos oscuros», «Escrúpulos», «La confesión», «En nombre de nuestra moral» (para la novela moralizante), «Llamado del camino tenebroso», «Atmósfera de pesadilla», «Cuando el amor avanza» (novela rosa), «La obsesión» y «Anochecer de la batalla».

Si es cierto que un gran número de los títulos son demasiado 'sensacionalistas' y prometen algo distinto de lo que se ofrece al lector en el capítulo que encabezan, ¿cuál es la razón por la que Arlt los usa? Creo que en primer lugar hay que tener en cuenta que en el siglo XIX prevalecía esta tendencia a la titulación cautivadora, semejante a los titulares periodísticos. Pero Arlt también los emplea como contraste para contradecirlos en el texto del capítulo. No se excluye tampoco la posibilidad de que sean residuos de sus lecturas heterogéneas o de que reflejen su profesión periodística, ya que se encargó en alguna época de nada menos que la columna policíaca en el diario *Crítica* (18).

A lo largo de toda la obra narrativa se encuentran elementos semánticos de raíces folletinescas. En un principio no puede extrañar en un relato como *El juguete rabioso*, puesto que la ilusión del protagonista es precisamente vivir como Rocambole. Por lo tanto se debe distinguir entre unos elementos paraliterarios al nivel de la historia y otros al de la escritura. Comienzan el protagonista y su amigo Enrique con ligeras travesuras y hurtos hasta fundar el club de ladrones. Todo este invento del «Club de los Caballeros de la Media Noche» se inspira en historias aventureras del tipo Rocambole o posiblemente del folletín *Les cavaliers de la nuit* del mismo Ponson du Terrail. Sus robos nocturnos, su persecución por la justicia, sus reuniones en los bajos de la casa de uno de ellos, «frente a una letrineja de muros negruzcos y revoques desconchados», con un patio fangoso, los cristales rotos y bultos de ropa hedionda repiten elementos conocidos, mezclándolos con los de la novela picaresca, igual que ocurre en *La busca* de Pío Baroja. El propio Arlt emplea términos como «picardía», «truhanesco», que pueden ser una pista (p. 36). Pero Silvio se ve más en el papel del joven aventurero, admirado por las doncellas que en el del criminal, aunque en realidad sus pretensiones de «enderezar entuertos y proteger a las viudas» no es cumplido en ningún momento, puesto que jamás se lee que haya usado el dinero de sus robos para aliviar el destino de otros, empezando por su propia madre.

Más pícaro aún que Silvio se muestra su amigo Enrique, quien, de falsificador de banderas, pasa a falsificar cheques en la empresa que le emplea para acabar con cierta lógica en la cárcel. Toda la descripción de la persecución del joven delincuente por la policía y su salvación por Silvio rezuma dejes policíacos:

> «tres golpes frenéticos repercutieron en la puerta de la calle, tres golpes urgentísimos que me erizaron el cabello... El golpe aullador se repitió otras tres veces, con más ansiedad, con más furor, con más

(18) De hecho Arlt inmortaliza este periódico en la novela *Los siete locos;* lo introduce precisamente un momento antes de la descripción de *su* «Corte de los milagros», una fonda en la calle Sarmiento «al lado del viejo edificio de 'Crítica'» (185). Periódico y crimen, de esta forma, quedan juntos en la literatura igual que lo estuvieron en la vida del autor. Al final de *Los lanzallamas* nos describe el funcionamiento de un (este) periódico al llegar la noticia sensacionalista del asesinato y suicidio de Erdosain (267ss). Supongo que la descripción incluye una buena dosis de ironía.

urgencia... En el silencio de la noche, que el miedo hacía cómplice de la justicia inquisidora, resonó el silbido del pito de un polizonte, y un caballo al galope cruzó la bocacalle. Otra vez el terrible sonido, multiplicado, se repitió en distintos puntos cercanos...» (55s).

No falta en el episodio el revólver que el «bandido» (detective o sheriff) coge antes de abrir la puerta, ni las voces de un diálogo delante de la puerta, tras la cual están temblando los malhechores en una galería oscura. «Galopes frenéticos» y el suspense del final, con el último policía que parece detenerse delante de la puerta, rematan la escena. Anticipemos aquí como otro elemento policíaco la espera del Rengo y su detención por la policía.

La trampa de un burdel en el cual cae una inocente víctima es otro elemento folletinesco, aunque en general se suele tratar de una víctima femenina (19). La caída de un chico joven en manos de un tutor perverso y la corrupción del inocente, historia propia relatada por el homosexual de la pensión-prostíbulo, es digna de la paraliteratura; pero se sabe bien qué obra de arte construyó Henry James sobre este tema con el relato *The Turn of the Screw*. También el final del corruptor, «ahorcándose en la letrina de un café» parece justicia de autor folletinesco (131). De todas formas Arlt muestra cierto gusto por el suicidio (cf. el capítulo *Personajes*). El desmayo de Silvio, elemento semántico, se puede criticar al nivel del discurso, porque muestra la dificultad del narrador-autor para terminar este episodio, dificultad que la novela folletinesca suele solucionar sin remordimiento alguno con multitud de desmayos, aunque por lo general del sexo débil.

La traición por parte de Silvio evoca en el protagonista el recuerdo de las canalladas cometidas por su ídolo libresco Rocambole. Incluso se sospecha que las comete para transformar la ficción en realidad: los «grandes campos, las ciudades del otro lado del mar» se asemejan peligrosamente al mundo «deslumbrador de luz y de ruido« de París y los Campos Elíseos, recordados de *Rocambole* en el momento en que se le ocurre la idea de la traición (177).

Algunos personajes son claramente reflejos de la novela picaresca y de submundos trazados en relatos como *Les misérables*, *Nôtre Dame de Paris*, *Les Mystères de Paris* o *La busca* y *Mala hierba*. El zapatero andaluz que habita un cuchitril, «cargado de espaldas, carisumido, barbudo y algo cojo, el pie redondo como el casco de una mula» es uno de ellos. Otro lo encontramos en el plomero, «cierto cromo de Cacaseno», viejo de cara lunar, patizambo, con vientre, y cornudo que engaña a los jóvenes ladrones. Don Gaetano y su mujer, sus peleas y tacañerías, su caverna asquerosa, donde la cocina y la letrina parecen unirse, no niega su modelo tampoco, así como el hediondo Dío Fetente. El propio Silvio llama al Rengo «pícaro».

---

(19) Marcel Proust, al que nadie jamás tacharía de folletinista, se aprovecha del mismo elemento, en este caso para denunciar al Baron de Charlus. Además la 'casualidad' que lleva a Marcel aquella noche al hotel y le hace espiar la escena sadomasoquista de la flagelación recuerda la abundancia de coincidencias del folletín (*Le temps retrouvé*). Y, como bien se ha observado, por 'casualidad' siempre hay puertas o ventanas mal cerradas en *A la recherche du temps perdu* que permite espiar lo que debe saber el lector.

Descendemos del todo a los bajos fondos con el relato del Rengo sobre la pelea de los proxenetas, con sus típicos sobrenombres, «Cabecita de ajo» y «el Inglés» y su uso de la jerigonza.

Por otro lado dos personajes, el casi mecenas Souza y el ingeniero Vitri están modelados sobre el «deus ex machina» que suele solucionar los problemas y permitir el final feliz. El primero, Souza, introducido a la mitad de la historia, no puede cumplir su función por razones literarias, ya que en este caso el relato terminaría antes de tiempo; el otro, Vitri, aunque cumple su función (le encuentra trabajo a Silvio, además en un lugar románticamente alejado) matiza su rol con el desprecio inicial que siente hacia Silvio.

Los siete locos introducen al lector inmediatamente en el mundo de la estafa y la delación: Erdosain, traicionado por el primo de su mujer, ha de defenderse contra la fundada sospecha de haber robado en la empresa, en la que trabaja de cobrador. La impresión del *déjà-vu* de ciertos novelones y películas es apoyada por la descripción estereotipada de los tres acusadores, el jefe, su hijo y el contador: el director es «un hombre de baja estatura, morrudo, con cabeza de jabalí, pelo gris cortado a 'lo Humberto I', y una mirada implacable filtrándose por sus pupilas grises como las de un pez». El hijo es un «guapo mozo de treinta años, cínico, voz áspera y mirada dura», el contador «pequeño, flaco, meloso, de ojos escrutadores». Hasta los gestos y posturas responden al clisé, con el director inclinado sobre unas planillas, el guapo mozo echado en una poltrona con una pierna balanceándose y el contador —comme il faut— «respetuosamente» de pie cerca del escritorio (20). Como era de esperar Erdosain se pone enseguida en camino para encontrar el dinero sustraído a su empresa. Tiene éxito a la primera, ya que el chulo Haffner casi le tiene que obligar a aceptarlo. Pero admitamos que el autor pone nuestra incredulidad en boca de su protagonista. Erdosain mismo se extraña de esta salvación tan libresca: «El suceso era más absurdo que una novela» (SL,51).

No es esa la única *casualidad*. Dos suicidios se abortan porque no dispara el revólver (Silvio en *El juguete rabioso*) o por la «contracción del (corazón) en el preciso instante de pasar el proyectil» (Haffner). Incluso parece que el autor olvidó esta casualidad, ya que en la continuación, *Los lanzallamas*, la razón ofrecida es distinta, aunque no menos fortuita: «el proyectil, al tropezar con una costilla, se desvió» (*SL*, 45; *LLL*, 142). Mientras que Erdosain, todavía bajo el choque del abandono de su mujer con un amante, se está preguntando por la reacción del primo de ésta cuando se entere de la noticia, este mismo toca en la puerta, traído por los diablos de la coincidencia.

En todo el episodio acerca de la estafa de Erdosain hay muchos elementos folletinescos. Por pura casualidad, todavía desesperado por no

---

(20) Cierto tono folletinesco penetra en la novelística de Arlt a causa de los clisés empleados en la descripción de los personajes. Pongo sólo un ejemplo, el prototipo de amante: un capitán de aviación con espada (¿la llevarían aún en el Buenos Aires de 1929 y para recoger a una mujer?), grande, atlético en su uniforme, de mirada dura (*SL*, 62).

poder restituir el dinero, su mirada cae sobre tres macrós polacos, «con gruesos anillos de oro en los dedos, repartiéndose fajos (*sic!*) de dinero» (*SL*, 34, 39). El lector casi exclamaría: «¡cuidado!». Y ¿qué pensar de los sueños de Erdosain de un *deus ex machina* en figura de un «millonario melancólico y taciturno», aunque habrá que pensar que el narrador se burla de su personaje, ya que lo pone entre comillas y lo cita cinco veces en una página (ocho veces en total en un capítulo de cuatro páginas). Parece que nos movemos en el mundo de ciertas películas americanas. Asimismo las fantasías de Erdosain sobre «una barca de plata con velas de oro y remos de marfil» y una millonaria que desde la luna le lanzaría besos —a pesar de su ingrediente modernista— parece más propio de un «musical» que de una novela de tema existencialista (*SL*, 44). La realidad de su vida en una pensión letrinesca lleva de nuevo al submundo.

El final del protagonista no es menos digno de una novela por entregas. Tiene ya su preludio en el penúltimo capítulo de *Los siete locos*, donde Erdosain vacila entre el suicidio y el homicidio (de Hipólita). Además presencia en un bar el suicidio de un asesino, que mató a una chica joven por razones amorosas, tras haber abandonado a sus dos mujeres y ocho hijos. Es presagio de lo que Erdosain realizará al final de *Los lanzallamas:* desesperado de la vida, matará primero a la joven Bizca y a continuación se suicidará en un tren. Además se nos confirmará al final la sospecha de que el demacrado Erdosain era tísico, enfermedad frecuente en los personajes folletinescos (y antes románticos), aunque en general femeninos.

Los elementos folletinescos no sólo están unidos al protagonista Erdosain, sino a la mayoría de los personajes. Haffner, ex-matemático que se corrompió por el amor de una prostituta, ahora chulo, con revólver de cabo negro entre saco y camisa de seda, de «renegrida onda de cabellos» y botines de caña clara, con mirada «soslayada» y «uñas centelleantes» es prototipo del proxeneta. Poco verosímil es, en consecuencia, su conversión repentina bajo la influencia de Erdosain, conseguida tras la segunda conversación entre los dos hombres. Nada de sorprendente tiene, al contrario, su muerte a manos de dos gangsters.

El secuestro de Barsut, el cobro de su cheque y la vigilancia a que es sometido el cobrador Erdosain por su propio 'jefe de banda', el Astrólogo, son nuevos detalles de película de gangsters. El Buscador de Oro es personaje modelado sobre los héroes de novelas de aventuras, mientras que los hermanos Espila salen directamente de la picaresca. El misterioso Bromberg con su sobrenombre, «El Hombre que vio la Partera» también respira aires de novela de los bajos fondos. Toda la escena de la lucha entre Barsut y Bromberg no desdice de un novelón: un hombre (Barsut) contando dinero ávidamente a la luz de una lámpara, con el revólver encima de la mesa, una puerta que se abre «insensiblemente», una cara amarilla del probable asesino sobre fondo negro, los ojos fijos bajo una raya negra de cejas, «mientras que los labios contraídos como los de un perro..., dejan ver la hilera de los dientes brillantes». Tiene la cabeza agazapada entre los hombros y, en el puño derecho, un cuchillo de hoja ancha (*LLL*, 240s).

Sigue una descripción que no tiene nada que envidiar a la cinematografía. El final de la escena resulta aún más complicado: el asesino es asesinado y la supuesta víctima se convierte en el asesino una vez que se ha disipado la «neblina blanca» que encubrió el espectáculo —y claro está— nos encontramos con la víctima, ahora asesino, desplomada en un sillón. Como buen dramón no termina aquí, sino que aún queda por incendiar la casa (del Astrólogo por el Astrólogo) y, por fin, nos enteramos de que, en realidad, también la víctima-asesino resultó estafada, puesto que el Astrólogo se largó con su dinero, dejándole unos tristes billetes falsos.

La «Sociedad Secreta» del Astrólogo, con sus metas confusas, sale de la misma cantera y el propio Astrólogo nos lo advierte. En un primer momento habla sólo del «contacto con ladrones, macrós, asesinos, locos y prostitutas», pero, todavía en la misma conversación con Hipólita, admite que todos ellos son «ladrones, locos, asesinos, prostitutas» (*LLL*, 16, 24). Se repite literalmente, olvidando sólo el macró, pero sabemos que el 'Rufián Melancólico' se establecerá como Gran Patriarca de los prostíbulos si llega a cuajar la nueva sociedad proclamada.

No menos espectacular es la «mutilación» del Astrólogo, cerebro de toda la Sociedad: puso «el pie sobre una claraboya, se rompieron los cristales» y cayó «sobre el pasamano de una escalera» —puntos suspensivos e interrupción por el narrador para describir a Hipólita horrorizada por el relato— guión y puntos suspensivos: «y los testículos me estallaron como granadas» (*LLL*, 26).

Arlt no sólo echa mano de elementos de folletín sensacionalista, sino también de los de la novela patética y lacrimógena. La repentina muerte de Elsa «a consecuencia de un ataque cardíaco» (¡tan joven!), es tal vez más que un desenlace patético, el final vengativo de un autor justiciero. Verdaderamente patética y «kitsch» resulta una escena en el prostíbulo. La prostituta joven e inocente, con «ojos celestes» y «carita con sonrisa de colegiala» es vendida a «un negro espantoso, con labios de cartón». La pobre chica se retira «triste» hacia el dormitorio «bajo la dura mirada de la regenta» (*SL*, 21). Pero admitamos que el episodio se cuenta desde el punto de vista del personaje Erdosain. En cierto modo el autor da una nueva versión de la misma escena en la novela *Los lanzallamas* en que Erdosain acompaña a la prostituta Aurora, prostituta con el «alma para salvar», a su «cuartito pintado de azul». En ese momento baja un negro en una «robe de chambre» asquerosa y una escupidera en sus manos (*LLL*, 126).

Terminemos aquí, aunque habría muchos detalles más, como el de la prostituta que escribe en su diario «¿Dónde estás, Remo, alma noble?» (Aurora, *ibíd*).

La última novela, *El amor brujo*, podría ser una novela rosa, pero el autor destruye el sentimentalismo desde un primer momento, con la burla que Balder hace de esa farsa social de la petición de mano en casa de los padres de la novia. Acertadísimo resulta para sus fines desmitificadores el cambio técnico en la cronología, anticipando una escena posterior en dos años a su verdadero principio, el embrujo amoroso, en el segundo capítulo.

El lector ya está prevenido al leer el episodio del «primer amor» y observa los comportamientos de los protagonistas con cierto distanciamiento irónico. Resulta, pues, «una novela rosa escrita con tinta negra» como dice González Lanuza. A cada momento el autor se empeña en destruir el «romanticismo de película barata» como ironiza el propio Balder en alguna ocasión. La mayor parte de las veces, Arlt lo consigue oponiendo el verdadero pensamiento al sentimiento fingido o a la situación estereotipada. No se salva de la ironía al protagonista, puesto que desempeña un doble papel en la novela. Denuncia las hipocresías y la inautenticidd de la vida de la sociedad burguesa, pero a la vez es un típico producto de ésta, cínico y sentimental a la par. Deslices de novela rosa en forma de exclamaciones como «¡Oh, hermanita mía, hermanita mía!», «me gusta mostrarme puro e ingenuo como un animalito» (repetido tres veces, p. 39, 41), su fe en encontrar algún día a una mujer desconocida en un tren que, al verle, irrumpiría en «¡Oh, amado mío!» y la visión de la casita en las «nevadas llanuras del País de las Posibilidades», con el automóvil delante, la felicidad hogareña, limpieza y pureza, la mujer-amante al piano y los dos subiendo juntos al dormitorio cogidos de la cintura, todo producto digno de disneylandia o de agencias tipo «Pronuptia», son cursilerías del personaje, de las que no se debe culpar al autor. Lo mismo es cierto para *Los siete locos;* tampoco se debe acusarle de las fantasías ridículas de Erdosain que sueña con «una doncella, una niña alta, pálida y concentrada», triste y con Rolls-Royce (*SL*, 27). Se subraya además el hecho de que Balder y la mayoría de los personajes ficticios hayan llegado a esta concepción falsa de la realidad a causa de «la lectura de las novelas», ciertamente románticas y folletinescas, donde aparece el amor como «carro de fuego que eleva a los hombres a las alturas de la alucinación». Igual que Emma Bovary siente la necesidad de engrandecer la realidad con el mundo de los libros, por la monotonía y pequeñez de la vida diaria (21).

En algunas ocasiones, sin embargo, el autor tampoco parece haberse liberado del todo de este lirismo barato, como cuando dice que su protagonista mira a la chica «con infinita dulzura a los ojos» (*AB*, 35). Pero estos pocos momentos desaparecen entre un total de clara denuncia social, de desmitificación del amor, «fuego y brujo», como manipulación de la sociedad con fines económicos y con vista a la subyugación del individuo bajo las normas del estamento (22).

Veamos ahora algunos elementos del discurso bajo el aspecto paraliterario. En el texto folletinesco llama la atención el troceamiento del material en

(21) *AB*, 162.

Otro factor de creación de falsas expectativas y consolaciones es el cine, sobre todo en la novela *El amor brujo*. Para Balder la vida es «semejante a una película de cine» (97), Zulema busca en sus hombres a un Rodolfo Valentino; igualmente ya Barsut soñaba con Hollywood.

(22) Tal vez se le podría acusar de haber exagerado los tintes oscuros y haber querido «épater» con detalles como la masturbación —preocupación favorita de Arlt—. ¿Qué necesidad (literaria) hay de la mención de que Irene, amante de Balder «tal vez en este instante se masturbaba pensando en él»? (*AB*, 149).

episodios fácilmente reconocibles. Pero esta constatación se complica al tener en cuenta que la fragmentación en episodios también es típica de la novela tradicional, en la que el capítulo es el elemento estructurador. Igual ocurre en las novelas de Arlt (23). La diferencia, a primera vista, arranca del hecho de que, en las entregas, el número de páginas ha de ser constante, mientras que en la novela no publicada de esta forma, la extensión de los capítulos puede variar. La primera parte de *Los siete locos*, por ejemplo, oscila entre 2 y 10 páginas, según la necesidad del contenido; tampoco se alterna por cierta simetría matemática: 2:4:2:5:5:4:10:8:5:10:3:10.

En la novela folletinesca, además, se observa que el final de los capítulos, por regla general, suele acaecer en un clímax para estimular la compra de su continuación. Menos frecuente es que ese final coincida con un desenlace de una situación. Desde un principio se impide este recurso en la novelística de Arlt, ya que un gran número de los capítulos no exponen una acción, sino que describen estados anímicos. Lo que sí se constata en algunos de los capítulos es la tendencia a la presentación dramática, en ocasiones incluso con sus acotaciones respectivas para la imaginación del lector (24). Pocas veces se encuentra un final sensacionalista, de sorpresa o de misterio, como el del «Suicida»: Erdosain, tras haber cobrado el cheque de Barsut, cae en ensueños de poder de los que se despierta al chocar contra un faquín. Termina con la frase breve y enigmática: «Tras él caminaba el Mayor». Algo melodramática resulta la despedida de Erdosain de su mujer, echándose «el sobretodo a cuestas», exclamando: «¿Sabes adónde voy? A un prostíbulo, a buscarme una sífilis». Otro jemplo lo ofrece el capítulo «Haffner cae»: «...retumba otra explosión en su oído y cae con esta certeza: —Me jodieron!».

Lo que claramente inspiró a Arlt para sus finales de capítulo —y a veces incluso para sus comienzos— es el teatro. Comienza la novela *Los siete locos* con la entrada del protagonista en un escenario preparado: tres hombres le esperan para acusarle en el momento en que él va a abrir la puerta. En el capítulo «La bofetada», por el contrario, es él quien espera a otro (Barsut). A veces se prepara la entrada de un nuevo personaje al final del capítulo anterior, imitando también con ello una costumbre teatral (25). De los 34 capítulos de *Los siete locos*, dieciocho terminan al salir uno o varios personajes del escenario (26). A estos finales se puede añadir otros

---

(23) Llamo capítulo a los que llevan título; lo que en la imprenta se presenta como capítulo I, II, III (*SL*, *LLL*) y IV (*AB*) serían «partes». En *JR* los 4 grandes capítulos a su vez están subdivididos en episodios de extensión desigual, marcados por espacios en blanco. Según la edición de Fabril se cuenta 6:11:7:10 episodios, en Bruguera constan 6:15:7:10 (en el capítulo I y IV se llega al mismo número porque se compensan dos diferencias).

(24) «Sensación de lo subconsciente» (*SL*), «El poder de las tinieblas» (*LLL*), «Llamado del camino tenebroso» (*AB*). Además se sabe que el propio Arlt adaptó para el teatro un capítulo de *Los siete locos*, titulado *El humillado*.

(25) Así la transición entre el capítulo «Discurso del Astrólogo» y «La farsa» (*SL*) y el anuncio de la llegada de Haffner por la criada al final de «Los amores de Erdosain» y del abogado al cerrarse «Barsut y el Astrólogo» (*LLL*).

(26) Págs. 33, 39, 43, 52, 61, 73, 87, 101, 111, 120, 129, 153, 166, 173, 181, 203, 241, 265.

igualmente teatrales, como la repentina voz de la dueña: «Hipólita... sirva el té», voz que resuena en el recuerdo de la ex-sirvienta, o el recostarse para dormir de los protagonists Erdosain e Hipólita en un cuarto que va quedando a oscuras (*SL*, 223, 229). Estas cifras no son casuales, sino que en *Los lanzallamas* resultan del mismo tipo dieciséis de los veintidós capítulos (descontando el Epílogo) (27).

Con esta atracción que siente Arlt por el teatro, mucho antes de dedicarse al mismo género, tiene que ver la tendencia a introducir en casi todos los capítulos una escena dialogada. Pero no se trata de una disolución de la prosa en diálogos entrecortados con miras a llenar papel suficiente para una entrega, sino de la exigencia que formuló Henry James: «to make the presented occasion tell all its story itself» (28).

Resumamos: existen ciertos elementos folletinescos en los textos de Arlt. Por otro lado no se puede hablar de una acumulación de escenas de efectos fuertes y excitantes, características del folletín, como serían en nuestros días las que combinan violencia y erotismo. Tampoco se encuentra la repetición de «golpes teatrales» que llevan a la estructura sinusoide de la que habló Eco en relación con la obra de Sue. Al contrario, Arlt evita escenas horripilantes, resumiéndolas en un relato puesto en boca de uno de los personajes, como el del maestro del joven homosexual que se suicidó en una letrina, la pelea de los proxenetas que narra el Rengo (*El juguete rabioso*), el intento de suicidio de Haffner y del Astrólogo, el suicidio de Erdosain...

Es precisamente la relación entre acción y psicología lo que más distingue a Arlt de un escritor de folletines. Ya al analizar los títulos mencioné que muchos de ellos son sensacionalistas, pero que no coinciden con el contenido del capítulo. Mientras que prometen acción, el capítulo a continuación se abandona del todo al buceo en el estado anímico del personaje. El eje de la novelística de Arlt no es la acción, sino la psicología del personaje. El propio Arlt hace hincapié en este hecho en el aguafuerte *«Los siete locos»*. En ella dedica un párrafo a la «vida interior»:

> «Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés las acciones de un delincuente, si estas acciones no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiosa... Hombres y mujeres, en el curso de la historia citada, viven el horror de su situación. De allí la extensión de la novela: trescientas cincuenta páginas. Sacando cien páginas de acción, el resto del libro no hace nada más que detallar lo que piensan estos anormales, lo que sienten, lo que sufren, lo que sueñan... Decía un gran novelista ruso, Dostoievski: 'cada hombre lleva en su interior un verdugo de sí mismo'» (*OC*, II, 255).

Los personajes arltianos no son inamovibles, sino que en el caso de

---

(27) Págs. 29, 43, 50, 60, 67 (caída de Haffner), 78, 97, 110 (muerte), 140, 151, 230, 244, 254, 258, 267.

(28) Henry James, *The Art of the Novel* (1950), 111.

Silvio encontramos el desarrollo típico de una novela de formación (*Bildungsroman*). Erdosain, por su parte, es llevado desde un estado de crisis hasta su final lógico. Tampoco Balder ha quedado sin movimiento interior, aunque al final vuelva al estado anterior (simbolizado en la vuelta a su mujer). A lo largo del texto le vimos luchar por superar su «abulia». Precisamente porque el autor lo necesita para dos fines simultáneos, la denuncia y la representación del estancamiento social y mental, se trata de un intento fracasado. Ninguno de estos personajes son «superhombres», personajes fuera de lo común, «semi-dioses» del tipo Geroldstein o James Bond de nuestros días. Al contrario, anticipan al anti-héroe, al fracasado de la literatura moderna (cf. el capítulo *Personajes*). Reconozco, sin embargo, cierto fallo en la presentación física de los personajes, que a menudo expresa lo psíquico. Es una presentación muy semejante a la de los personajes estereotipados («flat characters» según E. M. Forster). Además la repetición continua de algunos detalles cada vez que aparece un determinado personaje (el pelo rojo de Hipólita, la mirada gatuna de Irene, la cara romboidal del Astrologo...) recuerda las 'coordenadas frasísticas' mencionadas anteriormente.

Respecto a la ideología de Arlt, no se puede confundirla con la de la mayoría de los autores folletinescos (exceptuando los antes citados de compromiso socio-político, aunque también a éstos se les tache hoy día de mero reformismo humanitario), de ideología estabilizadora de la realidad actual. No defiende la pequeña burguesía, sino que la denuncia, la desenmascara. No quiere afirmar las expectativas del público-lector como el folletín.

En fin, es válido para Arlt lo que se reconoce para otros escritores: ha enriquecido su obra con elementos folletinescos, igual que escritores de no poca categoría como Shakespeare, Dostoievski, Dickens, Baroja, Galdós... Respecto a Dostoievski varios críticos hacen hincapié en el empleo por parte de éste de elementos subliterarios. Pozner analiza en un estudio titulado «Dostoievsky et le roman d'aventures» la huella de este tipo de literatura (*Europe*, oct. 1971). Son obvios los recursos de la novela policíaca, por ejemplo, en *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov*. Por su parte la profesora Arban se ocupa de la influencia de los folletinistas franceses de compromiso social (Sue, Sand) en el autor ruso (29). Cito el ejemplo dostoievskiano por su carácter de modelo para el «discípulo» Arlt. En ambos casos los elementos paraliterarios tienen función en el nivel de la trama, pero están subordinados a las ideas psicológicas y filosóficas en el nivel profundo. Arlt habla expresamente de ello en el aguafuerte española «Psicología de la masa española» (30). Lo que le atrae es la psicología, no la sana, sino la «mórbida (de) descristalización del individuo, donde principia

(29) D. Arban, *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoievski* (1968).

(30) Aunque personalmente pienso que Arlt no acaba de entender el carácter español (si se puede generalizar de esta forma), especialmente si se piensa que este apunte fue escrito en tierras de García Lorca.

la putrefacción de los sentimientos». Como primer ejemplo de ahondamiento en los estados anímicos mórbidos automáticamente le viene a la memoria la novela *Crimen y castigo* de su maestro ruso (*AE*, 160s).

Otros escritores de novelas por entregas, según el procedimiento de publicación fueron Wells y Balzac, reconocido maestro del «escritor fracasado» del cuento del mismo título. Incluso parece que con *La Vieille Fille* de Balzac comenzó en Francia la publicación de narrativa por entregas (París, *La Presse*, oct. de 1836). Si no sorprende la noticia de Balzac «folletinista», tal vez es menos conocido el hecho de que la *Guerra de los mundos* de H. G. Wells apareció de la misma forma editorial en 1897 en *Pearson's Magazine*. Arlt se refiere a esta novela, que causó gran estupor entre los lectores no sólo ingleses, en la nota «Molinos de viento de Vejer» de las *Aguafuertes españolas*. Esta novela y otra corta suya, *Time Machine* (1895) parecen haber inspirado «La ciudad de las orillas» del cuento *El traje del fantasma*, de la colección *El jorobadito*.

Y, ¿no han mostrado Gramsci y Eco que también el «superhombre» de Nietzsche surgió de este caldo de cultivo? Además no hay que perder de vista la finalidad de la obra literaria que autores como Baroja y Arlt se proponen: en el prólogo a *Los lanzallamas* Arlt se burla de los escritores que escriben bien para brillar en los salones, leídos por pocos aficionados a bellezas de estilo. Al contrario, orgullosamente reclama otro tipo de literatura y público para sí mismo, el que da «un cross a la mandíbula. Sí, un libro tras otro» para la multitud.

6. Elementos simbólicos

6.1. EL NÚMERO SIETE

El número siete ha ejercido una atracción especial sobre el autor; es el número que se repite con más frecuencia a lo largo de su narrativa. Comienza ya en *El juguete rabioso*, aunque para esta novela habrá que permitir una excepción, puesto que en ella el verdadero número dominante es el tres.

La familia del amigo Enrique, los Irzubieta, consta de siete miembros, dos hijas, tres hijos, la madre y la abuela; como de costumbre, el hogar carece de padre. El propietario de la casa es un alsaciano setentón. Cuando los «Caballeros de la Media Noche» van a robar, se apoderan de 27 tomos de un valor de 70 pesos y Silvio incendia la librería de don Gaetano en julio, séptimo mes del año. Los últimos ejemplos del número siete cobran más valor al coincidir con el mundo de la palabra escrita, ya que se sabe que Silvio no sólo quiere ser un bandido famoso como Rocambole (sueño juvenil), sino también «un poeta genial como Baudelaire», ideal adulto, en cierto modo realizado al escribir su novela-autobiografía *El juguete rabioso*.

Pero como ya se ha dicho arriba, las más de las veces encontramos el número tres: los Astier Drodman, aparte de Silvio, cuentan con la madre y la hermana y tres son los chicos que constituyen el «Club de los Caballeros de la Media Noche». En su hurto, que tiene lugar a las tres, obtienen, aparte de los 27 tomos mencionados, 30 bombas. Fanny, la cortesana que con su beso causa el ensueño de Silvio, vive en un tercer piso. Dío Fetente lleva barba de tres días. Silvio, para llegar a la oficina de la Escuela Militar, debe subir tres escalones; allí le reciben tres oficiales que admiten a un total de 30 nuevos aprendices de mecánico. También este número se enlaza con la literatura, puesto que Silvio, al recibir la noticia de una posible plaza en la Escuela Militar, se encuentra con tres libros (ciertamente heterogéneos) ante sí: el novelón *Virgen y Madre*, una *Electrotécnica* y el *Anticristo* de Nietzsche. Además cita en otra ocasión a tres autores favoritos: Baudelaire, Dostoievski y Baroja.

Es difícil saber si la afición por este número proviene de la magia, la mitología o de la Biblia. Hay datos que llevan a pensar en esta última: Haffner, el proxeneta, muere a los 33 años; al salir Balder de casa de Irene «Los triples cacareos» de un gallo saludan a Balder, quien en el capítulo siguiente traicionará a la amante.

En una escena, en un principio folletinesca, en la que Silvio hace de buen samaritano, lleno de «misericordia infinita», se repite la fórmula tres de manera concentrada: «tres golpes frenéticos» anuncian la persecución del amigo: estos tres golpes se repiten luego otras tres veces en la puerta. El número simbólico es apoyado por la estructura: el sintagma «tres golpes» (o «el golpe») se repite tres veces, «la policía» otras tres y Enrique jadea tres veces «cerrá». El sintagma «el golpe» a su vez es seguido por tres aposiciones: «con más ansiedad, con más furor, con más urgencia» (55s). El trinomio en las frases nominales es frecuente: «El silencio tornó a pesar sobre los espíritus mojados, sobre nuestros semblantes lívidos, sobre las entreabiertas manos amoratadas»; «las altas cosas, preciosas y nobles» y las narraciones del Rengo son «monótonas, oscuras y sanguinosas» (55, 129, 164). En el momento de máxima desesperación, tras haber sido expulsado injustamente de la Escuela Militar, Silvio se pregunta tres veces: «¿Qué será de mí?»; tres veces le grita al homosexual «Andáte» y tres veces le increpa Silvio al mismo «¿Qué hiciste de tu vida?» (121s., 128s).

El simbolismo del número siete se hace del todo patente en las siguientes novelas, ante todo en las que tienen como protagonista a Erdosain. La primera de ellas lleva en el título este mismo número: *Los siete locos*. Intentemos averiguar la identidad de aquellos que constituyen el aludido grupo. En primer lugar se pensará en los miembros de la Sociedad Secreta del Astrólogo, reunidos en la quinta de éste, en el capítulo «La farsa». Pero no coincide el número, puesto que se habla dos veces de seis participantes, entre ellos el Astrólogo como presidente: «levantó (el Astrólogo) la cabeza mirando a los otros cinco hombres». Uno de ellos —se supone que es el abogado disidente— replica: «Pero si la sociedad somos nosotros seis». Haciendo la cuenta llegamos verdaderamente a seis hombres, locos o no: el Astrólogo, Erdosain, Haffner, el Buscador de Oro, el Mayor y el Abogado. Pasemos a otra escena, la del Astrólogo colgando cinco muñecos en una soga para aclararse sus propias ideas en un diálogo no respondido: se encuentran «un pierrot sin calzones» (Erdosain), un «ídolo de chocolate» (supongamos que sea el «gordo» Buscador), un «pierrot automático» (Haffner), un «negro desnarigado» (Alfon Bromberg o «el Hombre que vio la Partera») y sobra un «marinero» al que el Astrólogo no identifica, del que pienso que representaría al Mayor. Discrepan las dos escenas en dos personajes: la primera presenta al Abogado que falta en la segunda, mientras que Bromberg, presente en la última, no estaba en la anterior. No es aceptable que corrijamos este 'error' del autor, estableciendo el número exigido por el título al incluir los dos personajes dudosos, puesto que el Abogado discrepó desde su primera participación en la Sociedad Secreta y en *Los lanzallamas* se relata su ruptura definitiva con ella. ¿Entonces el

séptimo loco se referirá al único realmente presentado como enloquecido, Ergueta? Pero éste no tiene relación con los demás locos en sentido metafórico. Pienso que se trata de un caso patente de la simbología del número siete, apoyado por el hecho de que el Astrólogo mismo habla de «una media docena de voluntades» que pondrán «patas arriba a la sociedad mejor construida» (*LLL*, 68).

La referencia del número siete en las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* es verdaderamente llamativa. Ergueta, antes de hacer saltar la banca de un Casino con la ayuda del mismo Jesucristo, ganaba 70 pesos diarios con su farmacia. Erdosain en sus sueños se evade en una barca de plata con velas de oro y remos de marfil en un mar de «siete colores lisos». Haffner explica que hay chulos que llegan a tener siete mujeres. Erdosain robó a sus patrones seiscientos pesos con »siete centavos» como se destaca cuatro veces. El mismo se entrega a la masturbación «como un desesperado que se arroja desde un séptimo piso». A su vez el Astrólogo está soñando con levantar «el templo de las siete puertas de oro»; de igual modo la ciudad visionaria de Erdosain medirá siete leguas de diámetro. Hipólita, al practicar el séptimo aborto, se desespera y piensa suicidarse. Extrañamente el hombre medio y Erdosain pesan igual, exactamente setenta kilos, extraño si se tiene en cuenta que Erdosain es tísico, «de flacos brazos» y sorprende a los espectadores curiosos por su estatura más bien baja (Balder repite el mismo peso). Además el Astrólogo tiene cuarenta y tres años y siete días (1).

Como es lógico, en ocasiones el número siete se opone a otros, como los setecientos pesos con los que Ergueta ganó siete mil pesos en la ruleta son contrastados con los tres mil pesos que retira del banco a continuación. U otro ejemplo, para abandonar el número tres, igualmente simbólico, como vimos anteriormente. Hipólita a los siete años sueña con un papel de flores capaz de trasformar una casa real en otra encantada; este papel —a no ser que se trate de una errata de imprenta— costaría sesenta y no setenta centavos (*SL*, 176, 220).

Pero también en *Los lanzallamas* continúa el predominio del número siete. La novela abarca un total de siete días según los títulos de los capítulos, excluyendo el Epílogo, que, al estilo de la novela tradicional, ata los últimos cabos sueltos y resume un espacio de un año. Verdad es que también estos siete días se hacen problemáticos: el primer capítulo se titula «Tarde y noche del día viernes», el segundo igual para el sábado, el tercero se introduce como «Día domingo» y el cuarto igualmente «Día viernes», sin embargo, en una nota a pie de página el «cronista» nos informa de que la novela trascurre a mediados de 1929, contradiciendo su propia afirmación, hacia el final de la novela, de que los sucesos sangrientos tuvieron lugar al «final del año 1929» (2).

Así como Hipólita tenía su sueño mágico a los siete años, los recuerdos

---

(1) En orden cronológico según el párrafo: *SL*, 30, 44, 56; los «siete centavos», *SL*, 21, 51, 77, 87, *SL*, 115, 143, 257, 189, los setenta kilos de peso: *SL*, 114, 204, 238, *LLL* 55, *AB*, 123, 198, *SL*, 231

(2) *LLL*, 188, 265, cf *SL* 117 «El día catorce de agosto »

de Erdosain comienzan a la misma edad, en un estado de pureza, como subraya el «cronista». Sufre de la «séptima soledad». El sordo Espila lleva barba de siete días y su hermano pierde la cuenta con el número 37. En una segunda operación hace la cuenta hasta el número siete. La casa de los Espila, además, se sitúa a «siete cuadras de Rivadavia». Haffner recuerda un picnic de siete perdularias con sus siete hombres. Bromberg, «el hombre que vio la partera», en su juventud se masturbaba hasta siete veces por día; Barsut, farsante «desde los diecisiete años», dispara sobre el anterior «seis y una» veces» (3). Y, por último, Erdosain ocupa el asiento siete en el último viaje de su vida, en el cual se suicidará.

Echemos una mirada a otros textos: el «escritor fracasado« tras su falta de éxito con la clase obrera echa una siesta de siete meses. Al yo-narrador anónimo del cuento *Ester Primavera* se le llama con su número de sanatorio, que es precisamente el siete y son justamente setecientos días los que piensa en Ester. A otro narrador autodiegético, Gustavo Boer, del cuento *El traje del fantasma*, se le aparecen siete doncellas en reminiscencia de una alegoría o égloga pastoril. Igualmente siete son los esqueletos uniformados que le esperan en el buque fantasma. Los venenosos «pequeños propietarios» (del cuento del mismo título) se reparten sus golpes a un intervalo de siete meses.

Cerremos la lista. Es evidente que Arlt ha sabido explotar el simbolismo del número siete con cierta constancia. Sería difícil decidir si Arlt se inspiró en la creencia mágica y la perfección del número (como son las siete esferas del universo) o si fue la Biblia o la mitología la fuente. El mismo número inspiró textos de tan diversa índole como las siete «Moradas» de Santa Teresa o los «gozos siete» de la Virgen María que «fiz cantar Juan Ruiz, Arcipreste de Fita»; Homero cuenta que Calipso retuvo a Ulises siete años y en Esquilo son siete los que luchan contra Tebas. El folletinista Sue titula una de sus novelas *Los siete pecados*, el folklore sabe de Blanca Nieves y sus siete enanitos...

Hay una clara alusión bíblica en la novela *Los siete locos* —aunque a la inversa— en el desprecio del proxeneta Haffner para con una de sus prostitutas, al declarar que trabaje ella seis días y que reviente el séptimo (53).

6.2. LOS COLORES

La frecuencia llamativa del color en la narrativa arltiana ha estimulado la idea de estudiar la intención, o tal vez incluso la teoría, que pueda haber guiado al autor. Esta riqueza cromática es típica no sólo de un cuento «expresionista» como *La luna roja*, sino que es constante desde *El juguete rabioso* hasta *El amor brujo*.

---

(3) En orden cronológico según el párrafo: *LLL*, 167s., 60; los Espila: 155, 151; Haffner, 104; Bromberg y Barsut: 204, 241, 235s.

A Goethe se atribuye el mérito de haber reconocido, en su *Farbenlehre*, el valor psíquico de los colores. El color, dice, influye en el estado anímico a través de la percepción visual. De esta forma el color no es un mero factor físico, sino una cualidad psíquica. Ya Aristóteles y Platón se ocuparon de la sinestesia («De sensu et sensibili», *Timaios*, 30), sin reconocer, sin embargo, la parte psicológica del fenómeno. El trabajo de Flournoy en este campo, *Phénomènes de synopsie* (1893) merece, todavía hoy, nuestra atención. Explica la sinestesia por la «association affective». Cada sensación, aparte de la cualidad objetiva (fisiológica), contiene otro elemento subjetivo, por lo cual resulta una analogía de las sensaciones, una «audition colorée» en el caso de la asociación de lo acústico con lo visual (4).

Como bien se sabe, un autor que muestra extraordinario interés en esas «correspondances» es Baudelaire, aunque no haya sido el primero en usarlas. El, a su vez, cita a Swedenborg, E.T.A. Hoffmann y Victor Hugo. En su ensayo «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris» se encuentra la famosa afirmación: «Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que... le son et la couleur fussent impropre à traduire des idées».

Citemos de paso algunos de los ejemplos más logrados, dentro de la poesía hispánica, que se basan en el valor emotivo de los colores. García Lorca en el poema «La Lola» del *Cante jondo* habla de la «violeta voz» de la muchacha, para expresar tristeza y melancolía. Neruda en el poema «Sólo la muerte» dice del canto de la muerte que tiene «color de violetas húmedas». En su «Oda a un reloj en la noche» el implacable paso del tiempo tiene «aroma negro» y «pájaros de color de azufre» salen al paso del poeta angustiado en «Walking around». El color que más frecuentemente ha cobrado valor simbólico en la poesía desde los románticos es el azul.

Ahora bien, los elementos sinestésicos y metonímicos en la obra de Arlt inducen a pensar que el autor asigna un valor especial a algunos colores. El narrador del relato *El jorobadito*, narrador en un principio poco fiable, reclama para sí la capacidad de percibir hasta el matiz del color que tienen los pensamientos de los personajes: «el rojo del odio y el verde del amor». Gustavo Boer, protagonista-narrador de *El traje del fantasma* une los sonidos a los colores. Saca de su violín «tres sonidos únicos... tres médulas, verde, roja y azul», para, a continuación, irrumpir en un «compás de oro y plata» (5). Del mismo instrumento arranca notas de vidrio, de hierro, de cobre y de plata, de las que surgen ramajes y flores «morenos en lo azul de nácar del espacio» y vergeles verdes. Aunque el amarillo de una trompeta podría ser una metonimia, en el contexto del cuento no cabe duda de que se trata de una sinestesia de significado simbólico.

En un sentido figurado el «escritor fracasado» evoca las «ilusiones rojas» y las «realidades negras» (*Jb*, 43). En la cena en casa de los Loayza

(4) En la novela *A Rebours* (1884) el protagonista Des Esseintes asocia el gusto a la música: «chaque liqueur correspondait, selon lui, au son d'un instrument. Le curaçao... à la clarinette... le kummel au hautbois...»

(5) *Jb*, 172. En realidad, en este último ejemplo se trataría de una metonimia, puesto que más tarde habla de notas que parecen golpes de martillo en un yunque de oro y otro de plata (173).

llama la atención la constelación 'social' de los colores: la Señora Loayza, viuda de pelo blanco, con pañoleta violeta, la hija Simona de rosa, el hijo de azul, Irene de rojo (color no de significado social sino simbólico) y Alberto, el hombre sin identidad, vestido de gris están unidos en una mesa de mantel blanco. Se repite esta gama de colores dos veces en dos párrafos seguidos (*AB*, 211).

Veamos primero la distribución de los colores en las diferentes obras y el campo en el que aparecen.

Los colores más frecuentes y de significado connotativo en *El juguete rabioso* son el rojo, el azul, el verde y, en menor grado, el blanco. El blanco, tradicionalmente símbolo de la pureza, de la virginidad, de la sabiduría y de lo religioso (6) no tiene este valor en el texto o sólo muy limitadamente, en relación con la vejez y el sufrimiento de la madre (y una anciana) que tiene el cabello emblanquecido y en el ojo una «chispa blanca y triste». Las más de las veces es signo de lo insano y afeminado. La mujer de don Gaetano es gorda y blanca igual que la madre de Hipólito; el homosexual de la pensión tiene cara y cuello blancos y los hombros lechosos (7).

El verde desde siempre se une a la naturaleza, el árbol, la hierba fresca... Ya en la poesía antigua se encuentran numerosos ejemplos. Arlt continúa esta costumbre con el altozano verde, el verdor de ramojos, con leños y bosques verdes y pájaros que cantan en lo verde. Al contrario, el día de la despedida de Silvio de la Escuela Militar, el campo toma color verde gris de «un castigo sin nombre». Pero el verde a la vez cobra un nuevo valor al aplicarse a los ojos de la Señora de Gaetano, «ojos de crueldad verde». Incluso se sospecha que se menciona la pañoleta y la blusa verdes de esta mujer precisamente en las mismas frases en las que se habla de su crueldad (8). No será casualidad que el maestro que pervirtió al joven homosexual tenía los «ojos casi verdes de azules».

El azul es por antonomasia el color del cielo sin nubes (cf. DRAE), es un color fuertemente connotativo. Los románticos alemanes lo evocaban (la «Blaue Blume» de Novalis, citada por Arlt en *Las ciencias ocultas*...), los simbolistas franceses («Azur» de Mallarmé) y los modernistas (*Azul* de Rubén Darío). En esta novela de Arlt también es el color idóneo para el cielo. Repite con cierta constancia la fórmula de la «azulada claridad

---

(6) Cf. Jacques André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine* (1949).

(7) *JR*, 65, 77, 78, 24, 125, 129. Los deseos de Silvio de «la blancura de un pecho» igual que los «muslos blancos como la leche» de Elsa o «la blancura lechosa de (las) amplias cadenas» (de Luciana) que «colma el cuarto de una grandeza titánica» parecen salir directamente de un folletín (*JR*, 94; *SL*, 75; *LLL*, 85).

(8) El verde de la naturaleza: *JR*, 17, 39, 48, 114, 159; el verde asociado a la crueldad «La mujer blanca... de la pañoleta verde, seguía los pasos del marido con ojos crueles» (77), «arropándose los brazos en los repliegues de la pañoleta verde, recobró su fiera posición habitual» (81), «mostrando entre la manga de la blusa verde un trazo de brazo desnudo. Sus ojos crueles se inmovilizaron» (66). Por otra parte aparece este color también en otros momentos en los que no se le puede adjudicar significado especial: los faroles verdes, Lucio lleva bata verde, Dío Fetente una bufanda y el Rengo un pantalón del mismo color.

crepuscular», «lo azul» y «la azulidad del cielo»; incluso emplea la tautología del «cielo celeste». El valor simbólico que implica el azul se expresa claramente en la metáfora del «nervio azul del alma». (9).

El rojo se asocia en la literatura a la pasión, la sangre, la violencia. Para Arlt, sin embargo, es expresión de la vergüenza, en un doble sentido, como objeto que causa vergüenza y el reflejo exterior de este sentimiento. Silvio debe acompañar al tacaño don Gaetano al mercado con una «canasta pintada rojo rábano, impúdicamente grande»; Dío Fetente lleva «groseras medias rojas» y delantal rojo-azul. El homosexual tiene los labios demasiado rojos (contraste con su piel blanquísima). Mario, el vendedor impertinente y exitoso, lleva una cartera de cuero rojo y se ríe impúdicamente «hasta el fondo rojo de la garganta» (10). La desvergüenza del Rengo igualmente se expresa con el color rojo: al hablar de cosas sucias su cara roja resplandece; además lleva pañuelo rojo, aunque es cierto que en su vestimenta apenas sí le falta algún color; viste pantalón verde, elástico negro, pañuelo rojo, alpargatas violetas con arabescos rosados. Por el contrario, el rojo de la cara de Silvio expresa su vergüenza al ser acusado de haber cometido su traición por dinero (187).

El estudio de las siguientes novelas, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* resulta algo decepcionante. En principio los mismos colores, a los que se une además el negro, continúan teniendo gran importancia, pero da la impresión que Arlt no haya tenido un concepto concreto acerca del valor connotativo de éstos o por lo menos no lo ha empleado consecuentemente. Domina el rojo con toda su gama desde el rosa al rojo de cobre. Pero la mayoría de las veces se trata de su significado primario, es decir, de la función denotativa: los tejados rojos de una casa, las luces de los semáforos, torres rojas, fábricas de ladrillo rojo, labios rojos y sobre todo cejas, pestañas y cabello rojos de Hipólita, sobre los que el narrador vuelve a insistir obstinadamente. En algunas ocasiones este color toma un valor positivo: las granadas escarlatas de la quinta y por metonimia la «fragancia roja» de los rosales, el sueño del ángel con alas color de rosa.

Tampoco en el verde domina un mismo concepto. Continúa el significado tradicional de la naturaleza, limitada al espacio de Temperley y a la quinta del Astrólogo: la sierra verde botella, el cielo verdea, los prados se equiparan a manteles verdes, etc., e incluso en el interior de la quinta destaca este mismo color en el papel de la pared, la pantalla de la lámpara y el sillón. Igual que en *El juguete rabioso* el verde es color de los ojos, pero al contrario de lo que ocurría en aquella novela, aquí se emplea indiscriminadamente para personajes negativos (Barsut, la modistilla, el dueño de la taberna leonera, la «malévola mirada verdosa» de Hipólita) y positivos (la

(9) *JR*, 61, 62, 93; 39, 64, 124, 150, 178; el «cielo celeste»: *JR*, 19, 174; 152.

(10) *JR*, 142. En el fondo el dinero para los protagonistas arltianos es algo vergonzoso a pesar de que lo busquen tanto Erdosain derrocha el dinero robado a su empresa y casi rechaza el que le ofrece Haffner; al joven Silvio le insulta la idea de Vitri de que él pudiera haber delatado al Rengo por dinero.

colegiala de rulos negros) (11). Respecto a la vestimenta resulta esta misma indistinción: Hipólita lleva toca y vestido verdes, el asesino-suicida corbata verde; pero también la lastimosa prostituta-colegiala está envuelta en una bata verde (12).

El azul, exceptuando «las azuladas mejillas» de Haffner y las manchas azules en la piel del muerto, se relaciona con el cielo y el mar (13). Es importante ver que este azul sólo aparece en los sueños de Erdosain o en el mapa, mientras que el azul del cielo real se presenta como cruel y amenazante, valor que aún no tenía en *El juguete rabioso*. Ya en la juventud de Erdosain la «claridad azulada» se unía al miedo, porque anunciaba el castigo del padre (*SL*, 77). En el capítulo «El látigo» la psique perturbada de Erdosain se expresa en los «terribles azulencos ásperos y secos... como cavernas de azul metileno» (131). También Ergueta en el manicomio ve el cielo «poroso y seco de azul como yeso teñido de metileno» (242).

El blanco en esta novela parece acercarse a la tradición al tomar matices de lo ideal: Erdosain sueña con una doncella vestida de seda blanca en una costa blanca brasileña; él mismo en estos sueños lleva corbata blanca. Ve a Elsa en sus fantasías apoyada en una pasarela del mismo color y con zapatos blancos. Aparece este color igualmente en la realidad en las verjas de las calles ricas, las flores de la quinta y el delantal de la niña inocente a la que Erdosain corrompió. Tras la revolución del Astrólogo hombres y mujeres vestirían túnicas blancas en una ciudad de mármol blanco (14).

Es nueva la insistencia en el negro. Dejando a un lado su función denotativa (p.e. la ropa) y cierto tipo de clisé como los cabellos «renegridos» del proxeneta (15) y su revólver de cabo negro y los ojos de una serie de personajes (el Astrólogo, el militar, el Buscador de Oro) llegamos a su connotación de desgracia y dolor. Arlt insiste en este significado al titular uno de los capítulos «La casa negra», refiriéndose a la angustia de Erdosain, repitiendo la expresión ocho veces en el mismo capítulo. En estos momentos de sufrimiento inhumano ve el espacio que «negrea y toda la oscuridad desciende». Siente su habitación como un «negro vientre» y se cree caído en el «fondo de un sepulcro (de) silencio negro». Lo siniestro del color aparece en las gafas negras tras las que se esconden los ojos del asesino-suicida (16).

El gris está presente en su función clásica de la tristeza: la soledad y los recuerdos toman este calor y Erdosain odia a Barsut con rencor gris (249, 184, 37).

---

(11) El verde de la naturaleza y en la quinta: *SL*, 43, 102, 131, 134, 153, 44, 137; Hipólita: 34, 78, 116, 119, 179, 186; la colegiala: 102, 103. A éstos se añaden en la segunda parte, *Los lanzallamas*, los ojos verdosos del anarquista (146s).

(12) *SL*, 173, 179, 200, 251, 215. Véase también *Los lanzallamas:* el sombrero verde de la prostituta que se suicidó, la faja verde del napolitano (107, 108).

(13) El mar azul: *SL*, 27, 45; el cielo azul: 28, 43, 44, 66, 127, 232, 243, 244, 255; cobra además valor íntimo al relacionarse con lo tierno: «el mar tiernamente azul», «el tierno azul de la mañana» (27, 127).

(14) *SL*, 27, 25, 66, 72; 39, 153, 227; 144, 257.

(15) Otro clisé lo constituyen los «rulos negros» de las chicas. Irene los tiene (*AB*, 114, 158), la colegiala de ojos verdosos (*SL*, 102, 103) e incluso Elsa de novia (*SL*, 113).

(16) *SL*, 101, 74, 109; 251.

No insistiré en la segunda parte, *Los lanzallamas*, en la que se repite lo antes dicho. A pesar de que en ciertos momentos Arlt parece emplear los colores sin darles un significado determinado, sin embargo, en conjunto se deduce su valor simbólico igualmente en esta novela. El color cárdeno sirve, por ejemplo, de nexo entre dos momentos al parecer lejanos: la virilidad del amante de Elsa con la que Erdosain fantasea en una visión masoquista se une así a la cicatriz del Astrólogo, resultado del accidente que le castró (*SL*, 75; *LLL*, 98). En *Los lanzallamas* el color amarillo adquiere cierta importancia. Aparece no sólo como uno de los gases de exterminio, sino también en el amarillo pie del viejo que intenta suicidarse, en las mejillas de la prostituta muerta y en las flores que llevaba la mujer a la que el marido mató de un puntapié. El gaseado tiene ojos y cara amarillos igual que Erdosain la piel. Al loco Ergueta se le aparece un ángel amarillo, la «manifestación de peste, guerra, desolación y hambre». Resulta obvio su carácter negativo, signo de enfermedad o incluso de muerte (17).

Del texto *El amor brujo* ya mencioné al principio la constelación de colores condicionados socialmente. Coincide ello con el tema de la novela, más comprometida con la realidad concreta que las dos anteriores, en busca del sentido de la vida, y *El juguete rabioso*, elaborado sobre modelos picarescos. Gran parte de los ejemplos de color rojo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* ya provenía de la descripción urbana, lo cual se va a ampliar más aún en *El amor brujo:* edificios, tejados, vagones de techos rojos, puentes, chalets, letreros, torres, patios de losas rojas, semáforos, anuncios luminosos, etc. Igual que Dos Passos en *Manhattan Transfer* y en *U.S.A.* capta el bullicio de la metrópolis a través de sus colores y ruidos; sólo falta aquí el sentido olfativo. Aparte de representar el color típico de la ciudad, también es el color de la alegría (98) y del amor-fuego, expresado en el suéter rojo que lleva Irene al tocar *La Danza del Fuego* y en la cena acto seguido. Poco antes el autor juega con la combinación de tres colores, el blanco-rojo-negro, colores característicos de las epopeyas o baladas, la sangre que corre sobre la piel blanca y la muerte negra. Arlt, al contrario, usa estos colores primitivos en uno de sus episodios más crudos, desmitificadores: el semen blanco de Balder, masturbado por la novia Irene, caído al lado del piano negro, se esconde bajo un almohadón rojo.

Igual que el rojo, el azul, por antonomasia color de la naturaleza, se convierte en color urbano: las chapas celestes de los anuncios y letreros, fachadas encaladas de azul, carros forrados de azul (y rojo), el comedor de los Loayza, el vigilante de azul (falta aquí la referencia al mono azul de los obreros que recorre toda la novela *Los lanzallamas*). La «azulada claridad» de *El juguete rabioso*, aún evocada en determinados momentos en *Los siete locos*, ha desaparecido en *El amor brujo*. Significativamente en esta novela el cielo está visto a través del cristal de la ventana, dividido por los contramarcos en «agrios mosaicos azules» o «celestes» que le irritan los ojos a Balder. Los «cielos celestes», «la alborada en un jardín celeste» se

(17) El amarillo: *SL*, 100, 105, 108, 174, 177, 264.

reducen a folletos o ensueños conectados con ellos, igual que los ojos celestes de un hijo en el «País de las Posibilidades» (18). Del hijo real, totalmente abandonado, no se llega a saber el color ni de los ojos ni del pelo.

El verde aún se asocia a la vegetación por los muchos viajes que Balder emprende a las afueras de Buenos Aires, aunque en ocasiones se limita a un árbol solitario en un jardín, el terraplén del tren o a hortalizas. El gris contrasta con el verde y con el rojo: el traje gris de Balder, los vagones, edificios, postes telegráficos, el teatro Colón y partes de muralla, que se superponen a paredes amarillas y bloques de color mostaza, son de este color (19). Expresa la monotonía de la vida del pequeño empleado en un mundo tecnificado y masificado.

El intento de transportar las notas musicales de *La Danza del Fuego* a colores es otra muestra de la sensibilidad visual del autor: tras un desierto de escamas azules, surgen cerros de rojo brasa en un trasfondo de betún y amarillos de cardo con una estrella en un cielo duramente azul. En este paisaje fantasmagórico se deslizan las sombras de unos gitanos con mantas verdes hacia un cerro lila (208s).

Por último, aludamos a la extraña importancia que se le concede a los ojos de Irene. Su «mirada gatuna», «felina» recorre todo el texto igual que el color verdoso, de rayas grises y amarillas de sus ojos. Conociendo el valor negativo que adquiere el amarillo para el autor (20), se puede entender esta insistencia como un augurio que ensombrece la relación de la pareja Balder-Irene desde el primer encuentro romántico.

Del volumen de relatos, *El jorobadito*, me ocuparé sólo del cuento *La luna roja*. Recuerda el movimiento expresionista alemán con nombres como Stadler, Heym, Trakl, Ehrenstein y Stamm quien escribió:

«la tierra se enfurece y estalla en blasfemias» y
«regazos maternos abisman infanticidio»,

poesía del «crepúsculo de la humanidad» (título de Ernst Toller, adoptado por Pinthus en su antología de los expresionistas de 1945), poesía que presagia la guerra (de 1914), llena de imágenes apocalípticas, ciudades cuyo centro parece ser la 'morgue' y encima de ellas el espectro de la guerra, con una riqueza cromática que se equipara al simultáneo movimiento del mismo nombre en la pintura. Al leer el relato *La luna roja* se piensa ante todo en el poema *Der Krieg* (La guerra) de Stefan Heym. Para éste el cielo es una «plancha de plomo» que caerá sobre la ciudad para aplastarla y hundirla «en el pozo de la oscuridad». Ambas metáforas las encontramos con frecuencia en la novelística de Arlt.

---

(18) *AB*, 94, 251, 252, 254 contra 243, 248, 134.

(19) El verde: *AB*, 17, 35, 43; el gris: 32, 35, 36, 48, 53, 93.

(20) Cf. *Escritor fracasado:* el fracaso y la envidia son «el veneno que me amarillaba los ojos .. En el lugar de un corazón jugoso quedó una fruta amarilla» (*Jb*, 72, 73); en *El traje del fantasma* los marineros fantasmas tienen dedos de huesos amarillos; la tierra siniestra es amarilla, al contrario de la de las siete doncellas de color azul, y un alarido amarillo de trompeta anuncia la llegada del Rey Leproso (*Jb*, 161, 162, 165, 175). Para el novio de *Noche terrible* el estado del pequeño empleado se asemeja al de «una larva amarilla y taciturna» (*Jb*, 212).

El cuento, a partir del momento de la salida del satélite, conoce sólo dos colores, el rojo y el negro. La extraña agitación de hombres y animales bajo la propulsión de una amenaza no concretada hasta el final del texto, se refuerza por el contraste entre el resplandor del rojo ígneo sobre un fondo de tinieblas y el silencio absoluto hasta estallar finalmente en el grito «!No queremos la guerra!». Es evidente la connotación del rojo como sangre por derramar: la luna, los callejones, rascacielos, la ciudad y por fin toda la atmósfera adoptan matices de rojos, bermejo y escarlata. Vuelven a repetirse imágenes de sangre y de matadero: la atmósfera parece una neblina de sangre igual que la luna se asemeja a un ojo de sangre que despide «una sangrienta y pastosa emanación de matadero». El fantasma de un dios «de gula carnicera» surge de este paraje. El cuadro se completa con el negro de la amenaza y, en último lugar, de la muerte: el cielo de brea, las sombras de guillotinas, mostruosas, rayas negras y la aparición de un «inmenso cañón negro» en el momento culminante en que comienza a escupir fuego (i.e. el color rojo).

A modo de conclusión queda comprobada la sensibilidad cromática del autor y su interés en adjudicar un valor específico a determinados colores, aunque habrá que admitir que no sigue una teoría rigurosa. Desde un principio cobran importancia el rojo, el verde, el, azul y en menor grado el blanco. Mas esta gama será ampliada por el gris, el negro y el amarillo, mientras que se pierde el valor del blanco. Saliendo del campo denotativo entran en el de la connotación, la mayoría de las veces dentro de la tradición literaria: el verde de la naturaleza, el azul del cielo, ambos de significado positivo. A lo largo de la obra disminuye la frecuencia de estos dos colores o surgen únicamente en los sueños de los personajes o se trasladan a campos no naturales, urbanos, es decir, que vuelven a su significado denotativo. Igual ocurre con el rojo en la última novela *El amor brujo*, alejado del valor connotativo de violencia de *La luna roja* o el de la vergüenza de *El juguete rabioso*. El blanco, que en *El juguete rabioso* connotaba lo insano y afeminado adopta el valor tradicional de la pureza y de lo ideal en *Los siete locos*. El gris, prácticamente ausente en la primera novela, cobra paulatinamente más fuerza y expresa la monotonía de la vida. El negro, tradicionalmente unido a lo tenebroso, a desgracia y muerte, desempeña también este papel en la obra de Arlt. *La luna roja* es el texto donde mejor se aprecia este valor. Con *Los lanzallamas* se añade al cromatismo anterior el amarillo de valor negativo como signo de enfermedad y de la muerte o de sentimientos negativos como la envidia.

Por último, sea mencionado sólo de paso que Arlt no emplea simplemente el color básico, sino una gama amplia de todos sus matices, el adjetivo al igual que el sustantivo y el verbo. Sirva el rojo a modo de ejemplo: rosado, sonrosado, rojizo, colorado, carmín, carminoso, vinoso (*JR*), enrosado, bermejo, bermellón, escarlata, cárdeno (*SL*), rosa, carmesí, cobrizo (*AB*) y sus combinaciones como el rojinegro, rojo gris, rojo rábano y los sustantivos: de color cereza, pelirrojo, lúgubre rojidez, rojidez de cobre, color de rosa, rojor, color ladrillo, de cobre... y los verbos: enrojecer y rojear.

6.3. LUZ Y OSCURIDAD

No puede sorprender que las dos novelas que abordan el fenómeno de la angustia como constituyente de la existencia humana, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, expresen el tema a través del simbolismo de luz y oscuridad. Es un dualismo arquetípico, presente desde las primitivas mitologías teogónicas y cosmogónicas, recogido igualmente por las corrientes religiosas y místicas.

La luz como símbolo de la trascendencia divina proviene de palabras como las de San Juan: «os anunciamos que Dios es luz y que en El no hay tiniebla alguna» o la declaración de Cristo: «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda a tinieblas, sino que tendrá luz de vida» (San Juan 1,5: 8,12). La oscuridad, las tinieblas, se relacionan en primer lugar con las palabras de los otros tres evangelistas, en la muerte de Cristo: «se extendieron las tinieblas sobre toda la tierra» (San Mateo 27, 45). La ausencia de la luz, fenómeno físico, connota la ausencia de lo divino. No hace falta insistir en el hecho de que el misticismo se basa en esta simbología de origen bíblico.

Arlt mismo introduce la antinomia en la dedicatoria de *El jorobadito* a su esposa, hablando de los seres humanos como «más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas». En el cuento *Ester Primavera*, de la misma antología, los hombres, hundidos en la inmundicia, renuncian a la luz. Hasta los días son negros y las noches, como calabozos. Por el contrario, el recuerdo de Ester estalla como «una estrella de siete puntas», como «un tránsito celeste». Y no es casualidad que el narrador experimentó esta luz (el recuerdo de Ester) por primera vez una noche que se encontraba tiritando de fiebre en un calabozo (*Jb*, 119, 113).

Si en *Ester Primavera* es sobre todo el hecho psíquico-moral el que motiva la antinomia luz-oscuridad, en *El juguete rabioso* son las condiciones materiales las que dan lugar al simbolismo de la oscuridad. Así en el momento en que la familia de Silvio se ve obligada a trasladarse por la subida del alquiler, instalándose en un «siniestro caserón... al fondo de Floresta». La consecuencia, la separación de Silvio de sus amigos, ensombrece su vida con una «agria tiniebla de miseria».

Balder, en un diálogo con un misterioso interlocutor, emplea el lenguaje religioso para explicar su tentanción de probar el «camino tenebroso»:

> «él quería con su voluntad jugarse la felicidad de su alma y la 'salvación' de su alma... por una rendija del espíritu se le había colado un demonio».

A continuación describe este «camino tenebroso» como un mundo subterráneo, falto de luz, sólo «iluminado oblicuamente por un sol torcido... cortado por callejones de tinieblas». En este Hades avanza

> «a tientas una humanidad de larvas densas, entre espesores alternativos de luz y sombra... Abajo el subplano, el camino tenebroso, del perverso empecinado, del hombre que se obstina en violar la ley de la bondad para descubrir la suma perfección del mal» (*AB*, 150/2).

Esta lucha interior, expresada en la terminología religiosa toma la forma tradicional de la pugna entre diablo y ángel por el alma del hombre: el diablo tienta al hombre para que entre en la oscuridad del camino prohibido, ese camino que lleva de la «luz hacia las tinieblas». El resultado es imprevisible: «Unicamente Dios o el diablo saben si esa alma en prolongada lucha de torcimiento, se salvará sin romperse» (152).

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* la frecuencia de las escenas nocturnas es llamativa, fenómeno que se descubre en la primera novela y que llega al extremo en la segunda. De los 27 capítulos (si prescindimos del Epílogo), por lo menos 19 tienen lugar de noche. Además, un título como «El poder de las tinieblas» invita a una interpretación simbólica de un factor físico como es la ausencia de luz. A este título de capítulo se agregan otros como «El sentido religioso de la vida» y «El pecado que no se puede nombrar», o sea, «el pecado nefando», que inducen al lector a pensar en la simbología cristiana. E incluso títulos de *Los siete locos*, menos cargados de connotaciones simbólicas como «Capas de oscuridad», «La casa negra» y «En la caverna» dan muestra de la importancia del elemento tenebroso. Ergueta, el loco que se dedica al estudio de la Biblia, cita de ésta: «De día se topan con las tinieblas, y en mitad del día andan a tientas como de noche» (*LLL*, 235). La cita es tomada del Deuteronomio: «Que el Señor te hiera de locura, ceguera y demencia; andarás a tientas a mediodía, como a tientas anda un ciego en su tiniebla» (28, 28-29). El contexto bíblico es una serie de maldiciones que amenazan al hombre si no escucha la voz de Dios. El andar «a tientas como de noche» es el *leitmotiv* de la mayoría de los personajes arltianos.

Dos veces se hace hincapié en el hecho de que Erdosain no soporta la luz, debido a lo cual el «cronista» tiene que tomar sus apuntes en la semi-oscuridad (*SL*, 111; *LLL*, 264ss). Puesto que ello ocurre después del asesinato de la Bizca, parece justificado interpretarlo como expresión de la mala conciencia de un criminal tras su delito. El momento del asesinato, que naturalmente tiene lugar de noche, está expresado por la antinomia luz-tinieblas. La mirada de Erdosain antes y después de cometer su acto se fija en «un rincón de tinieblas», en el cual se acurrucará como una vizcacha, una vez cometido el crimen. La Bizca, antes de morir, vuelve la cara hacia la luz (la lámpara) que se apaga con su caída y dejará el cuarto en tinieblas completas. Igualmente en su último viaje, que es viaje hacia la muerte, Erdosain mantiene los ojos clavados en las tinieblas.

El hecho de que Erdosain cierre herméticamente el cuarto al elaborar el exterminio de la humanidad en el capítulo «Las fórmulas diabólicas», responde al tópico tradicional del temor del malhechor a la luz del día. Se repite en la «leonera» del hampa, que tiene las persianas simpre cerradas. Los ladrones que la frecuentan todos ellos llevan gorros que les sombrean la frente. Asimismo se subraya que un sombrero de ala ancha le tapa al criminal Bromberg.

Pero en el caso de Erdosain ello no es del todo verdad. Ya en alguna ocasión anterior al asesinato, más en concreto, en el paseo con Haffner, la

luz le molestaba al protagonista y era la causa de que cambiara a la acera de la sombra (*SL*, 59s).

En el capítulo «Capas de oscuridad», cuya acción transcurre de noche tras el abandono de Elsa, hora y lugar corresponden al estado anímico de Erdosain. El narrador encuentra cada vez nuevas metáforas para expresar el espíritu tenebroso de su personaje, metáforas que tornan todas ellas alrededor de la violencia y de un espacio de profundas tinieblas, como es el arrojarse a un pozo, caer en un agujero sin fondo, estar enroscado en el negro vientre de una habitación, imagen que varía como profundidad oceánica, fondo de un cubo de portland y fondo de un abismo. Esta imagen es constante en toda la obra de Arlt. A menudo se compara una estancia o una calle con un agujero, cubo, pozo o foso; otras veces se refiere a estados psicológicos, relacionándose con la angustia, la pasión y la nada (21). Las «tinieblas» o la «oscuridad» físico-locales en estos momentos siempre son símbolo de lo psicológico.

No es sorprendente que para un hombre como Erdosain el sexo sea causa de su precipitación al «fondo de un sepulcro [del que] jamás vería la luz». Así se siente Erdosain al enterarse por boca de su mujer que ella habría tenido un amante si no se hubiera casado con él. El rechazo sexual que él mismo sufre por parte de su mujer y que es causa de su angustia, igualmente se expresa por las tinieblas que él se queda mirando, pidiendo la compasión de ella (*SL*, 109, 113). El título «El poder de las tinieblas» (*LLL*) alude precisamente a esos «pozos interiores», de la angustia, los que Erdosain ha ido profundizando por sus relaciones degradantes con otras mujeres. «La casa negra» del capítulo así titulado, en un primer sentido se refiere a la vida clandestina de los burdeles que Erdosain frecuenta tras la negativa de Elsa. En un segundo plano, sin embargo, «esta casa negra estaba en Erdosain», es decir, es la angustia de sus entrañas. Al narrar sus experiencias al «cronista», emplea el ya conocido lenguaje religioso: habla de su vida «en el interior de un infierno» de «contenido diabólico». Para salir del camino de perdición «hubiera querido de un salto llegar hasta más allá de las estrellas, quemarse en una hoguera que [le] limpiara» (22).

El antónimo de la oscuridad, la luz, aparte de tener menos fuerza es de cierta antigüedad connotativa. Acompaña, por regla general, al primer concepto.

Según el contexto, la luz, preferentemente la que anuncia el día le resulta estridente e insoportable a Erdosain, porque representa la realidad y el castigo por parte del padre durante la juventud, y más tarde, la sociedad y su justicia implacable tras su acto criminal (*LLL*, 77, 263). El significado de crueldad en momentos de angustia y desesperación, que Erdosain sufre casi constantemente en las noches, se vislumbra en un «sol invisible [que] rueda

---

(21) Cito cronológicamente: *SL*, 73, 74, 75, 104, 109, 182, 184, 226; *LLL*, 135, 136, 137, 139; *AB*, 218, 223.

(22) *SL*, 117; cf. la misma simbología de fuego/llama y arder/abrasar en los místicos Santa Teresa y San Juan de la Cruz.

cataratas de luz ante sus ojos», sol «siniestro y silencioso» que le espera «al final de un viaje cuyos boletos vende la muerte» (*LLL*, 54. 209s).

El sentido religioso de «lumen» se introduce en el soliloquio de Haffner. El maquiavélico chulo, convertido contra todas las leyes psicológicas a la búsqueda de la perfección, tras la segunda discusión con Erdosain, se interroga sobre la «luz» que nos es prometida. Representa en este instante uno de tantos hombres arltianos que andan a tientas en busca de la luz, es decir, la salvación. La connotación bíblica resulta obvia en la figura de su prostituta, la Cieguita, que se mueve en las tinieblas físicas con más seguridad que los que no han sido tocados por la ceguera. Haffner piensa ser la luz para ella, o como dice literalmente: «convertirme en un Dios para la Cieguita» (*LLL*, 64s). También Erdosain relaciona la luz con lo divino, la noche que observa a solas el correr de las ratas por su habitación de pensión. Asocia los animales con sus prójimos que correrían igual si se enteraran de la existencia de «los hombres chapados de luz» (*LLL*, 161).

Por último, tiene que llamar la atención con qué insistencia se describe a Erdosain caminando por luz y sombra, mirando hacia las tinieblas de afuera, o al contrario, estando en la oscuridad, observando una solitaria luz, por ejemplo, de una ventana iluminada, o un cono de luz que le enfoca y le saca de la negrura. Habrá que relacionar, además, su casi perpetuo movimiento con el dualismo físico de luz y oscuridad, expresión de su estado psíquico de desasosiego. Nos encontramos de nuevo ante un significado simbólico e incluso religioso, según las citas de Haffner y Ergueta: el hombre, chapoteando en las tinieblas, no puede vivir sin la luz física como tampoco sin la luz divina en el plano espiritual. Erdosain, el representante de toda la humanidad, anda a tientas en las tinieblas, siempre aspirando la luz.

II. ESTRUCTURAS NARRATIVAS

1. La perspectiva o el modo de narrar

La discusión sobre este tema ha sido larga y especialmente encarnizada a partir de las teorías de Henry James, aunque no fue él el primero en abordarlo. James explica la variedad de posibles enfoques y actitudes a tomar ante el material por narrar con la imagen de la «casa de ficción» (*House of Fiction*), en cuyas ventanas están colocados diversos espectadores, observando el mismo acontecimiento, «but one seeing more where the other sees less, one seeing black where the other sees white» (1).

La perspectiva o la distancia desde la que se narra, evidentemente depende del que narra, el intermediario entre la historia y el lector. Toda la información que este último recibe siempre está manipulada por el narrador, o con un término más amplio, el «foco de narración», que puede abarcar bien a un narrador único o a varios de ellos, o bien a recursos de presentación indirecta, como el uso de cartas, diarios, etc. Percy Lubbock, algo dogmático, constató en 1921:

> «The whole intricate question of method, in the craft of fiction, I take to be governed by the question of the point of view —the question of the relation in which the narrator stands to the story» (2).

Sería demasiado extensa una recapitulación de todas las teorías surgidas a lo largo de los años, y no sólo extensa, sino también desconcertante, si se tienen en cuenta los diferentes términos empleados para un mismo concepto incluso por críticos del mismo idioma, y no hablo ya de cuando se compara entre los de diferentes países (3). Algunos críticos han unido la cuestión de la persona gramatical al problema de la perspectiva, por ejemplo Franz K. Stanzel, Melvin Friedman, Bertil Romberg y los estructuralistas parisinos, mientras que otros como W. C. Booth y Leibfried negaban toda dependencia desde el principio (4). Enfocándolo desde el *punto de vista*, Ismael de

---

(1) Henry James, en *The Future of the Novel* (1956), 50s.

(2) Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1965), 251.

(3) Cf. «Perspektive», «Erzahlhaltung», «Erzahlform», «Erzahlsituation», «Orientierungszentrum» y «Standpunkt», términos que expresan lo mismo; véase mi estudio, «Standpunkt-point of view-point de vue», *Orbis Litterarum* (1977), 254ss.

(4) F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans* (1964), Melvin friedman, «Point of View in Fiction», *PMLA* (1955), 1160ss., B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (1962), W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961) y *Essays in Criticism* (1961), 60ss., Erwin Leibfried, *Kritische Wissenschaft vom Text* (1970).

Moby Dick (narrado en primera persona por Ismael) y Strether de *Los embajadores* (narrado en tercera persona) ocupan la misma posición, es decir, la historia está vista desde su perspectiva, aunque en un caso el *foco* de narración coincide con el *narrador* y en el otro no (5).

Norman Friedman ofrece el catálogo más detallado. Reconociendo aún la distinción entre «mostrar» y «narrar» según James y Lubbock, llega a ocho tipos, graduados según la «subjetividad» u «objetividad» de la forma de narrar:

1. «omnisciencia editorial» (la omnisciencia absoluta que se refleja en comentarios, etc.)
2. «omnisciencia neutral» (la omnisciencia sin los comentarios auctoriales)
3. el «yo-testigo» (el narrador es parte de la historia)
4. el «yo-protagonista» (foco y narrador coinciden)
5. «omniciencia restringida múltiple» (la historia vista a través de varios personajes, sin que se note la presencia del narrador)
6. «omnisciencia restringida» (lo mismo, pero limitado a la perspectiva de un personaje)
7. el modo dramático (la escenificación)
8. la cámara (ausencia total de narrador, «objetividad» absoluta)

Evidentemente, Friedman opera de forma binaria y además alterna entre personaje que narra y punto de vista: dos tipos de omnisciencia, dos de narraciones en primera persona, dos de la omnisciencia limitada y dos que supone de absoluta objetividad.

La tipología que más se ha impuesto en el mundo latino es la de Jean Pouillon, quien se acerca al problema no tanto como crítico literario, sino desde la perspectiva psicológica, como William James lo hizo al definir la «corriente de la conciencia». Distingue tres puntos de vista o «visiones»:

1. «la vision avec» (el narrador sabe tanto como su(s) personaje(s); tipo 5 y 6 de Friedman)
2. «la vision par derrière» (equivalente al narrador omnisciente de los anglosajones)
3. «la vision du dehors» (pura descripción de comportamientos, de corte «behaviorista»; se asemeja al tipo 8 de Friedman, pero no coincide del todo) (6)

Tzvetan Todorov, quien adopta la misma terminología, expresa las relaciones con las fórmulas siguientes:

narrador = personaje
narrador > personaje
narrador < personaje (7)

---

(5) G. Genette, *Figures III* (1972), 204.
(6) Jean Pouillon, *Temps et roman* (1946), 74, 85, 102.
(7) T. Todorov, *Littérature et signification* (1967).

La crítica española suele trabajar con la misma tríada, traducida como narrador equisciente, omnisciente y deficiente (8).

Veamos a continuación qué tipo de narración se emplea en el caso de la novelística arltiana. Lo que llama la atención en seguida es la frecuencia con que la narración se realiza en primera persona. Trataré los relatos homodiegéticos aparte, sobre todo *El juguete rabioso*. Las tres novelas principales, *Los siete locos, Los lanzallamas* y *El amor brujo*, están narradas en tercera persona, aunque hay intrusiones de un «yo» que se presenta como «comentador» en las notas al pie de página, antes de introducirse en el texto como «cronista de esta historia» en la página 111 de *Los siete locos* (y no al final de *Los lanzallamas*, como mantiene Tacca). Explica su relación con Erdosain y relata algo sobre su propia situación, aunque se queda en el anonimato. Lo mismo se constata en la novela *El amor brujo*, con la diferencia de que el «cronista» de ésta jamás se nos presenta. En ambos casos este narrador-testigo en ningún momento cobra la importancia de un Marlow de los relatos de Joseph Conrad (ejemplo *Lord Jim*) o de Zeitblom de *Doktor Faustus*.

Ahora bien, la narración del «cronista» en un principio debería ser bastante restringida, puesto que él no participó en ninguno de los acontecimientos, sino que hace hincapié en el hecho de que Erdosain se lo contó todo después de haber ocurrido. Por lo tanto, él debería relatar más o menos lo que Erdosain pudo saber, es decir, se trataría de un relato tipo equisciente. Sin embargo, con un pequeño truco, el narrador-transcriptor sabe ampliar esta perspectiva muy limitada. Pretende haber consultado a otros muchos personajes implicados, aunque se «equivoca» —por no decir que miente— con alguno de sus informantes, como se verá al estudiar a este narrador extradiegético («cronista»). Si verdaderamente se ciñera a los datos recibidos por los personajes, nos encontraríamos aún con la focalización equisciente, pero de otro tipo, la que Friedman define como «omnisciencia restringida múltiple». Analicemos algunas de las páginas bajo este aspecto, empezando por el comienzo de *Los siete locos*.

En efecto, el punto de vista está fijado en Erdosain, quien observa a los tres hombres de su empresa en el despacho, una vez que él ha abierto la puerta. Las expresiones de sentimientos se limitan a él («quiso retroceder, comprendió que estaba perdido»), mientras que posibles sensaciones de los otros hombres se reflejan en su expresión exterior: «cínico en su aspecto, voz áspera, mirada dura». Concedamos que Erdosain se lo contó posteriormente al cronista, conociendo la voz del subgerente, ya que, en el momento de saludarles Erdosain, ellos no le contestaron. Supongamos también que la afirmación de que el director miró a Erdosain «sin rencor» es una interpretación por parte de éste, aunque ya comienza a dudarse del enfoque. Si el director «examinaba el demacrado semblante de Erdosain, que permanecía impasible», significa que el centro de percepción se ha

(8) Oscar Tacca, *Las voces de la novela* (1978), 64ss.

traspasado a aquel personaje, es decir, se ha abandonado el punto de vista inicial.

En el diálogo entre los dos a continuación parece como si una cámara les enfocara, puesto que incluso falta el *verbum dicendi*. Tras el diálogo se adopta de nuevo el punto de vista de Erdosain, quien se encuentra a «salvo» por el instante. En este momento la narración se olvida del intermediario, el cronista, y se acerca más al protagonista, dando como resultado una combinación de palabras del narrador y de Erdosain (lo que se suele llamar «estilo indirecto libre»):

> «(Erdosain) permaneció allí tristemente, de pie, mirándolos a los tres. *Sí, a los tres. Al señor Gualdi, tanto lo había humillado...*» (el subrayado es mío).

La narración vuelve acto seguido a la mediación del narrador extradiegético, interrumpida de nuevo por un diálogo en estilo directo, con el *verbum dicendi* ausente. No cabe ninguna duda sobre el enfoque, al acompañar el narrador a Erdosain. Cuando éste abandona el despacho con los tres hombres, el narrador los olvida sin más.

El final del capítulo constituye una clara ruptura respecto al tiempo narrado. Erdosain *más tarde* recuerda que en aquel momento no se ha preguntado sobre el autor de la denuncia. Es el primer indicio de la posterioridad del acto de narrar. Aunque no sea tan enigmático como el famoso comienzo: «Longtemps je me suis couché de bonne heure», pero también su enunciado se puede situar entre aquel tiempo narrado y el actual tiempo de narración, es decir, algo más de un año, como se nos advierte al final de *Los lanzallamas*.

Para no quedarnos con un solo ejemplo, echemos otra mirada al capítulo «La farsa». La sesión de la Sociedad Secreta claramente se enfoca desde la perspectiva de Erdosain, confirmando este hecho con los verbos de percepción («Erdosain espiaba el mongólico semblante del Astrólogo»), sobre todo antes de describir el grupo o a uno de sus miembros (cf. el Mayor y el Buscador). Mientras que a los demás se les observa desde el exterior o se deduce su reacción psíquica a través de sus gestos (9), con respecto a Erdosain, por el contrario, se nos informa casi exclusivamente acerca de su interior: «Erdosain se detuvo estupefacto..., el desconocido le produjo mala impresión..., se asombró..., admiró su insolencia». Incluso el resumen de parte del informe del Buscador lo recibe el lector a través de la perspectiva de Erdosain: «Escuchándole, Erdosain tenía la impresión de cruzar... desfiladeros gigantescos negros...» (*SL*, 163 s.).

¿Y qué ocurre cuando no está presente Erdosain?

Un buen ejemplo lo constituye el capítulo «El Abogado y el Astrólogo», de *Los lanzallamas*. Tras una entrevista semejante en el capítulo anterior

---

(9) En principio hay una excepción en la página 155 con la afirmación en estilo indirecto libre: «Indudablemente, el Astrólogo tenía toda la pasta de un jefe. Lo lamentable era que siempre guardara el secreto de sus procedimientos», palabras que deberían expresar el pensamiento de los demás y no el de Erdosain.

entre Barsut y el Astrólogo, se presenta al nuevo visitante, al que se describe con algunos pormenores de su apariencia y de su actuación. Es enfocado con absoluta objetividad, haciendo conjeturas en vez de dar explicaciones, como la de que se movía «como si estuviera acostumbrado al mando». Con el verbo «pensó», refiriéndose al Astrólogo, por un momento se adopta la perspectiva de éste, pero en seguida se vuelve a la observación exterior, pues «el pensamiento trabajaba todos los nervios de su semblante romboidal». A lo largo de las casi veinte páginas se encuentran en total cuatro verbos de sensaciones interiores: el Astrólogo «pensó/recuerda» y el Abogado sonríe «pensando» y «reflexionaba». El capítulo constituye una de tantas escenificaciones, caras a Arlt, escenificaciones caracterizadas por la ausencia del *verbum dicendi*. Se trataría, por lo tanto, en la mayor parte del capítulo, del séptimo tipo propuesto por Friedman. Sin embargo, hay dos momentos, en los que se adopta la perspectiva interior de forma extensa, tratándose en ambos de visiones del Abogado acerca de la guerra de gases (90, 92). También el calificativo de «endemoniado» parece constituir una opinión del mismo. En el último párrafo se adopta definitivamente la perspectiva del Abogado, incluso se le concede la palabra para referir el final de la escena «más tarde», se supone, al «cronista». En el mismo capítulo se observan, por lo tanto, varios cambios de perspectiva; desde un relato de tipo «behaviorista» a una escenificación y la adopción del punto de vista interior de uno de los personajes.

A pesar de que se intente aproximar el punto de vista al personaje principal en las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, sería un error hablar de Erdosain como «central intelligence», empleando el término de Henry James. En la última novela, por el contrario, sigue con Balder la misma pauta que el americano introdujo con Strether en *Los embajadores*.

Pero volvamos a otros aspectos de la narrativa, más patentes en las primeras dos novelas. La cantidad de **comentarios** por parte del narrador muestra la libertad que se toma para interferir e interpretar lo relatado por Erdosain. Este le habrá indicado que por las presiones del momento «pensaba telegráficamente, suprimiendo preposiciones», la explicación «lo cual es enervante», será otra añadidura del «cronista». Más aún, el lector percibe todo el párrafo como producto único del cronista, ya que *no* se trascribe el estilo telegráfico en el que pensaría Erdosain. Lo mismo se aprecia en otros comentarios y afirmaciones acerca de palabras del protagonista del tipo: «Y era cierto... Que decía la verdad, no me cabía duda... Narró todo lo que conocemos... El cronista de esta historia no se atreve a definirlo...»

Se sobrentiende que toda **alusión a su propia persona,** tal como ocurre en la última cita o en el empleo de la primera persona, se incluye aquí. Aparte de estos comentarios dentro del relato, existen las **notas al pie de página,** que no permiten olvidar al intermediario ni por un momento, así como el gran número de **anticipaciones** del tipo «jamás..., más tarde..., posterior...» o «Si alguien le hubiera anticipado a Erdosain» y, desde luego,

todas las referencias a hechos acontecidos después de la muerte de Erdosain (10).

En ocasiones, el narrador sabe más que su personaje y lo **corrige:** mientras que Erdosain cree en la comprensión de Hipólita, el «cronista» denuncia este error: «no se le ocurrió pensar que Hipólita... pensaba que él era un débil y un sentimental» (*SL*, 217 s.). Por el momento quede sin contestar la pregunta de cómo él pudo conocer los pensamientos de la mujer.

También está presente en el **arreglo,** la **interrupción** y el **resumen** de las escenas. Un rasgo característico es la alternancia entre resumen y puesta en escena de algún episodio. Erdosain, en el capítulo «El Astrólogo», explica su fraude en la empresa; toda la escena se desarrolla en un diálogo entre los tres presentes, Erdosain, el Astrólogo y Haffner, hasta que se llega a la pregunta: «—¿Cómo ha ocurrido eso?» Por razones de economía, el narrador interviene para dar la historia que forma parte de la exposición y sólo tras dos párrafos de resumen permite a Erdosain retomar la palabra (*SL*, 47). En el siguiente capítulo de este estudio se mostrará la misma ruptura en escenas narradas por Erdosain en primera persona, con cambios abruptos dentro de la misma escena a la tercera persona, a lo que llamaré con el término vargasllosiano «cajas chinas». Otro paso muy obvio de una perspectiva a otra es el que se introduce con la cópula adversativa «en cambio» en el capítulo «La fábrica de fosgeno» de *Los lanzallamas*. El capítulo anterior y el comienzo de éste están enfocados desde el punto de vista de Barsut, quien ve a Erdosain aproximarse a la casa del Astrólogo, mientras que él se aleja hacia un café. El párrafo siguiente comienza: «En cambio, Erdosain fue recibido por el Astrólogo» (245). El narrador, evidentemente, tiene que haber estado en dos sitios a la vez, puesto que el momento de entrar Erdosain en casa del Astrólogo coincide con el de Barsut delante del café. También son **simultáneas** la escena del asesinato de Haffner y la discusión entre Barsut y el Astrólogo que tuvo lugar en la quinta «a la misma hora» (*LLL*, 67).

Los cambios del punto de vista resultan más encubiertos cuando se pasa de un capítulo a otro. La mayor parte de los capítulos de *Los siete locos* se relatan desde la perspectiva de Erdosain, pero hay otros como «la revelación», enfocado desde el punto de vista de Ergueta, capítulo que además se introduce con el adverbio temporal tan tradicional para marcar la simultaneidad, «interin». En el capítulo «La propuesta», el enfoque se establece en el Astrólogo, quien escucha los pasos de Erdosain y le observa acercarse a su quinta. El Astrólogo *piensa* entonces que era curioso el hecho de que jamás se había fijado en que Erdosain solía llevar sombrero de paja. Como en el caso de Hipólita, el lector se pregunta de dónde obtiene su información sobre los pensamientos del Astrólogo, y, sea dicho de paso, que *no* la puede haber obtenido del mismo personaje, puesto que desapareció sin dejar

(10) Todos los ejemplos están tomados de *Los siete locos:* «Erdosain no olvidó jamás este hecho» (37), «Erdosain más tarde/luego explicó» (79), «Así se los llamó en una reunión posterior» (154); referencias al hallazgo del cadáver de Erdosain, a la autopsia, a la publicación de la novela..

huella. Las meditaciones solitarias del Astrólogo en el capítulo «Sensación de lo subconsciente», por lo tanto, o son falsas o —digamos ya a lo que apunta este análisis— salen de la pluma de un narrador omnisciente. Todos los capítulos que se centran en el dúo en fuga, el Astrólogo e Hipólita, infringen la legitimidad del conocimiento del «cronista» en *Los lanzallamas*, a saber, el primero y el quinto, donde se relatan mutuamente sus experiencias y la de Bromberg y hacen planes para el futuro. Lo anterior es cierto también para «Hipólita sola» y la primera parte del capítulo titulado «Perece la casa de la iniquidad». «Haffner cae» y «La agonía del Rufián Melancólico» son ya ejemplares para el saber ilimitado del narrador, a no ser que haya observado a aquellos dos hombres enigmáticos (a los que ni siquiera la policía ha descubierto) que le pegaron el tiro al chulo en la oscuridad. Los recuerdos caleidoscópicos de su agonía nadie se los ecplicará, ya que el muerto, Haffner, no va a contestarnos. Muestra de nuevo que, desde un punto de vista estricto del saber, es en los monólogos interiores donde el narrador es el «omnisciente» cabal.

Con cierta benevolencia se pueden explicar los capítulos acerca de los hermanos Espila, del Abogado, Barsut y Ergueta, si creemos que fueron consultados por el narrador. En algunos casos se nos ayuda en nuestra buena fe con las fórmulas «A más tarde diría..., B me explicó...» Si el narrador en algún momento dice:

> «Si al amanecer del día lunes hubiera estado colocado un espía en la puerta de la esquina, a las cinco y media de la madrugada, habría visto salir a una mujer [y a] un hombre...» (*LLL*, 207 s.),

pues sí, alguien les espiaba —y con el cronómetro en la mano—, ¡el narrador!

Paso por alto **elementos metafóricos, simbólicos** y de **la estructura** del relato, donde aun en la novelística moderna se descubre la mano del narrador-organizador, incluso en un escritor tan hábil como Vargas Llosa. La tan lamentada «muerte del narrador», como bien se sabe, nunca tuvo lugar, y todas las profecías acerca de la pronta desaparición de la novela con aquél fueron falsas, si uno se fija en el número de manuscritos que actualmente inundan las editoriales —una verdadera «historia sin Ende».

Ahora bien, ¿qué conclusión se debe sacar de todos estos datos? En primer lugar, que no existe el enfoque único, sino diversos centros de percepción, lo que se verá con mayor claridad cuando se hayan estudiado las técnicas de la corriente de la conciencia y la dramatización. Por tanto, nos encontramos ante relatos de «shifting viewpoints», según los anglosajones o en términos de Genette, se trata de textos de «focalización cero» (*op. cit.*, 206). No es ello un hecho extraño, sino que en la mayoría de los casos no se debería hablar de novelas de punto de vista omnisciente, ni aun en la novela decimonónica, sino de predominio de cierto tipo de enfoque. En Stendhal, por ejemplo, se admira precisamente la maestría con la que sabe cambiar el punto de vista de un personaje a otro. Estos cambios ciertamente pueden constituir un recurso valioso, sobre todo en el campo de la multiperspectividad.

Arlt, personalmente, gusta de rápidos cambios de perspectiva y a veces sumamente intrincados, como se verá en el apartado dedicado a los narradores intradiegéticos. En segundo lugar, el conjunto de las diferentes perspectivas apunta hacia un narrador omnisciente y no a un cronista-transcriptor de palabras y documentos de otros.

2. Los narradores

2.1. EL NARRADOR EXTRADIEGÉTICO

La presencia del narrador en los textos arltianos es tan evidente que hasta ahora ningún crítico se ha ocupado seriamente de ello. Sin embargo, esta instancia no está exenta de interés y es de una complejidad mucho mayor de lo que pueda parecer en la primera lectura, si tenemos en cuenta a «todos los que participan, aunque sea pasivamente, en esta actividad narrativa» (1).

El narrador de las tres novelas *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo* se introduce a sí mismo como personaje de su mundo ficticio. Su posición temporal respecto a los sucesos es de tipo tradicional: relata posteriormente. El narrador de los dos primeros textos, más concretado que el de *El amor brujo*, hasta indica esta distancia temporal al final de *Los lanzallamas*, «pasado ya más de un año». Esta relativa proximidad a los sucesos es típica también de *El amor brujo*, en ambos casos se trata de sucesos del año 1929. Si dejamos el mundo ficticio por un instante, se observa la misma preferencia por la proximidad temporal en el autor: las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se publicaron en 1929 y 1931, respectivamente, *El amor brujo*, en 1933. En el caso de *Los siete locos* se trata incluso de una novela ligeramente «futurista», puesto que fue escrita entre 1928 y 1929, tratando sucesos del año 1929.

Volvamos a la instancia narrativa. El narrador extradiegético se presenta como autor ficticio de la biografía de otro personaje, de Erdosain por un lado y de Estanislao Balder por otro. Como narradores homodiegéticos (2) desempeñan un papel secundario, son meros observadores de los dos protagonistas y compiladores de informes suplementarios de otros perso-

---

(1) Gérard Genette, *Figures III* (1972), 226.

(2) *Ibid.*, «L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique», 239. «On distinguera donc ici deux types de récits: l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte.. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*» (252).

najes. Ambos narradores guardan el anónimo. Erdosain se dirige al narrador como «Usted», aunque, al parecer, anteriormente le solía tutear (*LLL*, 266). El narrador mismo se suele dar diferentes títulos como «cronista», «comentador de vidas» o «comentador» a secas en casi todas las notas al pie de la página. Dos veces se llama «autor», una vez para dar datos sobre la realidad histórica de Al Capone y otra al explicar la rapidez con que fue publicada la novela (*LLL*, 68, 272). De hecho no son legítimos ambos cambios a «autor», porque en otra nota sobre la realidad histórica de algunos escritores chinos fusilados, entre ellos el biógrafo de Dostoievski, el narrador se titula como de costumbre «comentador». Igual ocurre en la nota que enlaza el viaje histórico del rey a Cataluña y la fecha de la novela, en 1929 (*LLL*, 188). En otra nota, anunciando la publicación de *Los lanzallamas* (nota que además debe ser posterior a la primera edición de *Los siete locos*, puesto que en la última nota de *Los lanzallamas* se admite que ésta al salir los primeros pliegos de la imprenta aún se titulaba *Los monstruos*), se llama a sí mismo — «comentador» y no autor, aunque hable desde la misma instancia (*SL*, 121).

Suele usar la primera persona del singular hablando de sí mismo, excepto en algún momento en que emplea la tercera (3).

Sabemos que dio cobijo a Erdosain durante tres días, los tres comprendidos entre el asesinato de la Bizca y el suicidio de Erdosain, durante una temporada en la que su familia estuvo fuera, en el campo. De hecho, el cuarto en el que se reunían para la confesión, por la falta de luz y su aspecto, se asemejaba a un «calabozo gigantesco» (4). Erdosain, evidentemente, le tiene una confianza absoluta para confesarle todo y dice saber que el narrador «[le] comprende». Este debe de tener valor al recibir a un hombre buscado «encarnizadamente» por la policía, pero no lo rechaza, ni siquiera cuando Erdosain al cabo de los tres días le pide que le acompañe a la estación, a pesar de ser «peligrosísimo». Muestra su delicadeza y compasión al no imponerse a Erdosain en el último momento. Por otro lado, está lo suficientemente afectado como para sentir el silencio de aquél como «angustioso» y apretarle fuertemente la mano al despedirse (5). Paga la confianza de Erdosain con la misma moneda, afirmando que éste «decía la verdad, no me cabía duda» (*SL*, 85).

Admira la fuerza de Erdosain de haber aguantado el sufrimiento

---

(3) *SL*, 193; *LLL*, 31, 38

(4) Sospecho que por el detalle de la estancia de la familia en el campo, Diana Guerrero llama al narrador un «pequeño burgués traidor» que, a pesar de los ataques contra su clase, a la vez se mantiene dentro de ella (capítulo IV, «Los oficios de vivir»). La descripción de la confesión se encuentra en *SL*, 111s., repetida literalmente *LLL*, 264. Si acusamos al *narrador* de haber repetido la descripción de 28 líneas en total («nos reuníamos... le daba la apariencia de un tísico», repetición innecesaria en su extensión en dos libros distintos), pienso que el *autor* ha hecho un pequeño fraude, copiándose literalmente dos años más tarde.

(5) *LLL*, 267. Esta despedida se repite en varios detalles en otra, la de Erdosain y el Astrólogo: el saludo a un tercero (Elsa y el Buscador), una determinada mirada y el abrir de los labios de Erdosain, el estrecharse «fuertemente la mano» en el último instante (*LLL*, 254, 266s).

sobrehumano durante tanto tiempo y se extraña de su elocuencia (6). Frecuentemente medita sobre la psicología de Erdosain y sus razones para buscar la pureza entre lo más vil, sobre el placer de destrucción del niño Erdosain y su probable prolongación en el hombre mayor o sobre sus deseos subconscientes de venganza (*SL*, 28; *LLL*, 38, 169). Dedica varias de sus «notas» a estas conjeturas psicológicas, ciertamente influidas por Freud. Explica el afán del protagonista por contraer matrimonio con una mujer que le humillara por experiencias juveniles. Recordemos aquí sólo la postura de Erdosain «como un feto en su bolsa placentaria», posición que repite la noche del asesinato de la Bizca (7). También la escena de Erdosain con la cabeza apoyada en el regazo de Hipólita evoca ideas freudianas con «el silencio de ella [que] era una blandura en la que se recostaba su espíritu extenuado».

No cabe la menor duda de la compasión y hasta admiración del narrador por su personaje. A pesar de llamarle «el asesino», nombre dictado por la situación del momento, le califica de «hombre que se había debatido tan desesperadamente entre la locura y la angustia», y critica a un anciano que escupió en la cara al cadáver de Erdosain, siendo ello «un espectáculo indigno» (*LLL*, 271). Igualmente defiende a su protagonista contra las acusaciones de Elsa, corrigiéndola, afirmando que ella jamás había entendido a su marido (*SL*, 128)

A pesar de este evidente afecto por Erdosain pretende ser un cronista objetivo. Hace hincapié en el hecho de citar literalmente palabras y apuntes de Erdosain. Pero no sólo de éste, sino que debe de haber consultado a muchos personajes, repitiendo la fórmula «más tarde (A) diría, (B) me explicaría...», refiriéndose a Barsut, Ergueta, Elsa, el Abogado, Luciana, un vecino y los viajeros del último viaje de Erdosain y los legajos sumariales (8). Verdad es que se equivoca en por lo menos dos personajes: ¿cómo puede haber consultado al Astrólogo si éste se escapó con Hipólita y hasta ese momento no se les ha descubierto? (*SL*, 230 contra *LLL*, 272). El lector se preguntará igualmente quién le habrá relatado la escena entre Hipólita y el Astrólogo, que constituye el contenido de la nota al pie de página 228 de *Los siete locos*. En ésta explica que su postura de compasión hacia Erdosain fue pura mentira. Erdosain no pudo saberlo e Hipólita y el Astrólogo, los únicos testigos, huyeron. Ya mencioné otro equívoco en el capítulo sobre los personajes. Apoya la idea de Haffner de que Erdosain «hace mucho [cometió] un crimen espantoso», «un crimen inconfesable», contradiciendo su afirmación de que Erdosain le «confesó todo» (9). También promete

(6) Elemento que por cierto tiene en común con el propio narrador, hecho sobre el cual se volverá. En cierto modo Erdosain corrige al narrador en otra ocasión al explicar que habla tanto para «convencer(se) de que no está muerto» (*SL*, 121).

(7) *LLL*, 171, 213, 259 y aplicado a «millones de hombres», *LLL*, 213. La misma imagen empleaba Dos Passos en *Manhattan Transfer* para Helen.

(8) *SL*, 230, 242; *LLL*, 97, 183, 222, 256, 266, 269.

(9) *LLL*, 47s.; *SL*, 111. El Astrólogo, por el contrario, no se espantó al enterarse. Además, si ese crimen inconfesable se refiere a la niña de ocho o nueve años, tuvo lugar hace cuatro meses y no «hace mucho» (*LLL*, 25; *SL*, 227).

procurarnos un extracto del diario de Barsut, lo que más tarde olvida. Además, resulta ambiguo o equívoco un comentario suyo sobre la escena «francamente repugnante» de la madre de la Bizca rezongando ante Erdosain con su «himen intacto», de lo cual Erdosain, según el narrador, «no parecía darse cuenta». Poco antes, sin embargo, nos explicó que Erdosain provocó adrede y cínicamente a la mujer (*LLL*, 42, 44). A otros errores, el de la fecha de los acontecimientos, la edad de Barsut, la identidad de los *siete* locos y la casualidad del fracaso del suicidio de Haffner, ya se ha hecho alusión más arriba.

El narrador de la novela *El amor brujo*, menos concretado en su relación con Balder, resulta, sin embargo, más intruso que el de los textos anteriores. La proximidad temporal de su escritura a los acontecimientos narrados sólo se puede deducir —algo no del todo legítimo— de la fecha de publicación de la novela. Se supone que en este intervalo de tres o cuatro años le ha dado tiempo a Irene para casarse con su profesor de música, detalle que Balder anticipa en su diario (*AB*, 220). Ello a la vez nos da la prueba de que también el diario de Balder, narrador en segunda instancia sobre largas páginas, es posterior a sus experiencias. Escribe ya con cierta distancia y con un conocimiento mayor del que podía tener en el momento de ocurrir la historia.

No se sabe en qué momento el narrador consulta al propio Balder y su diario, ni tampoco en qué circunstancias se enteró. Pero también él hace hincapié en el hecho de que estas «confidencias extraordinarias» le fueron relatadas por el protagonista mismo. Le pide explicaciones sobre su conducta para no perderse en conjeturas. No obstante, el intento de comprender y hasta cierto modo de disculpar la psicología de Balder, es el rasgo más saliente del narrador. Tomemos el asunto de las cartas de «mentiras grotescas», «dos carillas de amor mentiroso, 'destinadas a excitar la imaginación de la jovencita'» (55). La primera parte de la oración evidentemente pertenece al narrador, la segunda, entre comillas, constituye las palabras de Balder a aquél. A juicio del narrador, este hecho «es simplemente repugnante y absurdo». Sin embargo, poco después, nos quiere convencer de la honestidad de Balder: «es auténtico que Balder jamás mentía, ni para defender intereses estimables» (71). Esta pretendida integridad, además, contradice la afirmación estereotipada de que Balder era un comediante. Aunque él mismo llame al protagonista «perezoso», «inepto» y «pagado de sí mismo», lo defiende contra viento y marea. Reta hasta a los psicólogos de la psicología experimental para prevenir posibles sospechas de desequilibrio mental en Balder. Prefiere descalificar a esta ciencia como «psicología de laboratorio».

Sin embargo, al igual que el narrador de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, su ideal es la imparcialidad y la constatación de hechos, no la invención de hipótesis. No obstante, se pierde en conjeturas sobre la psicología de Balder (10). Por lo tanto, los comentarios psicológicos ocupan

(10) *AB*, 62, 57. «Es de creer por momentos que este hombre atravesaba crisis de estupidez...» (77).

la mayor parte de las digresiones, bien sea sobre la psicología concreta de Balder, bien sobre las mujeres, los escépticos, los vanidosos en general (véase como ejemplo los «tres estados de conciencia» de Balder, 61 s.). El segundo lugar lo ocupan aquellas que denuncian la situación social y política del país. A pesar de la insistencia en su objetividad y aunque simula tomar la postura de un mero observador en fórmulas como «de observársele bien» o «Irene parecía pensar...», etc., se estrella la pretendida imparcialidad en varios comentarios.

Mientras que el narrador de la historia de Erdosain se limitaba a la primera persona del singular, éste utiliza a menudo el *pluralis maiestatis:* «Nos recuerda... si insistimos... Pero no nos anticipemos... Seamos sensatos... Nos sentimos inclinados... pero no nos inmiscuyamos a juzgar los desdoblamientos de su conducta», admonición que llega tarde, ya que acaba de hacerlo.

Igualmente emplea los adjetivos posesivos del plural: «nuestros criados, nuestra burguesía, nuestro joven». El último ejemplo del joven se distingue de los demás. Mientras que los dos primeros sólo muestran al narrador como argentino, al igual que sus personajes, el último significa un apóstrofe y una confidencia entre narrador y lector. Aunque falta el apóstrofe directo, en forma de «mi querido lector» —tan querido a los autores de los siglos XVIII y XIX—, implícitamente está presente en las siguientes fórmulas: «obsérvese... como se puede apreciar, Balder tenía un alto concepto de sí mismo», «no lo condenemos por su comedia». Al parecer, se imagina a un lector dispuesto a emitir precisamente este juicio que él adelanta. De igual modo anticipa la incredulidad de un lector imaginario al advertir que la promesa de ver a Irene al año siguiente tranquilizaba a Balder, «aunque parezca mentira». Desconcertante resulta el apóstrofe en un diario que se supone íntimo. Balder, sin embargo, parece haber escrito el suyo para el gran público, ya que se dirige no sólo a un lector (p.e. el narrador), sino a una multitud: «véase qué profundo es el sentido de la intuición... como ven ustedes... veréis más tarde».

Ahora bien, de nuevo se constata que tras el «cronista» se esconde un narrador omnisciente, a pesar de la postura de imparcialidad que asume. Igual que el narrador tradicional, se introduce en la mente de todos los personajes cada vez que le parece necesario. Sabe todo, por ejemplo, sobre la Sociedad Secreta, como si fuera no sólo uno de sus miembros, sino incluso la cabeza principal, informando al lector sobre hechos y pensamientos de los demás socios que ni siquiera el enteradísimo Astrólogo puede saber. Lo mismo es cierto para el capítulo «Una hora y media después» de *Los lanzallamas,* capítulo en el que parece haber estado presente como uno de los periodistas que recibió las noticias cruentas. En *El amor brujo,* por cierto, ha subsanado algo este error, intentando limitarse principalmente al punto de vista de Balder. Por otra parte, lo ha pagado con la vaguedad en que quedan los demás personajes.

2.2. NARRADORES EN SEGUNDO GRADO Y LAS «CAJAS CHINAS»

Un rasgo típico de la novelística de Arlt es el amplio uso de narradores secundarios, es decir, el gran número de relatos metadiegéticos. Su finalidad y la forma de encuadrarlos son muy complejas. Algunos de ellos son relatos analépticos y sirven para informar a un oyente de acontecimientos anteriores al presente narrado. Sabemos que este oyente casi siempre es mero pretexto para informar al lector sobre detalles que llevan a la situación actual o sobre la psicología de un personaje. Algunos de los narradores en segundo grado relatan su propia historia, otros la de personas ajenas. Haffner pertenece al primer tipo. Por boca de él sabemos que llegó a dejar una cátedra de matemáticas para unirse a una joven prostituta que le introdujo en el mundo de los burdeles y le convirtió en chulo. El relato se integra sin dificultad, ya que la curiosidad de Erdosain por saberlo se ha explicado anteriormente. Se complementa el conocimiento de la vida de Haffner con el relato del Astrólogo, igualmente a Erdosain. El asesinato de Haffner motiva en este caso la retrospectiva y se integra en un paseo del Astrólogo y Erdosain por la ciudad nocturna, camino hacia casa de unos anarquistas. Se comenta la dureza de Haffner, el suicidio de una de sus prostitutas, el intento de suicidio del rufián y la fiesta campestre de los proxenetas y sus mujeres. De hecho, el relato del suicidio de la prostituta de Haffner es redundante, puesto que apenas treinta páginas antes se nos presentó en el recuerdo del propio rufián agonizante. A Erdosain no le interesa y no lo escucha. ¿Para qué, entonces, sirve, si el lector ya estaba enterado?

El Astrólogo, por cierto, es uno de los narradores secundarios más importantes, en su doble faceta de informante de su propia historia y de la de otros. El mismo relata a Hipólita aquel accidente que le castró, igual que le da los datos más importantes de la vida de Bromberg, el «Hombre que vio la Partera». Hipólita pretende enterarse por este hombre extraño y, puesto que sobra tiempo hasta la llegada del tren, el Astrólogo se lo cuenta. En realidad, la historia de Bromberg está desviada de la trama principal y pertenece más a un relato como *El juguete rabioso*, del cual ha entresacado algunos detalles como la edad del protagonista, el atraco nocturno, el carácter masturbador de Bromberg que recuerda el de Lucio y la pandilla semejante a la de «Los Caballeros de la Media Noche». Verdad es que se explica la inclusión de esta historia, pormenorizada y superflua para la trama principal, únicamente por la intención del Astrólogo: pretende y consigue con ello que Hipólita pierda el tren.

El «Buscador de Oro», igual que Barsut, Erdosain e Hipólita, es narrador de su propia historia. En la reunión en la quinta inventa la aventura de un lago de oro; se prolonga la discusión con Erdosain sobre la futura sociedad del Astrólogo. Barsut ha atrapado al loco Ergueta para contarle su vida desde los 17 años y sus aspiraciones actuales de ser actor (11). No cabe

(11) Haffner: *SL*, 55ss.; *LLL*, 141ss.; el Astrólogo: *LLL*, 207; el Buscador de Oro: *LLL*, 162ss.; Barsut: *LLL*, 233s.

la menor duda de que Ergueta sirve de pretexto, puesto que al narrador extradiegético le interesa explicar la psicología del comediante y canalla Barsut y hacerle llegar esta información al lector a través de su propia boca, mientras que Ergueta es un oyente no interesado.

Los relatos metadiegéticos de Hipólita, aunque expliquen su carácter, tienen función temática. Establecen una variación sobre el tema del individuo aniquilado en una sociedad sin ideales. Acto seguido esta función se hace del todo evidente con la meditación del Astrólogo sobre la pérdida por el hombre de la noción de su cuerpo. Si la palabra clave del relato de Hipólita fue *el dinero*, en el del Astrólogo es *el cuerpo* (repetidas 13 y 14 veces, respectivamente, *LLL*, 20-23). Ella narra a Erdosain otros momentos de su vida monótona y su intención de liberarse haciéndose prostituta (208 ss.). La continuación de este relato es interesante por su forma intermedia. Al parecer ella continúa hablándole a Erdosain («Ella continuó despacio», 223), pero se abandona el relato en primera persona y se mezcla su voz con la del narrador extradiegético. La exclamación: «¡Sí había soñado!» (219) introduce un capítulo entero de estilo indirecto libre.

Verdad es que esta superposición y alternancia de la voz extradiegética y la diegética es frecuente en la novela. La disputa entre el Astrólogo y el Abogado, por ejemplo, se pone en escena con las intervenciones del narrador acerca de la situación de los personajes. El final de la escena, al contrario, lo relata el Abogado «más tarde» en primera persona a alguien, se supone que al narrador. Igual ocurrió en el relato del Buscador, que comienza en primera persona, pasa a la tercera, para volver de nuevo a la primera (*SL*, 164). En los pensamientos de Hipólita el lenguaje imita el revolteo de sus ideas, sin embargo la expresión «el esposo», en vez del nombre Ergueta, y la observación respecto a sus ojos trasluce la presencia del narrador:

> «¿Qué hacer? Cierra nuevamente los ojos. El esposo, loco. Erdosain, loco. El Astrólogo, castrado...» (*LLL*, 98).

No puede extrañar que Erdosain sea el narrador intradiegético más importante. Cuenta a Hipólita la vida de la familia Espila, su recuerdo de la prostituta-colegiala Lucien y la perversión de una niña inocente. Además repite a Luciana la corrupción de la niña y la compra de la Bizca. Es evidente que su descripción de la vida de Ergueta sirve para informar directamente al lector, puesto que su interlocutor imaginario, Hipólita, está ausente. Frecuentemente sale del marco temporal de los sucesos y habla directamente al narrador extradiegético. Varios de sus comentarios se dirigen directamente a este último: le explica sus sentimientos al recibir la bofetada de Barsut y el viaje con éste hacia Temperley, su noche de boda con Elsa y la visita que le hace el gaseado (12). En estas ocasiones es donde más se aprecia la superposición de voces. Fijémonos en el capítulo «Ingenuidad e idiotismo» de *Los siete locos*. Comienza con el comentario

(12) *SL*, 84, 126, 112; *LLL*, 178s.; La corrupción de la niña y la compra de la Bizca: *SL*, 213-5; *LLL*, 181s.

del narrador, posterior a todos los sucesos, es decir, se nos introduce al tiempo del discurso:

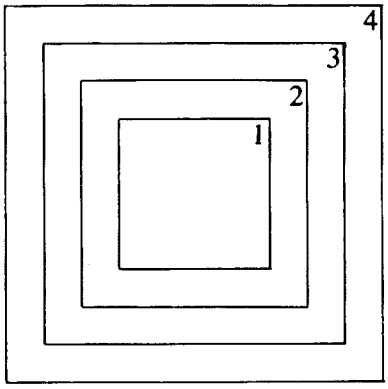
> «(Erdosain) Había enflaquecido extraordinariamente en pocos días. La piel amarilla, pegada a los huesos planos del rostro, le daba la apariencia de un tísico. Más tarde, la autopsia reveló que estaba ya avanzada la enfermedad en él.
>
> —¡Dejame tranquila! ¿No ves que me das asco?
>
> —Antes de casarme, yo pensaba con horror en la fornicación...» (*SL*, 112).

La descripción del protagonista y el comentario sobre la autopsia las hace el narrador en primer grado. La exclamación y pregunta, según la situación establecida anteriormente, debían ser las de Erdosain, pero está claro por el adjetivo que se trata de la voz de una mujer. Más tarde se repiten las mismas palabras: Elsa las lanza contra su marido al negarse a tener relación sexual con él, muy posteriormente a la noche de bodas, que Erdosain comienza a relatar al narrador con las palabras: «Antes de casarme...».

Por lo tanto, en este capítulo nos encontramos ante varios niveles en el orden siguiente:

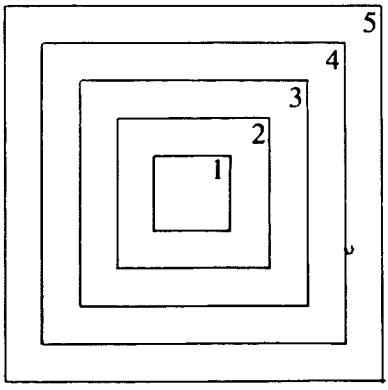
1. El narrador relata después de la muerte de Erdosain.
2. La voz de Elsa se entromete en un tiempo no especificado, anterior a la muerte de Erdosain y posterior a su noche de bodas: «Dejame tranquila...»
3. Erdosain relata al narrador su boda durante los tres días de estancia en casa de éste: «Antes de casarme...»
4. El narrador resume las palabras de Erdosain: «Hablaba. Erdosain jamás besó a Elsa...»; entre comillas cita algunas palabras de su personaje: «a una señorita no debe besársela».
5. Erdosain vuelve a narrar: «Tampoco nos tuteábamos...» (interrumpido por una observación del narrador: «En tanto hablaba yo le miraba»).
6. El narrador continúa el relato de Erdosain sobre su matrimonio: «Más tarde una distancia misteriosa la separó a Elsa de Erdosain».
7. Se retoma la exclamación «¡Dejame tranquila...!» de Elsa, ahora en su momento adecuado, el pasado de Erdosain, aunque no con la voz adecuada, la del narrador, que continúa narrando desde el tiempo posterior, es decir, desde los tres días de la visita de Erdosain: «Refrenando un terror de catástrofe...»
8. Erdosain retoma la palabra: «—No me acostaba...». La contestación de Elsa: «Es inútil...» ahora viene —adecuadamente— por boca de Erdosain.

Esta forma de narrar en «cajas chinas» se hace más patente de forma gráfica:



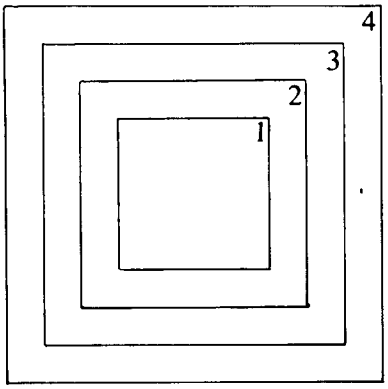
1. la noche de bodas (relato de Erdosain y puesta en escena con la voz de Elsa)
2. la noche del rechazo sexual (relato de Erdosain y del narrador, puesta en escena con la voz de Elsa)
3. tres días de Erdosain en casa del narrador
4. tiempo del discurso: tras la muerte de Erdosain

No es éste el único ejemplo de las «cajas chinas». Ya se mencionó aquella escena entre el Abogado y el Astrólogo, cuyo final es relatado por el Abogado al narrador. Igual complejidad de voces, modos y tiempos se encuentra en el «monólogo interior» a dos voces de Erdosain: se imagina a Hipólita como interlocutora, a la que relata la vida ínfima de su marido. Se intercalan escenas de esta vida en las que Erdosain es co-actor en tercera persona. Dentro de un discurso de Ergueta-Erdosain en aquel tiempo pasado irrumpe otro tiempo anterior, cuando los borrachos Ergueta y el vasco Delavane orinaron sobre un paseante. También este momento se pone en escena con las voces de los actores de aquel entonces. Acto seguido se rompen los tres niveles establecidos hasta ahora y Erdosain se encuentra en casa del narrador: «contábale más tarde Erdosain al cronista de esta historia...» (*SL*, 189 ss.). El quinto nivel implícito constituye el acto de la escritura:



1. escena mingitoria
2. Erdosain y Ergueta en la fonda enfrente del periódico «Crítica»
3. Erdosain en el tren hacia Temperley se imagina un diálogo con Hipólita
4. Erdosain relata al narrador en la casa de éste
5. implícitamente: el tiempo del discurso

Al lado de estos ejemplos, la «caja china» del relato de Elsa queda demasiado esquemática, puesto que el narrador se inmiscuye en una nota a pie de página para explicar el procedimiento del «diálogo directo, que puede ilustrar mejor al lector, dándole la sensación directa de los acontecimientos, tal cual se desarrollaron» (*LLL*, 125). Si incluimos el tiempo del discurso que se hace patente en la nota a pie de página, llegamos a cuatro niveles:



1. Erdosain y Elsa en la noche de la disputa
2. Elsa en el convento
3. Elsa relata al narrador
4. comentario del narrador al escribir el relato de Elsa.

Esta complejidad se reduce algo en la última novela *El amor brujo*. En principio hay sólo dos momentos en los que un narrador diegético toma la palabra: Alberto al informar a Balder sobre la vida de Zulema, y Balder que le devuelve la misma confianza al relatar el final de su relación con Irene. Pero también es verdad que el diario de Balder asume este papel.

2.3. ANALOGÍAS ENTRE NARRADOR EXTRADIEGÉTICO Y DIEGÉTICO

La superposición, alternancia y yuxtaposición de voces en los textos arltianos lógicamente provoca una comparación entre ellas. Hay un constante intercambio de papeles: el narrador extradiegético en ciertos momentos puede interferir en la acción (pedir cuentas a Balder sobre las cartas mentirosas, dar refugio a Erdosain...), igual que el personaje asume el papel de narrador para relatar experiencias propias y ajenas. Vemos a estos personajes en un instante como actor en una escena, mientras que en la frase siguiente se presenta como relator y comentador de la misma escena y viceversa. Erdosain, por ejemplo, comienza el relato sobre la despedida de Elsa con el Capitán en primera persona. Tras el diálogo con Elsa en el recuerdo, introducido aún por él mismo («Mis primeras palabras fueron...») se ha transformado en uno de los actores y lógicamente se habla de él en tercera persona (*SL*, 62).

Otra similitud entre los diferentes narradores, el «cronista» incluido, es la afición a la palabra, bien sea oral o bien escrita. Ya se ha detallado anteriormente este rasgo en cuanto a la escritura. El narrador de *Los siete*

locos se extraña de las «palabras numerosas» de Erdosain y éste mismo admite haberse «ido a la ramas» (*sic*) (*SL*, 85, 90), pero en realidad la redundancia es una cualidad que les es innata a todos. Cito algunos ejemplos: Hipólita al recordar su juventud evoca el poder del dinero. La frase de introducción, «Me acuerdo... en todas las partes y en todas las casas se hablaba de dinero» tiene función de elemento generador. El discurso a continuación versará sobre todas las posibilidades del poder y de la corrupción del dinero en los diferentes campos de la vida íntima, social y política. Igual ocurre en el discurso paralelo del Astrólogo: arranca de la idea de que la «verdad» es el «cuerpo». En ambos casos se repite la palabra clave multitud de veces (*LLL*, 20-22).

Igual le sucede a Erdosain: Elsa le lanza la frase «tenés que caer en algún pozo». Erdosain la recibe como una pelota que retumba en su respuesta-monólogo a Elsa:

> «Hace tiempo que pienso lo mismo. Tengo que caer en algún pozo sin nombre... ¿Sabés lo peor que puede ocurrirme? Caer en un pozo...
>
> —Ya ves. Me he hundido en todos los pozos» (*LLL*, 135 ss.).

Verdad es que la imagen del pozo (variada en la del cubo, foso, sepulcro o negro vientre) es una obsesión del propio Erdosain, que la introdujo en *Los siete locos* en relación con el asesinato de Barsut: «me alegra pensar en el pozo que me hundo» (*sic*, 226). Balder igualmente habla de haber caído «dentro del pozo de mi propia pasión». Ambos personajes comparten la afición a esta imagen con los narradores extradiegéticos: un callejón en *Los siete locos* es «un cubo en el cual reverberaban tristemente los mecheros de los faroles de petróleo»; el alma de Erdosain y la habitación se asemejan a un cubo. También el narrador de *Pequeños propietarios* compara la habitación del matrimonio envidioso a un «cubo negro» (13). La idea que obsesiona a Erdosain se basa en el salmo: «Dios Canalla... Te hemos llamado y no has venido... Lo hemos llamado y no ha venido... Nosotros lo llamamos y El no vino», frase repetida y variada seis veces (14). En realidad, repite el mismo estallido blasfémico, lanzado por Silvio en la novela *El juguete rabioso*. A la vez existe un nexo con el relato *El amor brujo*. El «Dios Canalla» es expresión del sufrimiento, porque su «S.O.S.» no fue escuchado. Nada menos que el narrador introdujo el código de ayuda internacional mucho antes, tras una conversación entre el Astrólogo y Erdosain, quien se sentía agotado por no «tener junto a él un alma que (recogiera) su desesperado S.O.S.». En *El amor brujo*, al contrario, leemos: «Su S.O.S. había sido escuchado» (*LLL*, 158, 54; *AB*, 98).

Lo mismo es cierto para el «grito» de sufrimiento que saldría de la boca de Erdosain:

---

(13) *AB*, 218, 221; *SL*, 202, 205; *Jb*, 107.

(14) *LLL*, 158. No termina aquí el grito de desesperación sino que se prolonga en la repetición «Danos un pecadito canalla», 159

«grito [de] la boca sucia... grito más agudo... y el otro (grito) que se lanza con el estómago. Y el otro que se asorda en el tímpano... Y el otro grito de todo el cuerpo... Y el grito del vientre... Y el pobre grito lento de la garganta»,

lenguaje que apenas puede ser más profuso (*LLL*, 160).

Para no alargar la lista de innumerables ejemplos, veamos sólo la preferencia de la trinomía que se descubre en todos los personajes y el narrador. En el capítulo sobre el número siete ya se aludió a la importancia del número tres y los sintagmas triples. Continúa la triple repetición o variación en los demás relatos: Erdosarin sueña con una doncella «alta, pálida y concentrada», una criatura «sonriente, tímida y atrevida». En sus fantasías de poder ve a unos diplomáticos a su servicio de «cabezas calvas, semblantes plomizos, miradas duras y furtivas» y repite la triple fórmula en su discurso imaginario: «Donaremos a los hombres milagros estupendos, deliciosas bellezas, divinas mentiras». Aunque con menos frecuencia el triple sintagma es reproducido por los demás personajes: Elsa quería «hundirlo (a Erdosain), humillarlo, tomarme una venganza»; Hipólita exclama «qué grande es tu alma!... ¡Qué alma la tuya!... ¡Qué alma la tuya!»; el Astrólogo no sólo pronuncia la pregunta retórica «¿Por qué no (ensayar)?» seis veces, sino que también repite el triple sintagma «Acero, cromo, níquel» y sueña con «cada diez hombres una ametralladora, un automóvil, un cañón». Barsut dice haberlo dado todo a su primer amor: «Pureza, ensueño, pasión». Además se repite el número en el triángulo ya señalado, de la «turbia junta» de suegra, hija y novio, «los tres acercando las cabezas al oído uno del otro» (15). Esta constelación se encuentra igualmente en otras escenas: Erdosain con Elsa y el Capitán, el mismo matri monio con Barsut, Erdosain con la Bizca y su madre...

Por último recordemos que la novela *Los lanzallamas* en un principio se debía llamar *Los monstruos*. No sólo resuena este calificativo a lo largo de esta novela, sino que ya fue introducido ampliamente en *Los siete locos* por el narrador, al igual que por los personajes. Erdosain llama «monstruos» a Haffner y a los que le hacen sufrir como Elsa y su amante, Barsut, su jefe, etc. El mismo es llamado así por Hipólita y por su mujer. A su vez, él se había quejado repetidamente de llevar un «monstruo» en su interior (más concretamente: tres veces, *SL*, 122) y ahora se alegra de llegar a serlo, matando a Barsut. No sólo Hipólita llama al Astrólogo «monstruo», sino que también el narrador lo hace al describir las tinieblas que «parecían allí formar parte de la existencia de un monstruo». Además, «corazas monstruosas» pueblan sus visiones. En *Los lanzallamas* él mismo emplea el término «monstruos» al referirse a sus pensamientos tras el accidente que le castró. Hipólita, en un último intento de liberación antes de sucumbir al Astrólogo, clama contra el «Hombre. Monstruo». Reaparece el término en el momento trágico que lleva al asesinato de la Bizca, momento en que Erdosain tiene la

---

(15) *SL*, 27, 89, 256, 257; *LLL*, 140; *SL*, 228, 239; *LLL*, 234; *AB*, 225, 244; *Jb*, 23,30.

sensación de «estar enquistado en la pulpa ardiente de un monstruo gigantesco» (16).

2.4. NARRADORES AUTODIEGÉTICOS

La predilección de Arlt por el narrador autodiegético (17) es innegable, a pesar de que tres de sus novelas estén escritas en tercera persona. Pero incluso en estas novelas, como se ha visto, se introduce el «yo» de un narrador-cronista.

De los nueve cuentos reunidos en la antología *El jorobadito*, cinco emplean la primera persona a lo largo de todo el texto; en otro, *Noche terrible*, predomina con extensos soliloquios a partir de la segunda parte. *Viaje terrible*, editado separadamente, constituye una «crónica» narrada en primera persona. La preferencia por este tipo de relato tiene su ápice en la novela *El juguete rabioso*.

En algunas ocasiones es difícil decidir si se trata de un relato escrito o de un recuerdo que pasa por la mente del protagonista sin que llegue a plasmarse por escrito. Es el caso del cuento *Escritor fracasado*, como ya dije en la parte dedicada a la «autobiografía».

Ester Primavera y *Las fieras*, por el contrario, contienen inequívocos indicios del recuerdo. Comienza el primero con una alusión a la situación narrativa del «número siete» del «sanatorio tipo montaña», quien recuerda, «estirado en la reposera», a Ester, ideal mancillado infamemente por él. Termina con otra alusión al encuadre: «Dejo la reposera y me encamino al pabellón». La situación del yo-narrador de *Las fieras* es parecida. Hacia el comienzo se encuentra una alusión a momentos de reposo: «Yo, espatarrado en la cama, pienso en tí», y hacia el final al entorno del café-burdel: «Ahora en la mesa del café», entre el «lloro de bandoneones que lo despeina a uno en dulces recuerdos».

Temáticamente este relato no está muy lejos de la novela *El juguete rabioso;* bastará con imaginarse al joven Silvio continuando su camino de ladrón y chulo como el Rengo. En principio, los recuerdos y monólogos dirigidos por Silvio a la dulce e inocente Eleonora en momentos de caída, es decir, durante el robo de la biblioteca y ante el homosexual de la pensión, constituyen un núcleo que se ampliará en esos dos relatos.

---

(16) *SL*, 61, 227, 122, 232, 239; *LLL*, 28, 98, 99, 128, 135, 260. Mencionemos de paso que hay muchas más coincidencias lingüísticas y de pensamientos. Cito sólo tres ejemplos: El narrador titula el segundo capítulo «la vida gris». Balder en una discusión nocturna con su mujer le reprochaba haberle dado una «vida gris» (*AB*, 169); Balder se dice: «He entrado al camino tenebroso», «el Gran Mago» (¿quién será si no la voz interior del mismo Balder?) lo repite y el narrador lo confirma en el título de capítulo «Llamado del camino tenebroso» (*AB*, 29, 144, 147). La instancia organizadora también trasluce al repetir un personaje las palabras de otro. Erdosain en un monólogo se queja de no saber «hacia dónde va», lo mismo que el Astrólogo a sus palabras burlonas contesta para sí: «Si... pero Lenín sabía a dónde iba» (*SL*, 91, 265; *LLL*, 13).

(17) Uso los términos narrador «en primera persona» y «homodiegético» como sinónimos; el término narrador «autodiegético» se refiere únicamente al relato en el que el yo que narra es a la vez el protagonista de lo narrado (cf. G. Genette, *op. cit.*, 255s).

Silvio es un verdadero modelo de narrador autodiegético en su doble faceta. Por una parte es el personaje principal de la acción (sujeto del enunciado), por otra es él quien relata retrospectivamente (sujeto de la enunciación). Esta doble función, separada por lo general por una distancia temporal considerable, sitúa al protagonista en una posición ventajosa, cercana a la del narrador omnisciente. Aunque existe cierta limitación que se podría formular con esta regla: el relato en primera persona permite saber todo sobre el interior del «yo» y nada sobre su exterior, regla que se aplica a la inversa a los personajes que rodean al protagonista. Veremos más tarde cuáles son los recursos para romper y ampliar esta restricción.

Pero comencemos por la autopresentación del narrador. Famosos son comienzos como: «Pues sepa V.M. ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes», «Yo, señor, soy de Segovia; mi padre se llamó Clemente Pablo» o simplemente «Call me Ismael», pero otros narradores permanecen anónimos a lo largo de muchas páginas antes de que el lector se entere de su nombre. A este grupo pertenece el Marcel proustiano o el «Grüner Heinrich» de Gottfried Keller, quien nos hace esperar hasta el noveno capítulo, para revelarnos su nombre, y hasta el onceavo, para su apellido. Surge éste en una aclaración que exige la situación en el nivel del enunciado —el joven Heinrich, encerrado en un teatro, se presenta a una actriz que acaba de liberarle— y no en el nivel del discurso. El extremo de la ocultación lo representarán el yo de *La peste*, que nos deja a oscuras hasta la última página, o el yo de las *Nachtwachen von Bonaventura*, que nunca revela su identidad.

En *El juguete rabioso* se elige un recurso parecido al del *Grüner Heinrich*. El narrador que comienza «Cuando tenía catorce años», permanece anónimo hasta la escena en la que su amigo Hipólito le presenta a otro compañero con estas palabras: «—Che, ¿no lo conocés a Silvio?» (21). Nos descubre su apellido poco antes de la mitad de la novela, al pedir una entrevista al mecenas Souza y, si se quiere, el segundo apellido se revela por boca de la señora Naidath, que llama a la madre de Silvio «*frau Drodman*» (82, 102, cf. 119).

La falta de nombre caracteriza a casi todos los demás narradores autodiegéticos. Al del relato *El jorobadito*, el giboso suele titularle «caballero» o «noble amigo». El «escritor fracasado» resulta un habitante anónimo del subsuelo dostoievskiano; al narrador de *Ester Primavera* se le llama por su número de sanatorio, y el de *Las fieras* confiesa haber cambiado de nombre. Tampoco el yo de *Viaje terrible* nunca se identifica a través de un nombre. El cuento *El traje del fantasma* excepcionalmente menciona el nombre del narrador al final, en la nota explicatoria del «autor» («editor», supongamos). No es el nombre, por lo tanto, lo que individualiza al narrador, sino lo que relata acerca de su biografía y de sus experiencias.

En la novela picaresca se suele comenzar el relato *ab ovo*, tal como Lázaro advierte: «paresciome no tomalle por el medio, sino del principio». Silvio, en cambio, no se remonta hasta su nacimiento (o como Sterne hace, hasta el engendramiento de Tristram Shandy, parodiando a Horacio), sino a

los catorce años. Lo que la narración pierde en extensión con el comienzo tardío, lo gana en intensidad. En total se nos presentan cuatro años de su vida, no de forma continuada, sino eligiendo algunos momentos clave, separados entre sí por un año.

La primera parte gira en torno a la pandilla de los «Caballeros de la Media Noche», con la escena del robo de la biblioteca como centro, tras la cual esta etapa termina abruptamente. En la segunda parte, Silvio, a los quince años, sirve a su primer amo y conoce miseria, hambre y suciedad. En el tercer capítulo, Silvio, a los dieciséis años, es derrocado de la cumbre de la felicidad como aprendiz en la Escuela Militar, evitando a duras penas la corrupción sexual y el suicidio. En el cuarto capítulo, sin indicación de su edad, pero que por analogía se supone que tiene lugar un año más tarde, Silvio es corredor de papel de un napolitano y comete un acto de traición.

En total el aprendizaje del narrador se limita a tres amos. En lo que se ahonda, por el contrario, es en la psicología, en primer lugar, la del narrador-protagonista, y en segundo, la de los personajes que le rodean. Los actos ejecutados por el protagonista y los personajes secundarios son un recurso indirecto de caracterización (pensemos sólo en los regateos de don Gaetano y las riñas vulgares entre él y doña María). Diálogos y breves escenas son otras técnicas extensamente empleadas para explicitar la personalidad. Para todos los personajes, excepto el yo-narrador, este tipo de presentación es la más importante, junto con la opinión que puedan expresar otros o, se sobreentiende, el narrador sobre ellos.

Constantemente se recuerda al lector que Silvio es el intermediario que interpreta y juzga a los que entran en contacto con él. Es por sus ojos por donde se percibe el fabuloso mundo de los Irzubeta y al desagradable Lucio y al repelente Rengo. Como dije, a todas las personas que hacen de comparsa en el drama del adolescente Silvio se permite únicamente su descripción exterior. Silvio se atiene hasta la perfección a esta norma, mientras que un narrador como Marcel pretende conocer la revelación de Bergotte ante un trozo de muro amarillo en el momento de su muerte. Puesto que no puede haber ninguna explicación para su conocimiento, Marcel ni siquiera intenta justificarlo, como lo hace, por ejemplo, en el caso de la historia de Swann, indicando como fuente a sus padres y abuelos. Al contrario, todo lo que Silvio narra acerca de los demás son hechos comprobables y descripciones exteriores. Estas últimas surgen de forma estereotipada al ser presentado un nuevo personaje, por la necesidad de hacerlo familiar para el lector. Pero recordemos aquí el mismo procedimiento, aún más obvio, en escritores como Thomas Mann o Pérez Galdós. De esta forma son introducidos todos los personajes de importancia (18).

Jamás se nos revela su pensamiento, a lo sumo se constata que alguien «*parecía* reflexionar». En cambio, el narrador subraya sensaciones y pensamientos de su «yo» joven, reconocibles por el amplio uso de la fórmula «pensé/pensaba».

(18) Cf. Enrique, p. 21; Lucio, p. 31; la madre, p. 61; doña María, p. 68s., etc.

Unicamente en escenas colectivas se emplean adjetivos que expresan sensaciones, lo que hace suponer que los que rodean al yo-narrador sienten lo mismo. Ello ocurre, por ejemplo, en la escena del robo de la biblioteca, donde los tres ladrones se muestran «codiciosos, ávidos» y «prudentes». El revés de la norma mencionada se cumple también, puesto que falta la descripción exterior de Silvio. Por el mote que le pone el Rengo se sospecha que debe de ser rubio y en la pensión de homosexuales Silvio emplea el recurso típico de las autobiografías: se mira en el espejo (19).

El conocimiento de Silvio acerca de la detención de la cómplice del Rengo y los actos de éste poco antes de caer en la trampa tendida por la policía en su casa, momentos en los cuales Silvio no estuvo presente, se explica fácilmente por los informes policiales que habrá leído. Otros sucesos en los que Silvio no participó, el lector los recibe de forma verosímil por boca de narradores secundarios, como la señora Naidath, quien reproduce una de sus frecuentes riñas matrimoniales o el joven homosexual que relata su propia perversión a Silvio.

Dejando por un momento la novela *El juguete rabioso* para echar una ojeada al cuento *El jorobadito,* hay que admirar la maestría con la que el autor consigue recalcar la discrepancia entre la imagen que el narrador finge para sus lectores ficticios y la realidad, sin emplear la ayuda del comentario de un narrador extradiegético como en el relato *Noche terrible,* en el que se oponen la voz (el soliloquio) de Stepens y la de su «autor». *El jorobadito,* en cambio, ofrece un perfecto ejemplo de una inconsciente autocaracterización que revela más de lo que el narrador quisiera revelar, ya que le acerca antes al «cínico perverso» de que le tachan sus acusadores que al hombre sufrido y sensible en exceso, imagen que él propaga acerca de sí mismo.

Es legítimo preguntarse *por qué* el narrador se toma el trabajo de escribir. A menudo un marco suele dar la razón, bien sea la situación precaria de Sheherazade que le impone narrar para salvar su vida en las *Mil y una noches,* o bien la peste o el peregrinaje que exigen la distracción en *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury.* En la novela picaresca o neo-picaresca una carta a «V.M.» o «Al lector» o una nota del «editor» explicaría el empeño del pícaro en relatar su vida, las más de las veces para el «deleyte», «el bien común», «el fruto» y /o el «escarmiento» del lector. Pero no olvidemos que, más de una vez, la discrepancia entre la declaración del pícaro y la probable intención del autor queda patente, como por ejemplo en *Guzmán de Alfarache* o *La familia de Pascual Duarte.* Por otra parte, el título de la novela proustiana ya ofrece la intención: recuperar el tiempo vivido, perdido.

Silvio no ofrece pretexto alguno para su relato; comienza *in medias res* y termina con un final abierto. La tarea de encontrar la justificación le incumbe al lector. En los otros relatos autodiegéticos, por el contrario, se suele dar alguna explicación. El «yo» anónimo de *El jorobadito* dice que

(19) *JR,* 134; no del todo congruente es la afirmación de Silvio «en mi frente se ahondó más el signo de la atención», 112.

escribe la «relación» de sus desgracias para corregir los falsos informes de los periodistas sobre el asesinato cometido por él. Gustavo Boer, narrador del *Traje*, da las mismas razones: «Para terminar de una vez por todas con esas habladurías me he visto obligado a escribir la memoria de los sucesos extraordinarios que siguen». El «yo» de *Viaje terrible* también menciona informes sobre el incidente por parte de los periodistas, aunque no dice que su relato se oponga al de aquéllos. El «escritor fracasado» expresa, como motivación, el deseo de «desnudar(se) por completo». Los recuerdos del «número siete» y de «la fiera» surgen de la «memoria involuntaria». Para el primero, la «ráfaga de viento caliente» es la que desencadena el recuerdo; para el chulo lo hacen la soledad y la música triste del tango.

Otro elemento en el que los críticos del siglo XX han profundizado mucho es el tiempo, elemento específicamente importante en la narrativa homodiegética. Paralelamente a la distinción entre el «yo que recuerda» y el «yo recordado», existe un tiempo de la narración y otro narrado (20). Por regla general, el tiempo que predomina es el de las experiencias, es decir, el tiempo narrado. Una novela como *Tristram Shandy* ha sido una excepción durante siglos. En la novela moderna en general se observa la tendencia a prolongar el tiempo de la escritura y oponerlo a un tiempo narrado muy reducido. Aunque no sean novelas narradas en primera persona, recordemos el famoso ejemplo del *Ulysses* joyceano, o, más reciente, la última novela de Max Frisch, *El hombre aparece en el holoceno*, novela que abarca siete días y que tardó siete años en escribirse.

Pero la norma hasta hace poco ha sido más bien la que emplea la novela picaresca. Alemán en su «Declaración para el entendimiento deste libro» explica que Guzmán «escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo... aprovechándose del ocioso de la galera». Los narradores de los relatos arltianos no acostumbran a facilitar datos concretos sobre su situación narrativa. Se podría pensar que el «número siete» recuerda a Ester precisamente a los setecientos días después de la difamación de la mujer (21). Los narradores-asesinos de *El jorobadito* y del *Traje* se encuentran en parecida situación, aunque uno en la cárcel y otro en el manicomio, ambos todavía a la espera de la última sentencia de la justicia. En *Las fieras*, el narrador alude por dos veces al paso del tiempo, hablando una vez de años y la otra de «tantos cientos de días» (112). El narrador-pasajero del *Viaje terrible* tampoco precisa la distancia temporal entre aquel viaje y el acto de escribir su crónica. Lo único que se sabe es que deben de haber pasado varias semanas, puesto que él ya conoce otro informe de un periodista,

---

(20) Los términos son de H. R. Jauss, «Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*» (1955); cf. Leo Spitzer, «Zum Stil Marcel Prousts», *Stilstudien II* (1928), la traducción francesa es «Le style de Marcel Proust», *Etudes de style* (1970); sobre el tiempo en general véase Günther Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», en *Festschrift fur Kluckhohn/Schneider* (1948); A. A. Mendilow, *Time and the Novel* (1952); Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (1968).

(21) Es el único relato con clara determinación del tiempo de la enunciación. Al comienzo el narrador se encuentra «estirado en la reposera»; más tarde «Envuelto en el sobretodo salgo a la galería» y se tiende de nuevo «en un rincón de tinieblas en otra reposera». Al final es mandado por un enfermero a su cama (*Jb*, 71, 84, 85).

Coun, publicado «algunas semanas después» (*Viaje*, 48). El «escritor fracasado» pasa del todo por alto esta cuestión. Tan sólo la obstinada evocación de los «veinte años soberbios», que también él tuvo alguna vez, hacen sospechar que se haya alejado bastante de ellos.

Silvio, el narrador autodiegético más importante, determina el momento de la escritura con un dato impreciso por su relatividad: «no me sorprende al escribir mis memorias enterarme de que Enrique se hospeda en uno de esos hoteles que el Estado dispone para los audaces y bribones» (*JR*, 18). No sabemos cuándo tiene lugar el encarcelamiento, únicamente podemos estar seguros de que Silvio no se encuentra en la misma situación de hospedaje gratuito.

Alude frecuentemente a la distancia que separa al hombre-narrador del chico recordado. El pretérito del verbo advierte al lector en seguida que se trata del tipo clásico de una narración posterior (22). Entre el joven Silvio y el hombre que le recuerda no parece haber diferencia tan acusada como, por ejemplo, entre el pícaro Guzmán de joven y el galeote moralizante mayor, o entre el Grüner Heinrich, viejo y resignado , que reflexiona y su *alter ego* joven, impetuoso y lleno de ambiciones. De algunos comentarios de Silvio se deduce el cambio de opiniones que ha sufrido entre su juventud y su situación actual. Sus palabras acerca de sus lecturas juveniles y los cromos que solían acompañar estos folletines hacen pensar que ahora ya no es capaz de entusiasmarse por aquellos bandidos generosos, sospecha confirmada por el recuerdo de que «*Entonces* yo soñaba con ser bandido», es decir, ahora evidentemente ya no quiere serlo. Igualmente, el calificativo desdeñoso de «novelón truculento» para la novela *Virgen y Madre* de Luis de Val es emitido por el hombre mayor. Este aprueba algunos actos de su juventud, otros los considera «absurdos» (23). El comentario sobre la pasión de los muchachos por cierto tipo de certámenes da otra muestra de su distancia respecto a esta edad.

Reflexiones de tipo general, como, por ejemplo, las que se formula en primera persona del plural acerca del regocijo que «nos engrandece las almas cuando quebrantamos la ley y entramos sonriendo en el pecado» delatan al hombre maduro, reflexivo (42, 76).

En algunos casos es difícil saber si las ideas expresadas son las del joven Silvio o las del narrador adulto, más aún cuando el tiempo del verbo pasa del pretérito al presente. Veamos algún ejemplo: tras una de tantas riñas, doña María obliga al criado y a Silvio a llevar sus trastos mugrientos en una mesa a través de la ciudad. Silvio, en este traslado vergonzoso, observa a un adolescente y a una chica conversando en la penumbra. Su reacción es de «envidia y congoja». El segmento siguiente narra, todavía con el verbo en pasado, la vuelta de Dío Fetente y de Silvio a la librería. Continúa:

---

(22) Cf. G. Genette, *op. cit.*, 228ss.

(23) «Sonada aventura fue la de mi cañón y grato me es recordarla» (21), «placíame soñar en cosas absurdas» (152).

«Algunas veces en la noche, yo pensaba en la belleza... Pensaba en las fiestas a que ellos asistieron, las fiestas de la ciudad, las fiestas en los parajes arbolados con antorchas de sol en los jardines florecidos, y de entre las manos se caía mi pobreza.

Ya no tengo ni encuentro palabras para pedir misericordia.

Baldía y fea como una rodilla desnuda es mi alma. Busco un poema que no encuentro...» (91).

El «yo» desesperado, solo, *hic et nunc*, podría referirse al hombre mayor. Pero se observa el mismo cambio del verbo en otras ocasiones que manifiestamente se refieren al nivel de la experiencia del joven, como por ejemplo la noche de su despertar sexual tras haber recibido el beso de la cocotte Fanny (24). En cambio, el comentario sobre la «séptima alegría» y el haberse sentido «semejante a un símbolo de juventud», parece emitido por el narrador en el nivel del discurso (113).

La posterioridad de la situación narrativa queda patente con los adverbios temporales como «más tarde», «aún ahora», «jamás» y «después», frecuentemente unidos al acto de recordar:

«Aún ahora, cuando lo recuerdo, me avergüenzo»,

«Ví rostros de mujeres que ya no olvidaré jamás»,

«Más tarde me acordaría siempre»,

«esta certeza ilógica que después ha guiado todos los actos de mi vida».

Los resúmenes con los que el narrador en ocasiones suele redondear o abreviar su relato indican, asimismo, el paso de un nivel a otro. Las reuniones del Club de los Caballeros de la Media Noche se concluyen de esta forma: «Así vivíamos días de sin par emoción, gozando el dinero de los latrocinios» (25). Otros elementos que anuncian la metalepsis son la exclamación, el paréntesis, anticipaciones y el apóstrofe al lector. Del último, Silvio-narrador apenas hace uso, salvo en una ocasión, al describir a Lucio: «Añadid a esto una gorra... y tendréis la desfachatada estampa de este festivo masturbador» (26). Tampoco el paréntesis aparece mucho más; lo emplea evidentemente para explicar al lector, p.e., la disposición de la casa de los Irzubeta, con la que el lector no está familiarizado. El narrador desde su situación posterior introduce su aclaración en un discurso de Enrique Irzubeta en el pasado: «Aquí, en el fondo de la carnicería (la pared de la casa de Irzubeta era medianera respecto a dicho fondo) hay un gringo...» (27). El conocimiento acerca de cómo Enrique falsificó la bandera nicaragüense, conocimiento adquirido «más tarde», prueba de

(24) *JR*, 94; cf. el cambio del tiempo tras la experiencia dolorosa al ser despedido de la Escuela Militar (121).

(25) *JR*, 35; cf. «Así eran las disputas con los individuos carniceros...» (151); «En fín, la vida encarada por aquella familia era más jocosa que un sainete bufo» (25).

(26) *JR*, 45. En cambio, los narradores de *El jorobadito* y *Escritor fracasado* emplean el apóstrofe a menudo; incluso le hacen preguntas retóricas al lector del tipo: «¿Comprenden ustedes?... ¿saben ustedes lo que se le ocurre al maldito cojo?» (*Jb*, 22, 23, 24, 26, 27, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 53).

(27) *JR*, 34, cf. p. 18; también se introduce en esta explicación «He de advertir que la cocina... estaba enfrentada a una letrinaja hedionda» (77).

nuevo la casi omnisciencia de un narrador que escribe desde la distancia temporal. Las exclamaciones afectivas —el lector recordará la de Marcel acerca de la iglesia de Combray: «¡Qué cariño tenía yo a la iglesia de Combray!»— son emitidas con cierta frecuencia por el narrador adulto, emocionado por su recuerdo. «¡Qué nuevo mundo pintoresco... ¡Ah! Y qué sabrosísimos comentarios...» (28). Como Marcel, Silvio a continuación hace una descripción de lo que fue introducido por la exclamación.

Por último, algunas palabras acerca del lenguaje. En principio el lector debería pensar que los dos niveles distintos, expresados por el chico joven que vive sus experiencias y el hombre mayor se reflejarían asimismo en dos estilos diferentes. En parte es cierto, sobre todo por el argot que emplean los jóvenes ladrones y que está ausente en el narrador adulto. Pero en general los dos lenguajes no se diferencian mucho. El chico más pillo, Lucio, exclama «¡Eureka!» al ocurrírsele una idea brillante y es además apodado «el mancebo» por Silvio. El mismo Silvio, de joven, parece pensar en metáforas poéticas; así, cuando está asustado, «un cilicio de nieve [le] ceñía la frente». También las reflexiones sobre la «tribulación humana», «las tribulaciones de la vida», parecen emitidas por el joven Silvio, igual que estos lirismos:

> «y el olor a pintura en las ferreterías, y el olor a petróleo en las despensas, se confundía en mi sensorio como el fragante aroma de una extraordinaria alegría, de una fiesta universal y perfumada, cuyo futuro relator fuera yo.
>
> En las gloriosas mañanas de octubre me he sentido poderoso, me he sentido comprensivo como un dios» (29).

Evidentemente, Silvio tenía vocación de poeta, tal como aspiraba a llegar a ser un día.

Para terminar, digamos algo sobre la memoria inmensa que debe poseer un narrador como Marcel, quien evoca un recuerdo tras otro a lo largo de tres mil páginas. Tácitamente el lector acepta lo que se ha llegado a llamar el «tópico de la memoria perfecta» (30). También Silvio la tiene, aunque de vez en cuando quiera despistarnos con la fórmula «no recuerdo, no sé por qué». En la mayoría de los casos, en cambio, afirma su excelente memoria: «Aún no he olvidado la alegría... De aquella última noche azarosa conservo lúcida memoria... Aún tengo el cuadro ante los ojos...» (31).

---

(28) *JR*, 23, 24, cf. 25, 149, «Aquellos almacenes, aquellas carnicerías del arrabal».

(29) *JR*, 151; las citas anteriores: p. 43, 50, 133, 134.

(30) Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (1962), 97s.

(31) *JR*, 28, 39, 157; cf. 78, 105, 106, 141, 149, 174. Por el contrario, los narradores en los cuentos de Juan Rulfo suelen hacer hincapié en su falta de memoria.

3. Diario y apuntes

Es sobre todo en la última novela donde Arlt hace uso extenso del diario. En efecto cuatro de sus capítulos contienen «extractos» del diario del protagonista Balder.

El diario, apreciado como género literario desde el siglo XVIII, es un escrito en el que el «diarista», discontinua pero regularmente, anota lo más destacado de su vida personal, sus sentimientos y reflexiones, sin que apenas transcurra tiempo desde el momento en que se producen los pensamientos y vivencias registrados. De ahí que el crítico Lämmert lo defina como «soliloquio» («Selbstgespräch») (1).

El «diario» de Balder no cumple uno de los requisitos fundamentales del género, el de ser anotado en un tiempo muy próximo a los acontecimientos. La primera vez que se cita del «diario» se introduce el texto con una fórmula típica que ya observamos en *Los siete locos* y *Los lanzallamas:* «[Balder] diría más tarde». La misma fórmula también es empleada por el «cronista» de esta historia sin referirse al «diario» de Balder (*AB*, 33). Si no fuera por el título del capítulo, nada haría sospechar al lector que está leyendo parte de un diario, tanto menos si se piensa que en seguida el autor de éste postpone datos para más adelante, alude a sus experiencias como acontecidas en un tiempo remoto y, encima de todo, se dirige al lector con apóstrofes. Es cierto que hemos aprendido desde los *Journaux* de André Gide a no fiarnos de la pretendida intimidad de un diario, pero un apóstrofe a un receptor otro que el propio diarista infringe absolutamente las normas del género.

¿De qué se trata entonces? Balder, al referirse a sus escritos, emplea dos términos distintos; una vez habla de una «recomposición de esta batalla extraordinariamente larga y tan sombría» (de sus relaciones con Irene) para insistir, poco después, en llamarlo «diario» (164, 168). La primera definición se aproxima más a la realidad de un narrador autodiegético, o dicho de otra forma, de un relato de tipo autobiográfico.

---

(1) Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (1955/67), 238. Remito a la interesante serie de encuestas de *Le Monde*, «Tenez-vous un Journal intime?», encuesta publicada entre el 9 de julio y el 27 de agosto de 1982 en la sección de libros. Entre los entrevistados se encuentran Julien Gracq, Marguerite Yourcenar, Le Clézio, Robert Pinget, Claude Simon...

Una de las ventajas de este género, como he señalado antes, es precisamente la situación posterior, que permite al narrador reflexionar sobre aquello que en el instante de ocurrir era incomprensible para él y completarlo con un conocimiento adquirido más tarde. A pesar de que en algún momento pretende escribir paralelamente a los acontecimientos sin saber adónde le llevará el «camino tenebroso», en otros momentos Balder hace hincapié en la posterioridad de su situación épica con alusiones de tipo «mientras escribo..., en aquellos días..., mucho más tarde..., se me ocurre ahora» (2). No quiero lanzar conjeturas sobre el probable tiempo transcurrido entre las relaciones con Irene y su anotación, puesto que ella mientras tanto se casó con su profesor de música. Pero las ideas de Balder y su «cronista» sugieren que están conformes con cierta opinión expresada por Hamlet acerca de la «constancia» de las mujeres, así que tal vez no haya bajado mucha agua por el río de la Plata entre la ruptura con uno y el casamiento con otro. Balder llega a sugerir que Irene desde entonces ya habrá superado el fracaso de su matrimonio con un invertido y habrá buscado a otro hombre al que hará jurar amor eterno (168).

El contraste, tan típico del relato retrospectivo en primera persona, entre la poca comprensión de antaño y la total del momento de la escritura queda patente en el «diario», sobre todo en el capítulo que trata de las relaciones entre Zulema y Alberto. Balder advierte, al principio, que en aquella época «lo juzgaba equivocadamente» a Alberto (177). A pesar de que mientras tanto haya rectificado su juicio, como dice, no relata el episodio desde su conocimiento adquirido más tarde, sino desde sus vanos intentos de comprender el comportamiento extraño de los tres personajes, Irene, Zulema y Alberto, que no tienen ningún interés en que él entienda lo que ocurre. Balder hace preguntas sin contestarlas para el lector (182). Hasta el diálogo entre Balder y Alberto en el último capítulo no se revela el papel importantísimo de ese personaje, aunque el lector sospechará todo el tiempo que la pareja Zulema-Alberto desempeña la función de doble para la pareja Irene-Balder.

En algunas ocasiones, Balder, escritor del «diario», muestra su posición privilegiada respecto al Balder-protagonista con un comentario sobre su actitud de entonces, así al hablar de su anterior estado de «semiimbecilidad», advirtiendo entre paréntesis: «(de la cual yo tenía conciencia a medias)», o, al contrario, acerca de la venganza que buscaba subconscientemente, añade, también entre paréntesis: «(de lo cual no tenía conciencia)» (67, 230).

¿Cuál es la razón que se ofrece al lector para incluir estos extractos? El propio Balder explica: «Mi propósito es evidenciar de qué manera busqué el conocimiento a través de una avalancha de tinieblas...». Más tarde hablará de «informar y justificar» actos y desequilibrios suyos, aunque también él subraya la objetividad de su informe, tal como suelen hacer los «cronistas».

---

(2) *AB*, 183, 165, 166, 167, 178, 223; cf. «Muchas de las reflexiones... son posteriores a nuestra ruptura», 233.

Esta objetividad, sin embargo, es poco fiable, si se piensa en la repugnancia y el odio que siente, por ejemplo, por la señora Loayza. Balder no sólo comparte las pretensiones de imparcialidad con los «cronistas», sino también la curiosidad por la psicología y el gusto por los comentarios y las sentencias que van casi siempre juntos:

> «Esa química del alma humana... me seducía». «Pienso que es sumamente difícil investigar la profundidad de los sentimientos humanos, y me digo que aquella mujer que no nos ame, con un poco de inteligencia puede proporcionarnos tanta felicidad...». «Convengamos...» (3).

Como se ve, emplea, igual que su «cronista», el *pluralis maiestatis* para sus comentarios y como él interrumpe sus informaciones con una llamada a sí mismo: «no anticipemos los sucesos». Pongo al lado una ingerencia del «cronista» para que se aprecie la extrema semejanza del tipo de comentarios por parte del protagonista y del narrador:

> «Si insistimos en la pereza de Balder es porque el cronista admira el oscuro mecanismo de lo que cree se puede designar 'presentimiento'. Pero no nos anticipemos. Objetivamente, la conducta de Estanislao era más absurda que la de cualquiera...» (71).

Además, ambos, Balder y el narrador, disfrutan estableciendo el contacto directo con el lector a través de apóstrofes (4).

Volvamos de nuevo sobre la cuestión del propósito de este falso diario, pero no el patente que ofrece Balder, sino el profundo del autor-narrador que probablemente será distinto. Hasta ahora he dejado de lado el contenido psíquico de Balder en el momento de conocer a Irene, estado de «semiimbecilidad», según sus propias palabras. El segundo describe el amor apasionado entre los dos, con granos de discordia introducidos desde la perspectiva posterior. El tercer extracto está dedicado, sobre todo, a la relación entre Zulema y Alberto, evidentemente para trazar una paralela e introducir el augurio de lo que se relatará en el cuarto informe de Balder, el desenlace. Gira éste alrededor de su búsqueda de anulación de su propio ser por las dos mujeres, decididas a no dejar escapar su presa y la simultánea decisión del hombre de demostrar «que era el más fuerte». De esta forma se resume la evolución de la relación entre Irene y Balder en informes que interrumpen la narración a intervalos muy irregulares (de 95, 10 y 35 páginas).

La inclusión de extractos de un manuscrito de Balder ofrece otras ventajas, aparte de un resumen del contenido: se varía el modo de narrar y toma la palabra un nuevo narrador, que a su vez introduce a otros narradores secundarios, como la amiga consultada poco antes de casarse ella y la anciana (166 s.). Al mismo tiempo apoya la reivindicación de objetividad y verosimilitud del «cronista» al citar un documento.

---

(3) *AB*, 234, 166, 180; cf. el comienzo del último extracto sobre las pasiones que son como enfermedades (218), frase repetida con alguna variación cinco páginas más tarde; el comentario sobre la naturaleza de la repugnancia (228), habla de la «curiosidad de someter a pruebas psicológicas mi naturaleza y la de Irene», 234.

(4) Balder p. 69, 234; el narrador p. 106, 122.

Una sola vez se introduce un extracto de diario en otra novela, a saber, *Los lanzallamas*, donde Erdosain explica el paulatino desvanecimiento del recuerdo de Elsa (32). En la narrativa anterior a *El amor brujo* se trata casi exclusivamente de textos no literarios, de cuadernos científicos y de organización revolucionaria. Comienza en *El juguete rabioso* con un sumario de una orden del día de una sesión de los «Caballeros de la Media Noche». En *Los siete locos* la narración se interrumpe una vez por la inclusión de un presupuesto para la instalación de un prostíbulo con diez pupilas.

En *Los lanzallamas* se cita extensamente de los cuadernos de Erdosain y del Astrólogo. Este último lee a su visitante, el Abogado, sus apuntes para la organización de la futura sociedad tras la revolución. Otras veces son las fórmulas químicas con las que Erdosain experimenta y que se reproducen en el momento de ser anotadas por él en un cuaderno. El texto más largo, de aproximadamente ocho páginas, explica el mecanismo y las ventajas de una fábrica de fosgeno para el exterminio humano, sin que falte el croquis de la misma. Se introduce, con una fórmula torpe, como lectura del Astrólogo en presencia de Erdosain: el Astrólogo «murmuraba como un rezo lo que sigue...» (245). Dudo que haya lector alguno —aparte, tal vez, de algún químico— que aprecie los porcentajes de gases y todo lo demás. Al autor-inventor se le habrá ido la mano en su hobby particular. Es fácil imaginarse que el autor, al incluir un manual revolucionario y fórmulas y reacciones químicas, pensara aumentar el «realismo» de su ficción, olvidando quizá que la «realidad» ficticia no equivale a una simple copia de la vida diaria.

Por otro lado, estos textos científicos o pseudocientíficos hacen de contraste con el argumento a ratos folletinesco y otros de angustia y pesadilla, consiguiendo esa heterogeneidad tan típica de la narrativa arltiana.

Finalmente, el capítulo «Una hora y media después», que constituiría el auténtico epílogo, si no fuera por el último capítulo que lleva el título de «Epílogo» y que ata los cabos sueltos al estilo decimonónico: muerte de Elsa, éxito cinematográfico de Barsut, desaparición de Hipólita y del Astrólogo y penas inconsolables de doña Ignacia. Pero repito, el verdadero final es el anterior, y logradísimo, en el sótano de un diario que representa todos los diarios. El lector conoce el suicidio de Erdosain a través de una llamada telefónica que algún desconocido le hace al secretario de un periódico. El desenlace, muy sensacionalista con todos los pormenores, lo leemos a continuación en el acto de ser tecleado en la máquina. Esta noticia de prensa sirve de instancia narrativa, como el falso diario de Balder. Hace superflua la explicación del narrador omnisciente, quien no lo será menos por ello, puesto que de esta forma muestra su presencia como observador no sólo de «la terrible banda de Temperley» y del jefe supremo prostibulario, sino también de la manipulación en centros de comunicación de masas. En

la escena que se establece en este capítulo, Arlt capta todo el ambiente del periodismo, de estrépito, apremio y sensacionalismo, con un Jefe de Revendedores al que le faltan dos dedos y una «tremenda cuchillada en la mejilla» que parece él mismo salido de una de sus noticias de crimen. ¿Homenaje irónico del autor a su lugar de trabajo, el diario *Crítica*, que le dio el pan de cada día por aquel entonces?

4. La corriente de la conciencia

A pesar de que la instancia narrativa nunca se eclipsa del todo, sin embargo, hay múltiples ejemplos valiosos de presentación del pensamiento del personaje. Una de las técnicas más convincentes hoy día sería el monólogo interior (o «discurso inmediato» como propone llamarlo Genette). Es parte de la corriente de la conciencia, término acuñado por el filósofo y médico William James, quien explicaba la conciencia como «a 'river' or a 'stream'... *let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life*» (1).

Arlt mismo señala un gran precursor de quien podría haber adoptado este recurso, ya que lo llevó a su ápice. Me refiero, desde luego, al *Ulysses* de James Joyce. Esta novela, como se sabe, apareció tras muchas dificultades por primera vez en 1922 en París y como dice Arlt, en 1929 aún no había sido traducida al castellano. La única mención que de ella hace, la del «señor que se desayuna... en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un minuto antes», permite sospechar que Arlt no la conocía más que de segunda mano (2). De no haber sido así habría llegado a conocer el monólogo interior en su forma más pura, tal como lo definió Edouard Dujardin:

> «un discours sans auditeur et un discours non prononcé... une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient... un discours antérieur à toute organisation logique... il se réalise en phrases directes réduites au minimum syntaxial» (3).

---

(1) William James, *Psychology* (1905), 159.

(2) Prólogo de *LLL*. Por el contrario parece haber leído con placer el *Retrato del joven artista*. En las *Aguafuertes españolas* cita esta novela favorablemente al lado de *Crimen y castigo*, *A la sombra de las muchachas en flor* y *Bajo el sol de Satán*, contraponiéndolas a las novelas mediocres españolas de la Pardo Bazán, Pereda, León e incluso de Azorín (*AE*, 160, 162).

(3) E. Dujardin, *Le Monologue intérieur* (1931), 59; véase además los estudios de Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1954); Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A study in Literary Method* (1955), quien lo define como «a direct quotation from the mind in the process of creating either thoughts or impressions», p. 7; igual que Lawrence E. Bowling, «What is the Stream of Consciousness Technique?», *PMLA* (1950); Shiv K. Kumar, *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (1962).

Fijémonos en algunos momentos en los que el autor intenta presentar el interior de sus personajes. El primer ejemplo lo ofrecerá el capítulo «La agonía del Rufián Melancólico» (*LLL*), momento ideal para un repaso de toda la vida. La presencia del auxiliar Gómez, «el verdugo del Departamento de Policía», sirve de nexo con el tiempo pasado. La reverberación del sol centelleante que hiere en los ojos al moribundo y la sed punzante evocan en el chulo el charco de agua sucia de una herrería en la que solía jugar siendo aún niño. Esta fragua, el peón cojo del herrero y el charco de agua van a reaparecer cada vez que un rayo de luz le ciega y la sed le apremia. El auxiliar Gómez, a su vez, le lleva a otro momento en el pasado, puesto que era el mismo que le interrogó brutalmente sobre el asesinato de la prostituta Lulú, la Marsellesa. La pregunta de ahora: «¿Quién fue que te tiró?» hace resonar aquella de entonces: «¿Quién mató a Lulú?» También el comportamiento, aunque en un primer momento, por oposición, enlaza con el antiguo interrogatorio, en el que el auxiliar le golpeaba fría y reiteradamente. Por el momento el policía se conforma con sus preguntas incesantes, pero más tarde vuelve al agravio físico, sacudiendo a su víctima agonizante, a quien le salta la sangre por la boca.

Haffner en sus recuerdos vuelve a vivir una tarde de un picnic mafioso en el campo, imagen que se disuelve en otra, él mismo bajo un árbol descomunal (antes era un sauce), rodeado de perfiles de animales.

Finalmente los malos tratos y la pregunta sobre aquella Lulú: «¿También fue el Pibe Miflor el que la mató a Lulú?» (105) son la razón para que ésta aparezca ante Haffner en una visión, insultándole de nuevo con la injuria más atroz en el mundo prostibulario. Imágenes rápidas se alternan: una fórmula matemática de sus tiempos de profesor se le impone para ser sustituida por luces de las que salen damiselas de su vida de chulo. Estas a su vez dejan paso a la voz de Lulú y al recuerdo del picnic mafioso, para volver a la imagen inicial de la fragua y el charco de agua (106). De ahí anticipa en la mente lo que ya no podrá hacer en la realidad, asesinar a su asesino, el Pibe Miflor. De nuevo es la voz del auxiliar con su pregunta: «¿Te llevaste la mujer?», que sirve para evocar una figura del pasado, precisamente la de Eloísa, la dactilógrafa que se suicidó cuando el chulo la obligó a hacer el oficio. En este instante emplea una técnica cinematográfica, el acercamiento y engrandecimiento de una figura lejana como en un «blow up». Haffner reconoce la brutalidad cometida en esta mujer: «A esa no debí pegarle», frase que constituirá otro *leitmotiv* de los pensamientos del chulo (4).

Esta frase provocará el recuerdo de otras escenas de castigo de mujeres suyas, siendo el nexo la palabra «pegar». Sólo después de haber presentado algunas de las bestialidades del chulo recaídas en otras víctimas femeninas como la Coca, Juana la Bizca y la Vasca, nos enteramos de los sucesos que llevaron al suicidio de Eloísa. Otro recuerdo es el traído por una canzoneta

(4) Igual que la imagen de la fragua (102, 104, 106) y la injuria «Nom de Dieu» (105, 106, 109) este leitmotiv se repite tres veces (107, 108, 109).

italiana de un verdulero y su mujer, a la que mató de un puntapié. Con la misma imagen enlaza la imagen de aquella italiana, regenta de uno de los burdeles del ex compañero de Haffner, Carmelo. Con Carmelo surge de forma natural su voz y su imprecación «La vitta e denaro, strunsso».

Ahora bien, encontramos todo el arsenal constitutivo de la corriente de la conciencia o la «memoria involuntaria» como las percepciones físicas del momento presente que evocan escenas del pasado, una idea o un recuerdo que se impone obstinadamente como *leitmotiv*, el paso de un recuerdo a otro (p.e. con la canzoneta o las brutalidades cometidas con diferentes prostitutas) y el cambio del verbo del pasado al presente en las escenas rememoradas. Sin embargo, Arlt aún persevera en la actitud del narrador tradicional al indicar los pensamientos de Haffner como tales. Para evitar una monótona repetición del *verbum dicendi* «recordar, acordarse» alterna con expresiones como «en su cuerpo flota el recuerdo», «el recuerdo abre una compuerta», «su imaginación se desploma..., un film marcha demasiado espacio..., galopa en pleno recuerdo».

Pero también es verdad que a continuación se sumerge del todo en la mente del personaje en estilo indirecto libre, donde se mezclan la voz del narrador y el pensamiento del personaje. A menudo el personaje se impone en este discurso con su lenguaje particular, con preguntas y exclamaciones como:

> «—¡Oh! si la pudiera patear a la hembra impúdica!...»
>
> «—¡Y su brazo, que era tan potente... ahora ni se puede mover...!»
>
> «Es Gómez, el tísico Gómez, explotador de ladrones, cómplice de ladrones..., el verdugo del Departamento de Policía».

Las cualidades atribuidas al auxiliar expresan claramente la opinión del agonizante sobre el que le martiriza en sus últimos momentos. También la afirmación «sí» al principio de una oración, sin que una interrogación la preceda, crea el ambiente de un pensamiento no expresado por el personaje:

> «Haffner entreabre nuevamente el párpado. *Sí*, el que está ahí es el auxiliar Gómez».

Este «sí» confirma la veracidad del recuerdo del otro interrogatorio que flota por su mente, enlazados los dos por la presencia del mismo verdugo.

La falta de una correcta construcción gramatical, tan resentida por algunos críticos, como es por ejemplo la ausencia del verbo, ayuda a crear la impresión de una presentación directa del pensamiento del personaje:

> «Damiselas que 'hacen la vida'. Sin medias y con zapatos rojos. La pollerita diez centímetros más arriba de las rodillas. Vinchas en la frente, y en los labios pintado un corazón» (*LLL*, 106).

Dejemos la escena del moribundo Haffner para mostrar el mismo procedimiento del lenguaje en *statu nascendi* en otras ocasiones. El narrador incluso indica su técnica al introducir el pensamiento del Astrólogo de esta manera:

«Necesitaba expresar sus ideas en un sistema telegráfico, vibrante, interrumpido, como si todo él tuviera que acompasar el ritmo del pensamiento a una misteriosa trepidación de entusiasmo».

A continuación se lee:

«Es necesario instalar fábrica de gases asfixiantes. Conseguirse químico. Células, en vez de automóviles, camiones. Cubiertas macizas. Colonia de la cordillera, disparate. O no. Sí. No. También orilla Paraná una fábrica. Automóviles blindaje cromo acero níquel...» (*SL*, 237 y así seguido unas veinte líneas).

Amplía el recurso en la última novela *El amor brujo;* el pensamiento es el de Balder:

«Mas, ¿qué podía hacer él? Era inevitable transitar el camino abierto por el llamado telefónico. Sí. Lo requería la monotonía de su existencia. No podía retroceder. Demasiado tarde». «Viven. Eso. Mecanizados como hormigas. Con un itinerario permanente. Casa, oficina, oficina, casa. Café. Del café al prostíbulo. Del prostíbulo al cine. Itinerario permanente. Gestos permanentes. Pensamientos permanentes...» (*AB*, 99, 136 s.).

A menudo los puntos suspensivos, aparte de las interrogaciones, exclamaciones, elipsis y repeticiones, indican un pensamiento:

«De modo que... ¿pero era posible eso? ... Y sin embargo existían personas que no creían en los milagros. ¡Oh!... ¡Oh!... claro... no era posible... sensatamente posible que él saliera a la calle...» (*sic*, 96).

A pesar de las intrusiones penetrantes del narrador en *El amor brujo*, esta novela respecto a las técnicas está más lograda, aunque use aún los soliloquios desacreditados.

El capítulo «El suceso extraordinario se produce» ofrece un buen ejemplo del libre curso mental. Se introduce por una llamada telefónica de una persona desconocida, que más tarde se descubre que era Zulema, amiga y confidente de Irene. Arlt respeta la situación al limitarse al punto de vista de Balder, poniendo puntos suspensivos en lugar de las palabras de la interlocutora. Sólo a través de las preguntas y respuestas de Balder, como es natural, el lector deduce el mensaje del emisor, en este caso la reaparición de Irene después de dos años. Los pensamientos turbulentos de Balder tras esta llamada telefónica se introducen por la frase «una avalancha de sensación inunda el acuario» y terminan con la conclusión «no quería pensar». Los recuerdos así enmarcados están presentados en estilo indirecto libre con breves intromisiones del narrador acerca del comportamiento del personaje, tales como «Por suerte no había nadie... se reía solo... Y Balder reía despacito, restregándose las manos..., inclinó la cabeza... chispas de sol corrían a lo largo de sus nervios... Movía la cabeza desconsolada». Por lo demás, se ha eliminado totalmente la presencia del narrador, adoptando la perspectiva interior de Balder. Sus pensamientos se expresan en un lenguaje impresionista para producir una sensación de inmediatez. Preguntas, exclamaciones, frases entrecortadas y sin verbo, palabras sueltas, puntos suspen-

sivos, un diálogo imaginario y la repetición de ciertas palabras indican pensamientos que no llegan a ser esclarecidos:

> «¿Por qué fue estúpido de cortar la comunicación tan inmediatamente?» —«¡Oh!, ¡que estúpido que era!, sin embargo, no, mejor, necesita estar solo» — «no era posible... sensatamente posible que él saliera a la calle y les dijera a las personas: Ustedes tienen que creer en el milagro. O: es conveniente que crean en el milagro... El tono sería ése: es conveniente que ustedes crean en el milagro. No, no era posible» (*sic*, 96).

Con la decisión del personaje de abandonar este interrogatorio mental el narrador retoma su relato. Poco después, Balder se ve a sí mismo en el espejo de un bar y de nuevo hay un acercamiento a su libre discurso mental, introducido por las palabras «dejaba estar los ojos, abstraído, en un gran espejo semicircular, que tras del mostrador, moteado de bufach, servía... un mostrario de botellas» (99). Lo que acerca el texto, a continuación, a la corriente de conciencia, a pesar de la relativamente obvia presencia del narrador en él, es el *leitmotiv* del leñador que «hachaba leña en el interior de su pecho», al lado de la idea obstinada de los «dos años», refiriéndose a su separación de Irene. Otro recurso que emplea en estas páginas es la percepción interiorizada («erlebte Wahrnehmung» según la crítica alemana), es decir, la percepción visual —los nombres de cócteles en el bar— que desencadena una serie de pensamientos:

> «'Metropol'.
> 'Rubor de niña'.
> 'Ferrocarril'.
> ¡Qué nombres ridículos! Sin embargo 'el ferrocarril' se ligaba al 'rubor de niña'. ¿Existía el rubor de niña? ¡Qué grotesca la comedia humana! ¿Y la coincidencia? Los nombres de cócteles asociados a su destino? Era inútil. No retrocedería» (100).

El recurso de la percepción interiorizada va a ser elaborado en dos escenas posteriores de los capítulos «En nombre de nuestra moral» y de «La obsesión». En el primero Arlt compone un auténtico escenario como fondo a la entrevista entre Zulema y Balder, que se comportan además como verdaderos comediantes de teatro: noche oscura con luna amarilla, siluetas de rascacielos y anuncios publicitarios luminosos. Leamos la descripción entera:

> «Entre un nimbo verdoso amarillea la luna. Sonrosadas y grises moles de rascacielos, respaldados por noche tan espesa, que las tinieblas fingen un morro perforado por agujeros luminosos. *Good Year* en bastones de fuego, en un aviso una joven lila entre dos caballeros de frac y galera avanza hacia un zaguán de oro, con dos paquetes de galletitas bajo el brazo. En la balaustrada de un restaurante una araña escarlata teje su tela verde en un mate azul: *Use Yerba Ñanduty*» (138, además incluye la publicidad de una empresa de construcción de chalets). «La calzada parece pavimentada de adoqui-

nes de bronce. Se apaga un letrero luminoso, y el granito adquiere una lustrosa oscuridad violeta» (139).

Fragmentos de esta descripción surgirán constantemente a lo largo de todo el encuentro, percibidos distraídamente por el protagonista. En la página 141, en la que Balder brutalmente desenmascara las pretensiones románticas de la «parejita ideal» que propone Zulema para él e Irene como comunicación de «nervios de sus ojos con los nervios de sus ovarios», se lee de nuevo:

> «Sonrosadas y grises las moles de los rascacielos, parecen respaldadas por un morro perforado de agujeros luminosos»,

para repetirse otra vez más tarde:

> «Balder sonríe levemente. Contempla las sonrosadas y grises moles de los rascacielos respaldados por una noche tan espesa que las tinieblas fingen un morro perforado por agujeros luminosos» (144).

En algunos momentos el narrador hace de intermediario entre la percepción del personaje y el lector, como en la última cita, mientras que la anterior se introduce sin la instancia narrativa.

El comienzo se repite sin interrupción alguna en la página 145: «Entre un nimbo verdoso amarillea la luna», para verse seguido por «Una araña de cristal escarlata teje su red de gas verde». El anuncio de la joven con sus latas de galletas reaparece en la página 143. También la segunda parte de la descripción acerca de la calzada se repite en fragmentos, algunos de los cuales introducen una ligera variación:

> «La calle parece pavimentada de adoquines de bronce» (142)
> «El granito adquiere una lustrosa oscuridad violeta» (143)
> «La calzada parece pavimentada de adoquines de bronce, luego el granito adquiere una lustrosidad violeta» (145).

Aparte de la percepción visual se incluye la acústica con los «silbatos (agudos) de locomotoras en maniobras (distantes)», mencionados tres veces (142, 144, 145).

Lo que acerca esta escena a otras semejantes de *Manhattan Transfer* es el repentino surgimiento de los letreros publicitarios en el pensamiento del protagonista. Al haberse despedido Zulema, Balder se queda solo en el banco. Se mezclan sus pensamientos con los productos publicitarios en cursiva:

> «—Bueno... *Good Year*. Yerba Ñanduty. *Confíenos su construcción*.
> —Bueno... *Las mejores galletitas*. Hotel el Español.
> —Claro...» (puntos suspensivos y subrayado son del original).

Sigue una ingerencia del narrador acerca del comportamiento de Balder para volver acto seguido al pensamiento del personaje:

> «Y el diablo hace el resto. ¡De modo que el hombre honorable [Alberto] quiere conocer al hombre caballero [Balder]! Y la mujer adúltera dicta cátedra de astrología. ¡Qué bueno! Y el gran idiota dice que sí.
> Good Year. *Los mejores neumáticos*.

Good Year. *Las mejores cubiertas.*

—¿Por qué no?»

Tras una nueva interrupción auctorial Balder retoma su hilo de reflexión, esta vez en primera persona:

> «Sin embargo soy el único culpable. Me han ofrecido juego y acepté. Lo grave es que continuaré aceptando juego. Sin embargo aquel beso que me dio... ¿Y si estoy equivocado? El diablo hará el resto. ¿Será éste o no el camino tenebroso?» (*sic*).

Prosigue este monólogo interior a lo largo de toda una página, cuando de repente comienza a dirigirse a un fantasma. «el Gran Mago», precursor del «Fantasma de la Duda». Para nosotros, lectores de los años setenta y ochenta, el autor afortunadamente deja la duda de si se trata de un monólogo interior o de palabras pronunciadas. El guión que introduce los párrafos y la doble advertencia de la sonrisa de Balder, que fácilmente podría sustituir el *verbum dicendi*, abren las puertas a la sospecha de un soliloquio en voz alta. Pero seamos benevolentes; a lo largo de las cinco páginas se olvidan estas dudas, ya que maneja todo el tinglado de la corriente de la conciencia: el lenguaje propio del personaje, la penetración de elementos exteriores que se superponen al pensamiento, preguntas, frases elípticas, puntos suspensivos, vuelta sobre una idea fija (el «camino tenebroso»), etc.

Esta misma ambigüedad domina el capítulo anterior, «En el País de las Posibilidades», capítulo donde se superponen las dos voces, la del narrador y la de Balder, con los mismos rasgos que se acaban de analizar. En vez de los penetrantes «pensaba, se decía, se preguntaba», el refrán «El espíritu de Balder recorre a grandes zancos el País de las Posibilidades» sirve para recordar que se trata del pensamiento de éste.

Por último, el capítulo «La obsesión» que describe un combate de boxeo al que asiste Balder distraídamente, puesto que está obsesionado con la idea de que la madre de Irene le haya visto. Como en el capítulo «En nombre de nuestra moral» y tantos otros se introduce al lector a un escenario, con acotación en la que falta el verbo:

> «Rincones de muralla de ladrillo sin revocar, encaladas (*sic*). Telones esquinados. Ring bloqueado de tres sogas. Bancos rojos. Cabezas ensombreadas, bocas torcidas rechupando cigarros...»

Da la sensación de que el autor se ha equivocado de género, pensando que estaba escribiendo para el teatro.

La primera vez se introduce la idea fija del personaje por el *verbum dicendi:*

> «Y mientras [Balder] le alcanza la propina al acomodador, *piensa*: 'Tiene que haberme visto... no es posible que no me haya visto'» (lo subrayado es mío, los puntos suspensivos son del original, 183).

No se vuelve a indicar el pensamiento más que otras dos veces, en la página 185 y en la 189, es decir, en un total de casi siete páginas se

encuentra el *verbum dicendi* tres veces (5). Por lo demás, los pensamientos interrumpen continuamente la acción que se desarrolla, el boxeo. Es cierto que el autor los pone entrecomillados como si fueran palabras pronunciadas, pero la lógica prohíbe pensar que en esta situación pública se pueda tratar de un soliloquio. Veamos el funcionamiento:

> «Un hombre de traje gris y clavel en el ojal de la solapa sube al cuadrado.
>
> 'La madre me ha visto cuando yo...'» (*sic*, 183).

La descripción del espectáculo se adapta completamente a la perspectica de Balder como comprueba el hecho de que sólo se citen fragmentos de las palabras del presentador, mientras que el obsesionado Balder obviamente se pierde las demás:

> «El hombre del clavel en la solapa lleva el megáfono a los labios:
> —Categoría medio pesado...
> ...de La Plata...
> ...referí...» (*sic*, 183 s).

A continuación cito algunos ejemplos más de la irrupción del pensamiento:

> «Un hombre les habla paternalmente al oído y ellos asintiendo mueven las cabezas. '¿Cómo no me va a haber visto la madre?'» (184).
>
> «Una cara chata y lívida ondula en el aire. 'Un minuto antes que me hubiera ido no pasa nada. ¿Y ahora Irene cómo estará?'... Gong. 'Si me hubiera ido un minuto antes! ¿Es posible que sea tan estúpido? Y ahora la pobre Irene? ¡Qué violeta se ha puesto ese ojo!'» (185).

El cambio entre el pasado (el choque con la madre) y el presente (el boxeo) dan muestra de una perfecta captación de la psicología humana. Alternan así gritos de la masa (1), la voz de un entusiasmado espectador detrás de Balder (2), la del presentador (3) y otra del referee (4), la descripción de la lucha pugilística y de los espectadores, Balder entre ellos (5), con el revolteo mental de Balder (6):

> «El rezongón solitario continúa'(5): —Cambiá la guardia, Arturo. Al estómago, que es flojo... (2). Balder no termina de comprender cuál de los dos es Arturo (5). 'Porque si yo me hubiera ido un minuto antes, no ocurría eso. Y ahora no la veré más' (6). —Break (3 ó 4)» (186).
>
> «Los brazos hinchados trabajan como bielas de acero amarillo (5). 'La madre me ha visto...' (6). —Así a la distancia, Arturo... (2). 'Es el minuto fatal...' (6). Gong (5). 'Tenía que ocurrir...' (6). Gong (5). —¡Oh!... ¡ah!... ¡oh!... ¡eh!... ¡Arturo! ¡Arturo! (1). Balder, electrizado, se pone de pie... (5).» (188).

A través de esta fragmentación Arlt consigue captar y reproducir la

---

(5) De forma velada, sin embargo, también el movimiento puede asumir esta función: «Balder se remueve impaciente en su asiento: 'La madre tiene que haberme visto...», «Balder cae en su banco vencido por la emoción que se renueva: 'La madre me ha visto...'» (184).

psicología del protagonista, la de las masas y el ambiente general del boxeo de forma perfecta (6).

Una vez el autor hace uso de la corriente de conciencia a lo largo de todo el relato, a saber, en *Regreso*. Julio, a la vuelta de un viaje, ha recibido la dirección de su ex novia María Elena, ahora casada con un recaudador de impuestos. Sentado en el hall del hotel tiene cerca de él la carta con la dirección que sirve para desencadenar los recuerdos del pasado. Sus ojos se vuelven cuatro veces a esta carta:

> «Allí, doblado, con las puntas al aire sobre la mesa, está el papel con la dirección de Elena» (81). «Encima de la mesa está el papel con la dirección de María Elena» (85), «Ahora, allí, sobre la mesa, está el papel con su dirección» (90), «Allí sobre la mesa está el papel blanco con la dirección en negro» (95).

Esta indicación estructura el texto a intervalos casi regulares. Otra constante del relato que introduce algo de movimiento es la referencia a la actuación mínima del protagonista. He aquí los pequeños movimientos y gestos:

> «Julio entrecierra los ojos... Julio sonríe» y de nuevo «Julio entrecierra los ojos»... «Julio inclina la cabeza... Julio pasea ahora por el hall... El ceño del hombre se arruga... Julio, abandonado en el sillón, entrecierra los ojos»

y finaliza: «Julio se levanta despacio, coge el papel y arrugándolo en la estrechez del bolsillo lo deja allí».

El narrador, que mantiene la palabra ya que se emplea la tercera persona del singular, se confina del todo en la conciencia del personaje ficticio, asumiendo el estilo de éste con sus preguntas, exclamaciones, frases entrecortadas, adverbios deícticos, repeticiones y el fantaseo de un encuentro con la que ahora es la señora de otro hombre. Como en el monólogo interior de Molly Bloom, los recuerdos en estilo indirecto libre de Julio abarcan un tiempo muy amplio, diez años en concreto. Asimismo estos años no se evocan cronológicamente, sino que se salta indiscriminadamente hacia adelante y hacia atrás. Tal como Molly da un paso mental a sus experiencias masculinas, Julio enhebra sus conquistas femeninas: Sara, Lina, Rjimo..., todas ellas posteriores a María Elena, al parecer del viaje del que acaba de volver. A este pasado relativamente reciente se une otro, aún más cercano al presente, cuando el hermano de María Elena confirmaba el casamiento de ésta. En un tiempo más remoto, poco antes de emprender él su viaje, la hermana Simona ya se lo había contado, pero él había rechazado la noticia.

---

(6) Aunque sea sólo de forma embriónica Arlt produjo ya un texto semejante al famoso capítulo 34 de *Rayuela*. En vez del libro de Galdós es una carta de Irene que provoca el pensamiento del personaje Si se suprime la ingerencia del comienzo Ibalder lee rápidamente Conjetura», se consigue el mismo resultado: «'sí, tiene razón, soy un hipócrita', 'Pienso en vos', 'piensa en mí, entonces, es cierto, piensa en mí como yo pienso en ella'. 'Estudio mucho en el piano'. 'Sí, condiciones para ser concertista no le faltan' 'Tené esperanzas que todo se arreglará'. 'Oh, tiene que ser así... de otro modo no sé lo que pasaría'» (194).

A continuación se recuperan diferentes momentos del pasado con María Elena:

> «la recuerda con tal precisión que podría escribir un índice de recuerdos. María Elena en el comedor de su casa. En la sala tocando el piano. En una acera estrecha, paseándose tomada de su brazo. Echándole las cartas para adivinar su destino. Llorando una medianoche de tormenta. Acompañándole una mañana por el Palacio de Justicia. Una tarde en la cazuela del Colón. Una noche cruzando la «kermesse» del pueblo...» (90 s.).

Fragmentos de diálogos del pasado surgen en su memoria:

> «'María Elena se ha casado'» (palabras de Simona poco antes del viaje de Julio, 83).
>
> «'El padre del marido de María Elena tiene dinero'», «'hace tres años que se ha casado y no tienen hijos'... 'Se ha casado, no tiene hijos y estudia francés... Mamá la visita constantemente'» (informaciones del hermano a la vuelta de Julio, 85, 87, 92).
>
> «'Mamá ha estado enferma. He tenido yo que hacerme cargo de muchas cosas'» (la propia María Elena durante su noviazgo con Julio, 91).

También es típico que los personajes se pierdan en fantasías, sueños y visiones. De modo que Julio se imagina un encuentro con un hijo pequeño de María Elena a quien diría: «Hola, ¿cómo te va, hombrecito?» En efecto, el relato termina con una proyección hacia el futuro, un final abierto, perfectamente logrado:

> «Y entonces él irá a la estación, comprará un pasaje, viajará algunas horas en tren, llegará a la ciudad, caminará unas cuadras, tocará un timbre, se abrirá una puerta, asomará ella y...» (*sic*).

Trae a la memoria el capítulo clave de *La muerte de Artemio Cruz*, en el que Artemio piensa compensar su vida fracasada, actuando de la forma contraria:

> «Tú leerás esa carta..., tú escogerás abrazar a ese soldado herido..., tú le dirás a Laura: sí
> tú le dirás a ese hombre gordo...: no» (7).

En el capítulo sobre elementos autobiográficos llamé a los dos cuentos *Ester Primavera* y *Las fieras* monólogos o monólogos interiores. El «siete» del sanatorio de Santa Mónica evoca el recuerdo de Ester en primera persona. Verdad es que no se trata de un monólogo interior en el sentido estricto; le falta la espontaneidad y lo inconsciente del discurso inmediato, la alógica de las sensaciones. Por el contrario, el lector se encuentra ante un repaso mental, estructurado razonablemente, sin la incongruencia de la memoria involuntaria. No se le puede poner al lado de los monólogos interiores joyceanos o faulknerianos de *As I Lay Dying*. Se coloca mejor más cerca del soliloquio (una noche de insomnio de un enfermo patológico y físico), de un soliloquio no pronunciado.

---

(7) C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1973), 246s.

El monólogo *Las fieras* da otra muestra de la tendencia de Arlt hacia la dramatización. El protagonista opone su vida actual de chulo a la antaña con una mujer inocente. En esta evocación nostálgica se dirige a la mujer anónima como «tú». El recuerdo se desencadena una madrugada, a la vuelta de la prostituta Tacuara, explotada por él, mientras ella ceba mate y el hombre se encuentra «espatarrado en la cama», pensando en «ti», la anónima, símbolo de la pureza perdida.

En el cuento *Noche terrible*, la segunda parte describe la lucha interior del novio a punto de abandonar a la novia. El narrador se obstina en advertir el pensamiento del personaje. A cada momento el lector se encuentra ante un «piensa, una voz automática repite en él, se dice, continúa soliloquiando...».

Para evitar esta técnica que debía ser sospechosa ya para entonces, si tenemos en cuenta las exigencias de Flaubert y James y los recursos interiorizados de Joyce, Dos Passos y Faulkner, en algunos casos Arlt establece un diálogo imaginario entre el personaje y un «doble» o un extraño interlocutor que siempre son representaciones de la conciencia del protagonista.

4.1. MONÓLOGOS DRAMATIZADOS O EL DESDOBLAMIENTO

En el capítulo sobre los personajes se ha enfocado el problema del desdoblamiento desde un punto de vista filosófico, la falta de coherencia que se muestra sobre todo en Erdosain, quien mantiene diálogos consigo mismo, dividiéndose en dos voces. Naturalmente no constituye exclusivamente un problema psicológico y filosófico, sino que también lo es técnico. Arlt a menudo soluciona el problema del pensamiento con el desdoblamiento de la voz del personaje.

No cabe duda de que los personajes fantasmas del gaseado (*LLL*) y el «Fantasma de la Duda» (*AB*) son partes desprendidas del propio protagonista, aunque el «cronista» nos quiera hacer creer que Erdosain «nunca pudo saber quién era el enigmático visitante» (*LLL*, 179). Este fantasma parece haber salido de fotos y reportajes sobre la primera guerra mundial, sospecha confirmada en la visión que tiene el Abogado al escuchar las palabras del Astrólogo sobre la guerra con gases (*LLL*, 92). Sorprendentemente, Arlt lo une a la imagen paterna, el padre soñado que nunca tuvo Erdosain, en oposición al padre real, cruel y humillante. Pío del Corro habla por ello del «tópico de la niñez» que surge en este lugar, enlazado además con la imagen del Cristo moribundo a través de la oración: «Padre, padre mío: estoy solo. He estado siempre solo, Sufriendo. ¿Qué tengo que hacer?» (8).

Ya el nombre «Fantasma de la Duda» hace referencia a las dudas del protagonista Balder. En una discusión nocturna con su esposa Elena, ésta

(8) *LLL*, 179; Gaspar Pío del Corro, *La zona novelística de Roberto Arlt* (1971), 34ss., véase, además, la interpretación freudiana de esta escena por parte de Maldavsky, *op. cit.*, 93ss.

corta bruscamente y Balder se queda solo en tinieblas y silencio. El narrador mismo habla de un soliloquio que crece en el personaje. En un primer momento, Balder se dirige a la amante ausente Irene, para sustituirla en seguida precisamente por el «fantasma», que se introduce además con la —innecesaria— aclaración «soy... tu conciencia». El protagonista discute consigo mismo el pro y contra de seguirle a Irene y de abandonar a Elena. Habla de la necesidad, común a todos los protagonistas masculinos de Arlt, de ser dominado y humillado, aunque siempre implicará una posterior venganza. A esta amenaza se alude como una posibilidad muy lejana en el soliloquio a dos voces. Hasta en esta toma de conciencia el protagonista se muestra «tramposo»; la voz de la verdad queda débil y el farsante domina. La sonrisa del «fantasma» y su promesa de volver hacen sospechar que los verdaderos sentimientos no llegan hasta la superficie. El personaje resulta, como le acusa el «fantasma» al final, un jugador que tuvo la suerte de acertar con el naipe ganador, en este caso la falta de virginidad de Irene.

El narrador emplea en esta escena la segunda persona, la que según las modernas exigencias sería efectivamente la forma más adecuada, sin darle cuerpo físico al desdoblamiento. Se trata de un momento perfecto según la definición de Michel Butor para el empleo adecuado de la segunda persona:

> «Ainsi, chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage ou d'un langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace» (9).

Recordemos por otro lado momentos parecidos en la novela de Proust. En varias ocasiones los personajes monologan, siendo estas discusiones introducidas en voz alta con el *verbum dicendi* «me dis-je», «se disait-il», «s'écria-t-il». Genette ha observado acertadamente lo poco sincero de estos monólogos, puestos en escena como una comedia por el personaje mismo. La tarea del narrador es hacer que se transparente la verdad (o conciencia) debajo de esta falsa comedia que representa el personaje ante sí mismo. En ambos textos se trata de un «oblique discours intérieur», en términos de Proust (10).

Aparte de con el «Fantasma de la Duda» Balder mantiene diálogos imaginarios con «el gran Mago», «una vocecita interior», «un hombre imaginario», «un leñador misterioso» e ingenuamente con «un escritor» ficticio.

En el recuerdo de Hipólita también surgen «una voz dulcísima» y «un fantasma» que le hablan del pasado, a no ser que sus ideas y sensaciones giren como «un círculo pesado» encima de su cabeza (*LLL*, 19, 97 ss.). Dentro de su monólogo resuena aún la voz del Astrólogo al que ha dejado poco antes.

Este último personaje nos introduce en otra forma del *bellum intestinum*. Pone en escena un pequeño espectáculo con él como único espectador.

---

(9) Michel Butor, «L'usage des pronoms personnels dans le roman» (1964), 67; su novela *La modification*, escrita en segunda persona, trata el mismo tema de la escena en cuestión de *El amor brujo*.

(10) Gérard Genette, *Figures III* (1972), 196s.

En el desván de su quinta amarra a cinco fantoches con una cuerda, los jefes de su Sociedad Secreta. Comienza un diálogo mudo con los peleles que le contestan, también sin palabras, a sus dudas. Pero como de costumbre se vuelve aun en esta escena a una «voz de adentro», una «voz independiente de su boca» que le «susurra de adentro» (*SL*, 239 s.).

En el capítulo anterior se ha analizado el desdoblamiento de la voz narrativa de Erdosain en un diálogo ficticio, establecido con Hipólita para informarle al lector sobre la vida de Ergueta. De vez en cuando, el narrador nos recuerda la ficción con indicaciones como «Erdosain se imaginó que la Coja lo miraba... Hipólita levantó los ojos como interrogándolo», etc. (*SL*, 185 ss.). El capítulo «Ser a través de un crimen» es otro intento de presentar los pensamientos de Erdosain. Comienza en *medias res*, sin que lo introduzca el *verbum dicendi*. Unicamente la frase «Quedóse amodorrado» y el guión a continuación advierten al lector del cambio de nivel, de la narración al pensamiento. Sin embargo, incluso en este ejemplo hace corpóreas las ideas, imaginándose «un dios» que le pregunta, percibiéndose a sí mismo como otro, como «hombre sombra» al que hace preguntas retóricas que contesta acto seguido. Este monólogo contiene una afirmación, clave para el entendimiento de la corriente de pensamiento de los personajes arltianos. Dice Erdosain: «Sé pensar, razonar». Esto es precisamente lo que hacen todos los personajes, discuten consigo mismo, discurren hasta el máximo. No se trata jamás de un aflorar de la subconsciencia en un desorden natural. Asimismo, en «el paseo» con la Bizca, sus pensamientos se desprenden de él como «voz interior» que le contesta a sus preguntas o bien Erdosain simplemente monologa (*LLL*, 192 ss.). Sólo después de haber introducido el pensamiento cautelosamente como tal («pronuncia... palabras mentales») se atreve a poner la frase-leitmotiv «Hay ríos con barcas silenciosas...» sin *verbum dicendi*.

El experimento más interesante podría haber sido la creación de un auténtico mono-diálogo, es decir, el discurso desde la segunda persona, procedimiento tan caro a los escritores modernos, aunque ya empleado esporádicamente en los años veinte (Faulkner, Dos Passos, Hemingway). Verdad es que la primera novela en utilizar la segunda persona de forma continua data del año 1929, *How like a God*, de Rex Stout. Pero más influencia ha tenido *La Modification*, de Michel Butor (1957). Desde entonces se ha publicado buen número de novelas escritas en la segunda persona, bien sea usándola esporádicamente, bien de forma continua como Georges Perec, *Un homme qui dort*, Edna O'Brien, *A Pagan Place*, las últimas novelas de Juan Goytisolo, *Ehun metro* de Saizarbitoria y un largo etcétera (11).

También Arlt usa la segunda persona a lo largo de dos páginas en una disputa interior de Erdosain:

---

(11) Cf. Bruce Morrissette, «Narrative 'You' in Contemporary Literature» (1965); Francisco Yndurain, «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural», en *Clásicos modernos* (1969); Rita Gnutzmann, «La novela hispanoamericana en segunda persona», *Iberoromania*, 1983.

«Aun cuando bailaran las más hermosas mujeres de la tierra en torno tuyo, aun cuando todos los hombres se arrodillaran a tus pies... estarías tan triste como lo estás ahora, pobre carne. Aun cuando fueras Emperador. El Emperador Erdosain. Tendrías carruajes...» (*LLL*, 57 ss.).

Pero en realidad también este «tú» ha sido introducido anteriormente. En un principio se personifican su «sufrimiento» y su «carne» para interrogarle y exhortarle a que abandone la ciudad. Finalmente la arenga al «Emperador Erdosain», cuyo comienzo acabo de citar, proviene de «un 'yo' maligno» que se identifica como «la otra voz». Pero entre comienzo y final asistimos al desdoblamiento, el «tú» del *doppelgänger* interior.

5. La escenificación

El problema del modo de narrar fue abordado ya en la Antigüedad por Platón (*La República*, libro III) y Aristóteles (*Poética*), quienes distinguen entre diégesis y mímesis o narración y escena. Esta diferencia ha cobrado nueva importancia desde el último lustro del siglo pasado con la teoría de Henry James y sus discípulos, en primer lugar Percy Lubbock, quien habla de «scenic» y «panoramic presentation» (1). Los términos más frecuentes son «showing» (mostrar) y «telling» (narrar). Lubbock lleva a un extremo la idea de Henry James acerca de su novela *The Awkward Age*, «to make the presented occasion tell all its story itself» (2).

Tras esta preferencia por la escena sobre la narración se esconde sobre todo la idea de una objetividad absoluta que se podría conseguir con ella, según la opinión general de aquella época, afirmada incluso por los críticos que no la apoyaban , como J.W. Beach:

> «...after all has been said in favor of the drama, it remains true that it is a comparatively thin medium by the mere fact of its complete and inveterate objectivity» (3).

Wayne C. Booth, quien critica esta estimación exagerada de la técnica dramática, ha mostrado a base de una escena de la novela *A Passage to India*, de E.M. Forster, hasta qué punto ésta es capaz de influir en el lector (4). Booth rechaza todo dogmatismo; para él todos los recursos se justifican mientras cumplan una función y no contradigan el tono general. Verdad es que el propio James, a pesar de su predilección por la escena, la usaba sólo en momentos especiales. Además, ¿no habló él mismo de las «cualidades y encantos más refinados de los recursos no dramáticos»? (5). George

---

(1) Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (1962), 67, 93, 100; Franz K Stanzel, *Typische Formen des Romans* (1964), usa los términos «panorámico« y «mimético» (12).

(2) H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces* (1950), 111.

(3) J. W. Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (1932), 182; fue este crítico quien por primera vez constató la «desaparición del autor de la novela» (14), tantas veces citado desde entonces.

(4) W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961), 106ss.

(5) H. James, *op cit.*, «the finest proprieties and charms of the non-scenic», 325.

Meredith, autor inglés criticado por James por su supuesta falta de escenificación, se defendió contestando que había que saber *«cuándo* dramatizar y *cuándo* narrar» (6). Al igual que este autor, Arlt, al emplear tan a menudo la escena, ciertamente no pensaba en la objetividad de ella, sino en su estímulo para la fantasía del lector. En una de sus cartas de autodefensa contra sus críticos, dijo Meredith que se proponía:

> «to prepare my readers for a crucial exhibition of the personae, and then to give the scene in the fullest of their blood and brain under stress of a fiery situation» (7).

Asimismo, Arlt descubre su procedimiento en una nota a pie de página de *Los lanzallamas:*

> «...tuve oportunidad de conversar con Elsa, por cuyo motivo he adoptado en esta parte de la crónica el diálogo directo, que puede ilustrar mejor al lector, dándole la sensación directa de los acontecimientos, tal cual se desarrollaron» (125).

Lo que le interesa a Arlt no es la objetividad o el «extrañamiento» («V-Effekt») brechtiano, como piensa Angel Núñez, sino precisamente lo contrario del distanciamiento (8).

La frecuencia del diálogo llama la atención desde un principio. Emplea esta técnica en párrafos largos de *El juguete rabioso,* muchos de ellos sin *verbum dicendi,* de forma que el lector ha de deducir el emisor según el contenido de las palabras. En la primera secuencia del primer capítulo Silvio explica a Hipólito el mecanismo de una hélice, interrumpido por las conjeturas del último. Unicamente los signos gráficos como guiones y puntos y aparte advierten al lector de que se trata de un diálogo. Mientras el número de interlocutores se limita a dos, por regla general, no hay dificultad en reconocer al personaje que habla.

La sesión de los «Caballeros de la Media Noche», escena de carácter iterativo, alterna las palabras de los tres «caballeros», Lucio, Enrique y Silvio. Para facilitar la comprensión y orientación sobre los emisores hay «acotaciones internas» a la conversación. Si Enrique comienza a hablar y pregunta: «¿Qué te parece, Silvio (Lucio)?», se sobreentiende por una parte que su interlocutor es el aludido Silvio (o Lucio) y, por otra parte, que la respuesta que sigue proviene de éste. Arlt usa el recurso del apóstrofe onomástico tal vez algo más de lo que se suele dar en una conversación real («—Y vos, Lucio..., ¿por qué estás tan callado?... ¿Qué opinás, Lucio?»), pero en una lectura normal no llamará especialmente la atención.

En algunas ocasiones el tiempo del verbo cambia del pasado al presente, sugiriendo una escena en su momento de acontecer. La descripción que introduce la escena toma forma de acotación:

> «Estamos en casa de Enrique.
> Un rayo rojo penetra por el ventanuco...

---

(6) Citado en Booth, *op. cit.*, 64.
(7) George Meredith, *Letters*, 3 vols. (1970), 876.
(8) Angel Núñez, *La obra narrativa de Roberto Arlt* (1968) 24ss.

Enrique reflexiona en su rincón...
Lucio fuma recostado en un montón de ropa sucia...
Por encima de la letrineja... llega la melodía de un vals...
Yo estoy sentado en el suelo» (58).

Las siguientes novelas continúan la inclinación hacia el diálogo y la escena. Cada vez que se encuentran dos personajes entablarán una conversación que en parte está transcrita de forma directa, eliminando las fórmulas de discurso como «dijo, contestó, preguntó»; así dialogan Erdosain y el Astrólogo largamente sobre el futuro de la Sociedad Secreta y la necesidad de extraer dinero a una víctima, en este caso Barsut (*SL*, 133 ss.). El mismo Barsut va a ser el siguiente interlocutor del Astrólogo en una conversación que a su vez será discutida entre el Astrólogo y Erdosain (*SL*, 150-153).

El título de uno de los capítulos, «La farsa», indica el género dramático. Contiene una de las pocas escenas colectivas de la narrativa. Arlt claramente prefiere escenas de pocos actores, generalmente dos o tres (9). Ello no deja de ser contradictorio en un escritor comprometido, si se piensa que en la obra de Proust, tantas veces acusado de falta de compromiso social, seiscientas, de un total de tres mil páginas, son ocupadas por cinco escenas de «matinées» y «soirées» (Villeparisis, Guermantes, de la Princesa y en La Raspelière). Como bien ha visto Genette, estas escenas no tienen función dramática, sino que sirven para la caracterización psicológica y social (10). En la escena del capítulo «La farsa» se han reunido los seis jefes de la Sociedad Secreta (11). El punto de vista se establece en Erdosain, quien entra en un escenario ya construido, con los demás actores esperándoles a él y al Astrólogo:

> «Estaban allí el Buscador de Oro, Haffner, un desconocido y el Mayor. Los dos primeros de codos en la mesa. Haffner releyendo unos papeles en blanco, y el Buscador de Oro con un mapa frente a él» (153).

La entrada en un escenario preparado y el anuncio de la llegada de un nuevo actor son característicos de la narrativa (12). Ya en el repaso de una sola novela, *Los siete locos*, se comprueba lo dicho. Comienza la novela con la entrada de Erdosain en el escenario de su empresa, con tres hombres acechándole:

> «Al abrir la puerta de la gerencia... Erdosain quiso retroceder... Lo esperaba el director... Gualdi, el contador, pequeño, flaco, meloso, de ojos escrutadores, y el subgerente, hijo del hombre de cabeza de

(9) Cf. el abandono por Elsa de su marido con el Capitán o la escena de Erdosain con doña Ignacia y la Bizca, u otra con el Astrólogo a solas, luego formando un grupo de tres al encontrar a uno de los anarquistas y por fin Erdosain de nuevo a solas, esta vez con el anarquista (*SL*, 62ss., *LLL*, 37ss., 141 ss). Esta constelación a veces se trasluce hasta en los títulos de los capítulos: «Barsut y el Astrólogo», «El Abogado y el Astrólogo», «Los dos bergantes».

(10) G. Genette, *op. cit.*, 142s.

(11) A causa del contenido político de la escena y la confirmación de algunas de sus ideas en la realidad argentina Arlt se defendió en una nota posterior contra la sospecha de que hubiera sido inspirada por el golpe de 1930.

(12) Lo mismo es cierto para, por ejemplo, *Doña Perfecta* de Pérez Galdós.

jabalí... Estos tres personajes, el director inclinado sobre unas planillas, el subgerente recostado en una poltrona... y el señor Gualdi respetuosamente de pie.»

El capítulo «El humillado», que representa la escena del abandono de Elsa al lado del Capitán, comienza de la misma forma: «A las ocho de la noche llegó a su casa. — El comedor estaba iluminado», y continúa con una descripción del comedor. Tras ésta se presenta a los personajes, sin temer la repetición: «Como le contaba, el comedor estaba iluminado. Al abrir la puerta me detuve. Aguardábame mi esposa... A su derecha, junto a los pies, estaba una valija, y al otro lado de la mesa, un hombre se puso de pie cuando yo entré (*SL*, 61 s.).

Lo mismo ocurre en el capítulo «La coja», en el que ésta y la dueña de la pensión ya aguardaban a Erdosain. Hasta emplea la fórmula característica del teatro para avisar a nuevas *dramatis personae:* «Ahí viene (A)». Esta fórmula es relativamente frecuente si se tiene en cuenta que no se trata de un drama: al final del capítulo «Los amores de Erdosain» la criada anuncia la llegada de un tal «Haner» (Haffner) y comienza un nuevo capítulo, motivado exteriormente por la llegada (o salida) de un personaje, como sería el caso de una nueva escena en el teatro. A veces la introducción de un nuevo personaje se coloca al final de un capítulo (o escena), como en el ejemplo precedente; otras veces se encuentra al principio del capítulo, como en el titulado «El pecado que no se puede nombrar», en el que Luciana Espila es anunciada por la criada coja con las mismas palabras que anteriormente sirvieron para Haffner: «Lo busca una señorita/un señor» (13).

Las últimas palabras del capítulo «Barsut y el Astrólogo» combinan ambas posibilidades: despedida y advertencia de llegada:

«—Hay un señor que dice que es abogado y amigo del señor Haffner...

—¿Quiere dejarme solo, amigo mío? Aquí llega otro futuro cáncer».

Para la escena con el nuevo «cáncer», el Abogado, se comienza un nuevo capítulo tras haber salido Erdosain del escenario. No quiero repetir lo que ya dije sobre los finales de los capítulos en los cuales la salida de uno o varios actores y el *fade-out* son típicos. Remito al capítulo «Elementos folletinescos.»

Pero volvamos al capítulo «La farsa». El principal actor, el Astrólogo, director de toda la farsa, se sienta alejado de los demás para mostrar físicamente su liderazgo, tal como se haría en una auténtica puesta en escena. También imita al teatro al incluir algún aparte, señalado por el paréntesis (*SL*, 154). Aunque se advierte en algunos casos al locutor con una introducción como «dijo A, interrumpió B, intervino C», en otros la ausencia de estas fórmulas abre las puertas a la duda sobre el emisor. Es precisamente esta falta de concreción la que hace pensar en una voz

(13) *LLL*, 43, 179. Por el contrario, el comenzar un nuevo capítulo para el «Discurso del Astrólogo» no se explica más que por lo largo que habría resultado el capítulo anterior, puesto que en realidad continúa la misma escena entre los tres hombres Erdosain, el Astrólogo y Barsut.

colectiva, lo que queda subrayado por el hecho de que la mayoría de las veces se trata de preguntas, conjeturas y afirmaciones:

> «¿Cómo..., los jefes no se conocerán entre sí?... ¿A cuántas ascienden por el momento las células?» — «¿Me permiten ustedes? (pregunta del Abogado) — Cómo no... Eso... eso, son posteriores... sí, señor... Sí, señor, lo tiene» (154, 159).

La función de esta escena, en realidad, no es dramática, sino informativa. Presenta a los miembros desconocidos de la Sociedad y explica sus metas, es decir, el autor dramatiza el material a exponer, tal como Henry James recomendaba. La escena entre Hipólita y Erdosain en el capítulo «La Coja» en parte cumple la misma función expositoria: introduce al nuevo personaje, la mujer, y resume, por boca de ella, su vida anterior. A la vez sirve para su caracterización, única mujer con un papel esencial en la novela. No menos importante resulta la misma escena para el perspectivismo de la novela, si se la lee sobre el fondo del capítulo siguiente, igualmente dramatizado, a pesar de encontrarse Erdosain solo en un viaje hacia las afueras. El diálogo imaginario con la ausente Hipólita se ve entrecruzado por imágenes de una escena del pasado, en la cual Ergueta relata su encuentro con «la Ramera» (Hipólita), un ángel caritativo y sensible. Es manifiesta la incongruencia entre ambos relatos, el de Hipólita y el de Ergueta, y el carácter malévolo de la Hipólita real, a la que acaba de conocer Erdosain.

También las dos escenas entre «Barsut y el Astrólogo» y «El Abogado y el Astrólogo», una a continuación de la otra, hay que verlas juntas, tal como los títulos y su sucesión sugieren. La primera se centra prácticamente en el carácter de Barsut, farsante y envidioso, fácilmente entusiasmado por la Revolución —farsa— del Astrólogo. En la segunda escena se enfoca el problema de la Revolución y los engaños y brutalidades expuestos por el Astrólogo al Abogado, y la reacción de éste, un humanista, o «sentimental» según el Astrólogo, en oposición al egoísmo e histrionismo de Barsut.

El extraordinario papel del Astrólogo se muestra en el gran número de diálogos suyos con diferentes personajes, a quienes sirve como instigador o catalizador. El primer capítulo de *Los lanzallamas* se puede considerar como continuación de la escena entre Erdosain e Hipólita del capítulo «La Coja» de *Los siete locos*, sustituyendo al primero por el Astrólogo. La mujer vuelve a relatar sus experiencias de juventud, y el hombre contesta con las suyas propias. Por debajo de las palabras rememorativas se esconde una lucha implacable (y algo folletinesca o de película, con la mujer portando un revólver en la mano escondida). La escena sirve precisamente para mostrar el desarrollo de la relación: Hipólita, que vino para extorsionar dinero al Astrólogo, se rendirá ante la fuerza de éste. Nada más adecuado que una escena para «ilustrar al lector los acontecimientos, tal cual se desarrollaron».

El epílogo a esta escena se encuentra algo más tarde en el capítulo «Hipólita sola», aunque en cuanto al tiempo sólo los separan dos horas. Es un intento más de capturar los pensamientos de un personaje, mostrar «the

inside of his (her) head», según el título que primitivamente Arthur Miller había pensado para su *Muerte de un viajante*. Como de costumbre, se introduce la escena, en este caso la lucha interior, con una presentación del lugar y/o la acción preliminar del personaje. La descripción de los pequeños actos es tan minuciosa que crea en el lector la impresión de observarlos en el instante: cerrar la puerta con llave, extender una toalla sobre la almohada, tirar los botines en un rincón, meterse en la cama, apretar el botón y apagar la luz. A continuación una luz verdosa penetra el cuarto a través de la celosía, luz que en el teatro (o cine) permitiría justamente ver los contornos. El verbo en presente apoya la sensación de dramatismo e instantaneidad. El narrador hace visual la lucha interior, dando expresión física a las ideas y sensaciones, que giran en dos círculos opuestos. Aparte de esta corporeización de su psique, alguna vez el narrador introduce las ideas de Hipólita con el verbo «pensar», otras veces su voz se desdobla y en ocasiones ella pronuncia sus ideas en fragmentos de soliloquio. También existen fragmentos de monólogo interior, sin la ingerencia del narrador. Dentro de este monólogo interior resuenan aún las palabras del Astrólogo:

> «'Células femeninas revolucionarias'. Es cierto entonces. Todo es cierto en la vida. Pero en dónde se encuentra la verdad que pide a gritos el cuerpo de uno» (*LLL*, 99).

Lo que la hace ceder a la voluntad del Astrólogo en último lugar es la escena que observa a través de un agujero en la pared, escena en la que un viejo en el último momento no es capaz de llevar a cabo su intento de suicidio. Al drama interior se une de esta forma otro exterior.

Prescindo de otras muchas escenas, como la de Erdosain con el gaseado, la personificación de su interior, y además precursor del «Fantasma de la Duda». El capítulo «Los dos bergantes» apenas necesitaría transformación para una adaptación en el teatro, integrándose perfectamente en cierto tipo de comedia.

El capítulo «El paseo» (de Erdosain y la Bizca) une el movimiento a la escena, un movimiento circular, puesto que al comienzo el lector asiste a la salida y, al final, a la vuelta de la pareja al mismo lugar. Sería difícil encontrar en la novelística de Arlt un capítulo que no se coloque alrededor de un largo diálogo o una escena. Hasta los monólogos, como vimos antes, tienen la tendencia a la dramatización, haciendo corpóreas ideas y sentimientos como lo hará en su teatro posterior. Pero es en el capítulo «Llamado del camino tenebroso» donde realmente se sugiere un escenario con acotaciones en frases sin verbo. Como en la lucha nocturna de Hipólita, se enumeran los pequeños actos del protagonista Balder y se describe su entorno, en este caso su esposa y su hijito. Pero no basta con este espacio teatral, sino que Balder se imagina estar «frente a un escenario teatral», escuchando a tres actores, uno de ellos él mismo, o mejor dicho, su fantoche. El diálogo que sigue pone los nombres de los actores en cursiva y la acotación entre paréntesis, es decir, emplea la grafía propia del drama (*AB*, 148).

Mientras que esta escena se limita a un diálogo muy breve, todo el

capítulo «Cuando el amor avanzó» representa un drama, una discusión entre los esposos y la conciencia de Balder, personificada como «Fantasma». La introducción a la escena es una verdadera acotación, sin verbo, dándonos el lugar, los personajes, la iluminación y referencia al tono de las voces: «Alcoba conyugal. Balder y su esposa Elena. Tinieblas. Palabras que chasquean rencorosas». Sigue la escena sin *verbum dicendi*, con los nombres en cursiva y las acotaciones —referencias al estado interior que ayudarían al actor a lograr el tono adecuado— entre paréntesis. Toda la escena podría ser representada en las tablas tal como está, lo que no es el caso del capítulo «El humillado» de *Los siete locos*, adaptado para el teatro por el propio Arlt.

Y no olvidemos el final de la novela, un final abierto, muy logrado. Tras una escena con Alberto, en la que Balder resume para el lector una laguna del relato, la entrega de Irene a Balder, él se queda solo con su conciencia, que le habla, como anteriormente, personificada en el «Fantasma». El nuevo diálogo nos informa sobre el otro lado de la verdad, callado por Balder en la conversación con Alberto: se reconcilió con su mujer. Tampoco la tajante decisión de cortar con Irene se realizará, puesto que la última palabra es «Volverás...». Los puntos suspensivos subrayan la sospecha y abren el relato hacia el futuro.

Si es cierto que la capacidad de imaginarse escenas visualmente ayuda al dramaturgo, Arlt sin duda ha tenido este don. Capta con unos pocos toques fugaces los rasgos característicos de cierto tipo humano o paisaje: la vieja que se yergue de una postura agachada los riñones dolientes, techos de casas y terraplenes al vuelo, vistos desde el tren en marcha, una multitud derramándose de un tren al llegar a la estación...

III. EL ESTILO

1. La redundancia

Si se afirma que toda obra literaria se caracteriza por su redundancia, ello es cierto para la arltiana en un grado extraordinariamente alto. Volvamos de nuevo a los personajes y su caracterización, esta vez desde un punto de vista semiológico.

Es sorprendente el elemento reiterativo en la descripción física de los personajes. Naomi Eva Lindstrom llama la atención sobre el hecho de que nunca se presenta un personaje en su totalidad, sino en detalles, a menudo poco relevantes, pero repetidos hasta la saciedad, como los casos de: el rostro romboidal del Astrólogo, el pelo rojo de Hipólita, las manos de Elsa (1). Este catálogo puede ser ampliado con muchos ejemplos más.

Es cierto que de la estatura de los protagonistas casi no se sabe nada. De Silvio no obtenemos ninguna impresión; sólo se hace hincapié en su edad; en cada capítulo ha avanzado un año, desde los catorce hasta los diecisiete años (2). Compartimos la sorpresa de los viajeros al descubrir que Erdosain es un joven «delicado y pálido», puesto que en cuanto a su constitución sólo se ha aludido a los setenta kilos de peso, casi obligatorios para protagonistas masculinos. De éste, igualmente sólo se advierten como rasgos generales el peso y lo corvado de su estatura. De la mujer de Balder, Elena, el lector no será capaz de hacerse una imagen ni tan siquiera borrosa. El Astrólogo, por excepción, es tal vez, el personaje del que más se sabe: tiene una figura gigantesca, la nariz torcida, frente tumultuosa, la oreja arrepollada, el pecho enorme, los dedos deformes y la piel curtida.

Por el contrario, se insiste en detalles nimios de rasgos fisionómicos o gestos de tipo tic. En el personaje del Astrólogo se unen los dos recursos. Su cara no sólo es romboidal, sino a la vez mongólica, dos elementos no muy

---

(1) Naomi Eva Lindstrom, «Physical Appearances in Arlt» (1977), 227-9.

(2) En un primer momento se podría pensar que Arlt ha tenido en la mente la gran novela *Don Segundo Sombra* de su «patrón» Güiraldes, quien asimismo hace que Fabio comience su relato a los catorce años. Pero procede de forma distinta: mientras que la narración de Silvio es progresiva, la de Fabio es de tipo retrospectivo. A los catorce años repasa su juventud desde que le trajeron al pueblo; cinco años más tarde evoca tiempos y experiencias vividos desde entonces y finalmente los tres años siguientes los recupera en el espejo de una laguna.

corrientes como para ser olvidados con suficiente facilidad de forma que no llame la atención su mención en tres páginas seguidas (3). Por otra parte, el lector recuerda que también el Pibe, chico al servicio del Rengo, mostraba «rostro romboidal como el de un mogol» (*JR*, 165). Aparte de su extraña cara, caracteriza al Astrólogo el guardapolvo que lleva, aunque al menos cambia en alguna ocasión de color, del amarillo al gris, y dos veces varía como «blusón» (4). Tiene además una obsesión: la de girar un anillo de acero con una piedra violeta. También este gesto se repite en páginas demasiado cercanas como para que pueda ser olvidado (5).

Aunque este personaje acumule el tic y rasgos fisionómicos reiterados, no es él el único. Respecto a la Superiora, que desempeña un papel de muy poca importancia, tan poca que cabe en una sola página, se vuelve a insistir en sus ojos «blancos, fijos»:

> «los ojos fijos de la Superiora semejan dos planchas de plata muerta... mantiene las pupilas fijas... no aparta de ella sus ojos blancos... aquellos ojos, blancos, inmóviles, la sondaron como un escalpelo... La monja Superiora, inmóvil frente a ella, dejaba estar sus ojos blancos».
>
> «(la monja Superiora) mantuvo inmóviles sus pupilas de plata muerta» (*LLL*, 111, 140).

Pero tampoco termina aquí, sino que se repite, ligeramente alterada, una frase que, de esta forma, sirve de marco a la confesión de Elsa:

> «(la Superiora) no aparta de ella sus ojos blancos. Permanece en el centro del locutorio, inmóvil, como si la deslumbrara un arco voltaico. Y su cara color de avellana, arrugada como una nuez, es más inexpresiva...»
>
> «...permaneció la monja Superiora tiesa en el centro del locutorio, como si la deslumbrara un arco voltaico. Ni un solo músculo de su rostro, más arrugado que una nuez, se estremeció...» (*LLL*, 111, 140).

De las dos monjas, que la acompañaban al principio, no percibimos más que sus «mejillas regordetas y rojas»; este detalle se repite dos veces en pocas líneas.

Si casi no llegamos a saber nada de la apariencia de Erdosain, sí que se machaca un tic suyo: suele sentarse en el borde de la silla, con los ojos fijos en un rincón o en el suelo. Tan es así que el propio Erdosain le advierte esta costumbre al «cronista», quien de todas formas ya se debe de haber dado cuenta, puesto que en una sola página lo menciona tres veces, repitiendo, además, una misma frase tres veces casi literalmente:

> «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... siempre con la cabeza inclinada, los ojos fijos en el suelo, los codos apoyados en las

(3) *LLL*, 14, 15, 16; cf. además *SL*, 44,138, 160, 241, 255, 265; *LLL*, 79, 241, 243.
(4) *SL*, 44, 45, 132, 160; *LLL*, 14, 75.
(5) *SL*, 92, 93, 96; cf. *SL*, 132, 142; *LLL*, 68, 75.

rodillas... los codos apoyados en las rodillas, el rostro enrejado en los dedos, la mirada fija en el polvo» (*SL*, 111 s.) (6).

¿Y qué decir del hecho de que esta descripción delante del cronista sea ya una repetición *literal* de otra delante del Astrólogo de la novela *Los siete locos?* (93 s.). Ahora bien, también Barsut tiene la costumbre de clavar «los ojos en el rincón sudeste del cuarto», pero él mismo confiesa que con ello imita a Erdosain. Otro rasgo, sin embargo, que tiene en común con Haffner, no se deja explicar tan fácilmente. Lo que a Haffner le caracteriza —aparte de sus uñas centelleantes y el revólver— es el levantar una ceja y apoyar «su azulada mejilla». Barsut a ratos repite los mismos gestos sin que conozca a Haffner, sugiriendo una imitación por parte suya. Además, el ademán de apoyar la cabeza ya caracterizaba a Erdosain, como arriba se mostró, y más tarde el Astrólogo lo repetirá (7). Si no fuera demasiado cínico, se diría que habrían aprendido el gesto del simio blanco que Erdosain ve en una visión, que se «queda sentado, con el codo de un brazo apoyado en la rodilla y el mentón en la palma de la mano» (*LLL*, 164). Pero, no, quedémonos con otra imagen más poética y célebre: la de Walter (von der Vogelweide) «ûf einem steine». Barsut, por fin, se une a otro personaje, el loco Ergueta, del cual imita el guiño del párpado izquierdo, hecho aludido por el narrador. Pero el lector constata esta manía no sólo en esos dos personajes, sino que hasta Erdosain y el Astrólogo la tienen; e incluso el rostro terrible de la fantasía de Silvio le hace un guiño triste (8).

¿Y quién podrá olvidar el pelo y las cejas rojos de Hipólita, junto a su mirada verde, venenosa y fría? Lo haría en contra de la insistencia del autor.

En la última novela son sobre todo dos personajes quienes se imponen por la reiteración de cierto rasgo físico, a saber, Irene y Alberto. Zulema se quejó de que su marido Alberto estaba casi ciego. No lo olvidaremos jamás, pues el narrador no se cansa de describir sus «anteojos calzados en una nariz de caballete». De paso se nos advierte —aunque algo más discretamente— acerca de las «palabras casi sibilantes de entre sus labios finos» (9). Y, *last, but not least,* ¡los ojos de Irene!, «ojos estriados, de rayas grises (aleonadas) y ligeramente amarillas». Encima, le persigue la fórmula de la «mirada gatuna, expresión felina (gatuna), ojos felinos, aleonadas pupilas» (10). El empleo de una fórmula para un personaje no es único para Irene, sino que ya se introdujo este elemento en *El juguete rabioso* con Lucio, «ese festivo masturbador» (*JR*, 45, cf. 31) y se repite, por ejemplo, en la «ovalada carita pálida, ojos verdosos y rulos negros» de la colegiala (capítulo «Personajes», nota 21), o la doncella soñada, «alta y fina», «rubia y alta» o «alta y pálida» (11).

---

(6) Las palabras de Erdosain, *ibid.* 122; véase además *SL*, 78, 114; *LLL*, 54, 118, 212, 260, 264; Barsut, *SL*, 35, 36, 37, 78.

(7) *SL*, 45, 48, 50, 51, 79, 94; *LLL*, 67, 118, 255.

(8) *JR*, 125, 158 (Rengo); *SL*, 79; cf. *SL*, 31, 188, 191, 192, 194; *LLL*, 235; Erdosain, *SL*, 104; *LLL*, 54; el Astrólogo *LLL*, 14, 73; el Abogado, *LLL*, 87.

(9) Gafas y nariz: *AB*, 154, 178, 179, 190, 191, 192, 193, 211; la voz: 154, 178, 179, 193, 255.

(10) Sin ordenar según color y mirada: *AB*, 21, 27, 28, 32, 33, 42, 106, 107, 115, 116, 123, 244.

(11) *Jb*, 35, 72; *SL*, 115; *LLL*, 179, 210; *AB*, 103.

Se concluye que el autor no sólo reitera gestos y rasgos con demasiada frecuencia, sino que además los emplea sin suficiente criterio de diferenciación. Si todos o sólo varios personajes emplean el mismo ademán, ya no se puede hablar de un rasgo definitorio. El elemento se ha degradado a un tic que ya ni siquiera acompaña a un determinado «flat character», como lo sugiere E.M. Forster, y cuyo mejor ejemplo se encuentra en Mr. Micawber.

Aunque no pertenezca del todo a este capítulo, quiero llamar la atención sobre otro elemento que priva a los personajes de su identidad. El autor suele designarlos con un atributo que los define según la situación en la que se encuentran o cómo los percibe otro personaje. El Capitán será «el intruso» para Erdosain, pero sólo para éste; lo mismo es cierto para la Superiora, a la que Elsa parece sentir como una «vieja terrible». Pocas veces Erdosain se comporta como para que resulte apropiado el apodo de «cínico» y si se le llama «el asesino» nos recuerda que él mismo ya tituló así al que se suicidó en un bar. Lo mismo es cierto para el mote «la Coja»; en general se suele apodar así a Hipólita, pero también a la criada de la pensión de Erdosain se lo aplica en alguna ocasión (*LLL*, 179). Tampoco «el encadenado» dice nada sobre el carácter de Barsut, sino sólo sobre algún mal rato que pasó. Entran en esta categoría igualmente los apodos de los personajes. Los lectores no demasiado atentos quizá no se enteren de que el verdadero nombre del Rengo es Antonio, el de la Bizca, María Pintos; y el del Astrólogo, Alberto Lezin, y nadie sabrá jamás cómo se llamaba el Pibe, ni el Abogado, el Mayor, la Cieguita, el Buscador de Oro...

La repetición de términos no tiene necesariamente que estar unida a un personaje. Para expresar el pensamiento del Astrólogo el narrador repite la pregunta «¿Por qué no?» seis veces en una página, y la contesta tres veces con los meros sustantivos «Acero», cromo, níquel (*SL*, 238 ss.). O el término «canalla»: Silvio comienza por preguntarse por qué es tan canalla; más tarde insiste en titularse un canalla, alternando con las palabras de un cretino que resuenan en su memoria para rechazar su culpa (*JR*, 176 ss.). Lo mismo Erdosain estalla varias veces en el insulto contra «Dios Canalla» (*LLL*, 158 ss.).

Una vez el autor emplea la exagerada reiteración con fines irónicos y desmitificadores: cuando doña Ignacia saca a colación su propia virginidad al casarse como garantía del «himen intacto» de su hija (*LLL*, 40 s.).

A menudo son ciertas imágenes las que se repiten, dando la impresión de que se trata de una expresión o de una visión favoritos del autor. Tal es el caso de la petición de ayuda, el «S.O.S.» que emite Erdosain en momentos de desesperación, y que cree haber sido lanzado por el gato que fue recogido. Balder al encontrarse de nuevo con Irene, también afirma —dos veces seguidas— que su S.O.S. había sido escuchado y mucho antes, en las *Aguafuertes porteñas*, se dice que hay «espíritus que lanzan a toda hora su S.O:S.» (12). Un ejemplo más es el del torbellino. El vestido que se

(12) *LLL*, 34, 54, 158; *AB*, 98; *AP*, 160; otra idea favorita del autor es el «cross en la mandíbula» que hasta el mismo Arlt piensa dar con sus novelas, *LLL*, 12, cf. *Jb*, 81; *SL*, 128; *LLL*, 96, 203 y todo el boxeo de *AB*.

atorbellina en torno de las piernas de una mujer se introduce por primera vez en el relato de *Ester Primavera* (lo que más tarde serán «los rulos» de las chicas aquí aún se define como «bucle de cabellos»). Este atorbellinar del vestido en el mismo cuento se repite como elemento negativo: la «ráfaga de helado aire» que atorbellina la atmósfera. Continúa la idea en *Los siete locos* con Elsa, cuyos «vestidos se atorbellinaban en torno del triángulo de sus muslos blancos», tal como ocurrirá en *Los lanzallamas* con los de Luciana. Por fin, Haffner verá a su Ciega acercándose en el mismo torbellino de vestido negro. Igualmente se atorbellinan ideas, velos, insectos... (13).

El mismo procedimiento se descubre en unidades sintagmáticas. El sintagma que más se repite a lo largo de toda la obra es el asociado con la «vida». Doña María comienza una larga serie de preguntas como «¡Qué has hecho de mi vida?», pregunta repetida tres veces, añadiendo a la tercera el apóstrofe «puerco». Silvio arroja la misma pregunta contra el homosexual: «¿Qué hiciste de tu vida..., de tu vida?» — «Bestia..., ¿qué hiciste de tu vida?» (*sic*). Erdosain, a su vez, se autointerroga: «—¿Qué es lo que hago con mi vida?» (14). En otros momentos se afirma la vida como «linda». Silvio es quien más énfasis pone en la aserción, hasta embriagarse con sus propias palabras: «—Vida, Vida, qué linda que sos, Vida». «Vida, qué linda que sos, Vida... qué linda... Dios mío, qué linda que sos» (*sic*). Erdosain, a pesar de su sufrimiento, declara igual amor a la vida que Silvio, y el Astrólogo se inspira en aquél para exclamar también él: «¡Qué grande es la vida!» (15).

Otro tipo de redundancia lo constituye una serie de ideas o palabras, desencadenados por un elemento generador. Así leemos sobre los dolores que Erdosain siente a través de todo el cuerpo:

> «Erdosain escucha el estrépito de estos dolores repercutir en las falanges de sus dedos, en los muñones de sus brazos, en los nudos de sus músculos, en los tibios recovecos de sus intestinos» (*LLL*, 35).

No niego que con esta fracturación y distribución Arlt consigue dar la idea de la inmensidad del sufrimiento. El grito, ya mencionado en otro lugar, se introduce por la triple fórmula «si yo me inclinara», para desarrollar acto seguido todo tipo de grito que saldría de los seres humanos, «grito que no combinará la boca sucia del hombre, grito más agudo, grito que se lanza con el estómago, el que se asorda en el tímpano, grito de todo el cuerpo, el grito del vientre, el pobre grito lento» (*LLL*, 160). Casi siempre estas series se formulan en boca del protagonista Erdosain y por ello, en contra de muchos ejemplos anteriores, se justifican al expresar su dolor. Es el caso de la siguiente serie:

---

(13) *Jb*, 72, 78, 88; *Jb*, 83; *SL*, 75; *LLL*, 185, 110.

(14) *JR*, 78s., 129; *SL*, 24, 29, 40, 134.

(15) *JR*, 99, cf. *ibid.*, 100, 170, 177, 178, 189, 190; *SL*, 237; *LLL*, 214. La frase que es característica para *El amor brujo* es «su espíritu a grandes zancos recorre el País de las Posibilidades» y en segundo lugar «el camino tenebroso» en el que Balder entra.

«La tierra está llena de hombres. De ciudades. De hombres. De casa para hombres. De cosas para hombres. Donde se vaya se encontrarán hombres y mujeres. Hombres que caminan...»

o la idea fija que le obsesiona en el paseo con la Bizca:

«Hay ríos en todas las zonas del mundo. Y barcas con hombres silenciosos... Hay ríos con barcas silenciosas... Ríos a cuyas orillas corren ratas... Hay ríos y barcas con hombres silenciosos... barcas silenciosas con hombres dormidos... Ríos con cargas de hombres silenciosos» (16).

A veces la reiteración se hace patente en episodios enteros. Ya mencioné el relato de Hipólita sobre su vida y la de Ergueta, relato que se opone al de éste. En principio este tipo de repetición es una técnica absolutamente legítima. Recordemos los diferentes puntos de vista que se sugieren al lector al caer el ataúd de Addie en el río en la novela *As I Lay Dying*, o la película que se hizo famosa por este recurso, *Rashomon*. El doble relato de la noche de bodas por parte de Erdosain y Elsa cumple esta función. La repetición en cursiva de párrafos enteros de las palabras de despedida de Elsa en *Los siete locos* es otro momento logradísimo, ya que éstas resuenan aún en la memoria del abandonado Erdosain (71, 82 s.). Igualmente meritorias son breves alusiones a hechos ya narrados o puestos en escena, como la relación de Erdosain con la modistilla o la bofetada que recibió de Barsut, puesto que se integran en momentos en los que el protagonista pasa revista a su vida. Y hasta la acumulada mención de la carita de la colegiala dice algo sobre el carácter romántico de Erdosain o el abismo de su desesperación (17).

Otras veces, sin embargo, no se trata de este feliz empleo. En algunos casos los personajes o el narrador hasta se equivocan de detalles al volver sobre un mismo incidente. Dos veces Erdosain relata la corrupción de una niña por parte de él. Según le cuenta a Hipólita, esta niña tenía nueve años; más tarde, con Luciana insiste en que tenía ocho años. Una tercera alusión a esta niña existe por parte de Hipólita frente al Astrólogo (*SL*, 227; *LLL*, 181, 25). Otro equívoco comete el Astrólogo acerca del intento de suicidio de Haffner. La primera vez Erdosain recuerda la casualidad que, según el Astrólogo, le salvó la vida al chulo al contraerse el corazón en el momento de pasar la bala. Pero en el informe del propio Astrólogo éste afirma que el proyectil se desvió al chocar contra una costilla. ¿Quién se equivoca? ¿Tal vez el propio narrador? (*SL*, 45; *LLL*, 142). Lo mismo es cierto para la edad de Barsut; en *SL* tiene ya veintisiete años y en *LLL* ha retrocedido a los 25 (*SL*, 36; *LLL*, 233). Aunque no haya error en el doble informe sobre el suicidio de la dactilógrafa, a la que Haffner obligó a trabajar de prostituta, tampoco el relato del Astrólogo aporta nada nuevo a lo que ya sabemos

---

(16) *LLL*, 163, 193; cf. «Te hemos llamado y no has venido... Danos un pedacito... Canalla», *LLL*, 158s.; «el sol de la noche», *LLL*, 209.

(17) *SL*, 116, repetido *LLL*, 121, 181; *SL*, 79, repetido *LLL*, 53, 181; la colegiala, *SL*, 102ss., 116; *LLL*, 32, 54, 55, 56, 156. Arlt también supo evitar una repetición como lo prueba la alusión a la escena en la que el Abogado escupió al Astrólogo en la cara, *LLL*, 96, 145.

desde el recuerdo del mismo Haffner. Encima se encuentran a sólo treinta páginas de distancia. Erdosain, por cierto, no se interesa por el relato, el lector ya conoce la historia, ¿para qué sirve entonces? (*LLL*, 109 s., 141 s.).

No siempre se trata de una repetición del mismo episodio, sino que puede tomar forma de reduplicación de un mismo acto en otro entorno, o en una misma situación realizarse un acto absolutamente distinto. Si Silvio salva a Enrique de la policía, delata al Rengo a ésta. Al subir Erdosain con la prostituta Aurora a su cuarto chocan casi contra el negro Raúl, vestido con una asquerosa bata, portando una escupidera en la mano. Ya al refugiarse Erdosain en otra ocasión en un burdel fue un espantoso negro quien puso manos a la prostituta inocente Lucién (*LLL*, 126; *SL*, 215).

Entre una larga lista de redundancias elijo aún dos tipos más: el que expresa lo hiperbólico y las fórmulas triples. La hipérbole es tan obvia que se puede abrir cualquier página al azar para coleccionar ejemplos: la canasta que Silvio debe llevar al mercado es «impúdicamente grande», los chicos se miran «espantados», porque sienten «horror»; golpes en la puerta son «frenéticos, urgentísimos», el pelo de Silvio se le eriza. Si alguien quisiera replicar que todos ellos son ejemplos de una novela acerca de un joven pillo, en *Los siete locos* tal vez aumenta el número de ejemplos: la desdicha es «inmensa», un acontecimiento no sólo «extraordinario», sino incluso «inmensamente extraordinario». Erdosain padece «sufrimientos atroces», Barsut carga su frente de «tumultuosas contracciones» y a ratos acumula «furores»; a Erdosain el furor le «estremecía». «Extraordinarios» son el silencio, una dificultad, ojos fijos...; «enormes» son la desdicha y la tristeza, que a ratos también se adorna con el adjetivo «horrible», y si los ojos son «terribles», también lo es la fatiga; la piedad y la dulzura son «infinitas», a la fuerza se adjudica el valor de ser «prodigiosa». A veces todas estas calidades se acumulan en una sola frase:

> «Erdosain se detuvo espantado, apretó el dinero convulsivamente en su bolsillo, y excitado, ferozmente alegre...» — «(Erdosain) examinaba con ojos glaciales el impasible rostro de los Embajadores. Una palidez terrible le inmovilizaba con su frío delicioso» (*SL*, 258, 256).

En el saco de «lo que no tiene nombre» cabe mucho: obscenidades sin nombre, algo sin nombre, un castigo sin nombre, una tristeza sin nombre, un pozo sin nombre... (18). No faltan los adjetivos «monstruoso» (sobre todo en *Los lanzallamas*, ni «infame», «infinito», «inaudito», «inmenso»..., ni todo tipo de elativos. Pues, además, recordemos los títulos de los relatos: *Noche terrible* y *Viaje terrible*.

Al hablar de las coincidencias entre el narrador extradiegético y los narradores de segundo grado ya aludí a las que se refieren al empleo de fórmulas de tres miembros. Ampliaré esta constante de la narrativa arltiana aquí, en el contexto de la redundancia. La tríada ya está presente en las *Aguafuertes porteñas*. En el «Soliloquio del solterón» la dueña de la pensión

---

(18) *SL*, 36, 30; *LLL*, 125; *JR*, 113; *LLL*, 138, 136.

es «gorda, sosegada y maternal», características, aunque no sinónimas, que expresan una misma idea. «El bizco enamorado» que no es celoso, no es un bizco, sino «un bizco apócrifo, un bizco imposible, un bizco absurdo». «Casas sin terminar» son casas «sin techos, sin puertas, sin reboque». La «Aristocracia de barrio» está formada en primer lugar por los jubilados, y «casi todos los jubilados pertenecen a la Liga Patriótica; casi todos los jubilados sienten horror a la revolución rusa; casi todos los jubilados se enojan cuando oyen decir la frase de Proudhon: 'La propiedad es un robo'».

Esta mina, aunque no tan rica como la de las expresiones hiperbólicas, ofrece gran número de ejemplos. Limitándome a *Los siete locos* se encuentran: Erdosain se siente un «centímetro cuadrado de sensibilidad, un centímetro cuadrado de hombre, un centímetro cuadrado de existencia»; el lenguaje de Hipólita le parece al protagonista «intempestivo, prostibulario y canalla»; Erdosain quiere aliviarse de su odio contra los tenderos tachándoles de «cornudos, de ladrones y de hijos de mala madre»; al Astrólogo «una fatiga terrible anonadaba su musculatura, sus miembros recios, la coyuntura de sus huesos»; viejos diplomáticos muestran «cabezas calvas, semblantes plomizos, miradas duras y furtivas». Este ejemplo prueba que aparte de las fórmulas dobles de tipo «alta y fina» también la triple aposición sirve para introducir un personaje, así uno de los Espila, «alto, flaco y cabelludo» (19).

Sirva esto de muestra. Como dije atrás, la afición a los tres atributos o la triple repetición de un término o sintagma es general. Erdosain llama tres veces «linda» a Luciana; Elsa pensaba «hundir, humillar a Erdosain y tomarse su venganza»; el Astrólogo compara el hombre con un tigre enjaulado, repitiendo tres veces «va y viene»... todos ellos ejemplos elegidos al azar de *Los lanzallamas* (20).

Por último, parece legítimo preguntarse si algunos capítulos o tramas y acciones secundarias no rompen la unidad de la novela, desviándose de la historia principal. Pienso en concreto en la familia Espila y en escenas como la de los «dos bergantes» (*LLL*) y toda la historia de Bromberg y su asesinato. El número de páginas que ocupan los episodios en torno a Haffner y al loco Ergueta (p.e., el capítulo de Ergueta y Bromberg en la quinta, *LLL*, 222 ss.), sólo se justifican si el autor les considera como representantes de todo un sistema social, sometido por él al bisturí.

El hecho de que me haya limitado a citar ejemplos de las novelas no excluye la presencia de elementos reiterativos y redundantes en los cuentos *El jorobadito*. La misma elocuencia caracteriza a los narradores en primera persona. El «yo» anónimo del relato que da el título a toda la antología expresa su aversión a los contrahechos de la siguiente forma:

---

(19) *SL*, 74, 180, 181, 230, 256, 117; *JR*, 159 el Rengo «olímpico desfachatado y milonguero».
(20) *LLL*, 185, 140, 71.

«en presencia de un deforme no puedo escapar al nauseoso pensamiento de imaginarme corcovado, grotesco, espantoso, abandonado de todos, hospedado en una perrera, perseguido por traíllas de chicos feroces...» (*Jb*, 20).

El «escritor fracasado» repite en la primera página cuatro veces «yo también tuve veinte años». Otra fórmula repite el enfermo narrador de *Ester Primavera:* «Así venía hacia mí...». Además, dos frases sirven de estribillo en el mismo cuento: «Hace setecientos días que pienso en ella» y «una ráfaga de viento caliente». Lo mismo se observa en el relato *Las fieras*, donde la afirmación «no te diré nunca cómo fui hundiéndome día tras día» cumple el mismo papel; por no hablar de la frase que enhebra todas las iniquidades de las fieras, comenzando siete veces por «si se habla» (*Jb*, 123).

2. El lenguaje

La crítica en general está de acuerdo con un juicio como el de González Lanuza cuando dice del lenguaje de Arlt que es «decididamente personal». Con esa calificación alude a las peculiaridades lingüísticas más salientes, como, por el lado negativo, la arbitrariedad gramatical, las crudezas de tono y el abuso de términos científicos, y, por el positivo, la riqueza de su léxico.

Quiero profundizar algo más en este aspecto, hasta donde me lo permitan la distancia geográfica y temporal. Dejo los abusos gramaticales al juicio de cada lector, teniendo además en cuenta que los más graves a buen seguro habrán sido eliminados piadosamente por sus «nègres», igual que los errores ortográficos, si es cierto, como se cuenta, que no era capaz de escribir una palabra sin cometer dos faltas de ortografía (1). ¿A quién habrá que admirar más: al que lo empleó como «secretario» (Güiraldes) o al que aceptó el oficio?

1. VOCES VULGARES Y LUNFARDAS

Comienzo por el extremo opuesto a la terminología científica, el vocabulario y las expresiones vulgares y del lunfardo. Borges y Clemente en su trabajo común sobre «el lenguaje de Buenos Aires» definen el lunfardo como «*argot* porteño», una «jerga restringida a iniciados», es decir, a los «*lunfas*» (ladrones), lenguaje gremial de los que viven del delito (2). El

(1) Donde más se notan los errores gráficos es en las palabras extranjeras, casi siempre italianas, que Arlt ofrece para la etimología del léxico lunfardo, si olvidamos un error como «entabliyar», que se le habrá escapado al corrector (*AP*, 158). Utiliza una transcripción fonética españolizada como «follia» en vez de «foglia», «fiaca» en vez de «fiacca», «squena dritta» para «schiena diritta», «botiglieria» para «bottiglería» etc. (*AP*, 41, 40, 42, 83). En el aguafuerte «El teléfono amoroso» se lee «yettatore», mientras que otra se titula «el yetatore»; «Busca trabajo...» habla de «conchabo», mientras que en «Sin laburo» se lee «conchavo». Con el francés tampoco le va mejor, puesto que cita «La Vie Parissien» (*sic;* en Scroggins, 227, 236; 189, 183). En lo que se refiere al léxico español sólo en una palabra parece haberse colado un error ortográfico con cierta constancia, a saber, «jeta» que en varias aguafuertes aparece escrita con «g» (cf. «Transportes de arrabal», en Scroggins, 247).

(2) J. L. Borges, J. E. Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires* (1963), 77, 91s.

lenguaje del hampa, bien se llame «argot» (Francia), «gergo» (Italia), «Rotwelsch» (Alemania), «cant» (Inglaterra) o «germanía», es un lenguaje especial, creado para excluir a los demás grupos sociales. Tres elementos lo caracterizan: primero, un vocabulario *técnico* que expresa las actividades propias del hampa; segundo, un vocabulario *secreto*, y, por último, el vocabulario *«argótico»* como signo de diferenciación (3). El carácter secreto del antiguo lenguaje del hampa es precisamente lo que lo distingue del lenguaje vulgar moderno. Si palabras del lenguaje de la germanía (o «lenguaje canero» o «lunfardo» en la Argentina) han penetrado en el léxico popular significa que han perdido su función más importante de clave y, por lo tanto, ya no son utilizables en su campo de origen.

Incidentalmente, en el contexto de las *Aguafuertes porteñas*, mencioné el interés de Arlt por las voces populares y lunfardas y su origen. En la nota «El 'furbo'» se presenta como un auténtico estudioso de la filología lunfarda, de la que ha surgido «triunfante y magnificado» en su propia opinión. La nota es sólo una defensa del lunfardo y sátira contra el señor Monner Sans en particular y la «academia de los fósiles» en general. Dos aguafuertes exhiben en su título el interés lingüístico: «El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular» y «Divertido origen de la palabra «squenun». En otras notas explica de paso algunas expresiones como «tirarse a muerto», «trincar el otario», etc.

Por su tema, el apunte sobre «la mala junta» es uno de los ejemplos más interesantes respecto al léxico vulgar. Comienza por la designación de los ladrones y sus colaboradores, terminología de la más rica en todos los lenguajes de malandrines, según el instrumento o lugar del robo y/o el objeto o la víctima a la que se roba (4). Cita Arlt al «escrushante» (ladrón de domicilio que aprovecha la ausencia de los dueños), «lancero» (especialista en robar a transeúntes), «descuidista» (ladrón que opera por descuido de su víctima) y «furquero» o «furquista» (asaltador). Una enumeración muy parecida del gremio del latrocinio se encuentra en *La crencha engrasada* de Carlos de la Púa:

«Todos los laburos se los repasó,
fue escruche, lancero, furquista de biaba (paliza)
y por lerdo nunca jamás fracasó».

A estos ladrones se unen el que «escolaza» (profesional de juegos de azar), el «ladrillo» (por similitud fonética con «ladrón») y el «campana» (como indica el nombre, el que vigila y toca alarma). En *Las muchachas de*

---

(3) P. Guiraud, *L'Argot* (1980), 7; cf. el prólogo de L. C. Villamayor, E. R. del Valle, *El lenguaje del bajo fondo* (1969); aparte de estos libros, he consultado los siguientes: Diego Abad de Santillán, *Diccionario de argentinismos* (1976), J. L. Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía* (1979), F. H. Casullo, *Diccionario de voces lunfardas y vulgares* (1976) y Charles E. Kany, *Semántica hispanoamericana* (1969); G. Meo Zilio, *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo* (1970).

(4) Cf. Alonso Hernández, *op. cit*, los respectivos cuadros tras las páginas 64, 80; otro campo semántico aún más amplio es el de las designaciones para la prostituta, donde el mismo autor dice haber encontrado casi 300 nombres.

Buenos Aires se añade, además, al «reducidor» (el que vende lo hurtado), el «chorro» (ladrón) en *El juguete rabioso*, y el «cafishio» (proxeneta) en *Los siete locos*.

A la policía Arlt se conforma con dar el nombre de «cana» (de origen francés, «canne», bastón) y «tira» en las aguafuertes, mientras en *El juguete rabioso* se la llama «yuta» (de «yunta», por la costumbre de andar de a dos). En total son sólo tres vocablos entre una gran variedad para elegir como «abanico, pintor...». Puesto que también el lugar de reclusión se llama la «cana», el acto de detener/meter a alguien en prisión se expresa por el verbo «encanar».

Algunas veces el autor marca las palabras del lunfardo con comillas, sin seguir, sin embargo, una regla fija. Las actividades antes citadas, por ejemplo, no van entrecomilladas, mientras que el verbo «lancear», o «correr la lanza», y el «descuido» sí lo están. Otros verbos de acción hurtadora, al contrario, no llevan comillas, como «levantar burros» (robar el cajón del mostrador en un boliche). Igualmente el nombre «la cana» se subraya gráficamente, mientras que el verbo «encanar» no (al contrario en el aguafuerte «Las broadcastings...» aparece el verbo «encanar» entrecomillado; en Scroggins, 228).

No es éste el lugar para enumerar y explicar todo el léxico lunfardo empleado en las aguafuertes. Arlt lo usa no sólo por el interés lingüístico, como en las notas arriba citadas, sino también para «épater» y satirizar a ciertas personas, como los burgueses de las «persianas metálicas y chapas de doctor». Comienza esta nota autoalabándose socarronamente por portarse bien y no usar vocablos lunfardos para hacerlo en el mismo instante al emplear el término «gil». Con picardía se disculpará dos veces con otras palabras vulgares: «Ya me blandié», «ya se me escapó otro término reo».

El vocablo en cuestión con el que Arlt dice haberse excedido, «gil», además plantea otro problema con el que un crítico de hoy ha de contar. Igual que palabras como «mina», «chamuyo» (empleadas también por Arlt) y otras, ha perdido el significado peyorativo que en origen tenía. «Mina», que antes designaba a la querida del ladrón o incluso a la prostituta, como en la expresión «mina de tango», ha llegado hoy a ser una expresión de respeto e intimidad (5).

Para terminar esta introducción añado sólo que Fernando Hugo Casullo, en su *Diccionario de voces lunfardas y vulgares*, se ha servido de muchos ejemplos de la obra de Arlt, la mayor parte de ellos de las *Aguafuertes porteñas* y de *Las muchachas de Buenos Aires*. Cuento más de sesenta citas y falta un gran número de vocablos, sólo del libro de las aguafuertes:

---

(5) Borges, Clemente, *op. cit.*, 78, 98s. Lo mismo constata Casullo: «Efectivamente el *lunfardo* no es ya un algo prohibido; un tabú. Artículos por decenas; libros; folletos; por radio y televisión se lo comenta, se lo utiliza. Hay palabras lunfardas a las que el pueblo, 'supremo juez' ha sacado de la picota para hacerlas populares» (*op. cit.*), 129. He aquí una breve lista de ejemplos entresacados de *El juguete rabioso* que todavía figuran como lunfardo en los arriba citados diccionarios, pero que en realidad ya son voces comunes: cana, garrón/garronear, bulín, cafishio, mango, junado, chorro, fajar, cachar, macanear, macanitas, pucha.

engrupir, escolaso, escruche, forfai (o «forfeit» como lo usa Arlt), misho, orre, pierna, piola, rantifuso, tano, tungo, turro... Por otro lado, Casullo le ofrece casi un homenaje a Arlt, «sabio y grande», al transcribir todo un largo párrafo sobre los «reducidores», honor que no concede a ningún otro autor.

Veamos a continuación cómo se integra en la obra literaria el léxico vulgar y del lunfardo. Si éste es lenguaje del delito, habrá que buscar a los personajes que lo emplean en este estrato social. Así llegamos en *El juguete rabioso* al Rengo y a los jóvenes ladrones del «Club de Caballeros de la Media Noche». El Rengo, «olímpico, desfachatado y milonguero», se introduce desde el primer momento cantando una canción obscena: «Y es lindo gozar de garrón» (disfrutar gratuitamente de una prostituta, 159). Otra canción favorita suya es la del «bulín» del «shofica», es decir, la habitación sobre todo para prácticas amorosas (del francés «boulin») del chulo (6). Toda su conversación está salpicada de términos lunfardos. Se jacta de haber «amurado» a un turco (7) y ordena a su colaborador joven que «raje» la pierna de cordero del turco. Luego es una vieja a la que el Rengo quita el «bagayito» (del genovés «bagaggi», bulto, muchas veces de objetos robados), porque él «andaba seco» (sin dinero) y le ofrece un «mango» (moneda de un peso). Cuenta que se ha largado con el carro y «matungo» de un pescador gallego («matungo», con aféresis «tungo», es expresión despectiva para caballo viejo, cf. *AP*, 79). Pero el gallego lo había «junado» (visto) y le vigila desde entonces. Además, él mismo fue «mandado al brodo» por «Su Majestad» (engañado sin ser pagado lo que le correspondía). El uso de apodos es otro rasgo típico en el mundo delictivo. Arlt los emplea con gran frecuencia: Vasquito, La Adorada, Cabecita de Ajo, el Chambón, Tresdedos...

Lo que no convence en el discurso es que de repente se ponga algunas voces lunfardas entre comillas, mientras que en la primera parte iban sin ser señaladas, menos «macró», palabra con la que Silvio introdujo al Rengo (160). Resulta extraño que en la pregunta del propio Rengo: «¿No es cierto, che, Rubio, que tengo pinta de 'chorro'?», el término para ladrón vaya entre comillas. En sus historias del arrabal algunos términos están marcados gráficamente, mientras que otros no. Cito algunos, subrayando lo entrecomillado:

> «El gallego era un *gil* (tonto). La mujer dormía con otros y tenía dos hijas en la vida» (eran prostitutas) — «Pasaba alguno de rancho» (sombrero de paja) — «¡Si eran unos *grelunes*! En cuanto te retobabas (disgustarse), te fajaban (castigar)... el Inglés de un castañazo lo volteó (puñetazo)... Arévalo *cachó* la canasta (agarrar)... cuando vino

(6) Arlt ya ofrece algunos ejemplos del «vesrre» (revés) en *AP*. «jovie» (viejo), «tegobi» (bigote), «zabeca» (cabeza), «feca» (café) (66, 81, 94, 116).

(7) Es vocablo con varias denotaciones: encarcelar, aproximarse, protegerse, desairar/dejar, como en el famoso tango de Contursi «Mi noche triste»: «Percanta que me amuraste... dejándome el alma herida», y no pagar o robar; en el contexto establecido por el Rengo se trata evidentemente del último significado.

el *cana* (policía) sólo estaba el rancho y el turco, que lloraba con la nariz revirada (fastidiada)... [Arévalo] tenía unas cuantas mujeres. La última que hizo (robar) fue la de un cabo... Arévalo saca una faca... y se la enterró hasta el mango en el corazón. El otro cayó seco y Arévalo rajó (huir)... murió tísico [de la] goma (porra de policía)» (8).

Otros delincuentes, aunque todavía aprendices, son los del «Club de Caballeros»: Silvio, Enrique y Lucio, el «festivo masturbador». En la conversación durante el robo de la biblioteca, Lucio llama «rana» (pícaro, astuto) a Enrique y Silvio le replica diciendo que no «mancanee» (charlar y mentir). Estas voces vulgares, que ya se habían difundido entre un público más amplio, no son destacadas gráficamente, mientras que otras se ponen entre comillas, como «cachar», «la goma», unos «mangos» (no entrecomillado en el discurso del Rengo), la «leonera» (calabozo), «cana» y «enfriar» (del francés «refroidir», asesinar).

Otras veces incluso traduce palabras que evidentemente pensaba que su público no iba a entender, a saber, «jetra» (por metátesis), «bondi» (tranvía; en el aguafuerte «El hombre de la ventanilla» sin traducir y sin comillas; en Scroggins, 171), «cana» y «yuta», las cuatro explicadas en notas al pie de página (35, 42, 46). No resulta lógico que las dos primeras veces no se explique el significado de «cana» y a la tercera sí (22, 37, 46). Otro tanto ocurre con el verbo «cachar», sin comillas la primera vez y la segunda entrecomillado (37, 58). ¿Errores de imprenta o prisas del autor?

El lenguaje del propio Silvio está moteado del lunfardo al discutir consigo mismo la posibilidad de delatar al Rengo (178).

Lucio es un caso interesante. Cuando Silvio le vuelve a encontrar después de algunos años, aquél se ha «reformado», apareciendo como agente de investigación. Lo que, sin embargo, no ha reformado es su lenguaje vulgar, a pesar de que sepa hablar de la *struggle por life»* de Darwin. Aún emplea términos como «ranún» (aumentativo de «rana») y «pucha» (interjección vulgar de sorpresa), etc. Lo mismo se observa en el caso del policía Gómez en *Los lanzallamas*, que emplea el lenguaje de los maleantes (9). Además ello es lógico; los únicos que tienen cierta posibilidad de llegar a conocer la germanía son precisamente sus archienemigos. No pocas veces ello ocurrió a través de delatores o «reformados», como en el caso del famoso Vidocq, autor del diccionario de argot de 1837.

En *Los siete locos* varios personajes están relacionados con los bajos fondos y por lo tanto emplean su lenguaje. Cuando Erdosain recuerda la «leonera» (fonda) que él y Ergueta frecuentaban en tiempos pasados, el último usa términos como «me esgunfiaba», «turro», «engrupido», «mula»

---

(8) *JR*, 163s.; para más ejemplos de su lenguaje véase p. 170-173.

(9) Cf. «Batí, nene» (decir verdad, sobre todo a la policía); «Hablá, hijo de puta» (*LLL*, 105); «Estás cabrero (enojado)... vas a reventar»; «¿Quién te fajó» (matar, 106). También en su caso de repente comienzan a aparecer los vulgarismos entre comillas como «paicas» (despectivo para mujer), «estar metido en el baile», «merza» (despectivo para gente), «cantar» (confesar, 107).

y «furbo» (10). Tampoco el Ergueta 'iluminado', discípulo de Jesucristo, ha perdido su lenguaje prostibulario. Manda a Erdosain moverse con el taco «Rajá, turrito, rajá», aunque él mismo debe de darse cuenta de su fallo, puesto que en el diálogo con el propio Jesucristo se interrumpe a la mitad de «maca...» para corregir su vulgarismo con la palabra de buena educación «disparates» (33, 245). En un discurso imaginario a la chusma de algún cabaret de la calle Corrientes emplea el «idioma ranero» de ésta: Jesucristo vino a salvar a los «turros», a los «grelas» (minas), a los «chorros» y a los «fiocas» («cafishio» por metátesis y aféresis). El profeta Pablo fue un «tira» (agente de policía) y Magdalena una «yiranta» (prostituta, *LLL*, 225).

Para los otros clientes de la «leonera», de «almas letrinosas y jetas puercas», se utiliza los términos que ellos mismos emplearían: «merza» (despectivo para conjunto de personas), «batidores» (delatores), «lanceros» y «canfinfleros, cafishios, macrós», los últimos tres términos con el mismo significado. Con «cafishio» se repite el desajuste de *El juguete rabioso*; la primera vez no se lo subraya, la segunda va entre comillas (*SL*, 192, 195). Por lo tanto, David Viñas en su prólogo a su *Antología* de Arlt se equivoca cuando dice que Arlt, «seducido» por el lenguaje popular, «se distancia con cierta cautela [de él] al poner los vocablos y los giros populares entre comillas como si con ese procedimiento tipográfico los tomase con las puntas de los dedos o los conjurase».

El futuro patriarca de todos los prostíbulos, Haffner, emplea lógicamente el lenguaje de su entorno, a pesar de su educación burguesa y anterior profesión de matemático. Choca de nuevo que los términos lunfardos vayan entrecomillados en su *soliloquio* en el capítulo «Haffner cae», aparte de la incoherencia de poner una palabra una vez entrecomillada y otra vez no («macanudo», 62). Son destacadas las siguientes palabras: «joder, darla (dar una paliza), tragar (negocio en perjuicio de otro), cafishear, fioca, me la tiene jurada, malandrinaje, mishé (pagar favores de una mujer), cocottes, rajar» (11).

Erdosain en alguna ocasión se irrita por el lenguaje «prostibulario» y «canalla» de Hipólita, refiriéndose a la expresión «m'hijito» (*SL*, 179 s.). En grado menor ello trasluce en su soliloquio en el capítulo «Hipólita sola» , en el que en realidad no choca tanto el término «cafishio». Mucho más blasfematorio resulta que se lo relacione con Jesucristo. Ya que todas las mujeres le seguían, él podría haber hecho «trabajar» a la Magdalena. Su marido loco, Ergueta, repite la misma idea en lenguaje vulgar: «A Jesús también le daban lástima las reas. ¿Quién era Magdalena? Una yiranta. Nada más» (*LLL*, 99, 225).

---

(10) *SL*, 188ss.; el aguafuerte «La vida contemplativa»: «Para dedicarse a la vida rea-contemplativa, hay que tener vocación, vale decir, hay que esgunfiarse» (aburrirse, *AP*, 152); «turro» (persona malintencionada, *ibid.*, 99). También el término «engrupidor» ya se conoce de las aguafuertes, a saber, de «Silla en la vereda», que es silla «engrupidora» (engañadora). Se dedica toda una aguafuerte al «furbo», al engañador/pícaro, de ahí que otro término italiano para la germanía es «Lingua furbesca»; una «mula» es un engaño/timo.

(11) Cf. las palabras de Haffner a Erdosain en el capítulo «Las opiniones del Rufián Melancólico» (*SL*) y el capítulo «La agonía del Rufián Melancólico» (*LLL*).

Barsut, a quien Erdosain tiene por grosero, también emplea la expresión «m'hijo». Más que en el lenguaje, lo obsceno de este personaje se expresa en sus actos (12). Lo mismo es cierto para Bromberg, otro «festivo masturbador» que además consiguió sorprender a su «enemigo en un water-closet y lo estranguló sobre sus propios excrementos» (!) y al que se le desprende el pantalón al ahorcar a Barsut, quedándose con las nalgas al aire.

Aunque no pertenezca en realidad a un capítulo sobre el lenguaje, quiero llamar la atención sobre cierto regusto, a veces sado-masoquista por lo obsceno, que se descubre en la combinación entre lo sexual y lo culinario, entre lo culinario y lo fecal. Erdosain, al imaginarse la relación entre hombre y mujer, fantasea con los genitales masculinos inflamados y la mujer que acude desde la cocina para «entreabrir las crines» para que el hombre derrame su semen. Acto seguido la mujer vuelve «tranquilamente a la cocina para freír en su sartén unas lonjas de hígado». Tampoco le falta fantasía para imaginarse una escena de aborto de la Bizca, con sus «piernas de jamón de Westfalia« encima de una «chata». A Balder, aunque menos masoquista, no le es desconocido este lado sádico tampoco. En *El juguete rabioso* en la casa de don Gaetano, la letrina y la cocina eran contiguas y la pensión de Erdosain era una letrina (13).

Dos de los cuentos tienen por su tema interés lingüístico respecto a voces vulgares y lunfardas, a saber, *Ester Primavera* y *Las fieras*, que se desarrollan ambos en el ambiente de maleantes y prostitutas. Puesto que no añaden nada nuevo a lo que ya he expuesto, a excepción de alguna palabra distinta, y no siendo mi intención la confección de un diccionario de voces lunfardas en la obra arltiana, no me detendré en estos relatos (14).

2. LENGUAJES EXTRANJEROS

Me abstengo de continuar con un capítulo sobre el lenguaje técnico y lírico, lo que no representaría más que el puro placer de hacer chocar esos lenguajes con vulgarismos y obscenidades, contraste característico de un texto arltiano. En su lugar analizaré otro elemento que incrementa lo heterogéneo de su narrativa, a saber, la utilización de idiomas extranjeros. A menudo la inclusión de palabras y frases extranjeras aparece unida al mundo de los bajos fondos. Gran parte del léxico no hispano-argentino proviene del italiano, lengua que ya se destaca en las *Aguafuertes porteñas*, algunas veces porque de ella derivan las voces lunfardas y otras porque se citan personajes italianos y su habla.

En *El juguete rabioso*, el criado Miguel recibe el sobrenombre de «Dío Fetente» por su blasfemia favorita. Pero no es el único que emplea el

(12) *SL*, 87, 35s. Cf. la escena en un café, Barsut lamiendo la mesa (*SL*, 38).
(13) *LLL*, 195; cf. *SL*, 182; *LLL*, 197; *JR*, 77; *LLL*, 31.
(14) Paul Verdevoye en su ponencia en el *Seminario sobre Roberto Arlt* (Poitiers 1980) incluye un vocabulario al final (152ss).

italiano. Don Gaetano es napolitano, según dice su mujer, y ella misma debe de ser compatriota, puesto que en momentos de furia ella le suele insultar por su descendencia de una «bagazza» y llamarle «strunsso». Evidentemente el dialecto en el que don Gaetano discute por unos centavos con los verduleros, dialecto que Silvio no entiende, es el napolitano (80). La respuesta estereotipada de don Gaetano es «Estate buono». Monti es otro italiano. Vive relativamente acomodado con su negocio de papel y dos corredores a su servicio. También él suele insertar palabras de su lengua materna como «gentile, diávolo» (142). Lucio, el joven ladrón, del que no se sabe la nacionalidad, introduce un «te la 'voglio dire'» en su relato, tal vez imitando a un italiano, como hace el sordo Espila (*JR*, 52; *LLL*, 218). A otro ladrón internacional, el falso conde de la Espina y Marquesi, del cuento *Viaje terrible*, le gusta adornar su castellano con palabras italianas. En *Los lanzallamas* aparecen de nuevo verduleros italianos, aunque sólo sea en el recuerdo del moribundo Haffner, importunado por aquella canción de la familia del carrito de verduras: «O Mamri, o Mamri...» (108). La misma canción, además, la cantaba la regenta de un prostíbulo de su compañero, el napolitano Carmelo. A través de esta asociación le viene a la memoria el lema de éste: «la vitta e denaro, strunsso».

Es evidente que el italiano se relaciona con la clase humilde, si no con la del delito y la prostitución. A la vez es la lengua musical por excelencia. También el «solterón» en las aguafuertes canturrea «sotto voce» algunas canciones italianas (15).

El francés ocupa el segundo lugar en estas novelas. Casi siempre se emplea en el mundo de la prostitución. En *El juguete rabioso* la cocotte Fanny, una auténtica «cortesana» como la llama Silvio, y su criada hablan el francés. Pero también las prostitutas de baja categoría relacionadas con el chulo Haffner lo utilizan, tal como Lucien, que le inició en la carrera de chulo, y aquella Lulú que «le arroja la injuria más atroz entre 'la gente de ambiente': —*Nom de Dieu, va t'en faire enculer*» (*LLL*, 105; *SL*, 54). Barsut muestra su conexión con este ambiente con la expresión «J'ai m'enfiche» (*sic*, *LLL*, 235). En *El juguete rabioso* y *El amor brujo* se lo emplea, fuera de este ambiente, en torno al «rastaquer» Souza y para satirizar el lenguaje y las pretensiones de la pequeña burguesía, esas «demi-vierges» que piensan agarrarse a un cretino con dinero y una «voiturette» (16).

No puede extrañar la inserción del francés en el mundo de la prostitución, bien sea al nivel inferior, bien al nivel elegante, puesto que esta profesión fue explotada en Buenos Aires en gran medida por franceses, más

---

(15) *AP*, 25; comparando el texto con el mismo incluido por Vanasco en la edición del cuento *Regreso* bajo el título «Primera autobiografía» (p. 29) se lamenta de nuevo la falta de una edición crítica, tal como ya mencioné en el capítulo sobre elementos folletinescos respecto a las ediciones de Bruguera y Fabril de *El juguete rabioso*.

(16) *AB*, 88; *JR*, 83 «rastaquer» o «rastacuero» (*LLL*, 120), del francés «rastaquouère». En *AB* se habla, además, de las «robes de chambre» de los boxeadores y de una «mise en scène» respecto a la relación entre novio y novia burgueses (184, 84).

en concreto, por marselleses, hasta la clausura de los burdeles en los años treinta (17). Uno de los chulos de *Los siete locos* efectivamente se llama «el Marsellés».

El inglés, con pocas excepciones, está limitado al ámbito del pugilismo. En *El juguete rabioso* llama la atención la cita de Darwin en el idioma original, la «struggle for life», cita que aparece traducida al castellano precisamente en la única novela que emplea el inglés con cierta frecuencia, *El amor brujo* (67). En esta novela la afición de Arlt al boxeo se refleja no sólo en el capítulo «La obsesión», sino también en un comentario del «cronista» (quien así se convierte en 'alter ego' de su autor) al hablar de «knock out, uppercut, round». También el Astrólogo, personaje extraño y proteico, todavía sigue aficionado al boxeo y hace sus «rounds» diarios (18). En la escena del boxeo se añaden otros términos profesionales: «ring, ringside, break». Como dato interesante llamo la atención sobre el grito del espectador exaltado: «Apercap, Arturo, apercap» (184). Es una característica de Arlt el intentar transcribir fonéticamente las peculiaridades de los personajes como en esta escena los gritos de entusiasmo del público que alargan las vocales: «La Plataaa... Eeeeehh!», o el gritón de arriba, para quien el «uppercut» se transforma en «apercap».

A menudo las idiosincrasias idiomáticas son resultado de la diversidad de orígenes de los personajes, hecho que por lo menos quisiera mencionar. En la narrativa arltiana pulula una enorme pluralidad étnica: andaluces (el zapatero en *JR*), gallegos («los gallegos de mierda» y el panadero, *JR*) y vascos de la península ibérica (mercaderes y prostitutas, aparte de los «pelotaris» en su cancha, *AP*, 13, 78; *LLL*, 108, 126), marselleses y alsacianos del país galo (chulos y prostitutas en *JR* y *SL* y el dueño de los Irzubeta en *JR*), aparte de italianos, incontables, sobre todo verduleros y mercaderes (como don Gaetano, Monti de *JR*, *LLL*, 65) y explotadores de prostíbulos (el napolitano Carmelo y su regenta, *SL*, *LLL*). Los turcos siempre son pobres feriantes y vendedores ambulantes (*AP*, 90, 174; *JR*, 153). Suciedad, avaricia y envidia son rasgos de los judíos, como los Señores Naidath, el judío peletero, y Bromberg (*JR*, 102, 140; *SL*), pero también se enriquecen como explotadores de la prostitución (*SL*, 34; *Jb*, 113). En general todos ellos son de origen polaco. Arlt pudo inspirarse en el famoso burdel «Zwi Migdal», explotado por polacos y clausurado en 1930 por los militares (19).

---

(17) Cf. J. J. Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1966), capítulo IV sobre el «lumpen».

(18) *AB*, 74; *LLL*, 71. Sólo para completar el cuadro añadiré que falta casi totalmente el idioma paterno, el alemán, excepto en el apóstrofe de la judía polaca Naidath, «frau», y cuando Lucio invita a un «bock» (*JR*, 102, 144). Dato curioso, el autodidacta Arlt emplea algunos latinismos como «in mente», «ipso facto» y «ad referendum» (*LLL*, 182; *AP*, 178; *AB*, 74).

(19) Cf. *LLL*, 61; también los dos ladrones de «Dos millones de pesos» citan la Migdal (*OC*, II, 219); cf. Francis Korn, *Buenos Aires: los huéspedes del 20:* «La 'Varsovia' aparece en 1906 como sociedad de 'ayuda mutua' y se compone inicialmente de polacos, rusos y rumanos... Los polacos mantienen la 'Varsovia' pero debido a los reclamos del embajador polaco ante el gobierno argentino cambia su nombre por el de Zwi Migdal (en yiddish, 'Gran Fuerza')»; su fundador, Luis Migdal, «fue el primero que planeó la internacional de tratantes de blancas», p. 140.

Los anarquistas suelen ser inmigrantes de los Balcanes y su zona es sobre todo el barrio misérrimo de «Dock Sur» (*LLL*, 146 s.). Los negros, por fin, sin especificación de origen, salvo Cipriano de la Martinica, son los más inmundos y abyectos, sexualmente perversos (*Las fieras*, *SL*, 215, 126).

Todos ellos presentan sus particularidades lingüísticas: el seseo andaluz, los fallos gramaticales y consonánticos de los «bobres durgos» y la pronunciación «Jólibud» (Hollywood) de la cursi, aspirante a artista. Los personajes mismos aluden en alguna ocasión a características del habla, así Erdosain se irrita a causa del «lenguaje prostibulario» de Hipólita, o Silvio expresa su ignorancia del dialecto napolitano de don Gaetano, e imita a un vasco que decía «arregular» en vez de «irregular». También Ergueta hace hincapié en el hecho de que usa el «idioma ranero» adrede, porque «me gusta como (*sic*) chamuyan los pobres, los humildes, los que yugan» (20).

3. CASTICISMOS Y ARGENTINISMOS

A toda esta diversidad agréguese los términos castizos que chocarán a un lector del lado «de allá», y los típicos argentinismos que no lo hacen menos a uno «de acá». Los hombres arltianos sueñan con «doncellas», aunque no precisamente con las del tipo de las hijas de los Irzubeta; el que es «pibe, purrete, pebete» en un capítulo, es «mozuelo», «adolescente» o «mancebo» en otro; jóvenes pillos con «noble cabeza» lo mismo estallan en gritos de apache que en un «¡Eureka!». La «pollera» alterna con la «saya»; las chismosas madres de arrabal se encuentran en «conciliábulo» y la amistad de los pillos se compara con la de Orestes y Pílades. Las que en español son «criadas» a veces lo son para Arlt también, otras veces se llaman «sirvientas» (palabra común en la Argentina) o «fámulas». El «dinero» lo será en un momento, en otro recibe el nombre argentino de «plata» o «mango» o «guita», igual que «cerillas» alternan con «fósforos». Términos como «lenguaz, yacija, chirigote» y «búcaro» llaman tanto la atención a un argentino como la palabra «fiacre» en lugar del usual «mateo» o «granuja» y «chocarrero» en vez de «sinvergüenza». ¿Y quién no sabe que el argentino «agarra» o «toma» una cosa pero nunca la «coge»? (21).

Prescindo de enumerar todas las expresiones argentinas más características: el voseo, el yeísmo (fonéticamente transcrito en diálogos), la interjección «che» y el léxico como: lindo, de fierro, pescuezo, flaco, conventillo, boliche, cachimbo, bochinche, guarango, piolín, pucho...

Por último, una referencia al uso del pronombre enclítico por parte de Arlt. A menudo se lo ha criticado como inseguridad estilística. Sin embargo, si uno compara un texto de Arlt con la novela *Don Segundo Sombra*, por ejemplo, o se fija en los artículos de las revistas de aquella

(20) *JR*, 16, 152, 145; *AP*, 90s., *Muchachas*, 62; *LLL*, 225.
(21) Todos los ejemplos, menos «guita», están tomados de *JR*.

época se encuentra el mismo número de ejemplos de posposición. También otras novelas hispanoamericanas de los años veinte la emplean: «Díjole Santos, perdóneseme...» (*Doña Bárbara*) y «Rodeáronme... operóse... Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva» (*La vorágine*).

4. EL LENGUAJE CIENTÍFICO

La fascinación de Arlt por la química y física, fascinación de un inventor fracasado, se refleja en su narrativa. A primera vista llaman la atención los cálculos sinusoidales que vienen a la memoria del ex profesor, ahora chulo, Haffner, durante su agonía. Casi diez páginas, supuestamente del cuadernillo de Erdosain, están cubiertas de fórmulas químicas de gases y sus efectos letales. En el diálogo de Erdosain con el gaseado, especialista póstumo, éste explica las ventajas de la «lewisita» sobre el fosgeno, mientras que Erdosain se opone citando el «índice de toxicidad de 'Haber'». Su amena conversación nos inicia en los misterios del «sulfuro de etilo biclorado», los porcentajes de Cruz azul, verde y amarilla, Iperita y Gas Mustard. No menos deslumbrantes resultan la «ampolla de Croockes», la fórmula «Haber (Q-E) por T igual a I» y otra «$CH_3.CO.CH_2$», aparte de «difosgeno, cloroacetona, cloruro de Benzilo, Bromuro de Benzilo, Bromocianuro de Benzilo...». Tal vez todo ello no deslumbre a un químico, pero a un lector normal lo dejará, si no admirado, al menos ayuno de comprensión. Aunque menos exigentes igual de seudo-científicos resultan el «ácido sulfúrico» de Dock Sur, el «azul metileno» del cielo y el «verde sulfato de cobre», que no lo es según se dice entre químicos, sino azul, como el propio Arlt rectifica en *El amor brujo:* «Una estrella fúlgida taladra el cielo duro, más azul que un cristal de sulfato de cobre» (22). En las aguafuertes el periodista Arlt se muestra igual de aficionado a los colores químicos cuando describe la calle Corrientes y sus «rectángulos verdes, rojos y azules..., sus reflejos de azul metileno, sus amarillos de ácido pícrico..., los verdes de sulfato» («El escenario Corrientes...», en Scroggins).

No siempre tiene que tratarse de fórmulas concretas; la sola alusión al «postilado» o «binomio de Newton» tendrá los mismos efectos sorprendentes, sobre todo si Silvio lo compara con una venta entre mercaderes (*JR*, 156; *LLL*, 23). El Astrólogo sabe citar a Lenín y Swedenborg, Paracleto y Madhi, la teoría de Einstein, igual que a bandidos árabes y Al Capone, o como él mismo dice, todo entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino (23). También el presupuesto para la instalación de un prostíbulo en *Los siete locos* sirve a este efecto 'científico' tanto como el orden del día de los jóvenes pícaros en *El juguete rabioso*.

---

(22) *AB*, 208; todos los ejemplos anteriores están entresacados de *LLL*. Véase a este respecto la curiosa anécdota que cuenta González Lanuza sobre una experiencia suya con Arlt (*op. cit.*, 33s).

(23) *SL*, 146, 149, 171, 233.

Pero lo que con más constancia se repite son los elementos geométricos: líneas rectas, cubos y cilindros por todas partes. Tal vez no será casualidad la coincidencia con el cubismo y el futurismo. Unas notas de violín parecen rasgar «un catedralesco cubo de cristal, un inmenso paralelepípedo de cristal» en *El traje del fantasma* (175). En *La luna roja* dominan ángulos, triángulos, cubos y pirámides. En *Los lanzallamas* un «cúbico farolit perfora con taladro bermejo la noche» y «lámparas eléctricas ilumina: rectangulares ventanillas», a no ser que echen «paralelogramos de luz» o, si son linternas, «cónicas ruedas de luz» (24). A Erdosain nuestro siglo se le presenta como un «siglo de máquinas de extraer raíces cúbicas». El asesinato es un puro mecanismo que se desmonta en tres submecanismos, como si se tratara de mover tres palancas de una máquina (*LLL*, 163; *SL*, 99). En *El juguete rabioso*, los cables telegráficos metafóricamente son «un fúlgido tetragrama de plata» y en *Los siete locos* el «paralelepípedo» de la luna refleja un «rectángulo azul» (*JR*, 65; *SL*, 242).

Así como la mutilación y deformación penetraban también en los sueños y visiones de los personajes, lo mismo los elementos geométricos constituyen parte de la vida personal. La humillación y vergüenza de Silvio ante la caverna de libros de Don Gaetano le causan un «rencor cóncavo, cuya concavidad día a día hacíase más amplia y acorazada». Erdosain sueña con una «aventura menos geométrica» y su dolor estalla en un «poliedro irregular». La mirada de Hipólita, «mirada de abanico que corta con una oblicua el cuerpo de un hombre de pies a cabeza», recoge «en tangente toda la geometría interior de su vida». La novela *Los siete locos* está llena de ejemplos de «carne cúbica», «silencio cúbico» y «centímetros cuadrados de sensibilidad» (25). Balder tampoco es excepción: Irene le toca en su sensibilidad con «una simétrica lluvia de fuego [cuyos] asteriscos se clavan en un invisible pentagrama que lleva adentro» (*AB*, 208).

Otro campo fuera de lo químico-físico y lo geométrico que atrae a Arlt es el de los metales. El cielo es de estaño; las orillas parecen una lámina de plata y otra de cobre (26). La misma desnaturalización se observa en la vida anímica: el niño Erdosain creía ver por las crestas de las nubes hombres «chapados de luz los verticales miembros»; Erdosain, ya mayor, sueña con tener una voluntad que se expresaría en palabras como «choques sólidos de acero». El alma del hombre moderno es más dura que «una plancha de acero endurecido» (repetido dos veces seguidas) y refleja «en su superficie pulimentada» las cosas que la rodean sin permitir que la penetren. Lo geométrico y lo metálico se unen en la siguiente imagen: «Una chapa de amargura, perpendicular a su corazón, le partió la alegría, hizo fuerza tangencialmente...». Antes de estallar en la blasfemia contra el Dios-

---

(24) *LLL*, 142; *SL*, 77, 91; *JR*, 47.

(25) *JR*, 96; *SL*, 97; *LLL*, 59; *SL*, 181, 218; «un centímetro cuadrado de sensibilidad, un centímetro cuadrado de hombre, un centímetro cuadrado de existencia» (*SL*, 74; cf. *SL*, 76); «la firme parálisis de su carne cúbica» (*SL*, 110), «cada centímetro cúbico de su carne atormentada» (*LLL*, 35). Por razones obvias no hace falta insistir en la cara «romboidal» del Astrólogo.

(26) *SL*, 125; *Jb*, 174; *AB*, 36, 41

Canalla, Erdosain siente cómo su pensamiento se contrae en una «elíptica metálica» (27). No olvidemos algunas metáforas, como la del novio atrapado por los cilindros de un laminador, al presentarse en casa de la futura suegra. Erdosain va y viene como una fiera enjaulada «frente a la indestructible reja de su incoherencia». Ya cité en otra ocasión su visión de su propio cuerpo clavado en una planicie, su cuello sin cabeza empotrado en un engranaje (28). Lo mismo, al imaginar el acto sexual entre Elsa y el Capitán, Erdosain se siente aplanado por los rodillos de un laminador. Esta visión atroz provoca de nuevo la sensación de estar atornillado, sufrimiento que hará que su espíritu estalle como un «shraphnel».

5. EL LENGUAJE LÍRICO

Me limitaré a citar algunos ejemplos de la novela *El juguete rabioso*, puesto que no se puede dar una cabal impresión del estilo particular de Arlt analizando los diferentes ingredientes. Unicamente se lo saborea en su fusión total o parcial, o a veces en su alternancia, como en el ejemplo siguiente. Antes de entrar en una descripción de las carnicerías, descripción que no tiene nada que envidiar al «naturalismo» del *Matadero* de Echeverría, el lector encuentra estos lirismos:

> «Mis ojos bebían ávidamente la serenidad infinita, extática en el espacio celeste. Llamas ardientes de esperanza y de ensueño envolvíanme el espíritu y de mí brotaba una inspiración tan feliz de ser cándida, que no acertaba a decirla con palabras. Y más me embelesaba la cúpula celeste, cuanto más viles eran los parajes...» (149).

Y sigue un cuadro de animales de carne rojinegra colgados de ganchos, olor a sebo, enjambres negros de moscas y carniceros aserrando huesos. Tras las riñas con los comerciantes tacaños termina la descripción de los comercios de esta forma:

> «...y el olor a petróleo en las despensas se confundía en mi sensorio como el fragante aroma de una extraordinaria alegría, de una fiesta universal y perfumada...» (151).

En el ambiente vulgar del café-burdel Silvio evoca el «verdor de los ramojos y follajes iluminados por la claridad de plata de los arcos voltaicos» y tiene la visión de «parques estremecidos en una noche de verano». Encaminándose al robo de la biblioteca aún tiene tiempo para anotar «una hilera de copudos plátanos, que hacía densísima la oscuridad en el triángulo. La lluvia musicalizaba un ruido singular en el follaje. Alta verja mostraba sus dientes agudos uniendo los dos cuerpos de edificio, elevados y sombríos» (41). El último ejemplo es típico arltiano. Para conseguir un lenguaje más poético y melódico suprime frecuentemente el artículo indefinido: «Gran arruga le hendía la frente... menuda lluvia picoteaba...

(27) *SL*, 101, 256; *LLL*, 184, 32, 159
(28) *AB*, 144; *LLL*, 52, 51.

ternura súbita me humedeció los ojos...». Es muy probable que Arlt se haya inspirado en un texto como *La gloria de don Ramiro,* donde abundan los ejemplos de este tipo. En *El juguete rabioso* Arlt aún luchaba por crear un lenguaje propio. Cortázar, en su ensayo «No hay peor sordo que el que», explica las dificultades con las que se encontraba un escritor argentino: «Nosotros estamos forzados a crearnos una lengua que primero deje atrás a *Don Ramiro* y otras momias de vendaje hispánico» (*La vuelta al día,* 100).

Aunque no habrá un fragmento de texto que reúna todos los elementos de lenguaje vulgar, lírico y científico, de idiomas extranjeros, de argentinismos y casticismos y de ciertas cursilerías discutidas en el capítulo sobre la influencia del folletín, citaré dos pasajes. En el primero se unen elementos poéticos con otros vulgares, científicos e hiperbólicos, característicos del lenguaje folletinesco:

> «Ríos con cargas de hombres silenciosos. Puestas de sol. Cuerpos cansados. Hombres que desnudan sus órganos genitales... ¿Por qué eso... eso?... (la palabra 'eso' resuena en los oídos de Erdosain como el logaritmo de una cifra terrible, incalculable). El órgano genital se congestiona e inflama, y crece...» (*LLL,* 194).

En el siguiente ejemplo alternan el lunfardo, fórmulas matemáticas y un vulgarismo en francés:

> «—¿Por qué no hablas, nene? ¿Quién te fajó?... Haffner gime dolorosamente... Un rectángulo negro gira ante sus ojos y alguien escribe con una tiza.
>
> cos.a + sen.a...
>
> Pasan ante sus ojos espaldas desnudas. Damiselas que 'hacen la vida'. Sin medias y con zapatos rotos... El insulto resuena otra vez más cercano:
>
> —*Nom de Dieu, va t'en faire enculer.*» (*LLL,* 106).

IV. EL LECTOR EN LA OBRA

Es tardía la preocupación de la crítica literaria por el tercer componente del triángulo de la comunicación (hoy día criticado por excesivamente simple), constituido por el autor, la obra y el lector. Al menos si prescindimos de algún caso aislado, como el de Laurence Sterne en el campo de la creación, quien no sólo juega con su lector, sino que exige además su colaboración:

> «no author... would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself. For my own part, I... do all that lies in my power to keep his imagination as busy as my own» (1).

Según la definición de H.R. Jauss, uno de los dos principales propulsores de la nueva teoría de la recepción:

> «La historia de la literatura es un proceso de recepción y producción estéticas que se realiza por la actualización de textos literarios en el lector que los recibe, en el mismo autor que los produce y en el crítico que reflexiona sobre ellos»,

y sigue:

> «La teoría recepcional permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria por la variedad histórica de sus interpretaciones» (2).

Es obvio que el nuevo método de análisis del texto literario coloca al lector en el centro de la investigación, no sólo en el plano diacrónico, al que se refiere la última cita jaussiana, sino también en el sincrónico. Se reconoce el extraordinario papel del lector en el «acto de la lectura» (título del último libro de Wolfgang Iser, el segundo iniciador del método) a base de su tarea de «descifrar» el código literario. Pero también un crítico como Eco, que

---

(1) L. Sterne, *Tristram Shandy*, II, cpt. 11, p. 127. H. Weinrich encuentra la «primera estética de la recepción» ya en la *Poética* de Aristóteles y su tesis de la catarsis, asimismo como en la intención de los autores clásicos de agradar y/o enseñar al público. Con esta definición tan amplia del término «recepción» Weinrich debería incluir cualquier autor que escribe para el público, cf. «Para una historia literaria del lector», (1971), 118s. Se suele citar como precursores del método de la recepción a Vodička, Mukařovski (lingüística), Ingarden (hermenéutica) y Levin L. Schücking, Escarpit, Sartre, (sociología), cf. Rita Gnutzmann, «La teoría de la recepción» (1980) y «Diez años de teoría de la recepción» (1983)

(2) H. R. Jauss, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria» (1971), 72, 91

parte de planteamientos estrictamente lingüísticos, se interesa por este problema, como indica el subtítulo de su libro *Lector in fabula*, «La cooperación interpretativa en el texto narrativo». Define el texto como «máquina presuposicional» que exige del lector «un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de 'no dicho' o de 'ya dicho', espacios... que han quedado en blanco» (3).

Los dos métodos, el primero con aportes socio-psicológicos y hermenéuticos, además de los criterios lingüísticos en los que se basa exclusivamente el segundo, consideran el texto como «virtual» y consecuentemente ambos se ocupan tanto de las libertades como de los límites (o mecanismos reguladores) del acto de lectura como momento de «concreción» (Román Ingarden).

Sea explicable o no, a pesar de los trabajos muy detallados sobre el narrador en la obra, no se ha tenido en cuenta su correlativo, el lector, y ello pese a que el uno depende del otro como bien dice Gerald Prince: «après tout, celui qui raconte et celui à qui il raconte dépendent plus ou moins l'un de l'autre dans n'importe quelle narration» (4).

Si profundizamos en los dos polos, el del autor y el del lector, llegamos al siguiente esquema, adaptado a los textos arltianos:

A(hr) ———————————— L(hr)
A(t) ———————— L(t)
N ——— L(e)
personajes

Con el autor, hombre real, se corresponde el lector, hombre real; el autor en el texto (narrador omnisciente que crea al narrador «yo») tiene su contrapartida en el lector en el texto («implícito», según Iser). El narrador equivale al lector explicitado, que se subdivide en dos: el lector «inscrito » y el lector «imaginado». En contra de algunos críticos (Prince), prefiero evitar el término «narratario» y distinguir entre el «lector inscrito», personificado en el texto como el califa en *Sheherazade*, y el «lector imaginado», destinatario de apóstrofes: «ustedes, señores...».

Es obvio que mientras que el primer nivel (autor real/lector real) es extratextual los siguientes forman parte del texto, constituyen roles del discurso.

Explico lo dicho mediante un ejemplo: el autor Arlt, el hombre real que vive en el Buenos Aires real de los años veinte y treinta se eclipsa tras el autor en el texto, su «máscara». Este relata en tercera persona de forma

(3) U. Eco, *Lector in fabula* (1981), 39. Sin embargo, Eco, al contrario de los recepcionistas, proclama aún la intencionalidad del texto como criterio, al discutir el problema de la lectura «aberrante» de *Los misterios de París* (83, 249s.; cf. p. 157 sobre «la garantía de esta 'fidelidad' al texto» y la definición de «interpretación», p. 252). Verdad es que no sólo los obreros contemporáneos del autor realizaron esta lectura errónea, sino también los revolucionarios de 1848 y autores como Pío Baroja, etc. No parece haber sido una mera «violencia» que se le infligió al texto, sino que habrá que buscar indicios internos que llevaron asimismo a una interpretación errónea. No olvidemos, además, los diferentes criterios acerca del »socialismo» ante y post Marx y la revolución rusa.

(4) Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», (1973), 179.

omnisciente y crea al yo-narrador («narrador extradiegético»), propietario de una casa oscura en la que se solía reunir con Erdosain. Como se ha visto, esta cadena se puede continuar: cuando Erdosain toma la palabra se presenta como nuevo narrador («intradiegético»), quien a su vez puede introducir toda una serie de otros narradores. Al autor, hombre real, corresponde cualquier lector, individuo empírico (desde los tiempos de Arlt hasta hoy y los que lo serán en el futuro). La contrapartida del autor en el texto en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* es el lector en el texto (o «implícito»), «nombre de una preestructuración potencial de la lectura» (5) que *no* coincide con el lector inscrito en el texto. En la novelística de Arlt el papel del lector inscrito lo asume, por regla general, el narrador. El «lector imaginado» aparece muy claramente en algunos cuentos, por ejemplo en *El jorobadito* con sus constantes apelaciones: «señores», «ustedes».

Igual que se ha hablado de la «desaparición» del narrador se podría mantener la «desaparición» del lector en un relato como *Ulysses* o *As I Lay Dying*. Pero ello significaría cometer el mismo error: en las descripciones de los personajes, por ejemplo, se descubre la intención del narrador de facilitar la identidad de su mundo al destinatario. Lo mismo ocurre con los títulos que encabezan los monólogos de la novela de Faulkner, igual que con la selección del material y el énfasis que se pone en ciertos detalles; ¿por qué se permiten diecinueve monólogos a Darl y sólo uno a Jewel?

Uno de los críticos más importantes en el campo de la lectura y del lector, Wolfgang Iser, ha analizado el «cambio del 'rol' del lector» en el texto literario a lo largo de los siglos. Tras una primera época en la que el autor le llevaba de la mano mediante comentarios y explicaciones, llegamos en nuestros días al extremo de una (aparentemente) total ausencia de ayudas para el entendimiento. En vez del deseo de complacer al lector nos encontramos hoy día ante «insultos al público», para usar el título de una obra dramática de Handke (6).

---

(5) Didier Coste, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire» (1980), 360. En los pocos años que la crítica se ha ocupado del «lector» ha resultado el mismo laberinto terminológico que encierra al «narrador». La figura del lector recibe diferentes calificativos como «lector ficticio, inmanente, explícito e implícito». Lo que Eco (1981) llama el «lector modelo» se presenta como «lector ideal» en Iser (1972) y Prince (1973) y como «lector informado» en Stanley Fish (1970). Supongo que el «archilector» de Riffaterre se coloca en el límite entre el lector ideal y el empírico (1966). El lector «virtual» de Prince y Coste cubre el lector «implícito» de Iser. Lo que Prince llama «narrataire» aparece en Coste como «lecteur inscrit» y en Grimm (1977) como lector «ficticio». Tampoco distingue Prince entre el lector «intencionado» por un lado y el «imaginado» por otro (Iser, 1976). El segundo se puede situar a leguas del primero; a él se dirigen comentarios, arengas y hasta injurias en nuestros días. El lector «intencionado», a su vez, no coincide con el lector «ideal», el poseedor total del código lingüístico y cultural, y de capacidad intelectual igual a la del autor. Todo el problema se complica aún más en el libro de G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte* (1977), 37ss.

(6) W. Iser, *Der implizite Leser* (1972), 10. En realidad ya Sainte-Beuve observó el fenómeno de cambio de las expectativas por parte del lector, datándolo a partir del prerromanticismo: «Autrefois, durant la période littéraire régulière, dite classique, on estime le meilleur poëte celui qui avait composé l'oeuvre la plus parfaite, le plus beau poëme... Aujourd'hui on veut autre chose. Le plus grand poëte por nous est celui qui, dans ses oeuvres, a donné le plus à imaginer et à rêver à son lecteur, qui l'a le plus excité à poétiser. Le plus grand poëte n'est pas celui qui a le mieux fait: c'est celui qui suggère le plus, celui dont on ne sait pas bien d'abord tout ce qu'il a voulu dire et exprimer, et qui vous laisse beaucoup à désirer, à expliquer, à étudier, beaucoup à achever à votre tour... on veut dorénavant que la poésie soit dans le lecteur presque autant que dans l'auteur» (citado en Maurer, «Formen des Lesens», 1977, 390s).

1. EL NARRADOR EN FUNCIÓN DEL LECTOR INSCRITO

En la obra arltiana no se encuentra a un lector inscrito, personificado al nivel de la ficción como el califa en *Sheherazade*, los oyentes-en-turno de *El Decamerón* o de *Los cuentos de Canterbury* y de *Los Serapionsbrüder* o el abogado en *La caída* y el oyente sin nombre en *Luvina*. Sin embargo, el yo-narrador de las tres novelas *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo* asume este papel cuando pretende ser lector de los diarios de los protagonistas y sobre todo en los largos párrafos en que cede a aquéllos la palabra. Utiliza este recurso ampliamente en el capítulo «El humillado» (*SL*). El narrador comienza el capítulo con la constatación de que Erdosain «a las ocho de la noche llegó a su casa», para ceder la palabra a Erdosain con la segunda frase. Este comienza con una descripción de su casa, desconocida para el narrador, convertido en oyente. Erdosain anticipa en seguida una objeción, objeción que el autor al parecer encontraría legítima en boca de sus lectores: «Usted me dirá cómo siendo pobres alquilábamos una casa». Igualmente la afirmación de que el Capitán le miraba con «dureza curiosa» anticipa la incredulidad del lector (¿o quiere provocarla para así subrayar el hecho constatado?) con la protesta: «No exagero».

De hecho este preludio entre Erdosain y su interlocutor resulta un recurso muy acertado, puesto que sugiere un auditor-espectador para la escena que va a seguir a continuación entre los tres actores, Elsa, el Capitán y Erdosain, escena que se podría titular «el abandono». De esta forma se ofrece al lector real un modelo con el cual se puede identificar. La misma escena es interrumpida más tarde (mediante una metalepsis: «Decíame más tarde Remo», (67) por un comentario de Erdosain al «cronista»: «¿Usted comprende un hombre que se deja llevar la mujer en sus barbas... es un desgraciado... es como un muchacho, comprende Usted?». Esta interrupción debe estimular al lector real para que se pregunte cómo era posible que el personaje permitiera que Elsa le abandonara. Además debe provocar el acuerdo o la discrepancia del lector real con la interpretación del personaje ficticio. No se conoce la reacción del «lector inscrito» (el cronista), circunstancia que permite toda una gama de reacciones del lector real.

Pero no siempre se le deja tanta libertad, sino que la función del narrador como auditor es precisamente la de dirigir —por no decir manipular— al lector real. Para ello sirve toda la ficción del marco, el encuentro entre el «cronista» y Erdosain: la oscuridad del cuarto igual a un calabozo, Erdosain con fiebre, enflaquecido, tenso, rechazando todo alimento, aceptando únicamente agua y un limón «como suma gracia» (¿quién no pensará en Cristo en su crucifixión?). El narrador que toma «notas urgentes» en la semioscuridad, con su admiración y afecto por el personaje, obliga indirectamente al lector a que adopte la misma postura. No puede extrañar que se presente al narrador en el papel de auditor precisamente en los momentos en los que Erdosain descubre los entresijos de su psique angustiada. Contribuye este recurso, por lo tanto, a la «persuasión» del

lector, quien al final no condena al asesino Erdosain, sino que compadece al hombre desesperado, que se ve empujado hacia el crimen.

Es interesante comparar al narrador de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* con el de *El amor brujo* en el mismo papel de lector inscrito. Después del primer encuentro con Irene, Balder decide escribirle una carta de amor llena de mentiras, «'destinadas a excitar la imaginación de la jovencita y sus vulgares sentimientos de chica de familia'». Las comillas en el original indican que se trata de palabras de Balder al «cronista». Este lo condena como «repugnante y absurdo» y le pide una explicación. Balder se justifica aduciendo la desgana y pereza que sentía. Las palabras de Balder dan pie al narrador para reflexionar sobre el carácter del personaje, llegando a conclusiones nada favorables (55 ss.). Si el narrador de Erdosain en el papel de auditor se muestra paciente, comprensivo, favoreciendo los momentos en los que Erdosain puede expresar su sufrimiento, el narrador de Balder adopta en la misma situación el papel de acusador, aunque en otros momentos se contradice, defendiendo a su personaje enardecidamente. Para el lector, sin embargo, ambos ofrecen la posibilidad de identificación o al menos proporcionan un modelo a seguir.

2. EL LECTOR IMAGINADO

La novela *Narciso* de Germán Sánchez Espeso es la mejor prueba de que el lector al que se dirige la voz narrativa no coincide ni con el lector en la obra ni con el lector real. El presunto narrador Narciso o el otro, no menos presunto narrador, el viejo profesor de clásicas, se dirige constantemente a múltiples lectores, entre los cuales no faltan «mi querido lector», el «impaciente lector», al que se pide perdón por el abuso de digresiones: «El amable lector», quien soporta tan atropellado estilo; el «joven lector», igual que los «señores del Jurado», las «señoras mías» y «queridos niños». Claro está que ningún personaje real podrá reunir todas estas cualidades a la vez, sino que las metamorfosis del receptor apelado impiden, por un lado, cualquier intento de identificación por parte del lector real, y por otro lado sirven fundamentalmente a la intención irónica del autor. Es decir, el verdadero lector en la obra es ese destinatario de la ironía.

En las novelas *Los siete locos, Los lanzallamas* y *El amor brujo* la utilización del apóstrofe al lector es escasa. Sólo indirectamente se la deduce de un imperativo como «obsérvese», en el posesivo de la primera persona plural y en los desaciertos antes discutidos del pretendido diario, que se dirige al lector imaginado en apóstrofes del tipo «como ven Ustedes», «veréis más tarde». Es en los relatos *El jorobadito, Escritor fracasado* y *Viaje terrible* donde más se concreta la figura del lector imaginado. En parte ello se explica porque los tres textos constituyen relatos autodiegéticos. Pero ya se ha dicho que *El juguete rabioso,* en cambio, prescinde de los apóstrofes. Además también *Los siete locos, Los lanzallamas* y *El amor brujo* emplean el narrador en primera persona. No será aventurado decir que

estas tres novelas pueden prescindir del apóstrofe —y con él, del lector imaginado— por la función del narrador como lector inscrito.

El que más emplea los apóstrofes es el narrador de *El jorobadito*. No especifica qué tipo de lectores tiene en mente, ya que sólo se refiere a ellos con los poco definidos «ustedes» y «señores». Sin embargo, usa todo el arsenal retórico para conseguir que su lector se ponga de su lado: le hace preguntas para comprobar que ha comprendido bien o para invitarle a ejercer su imaginación («¿saben ustedes lo que se le ocurre...?»; «¿Ustedes creen que el cojo se amilanó?»), anticipa la incredulidad del lector y le impone su propia opinión («ustedes no lo creerán..., no les quede la menor duda, señores»). Precisamente por estas estrategias descaradas que emplea para con su lector imaginado, el lector real desconfía de su honestidad. El «cronista» de *Viaje terrible*, que contrasta con el anterior por su discreción, sólo se dirige a su lector imaginado antes de darle alguna información necesaria, por ejemplo, sobre las razones de su presencia en aquel viaje y sobre quiénes eran los ocupantes del barco, «para que ustedes adquieran el sentido de que el nuestro era un pasaje extraño».

3. EL LECTOR EN LA OBRA

El lector en la obra es un resultado a la vez que una función de la obra; describe —como dice Iser— «un proceso de transmisión por el cual las estructuras del texto se traducen... al universo de las vivencias del lector» (7). Este «rol» inscrito en el texto *no* es una abstracción del lector real. De igual manera subraya Eco: «la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales» (8).

Aunque la relación entre el lector y el autor en la obra sea de mutua dependencia, la figura del primero surge poco a poco del tipo de relato que el último le dedica. El conjunto de todas las «estrategias textuales» (lingüísticas, estructurales, históricas, culturales, tradiciones literarias...) permite hacerse una idea de este lector. Lo que en esta explicación parece tan claro, en realidad es mucho más complejo si tenemos en cuenta que estas estrategias no son inequívocas y además no constituyen más que una posibilidad, una *oferta* al lector, como dice Iser en su último libro, *Der Akt des Lesens*.

Un exceso de arengas, explicaciones y correcciones en el texto hace sospechar que el autor tiene una imagen poco favorable acerca de las capacidades mentales del lector. Por otra parte, W.C.Booth (1961) en su

---

(7) W. Iser, *Der Akt des Lesens* (1976), 67, 64; cf. «das Rollenangebot des Textes... eher die Bedingung einer Spannung (ist), die der wirkliche leser erzeugt, wenn er sich auf die Rolle einlässt» (64). Remito, además, al excelente apartado «The Role of Belief» en el estudio de W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961).

(8) U. Eco, *Lector in fabula* (1981), 91.

apartado sobre «The 'Impurity' of Great Literature» muestra cómo los autores que renuncian, al parecer, a dirigirse a su lector o a ayudarle con las odiosas «intromisiones», se valen de otros recursos, algo más sutiles, para el mismo efecto. El propio Henry James admitió que sus «ficelles» obedecían únicamente a esta función (cf. el Prólogo a *The Portrait of a Lady*).

Uno de los recursos más obvios de la manipulación del lector, aparte de los diálogos con él, son los comentarios y reflexiones, un intento de imponerle al lector una determinada actitud hacia los personajes y sus acciones. Fijémonos en la primera parte del capítulo II de *El amor brujo*, «La vida gris». Antes de analizar la psicología de Balder, el narrador instruye al lector sobre cierta concepción de la psicología del hombre, a la que él llama «materialista». Pretende adoptar la postura de un adicto a esta teoría psicológica y asombrarse ante las reacciones humanas, que hacen sospechar que existe un sentido especial que permite al hombre prever futuros acontecimientos. Sólo después de esta introducción general se concreta el caso de Balder: va del deslumbramiento al oscurecimiento de la pasión y finalmente a la resignación egoísta. Vuelve el narrador a la concepción materialista que vería en la reacción de Balder claras muestras de incongruencia y debilidad de espíritu. El narrador, en cambio, no se conforma con esta explicación, sino que hace preguntas: «¿Por qué a Estanislao le iba a perturbar la vida una muchacha...?, ¿por qué huía de ella?».

En lugar de responder revela que Balder le ha hecho confidencias que descubren aspectos repugnantes de su carácter. La función de las reflexiones sobre la teoría psicológica materialista, así como de las preguntas, evidentemente no es otra que la de estimular al lector para que se haga esas preguntas y busque explicaciones, precisamente en contra de los conceptos de la psicología «de laboratorio» (72) (9). Recuerdo aquí el capítulo 62 de *Rayuela*, dedicado a la «teoría química del pensamiento» de un supuesto neurobiólogo sueco. Este capítulo proporcionará en 1968 el fundamento teórico para la novela *62. Modelo para armar*, texto en el que «las conductas standard [son] inexplicables con el instrumental psicológico al uso» (*Rayuela*, cpt. 62). Aunque Arlt no critique la novela psicológica como hace Cortázar, ataca, como éste, determinada teoría, inadecuada según su entender.

La mención del «espectáculo extraordinario» que ofrece el hombre en momentos de pasión, pretende, además, preparar al lector para esa misma situación que se presentará a continuación. Por lo tanto la tan lamentada «intromisión del autor» en realidad facilita la labor del lector y le permite reflexionar sobre los acontecimientos y su significado. Puede someterse a los juicios del narrador, tal como éste parece pedírselo, pero a la vez sus

---

(9) *AB*, 72. La misma función de estímulo a la fantasía del lector se descubre aún más claramente al final del capítulo «Capas de oscuridad» de *Los siete locos*. Cierra con la pregunta: «¿Qué diría Barsut?» (acerca del abandono de Elsa). Antes de comenzar el capítulo siguiente, es decir, antes de doblar la página, el lector puede/debe ponderar la cuestión y hacer conjeturas.

facultades críticas son activadas, no sólo respecto al comentario del narrador, sino también en relación con lo que se relata a continuación.

En *El amor brujo* se recurre con mucha frecuencia a este tipo de generalizaciones, preguntas y negativas, sobre todo en materia de psicología humana. No hace falta que se concreten en un comentario extenso, sino que es suficiente la alusión a «este grupo de vanidosos» (101). Se espera del lector que no lo ignore y llene la «oferta» con experiencias propias. Comparaciones y reglas universales apelan igualmente a la fantasía del lector para que las complemente con su propio saber: Balder «golpeó en la realidad *como* tropezando con el plano del pecho en un alambre extendido» (98). Las conjeturas del tipo «es muy probable, parece que, quizá...» representan otro elemento que suscita la cooperación del lector. Aparte de las anticipaciones de acontecimientos ficticios hay otras al nivel del metarelato, referencias al hecho de la escritura, a la forma de presentar el material, etc.: «un incidente que más adelante narraremos... si insistimos en la pereza de Balder es porque... Pero no nos anticipemos... Si luego se examina el proceso amoroso que se desenvolvió en su vida, se verá cuán exacta es tal afirmación...» (32, 71, 92).

Existen otros indicios de que el lector constituye parte integrante del texto. En una de las discusiones psicológicas el narrador introduce entre paréntesis su definición de alma, evidentemente para evitar que el lector tenga otro concepto diferente, por ejemplo religioso, mientras que el suyo es «el instinto» que actúa contra la lógica vulgar (57). El paréntesis también puede servir para explicar el por qué de un comportamiento, que se considera necesario para la «correcta» comprensión de un pasaje. Así cuando Balder habla de su sentimiento paternal hacia Irene: «(el bufo se mezclaba en él con el tragediante») impide que el lector crea en la seriedad de las palabras del personaje. Otro paréntesis, «(lucha con su conciencia)», ayuda al lector a entender el estado malhumorado de aquél (25, 121).

También en la introducción de nuevos personajes se descubre la presencia del lector; en atención a él se hace la descripción exterior, o incluso la determinación de su profesión, la relación con los demás, etc. Un caso evidente es Barsut en *Los siete locos*. Es presentado a través del pensamiento de Erdosain: «Luego pensó en Gregorio Barsut, el primo de su mujer» (34). La explicación sobre la relación familiar es una ayuda al lector; pero se descubre la misma función en el nombre. A lo largo de una página se alterna entre la denominación «Gregorio» y «Gregorio Barsut». Una vez que el lector se ha familiarizado con el personaje desaparece el nombre y en adelante sólo se le citará con su apellido.

Dentro de la amplitud de artificios destinados al lector se encuentra el uso de portavoces, cuya función es precisamente la de servir de modelo para el lector. Pero tampoco esta previsión del texto permite una identificación irreflexiva por parte del lector, por lo menos no en un texto complejo. El Astrólogo en muchas ocasiones parece expresar las ideas que el texto quiere inculcar: aprecia a Erdosain, reconoce en Barsut al farsante, denuncia la vida moderna mecanizada, la falta de un ideal que guíe al hombre actual. Al

mismo tiempo él mismo es el máximo impostor y mentiroso. Igualmente el Mayor, vendido a la Sociedad estafalaria del Astrólogo, transmite ideas políticas caras al autor. Resulta curioso el hecho de que el autor, al ver sus ideas realizadas poco después en la política argentina, se cree obligado a defenderse contra la sospecha de plagio de la realidad en una nota a pie de página (capítulo «La farsa», de *SL*). Respecto a Hipólita ocurre lo mismo. Antes dije que al propio autor no le gusta su creación; sin embargo, por boca de Hipólita se condena la sociedad que gira alrededor del dinero como su único ídolo. El mismo hecho se observa en *El amor brujo:* Balder, el abúlico, critica caciques, militares y politiqueros de «nuestra» Argentina, así como la automatización y alienación del hombre «hormiga» (30, 136). No obstante él mismo representa todos los defectos de la pequeña burguesía a la que acusa.

Si algunas de las estrategias del narrador parecen demostrar la falta de capacidad intelectual del lector (p.e., las repeticiones, explicaciones, los comentarios) (10), otras, por el contrario, cuentan con un lector de una memoria y de facultades intelectuales extraordinarias. Supongamos que el narrador repite conscientemente la comparación de Balder con aquel soldado español de la conquista: «Et antes de entrar en batalla se me ponía una gran grima et tristeza en el corazón» (64, 99). Une la cita dos momentos separados por 35 páginas, momentos íntimamente relacionados entre sí. La primera vez que aparece la cita ilustra la irresolución de Balder sobre si ir a ver a Irene durante el Carnaval. En la segunda ocasión, dos años más tarde, tras haberla reencontrado accidentalmente, Balder siente la misma «grima et tristeza», pero esta vez está decidido a no dejarse vencer por ella. La repetición de la misma frase, nada corriente, da énfasis al resultado distinto. De igual modo la imagen del protagonista, que se juega toda su fortuna con el último naipe, constituye una advertencia al lector, aunque éste no la entienda hasta la última página, cuando el «Fantasma 2 de Balder le llama jugador por haber apostado a la carta de que Irene mentía sobre su virginidad (95, 271).

Otro aspecto íntimamente relacionado con la facultad memorística es la diversidad de perspectivas que se le ofrece al lector: la de los personajes ficticios, la de la acción, la del autor en la obra, la del narrador... Ninguna de ellas es una perspectiva inequívoca, con la que el lector pudiera identificarse. El lector recibe continuamente aspectos parciales acerca de un objeto o un personaje de los que debe formarse una imagen coherente a lo largo de la novela. El mejor ejemplo lo constituye el carácter de Erdosain. En la primera escena de *Los siete locos* por un lado es presentado como estafador (hecho consumado y discutido por sus acusadores), por otro lado se comporta con humildad, comportamiento que contradice el delito

---

(10) En principio *todo* artificio tiene al lector *in mente*, hasta los más básicos como el *verbum dicendi* que supone que el lector no será capaz de distinguir por sí mismo quién es el sujeto de la locución. Aunque parezca un dato de poca trascendencia no se debe olvidar que en la narrativa de Nathalie Sarraute resulta un factor muy importante. Por su evidencia ni siquiera mencionaré las notas al pie de página.

cometido por él. Elsa, su mujer, le cree un hombre incapaz y fracasado en la lucha por la vida. Hipólita le desprecia como «pobre cosa», el Astrólogo lo respeta y Haffner, a pesar suyo, admira su integridad. El narrador lo llama «asesino» y, sin embargo, lo compadece. El autor en la obra lo presenta en múltiples escenas contradictorias: da esperanza a la familia Espila, asesina a Barsut (al menos él lo cree) y a la Bizca; queriendo a su mujer, la insulta y la engaña con una prostituta; busca la comprensión y el cariño de otro ser humano y se burla sardónicamente al encontrar ambos en Luciana Espila. En un lento proceso el lector forma diferentes conceptos acerca de Erdosain, los desecha, elabora nuevos, que a su vez modifica, hasta que al final resulta una imagen «definitiva»; aunque de nuevo revisable, si se toma el trabajo de una segunda y tercera lecturas.

Otra señal dirigida hacia el lector representa el triple canto del gallo al despedirse Balder de Irene por última vez (para el lector, ya que en realidad el texto en este lugar contiene una «laguna»: la entrega de Irene a Balder y la comprobación de que ella ya no era virgen) (11). El símbolo de la traición sólo puede resultar efectivo para un lector que asocia el mismo valor con el triple canto; para otro, sin el bagaje cristiano, resultaría un mero dato extraído de la naturaleza.

Los títulos, tanto el del relato como los que encabezan los capítulos, forman parte de las estrategias textuales. Precisamente el título *El amor brujo* crea ciertas «expectativas» en el lector. Por un lado le predispone a la recepción de una novela amorosa, recepción más bien pasiva, puesto que no exige gran esfuerzo mental. Por el contrario, el texto arltiano no permite este consumo fácil, sino que representa un intento de desmitificación de las relaciones amorosas y del interés en institucionarlas en el matrimonio, es decir, exige una actitud activa, crítica por parte del lector. Se encuentran varios recursos para colocar al lector en una actitud por lo menos avisada. A ello sirve en primer lugar el lema que encabeza la novela, el único empleado en toda la narrativa arltiana. Está tomado de *La tragedia de mi vida*, de Oscar Wilde:

> «Si tu pálido rostro que acostumbra a enrojecer ligeramente bajo los efectos del vino o la alegría, arde de cuando en cuando de vergüenza al leer lo que aquí está escrito, cual bajo el resplandor de un alto horno, entonces, tanto mejor para tí. El mayor de los vicios es la ligereza; todo lo que llega hasta la conciencia es justo.»

No pretende introducir el argumento del texto a continuación, sino que explica la meta didáctica del autor, con el énfasis en la «vergüenza» y la «conciencia». Esta toma de conciencia que quiere provocar en el lector es incompatible con una actitud pasiva. Al contrario, exige la cooperación del

(11) El autor juega con la fantasía del lector en *Los lanzallamas*, al poner una línea de puntos la noche en que Hipólita y el Astrólogo suben a solas al cuarto de los títeres. El lector llenará este espacio según sus propias experiencias o según su formación literaria: ¿una noche de amor?, ¿revelaciones sobre la Sociedad Secreta?

lector «cómplice» de Cortázar (prefiero evitar su término «lector hembra», que ha provocado tanta polémica).

La dislocación temporal de la primera parte es otro artificio para suscitar una disposición crítica del lector. El comienzo «Balder va en busca del drama», que parece ser el preludio a la novela (le falta la enumeración que no comienza hasta los «Antecedentes de un suceso singular»), es en realidad la continuación directa de la página 199, y cronológicamente se debería colocar entre el capítulo III y el último. Presenta, por lo tanto, el comienzo del desenlace. Introduce al lector en una situación social estereotipada, la del pretendiente que se presenta por primera vez en casa de los futuros suegros. La situación se complica por el hecho de que Balder es forzado por condiciones exteriores a asumir el papel de aspirante a yerno; en realidad el matrimonio no está dentro de sus intereses. En vez de entrar de lleno en el rito del «amor brujo» se confronta al lector con una farsa social, la institucionalización del amor. El lenguaje, alternando el pathos con la amenaza y el sarcasmo con lo rimbombante, denuncia la comedia. Este «preludio», cronológicamente muy cerca del final del amor, es imprescindible para que el lector observa con cautela el drama sentimental que se relatará en el primer capítulo.

Otro aspecto inherente al título *El amor brujo* es el de la referencia a un «texto» anterior (la música de Manuel de Falla), texto con el cual quiere ser comparado o del cual piensa distanciarse. Tiene este dato en común con un título como *Ulysses*, que, asimismo, evoca el modelo homérico, no para copiarlo fielmente, sino para —entre otras cosas— adaptarlo a nuestros días, parodiarlo... En un capítulo anterior he destacado el relevante papel de la lectura y escritura en la narrativa de Arlt. No sólo propone modelos para los personajes (al nivel de la ficción), sino también proporciona al lector un cuadro conocido según el cual éste puede comprender el comportamiento de aquéllos. La heterogeneidad de las lecturas pone a prueba a un lector poco versado en géneros tan distintos como el folletín, la novela psicológica y filosófica (Dostoievski), la filosofía de Nietzsche, etc. El parcial conocimiento de sólo uno de ellos no permite entender cómo se han compenetrado, como cuando se proclama el dominio de unos pocos sobre la masa de esclavos, dominio ejercido por «bandoleros» que imponen su «mentira metafísica» (*SL*, 256). Sin unas nociones básicas acerca de Rocambole o de «Víctor Antía» ante el chalet de Emborg no se pueden comprender ciertas acciones de Silvio y de Erdosain. El lector debe tener los textos anteriores en su mente durante la lectura del relato arltiano. Ello, desde luego, no significa que se presente a los personajes o a sus arquetipos como modelos con los que el lector se ha de identificar. Lo que todavía queda más claro en el caso de las «doncellas» Irzubeta, típico público lector femenino de autores del Romanticismo francés (*JR*). La necesidad de recurrir a fuentes «intertextuales» queda patente en el hecho de que la preocupación constante de los personajes por el poder trascendental desaparece en el momento en que el modelo de Dostoievski pierde su vigencia en la novela *El amor brujo*.

En cuanto al lenguaje empleado en los textos arltianos, por un lado la

traducción de algunos términos lunfardos, así como su grafía, parecen suponer una competencia inferior del lector en relación con la del narrador, aunque ya se ha dicho anteriormente que no se sigue una norma rigurosa. Por otro lado, en cambio, se le exige al lector un código muy amplio que abarca varios idiomas extranjeros, así como un conocimiento más que básico de ciencias naturales.

En definitiva, podemos concluir que la heterogeneidad de los textos de Arlt exige un lector real de un nivel cultural equivalente al del autor.

V. LA RECEPCION DE LA OBRA DE ARLT

A partir de los años sesenta, con los críticos defensores de la teoría de la recepción, se ha subrayado la historicidad de la obra literaria. Desde entonces han aparecido trabajos que estudian la «recepción» de un autor o una obra a lo largo de muchos años o varios siglos. Las contradicciones en la interpretación que así se hacen manifiestas son explicadas por H.R. Jauss por el hecho de que el texto constituye simplemente «un potencial significativo» que es concretado en su respectiva lectura. De esta forma es posible que el entendimiento del *Don Quijote* o de *Hamlet*, por ejemplo, haya cambiado tanto desde su escritura hasta nuestros días. Jauss no desecha ninguna de las interpretaciones, sino que entiende que cada una de ellas realiza *una* parte del significado total.

Estudiaré a continuación las diversas expresiones críticas de la obra arltiana a lo largo de aproximadamente cincuenta años con el propósito de mostrar la evolución de la recepción de la misma. Dicha recepción se vincula con otros factores extraliterarios, como son las tendencias sociopolíticas, la visión escéptica y pesimista tras la segunda guerra mundial, el surgir de la contracultura, etc.

Las primeras opiniones acerca de la obra de Arlt se encuentra en reseñas y comentarios bibliográficos de revistas porteñas como *Nosotros*, *Claridad*, *La literatura argentina* y *Síntesis*. En la mayoría de los casos fueron escritas por amigos del autor. Como es de esperar, se trata de notas elogiosas, correspondiendo a Arlt, quien tampoco tenía reparos en hacer publicidad a esos mismos amigos en sus aguafuertes.

La primera reseña sobre *El juguete rabioso*, escrita por Leónidas Barletta, alaba la espontaneidad de la novela, rasgo que hasta hoy día se suele destacar. Respecto al lenguaje afirma que el autor maneja con propiedad las expresiones del caló, «siempre que ellas completen el retrato de un personaje». Otro factor que le parece acertado es la psicología de los personajes (*Nosotros*, 1926, pp. 553 s.). En enero de 1930, a poco tiempo de la primera edición de *Los siete locos*, Barletta se expresa con igual entusiasmo. Titula el apartado sobre esta novela «*Los 7 locos*, merece el primer premio», por disconformidad con el hecho de que sólo se le otorgara el tercero. Rechaza las novelas neogauchescas de Larreta y Güiraldes,

Zogoibi y *Don Segundo Sombra*, publicadas el mismo año, como productos muy inferiores. Anticipa con ello una tendencia generalizada de los últimos años: la de oponer la novela moderna de Arlt acerca del hombre angustiado en la gran urbe a la retrospectiva, nostálgica, de Güiraldes (*La literatura argentina*, 1930, p. 135).

La reseña anónima en *La literatura argentina* del año 1929 también es elogiosa. Encuentra la misma impetuosidad de la primera novela en ésta. De nuevo se alude a su lenguaje particular; esta vez, a la «indisciplina lexicográfica y sintáctica». Otro elemento que destaca es el interés en la psicología: «Le ha bastado con describir estados de conciencia - o de subconciencia». Es el primer crítico en hacer hincapié en la influencia dostoievskiana en la creación de los personajes arltianos al comparar Erdosain con Raskolnikov. En el mismo número de la revista Alberto Hidalgo repite ideas anteriores: la falta de una gramática correcta, por un lado, y la imaginación y un léxico exuberante, por otro (p. 73, 88).

También el autor (¿anónimo?, falta el final en los dos ejemplares consultados en el Instituto Nacional de Literatura Argentina y en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires) de «La producción literaria de 1929» en *Claridad* alaba *Los siete locos*. Encuentra en ella una novela «fornida, intensa, sobrándose en pasión y en fantasía, anegada en cálidos torrentes de vida dolorosa, de humanidad apenada, aplastada, traspasada de tristeza». Una vez más se subraya la fuerza expresiva y la vitalidad del relato (1930, s. p.).

Luis Emilio Soto, tras la pregunta sobre cuáles serían los autores que premiaría, sugiere en primer lugar a Arlt y sus *Siete locos* por su «robusta singularidad» (*La literatura argentina*, 1930, p. 165). Poco después de recaer el fallo del «Premio Municipal» de 1930, en el que Arlt obtuvo el tercer lugar, se entrevistó a los autores premiados y a algunos críticos. César Tiempo subraya que ya propuso a Arlt el año anterior; a Arturo Cerretani le parecería adecuado el tercer premio para Arlt si no se le hubiese antepuesto Sara de Etcheverts (primero) y Carlos B. Quiroga (segundo). Enrique González Tuñón piensa que Arlt no debía haber quedado relegado al tercer puesto, mientras que Arturo Cambours Ocampo lo considera justo (*La literatura argentina*, 1930, pp. 249-54).

Todavía el mismo año 1930, Córdova Iturburu subraya la seguridad con la que Arlt trata el tema nuevo de la gran urbe, que ha sustituido al del campo. Se nota claramente la amistad personal e ideológica entre éste y Arlt, puesto que coincide casi literalmente en su juicio con palabras del propio Arlt:

> «un escritor que escribe mal y tiene mucho que comunicarnos en un país donde abundan los que escriben bien y no tienen nada que decir».

(*La literatura argentina*, 1930, p. 329).

Ulises Petit de Murat continúa la línea admiradora respecto al vigor de los textos arltianos. Habla de una «brutal urgencia, que pisotea el estilo... ese desinteresado frenesí por contar». Pero también incluye algunos reparos al estilo y a las «suciedades sexuales que malogran a veces el tono general,

rebajándolo». Este último elemento va a devenir una queja constante en los años siguientes (*Síntesis*, 1930, p. 162).

Resumiendo , se constata una recepción favorable en los primeros años. Habrá que rebajar el entusiasmo algo, teniendo en cuenta que en algunos casos son amigos del autor quienes escriben estas reseñas. Lo mismo se sobreentiende para las recensiones de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, aparecidas en lugar del aguafuerte del día en *El Mundo*, firmadas por Last Reason y «R.L.» (16 dic. 1929, 25 enero 1932). Ninguna de las críticas llega a profundizar, como por otro lado es lógico, dada la brevedad de esas notas.

La novela *Los lanzallamas* encontró apenas eco en la prensa, síntoma del desinterés por la obra arltiana, que comenzaba entonces, con la excepción de algún crítico como Lázaro Liacho. Incluso la reseña de Pedro Juan Vignale en *El Mundo*, que sustituye al aguafuerte del 8 de agosto de 1932, comienza con una larga introducción general, defensa del autor contra sus detractores. La recensión del amigo Nicolás Olivari habla de una «ensambladura armoniosa de palabras» y «altura y vuelo lírico». El desacierto se explica por el hecho de que escribió la reseña antes de terminar la lectura del libro, como él mismo admite (*Claridad*, 1931, s. p.).

El primer libro que menciona a Arlt es el de Antonio Aita, *La literatura argentina contemporánea* (1931). Elementos que se solían elogiar anteriormente, como la imaginación, la impetuosidad y la psicología de los personajes aquí son rechazados como desordenados, como falta de disciplina intelectual y profundidad espiritual: «Arlt carece de dones analíticos para hacernos sentir la tragedia de la angustia». Compara a Arlt de nuevo con los autores rusos, pero tan sólo para constatar su inferioridad. Su entusiasmo por estos últimos, al parecer, tiene la culpa de su confusión al citar el título de la novela de Arlt como «Los siete ahorcados» (título de una novela de Andreiev).

La crítica más despiadada de estos años es la que hace Lázaro Liacho en su libro *Palabra de hombre* (1934). Toma como blanco la última novela de Arlt, *El amor brujo*. Bajo una apariencia de método psicoanalítico vuelve a los clisés de «lo grosero» y de «relajamientos sexuales». Descubre «inclinaciones homosexuales» y «una caída en su infancia en las redes de un pederasta» en Balder (p. 71, 84). Critica al autor por no haber incluido datos de la infancia (y de la vida matrimonial) de Balder que explicarían este hecho. Aunque Liacho acierta en algunos datos, exagera y falsifica otros por la influencia freudiana que pesa sobre él. Si denigra el personaje de Balder, sobrevalora el de la Señora Loayza, señora «prudente» que no quiere «herir susceptibilidades». «Lo que hay de valorable en ella, él (Balder) lo interpreta vilmente (101 s.). Hoy día se reconoce como objetivo de esta novela la denuncia de la pequeña burguesía, representada en la señora Loayza e Irene, pero Liacho no ha percibido este significado. Rechaza la novela irremediablemente:

> «...tono común, sin belleza, sin verdad... observaciones huecas; baladas sin sonido... estridencias vacías. Todo es llano y pesado;

grotesco y misterioso; pornográfico y ñoño» (106) — «cierto cretinismo grosero... un escritor ordinario» (114). — «No hay en él efectos oportunos. Sus adjetivos son pobres. Sus imágenes forzadas y harapientas, deslucidas... Su redacción es burda, pesada; no le interesa la lengua, y cuando adopta un modismo popular, ha de ser lo más roñoso del bajo fondo» (120).

En lo que se refiere al capítulo «La obsesión», analizado en mi estudio como uno de los más logrados técnicamente, Liacho lo desacredita como «runruneo» con el simple objetivo de dar longitud a la novela.

Salvo estas dos críticas —negativas—, durante aproximadamente diez años, esto es, hasta principios de los cuarenta, se mantiene el silencio sobre el escritor, coincidiendo, además, con el abandono,por parte de Arlt, de la narrativa para dedicarse al teatro. Habrá que esperar hasta su muerte, en 1942, para encontrar nuevas reacciones ante su obra.

La primera es de Alvaro Yunque, quien dedica una «crónica» al recién desaparecido. Repasa la formación de Arlt bajo la influencia de Güiraldes, su lucha por la causa del pueblo, ubicándolo en la «extrema izquierda». Su crítica de la narrativa de Arlt es reservada. Subraya la desigualdad de ésta:

> «trozos verdes y otros con aciertos técnicos y allá con lugares comunes de novela de folletín... Tumulto, pasión, fuerza, algo indómito y brutal corre por todo lo suyo».

(*Nosotros*, 1942, pp. 112 ss.).

La revista *Conducta* (director, Leónidas Barletta) dedica su número XXI de julio-agosto de 1942 a Arlt. Escriben en ella Roberto Mariani, C. Nalé Roxlo (quien emplea por primera vez el apelativo «el torturado» para referirse a Arlt), O. Rivas Rooney, Nicolás Olivari, L. Barletta, Augusto Mario Delfino y B. Guerín; además se incluyen dos textos arltianos: «Pequeña historia del teatro del pueblo» y «Primera autobiografía». Mariani habla tan sólo de la personalidad de Arlt, de su lealtad, amistad y generosidad. Lo defiende contra la imagen que el propio Arlt gustaba crear, la de un egoísta y cínico. Rivas Rooney subraya los contrastes violentos que se encuentran en su narrativa. Nalé Roxlo habla de la visión que Arlt tuvo de la vida: por un lado su angustia, por el otro la alegría que le inspiraba.

En total se nota en estas colaboraciones de *Conducta* la mano de buenos amigos, doloridos por la desaparición del autor, pero que apenas aportan más que recuerdos personales y la clara intención de rendirle homenaje.

Horacio Rega Molina dedica un capítulo de su libro *La flecha pintada* (1943) a los cuentos de Arlt. Hace hincapié en dos elementos: los personajes fronterizos, perversos mentales y deformados, y el estilo con ciertas expresiones de mal gusto. A mitad de 1946 Pagés Larraya publica su artículo sobre «Buenos Aires en la novela». Analiza el efecto que tiene la vida urbana sobre los protagonistas arltianos:

> «La ciudad está vista en su dimensión escondida, sin fáciles enumeraciones... Más que descripta, está sentida, hilvanada en la acción: ella dicta los pasos de los personajes... se siente que el infortunio y la

pesadumbre que acosan su angustia (de Erdosain) suben de la ciudad y que ésta domina oscuramente su vida interior».

(*Revista de la Universidad de Buenos Aires*, p. 272).

Pagés Larraya ve en Arlt uno de los autores más representativos de Boedo, al lado de Barletta y Castelnouvo. Se constata en este artículo sin equívoco la modernidad de Arlt por su temática urbana. Veinticinco años más tarde Stasys Gostautas amplía esta misma idea en sus artículos «Roberto Arlt: novelista de Buenos Aires» (*Eco*, 1972) y «La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt» (*Revista Iberoamericana*, 1972). El tema de la ciudad también es básico en la contribución de Alberto Venasco, «Robert Arlt, o los ruidos del derrumbe», en el número XI de la revista *macedonio* dedicada a Arlt (1971).

Córdova Iturburu evoca el legado de Arlt en dos artículos de *Cabalgata* (1946). La grandeza de su obra reside, según él, en el contraste con que plasma la realidad brutal y la hermosura de los sueños de los personajes. Este elemento fantástico se destaca hoy día sobre todo en la crítica acerca de una obra teatral como *300 millones*. Respecto a la influencia dostoievskiana rechaza ésta rotundamente y declara que la novela *Los siete locos* es «nuestra», es «porteña».

El artículo de Valentín Fernando en *Davar* (1949), a pesar de su brevedad, es uno de los más inteligentes de esta época. Advierte elementos de la obra que luego han merecido la atención de gran número de críticos. Entronca los relatos de Arlt con la corriente psicológica. Arlt introduce tres cosas:

«una literatura imaginativa... una literatura psicológica angustiada y desaforada... una conciencia de escritor moderno» (72).

Las descripciones de la naturaleza forman parte de la psicología de los personajes. En la discusión sobre la pertenencia de Arlt a Boedo o Florida lo ve fuera de ambos grupos: «No estuvo, en verdad, en ninguno. Intentar situarlo junto a Barletta, a Yunque, a Castelnuovo, al Mariana de la primera época, es superficial. Y tampoco escribió arte por el arte» (76 s.).

Cierra esta época la opinión de Juan Carlos Ghiano, expresada en su libro *Temas y aptitudes*, de 1949. Vuelve a señalar la «mezcla de elementos dispares», la crudeza y los «detalles casi pornográficos» (47 s.). Por otra parte reconoce «su franqueza, su hondo dramatismo» (54).

Se concluye que en los años cuarenta, aunque se renueva el interés por Arlt tras su muerte, sólo un trabajo tiene trascendencia para el crítico moderno por sus aportes nuevos, prescindiendo del estudio global de Pagés Larraya.

En 1950 se abre una nueva etapa, inaugurada por Raúl Larra y su monografía *Roberto Arlt, el torturado*, la primera monografía dedicada al autor. Repasa su vida desde la infancia para enfocar su obra a continuación desde la perspectiva de un creador de psique «torturada». Las características de la novela arltiana son, según Larra: sinceridad, tono de angustia, la humillación, los personajes fronterizos, el carácter babélico de Buenos Aires y el testimonio de la crisis social e ideológica de la clase media. Ubica

a Arlt en la polémica Florida contra Boedo, y dedicada un capítulo al teatro y a las aguafuertes.

Cito a continuación otras dos monografías por su enfoque parecido. Nira Etchenique, *Roberto Arlt* (1962) repite la idea de Larra acerca de Arlt como «torturado» y «desesperado». Acto seguido estudia obra tras obra, así como los personajes ficticios, «nutridos de su propia angustia (de Arlt): el carácter de estos personajes está siempre dependiendo de los propios estados de ánimo de Arlt» (37, 50). A Larra y a Etchenique se les puede criticar el exagerado autobiografismo de sus estudios.

Eduardo González Lanuza, compañero de Arlt, aunque de la «banda opuesta», aporta recuerdos personales en su libro *Roberto Arlt* (1971). También él explica la obra de Arlt a través de la personalidad de su autor, pero llega más allá de una interpretación subjetiva, sobre todo en el capítulo sobre el lenguaje. Contradice a críticos como Pagés Larraya y Gostautas en la valoración del papel de la ciudad, calificando los lugares como «vaguedades oníricas» a pesar de referencias a calles concretas. Si en la misma época otros críticos descubrían a Arlt como testigo lúcido de la situación social del país, Lanuza se opone a aquéllos:

> «Considerar a esta suma de delirios como el documento crítico de un sistema social, es contagiarse e incurrir en otro delirio» (83).

El año siguiente al libro de Larra, Héctor Andrés Murena publica un artículo, «Rostro de Roberto Arlt», en *La Nación*, reimpreso en su libro *El pecado original de América* (1954). Más tarde otro crítico, José Blanco, acusará a Murena algo injustificadamente de haber desencadenado «la epidemia» de Arlt. En efecto, el último elogia la humanidad de Arlt, su sentido sobrenatural de la imaginación, la vivacidad al lado de la ilegibilidad (102). Repite de nuevo que Arlt estuvo bajo la influencia de Dostoievski, tal como lo hace Germán García en *La novela argentina* (1952), quien además señala el ambiente gorkiano de *El juguete rabioso*. Concluye respecto al estilo que éste no fue su fuerte (217).

José Bianco, una excepción en el coro de críticos de los años sesenta, se opone a Murena. Arlt fracasa no por errores gramaticales, sino porque se admira a sí mismo excesivamente; su concepción de hombre es «poco viril», sus temas sociales son anárquicos, sus personajes parecen soldaditos de plomo y muñequitos de madera. «Le faltaba, no sólo cultura, sino sentido poético, gusto literario» (*Casa de las Américas*, 1961, p. 54, 56).

El artículo de Murena anticipa otro de Pagés Larraya en *La Prensa*, «Viva actualidad de Arlt» (1958). Presenta a Arlt como uno de los autores inquietantes de la narrativa argentina actual. Enlaza *El juguete rabioso* con la tradición grotesca de Quevedo y con la de Cambaceres en lo que se refiere al papel de la ciudad hostil. Destaca el lenguaje particular de Arlt, mezcla de giros populares con voces castizas y cultas. El mundo de Arlt es el de la desventura, la soledad y el cansancio vital. Destaca el talento creador extraordinario y lamenta que no fuera reforzado por la vigilancia en la expresión. En su juicio no fue un escritor brillante ni correcto; sin embargo, fue grande por su «calidad propia»: «Su obra se siente viva, se yergue

contrastada y discutible, ingente e imperfecta, honda e inquietante como pocas».

Juan Carlos Ghiano dedica algún párrafo a Arlt en sus libros *Constantes de la literatura argentina* (1953) y *Testimonio de la novela argentina* (1956). El tono general de su crítica es negativo por la «mezcla de elementos dispares... dificultades de composición... narraciones dentro de la narración» (1953: 168). Ya mencioné en la introducción que Alberto zum Felde es el primer autor de una historia de la literatura hispanoamericana que se ocupa con cierta extensión de Arlt. Lo considera el puente entre Boedo y Florida que practica, sin la ideología de los de Boedo, un realismo, manifestado ante todo en su profundización en la psicología. Elogia el acierto de crear personajes auténticos y el uso, por primera vez, del lenguaje vernáculo de la gran urbe (*La narrativa en Hispanoamérica*, pp. 300 ss.).

El número 2 de la revista *Contorno* (1954), dedicado a Roberto Arlt, resume aproximadamente la actitud de los críticos hacia el autor en los años cincuenta. Se reconocen ciertos defectos como la deficiente estructura de los relatos, la monotonía en la temática, el exceso de episodios, la pobreza del lenguaje, etc. Pero al mismo tiempo comienzan a preguntarse por las razones de su impacto, a pesar de esos defectos, y a destacar su originalidad al expresarse en un lenguaje propio, su rebeldía contra el mundo constituido, que en el campo de la literatura significa contra el dominio europeo (véase el artículo de Ismael Viñas «Una expresión, un signo»).

A partir de la década de los sesenta la literatura sobre Arlt es inmensa; hay que hacer una selección rigurosa. Por esta razón pasaré por alto todos los textos que no aportan más que datos personales sobre el autor, por ejemplo, los recuerdos de amigos y familiares como Barletta, Castelnuovo, Cúneo, Mirta Arlt y Elizabeth Shine. El redescubrimiento de Arlt coincide con (y es respaldado por) la corriente sociológica de la crítica argentina de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. A menudo esta tendencia se combina con la psicoanalítica: la alienación espiritual de los personajes y su base económica.

El artículo de Juan José Sebreli, «Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt» tiene doble importancia: por un lado inaugura esta nueva tendencia, por otro, por el hecho de publicarse en la revista *Sur* (1953), revista en cierto modo elitista que no se había ocupado de Arlt hasta entonces y no lo hará más hasta hoy. Sebreli analiza la angustia, el absurdo del mundo, los sueños de los personajes, la humillación y degradación y los relaciona con la situación socio-económica de la Argentina del crac. Su libro *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, redondea el cuadro. Oscar Masotta emplea un método parecido en su libro *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965). Estudia los temas aludidos en el título sobre el fondo de las estructuras socio-económicas, de la conciencia de clase que tienen los personajes. En Arlt queda plasmada la unión que existe entre lo sexual y el dinero.

El ensayo de Jaime Giordano «Roberto Arlt o la metafísica del siervo» (1968) ha ejercido gran influencia sobre otros críticos. Arlt introduce en la narrativa argentina a la pequeña clase media con toda su moral y su

pensamiento. Esta «conciencia de ser siervo» y su lucha por liberarse de ella domina a todos los personajes. Ricardo Piglia, «Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria», y «Roberto Arlt: la ficción del dinero», Gerardo Mario Goloboff, «La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura», y Noé Jitrik, «Entre el dinero y el ser», continúan esta línea interpretativa en los años setenta. Los estudios de Beatriz Pastor sobre la alienación en la obra de Arlt, «Dialéctica de la alienación...» (1979), y *Roberto Arlt y la rebelión alienada* (1980), exploran una vez más la interrelación entre la alienación social y espiritual.

El análisis de Diana Guerrero, a primera vista distinto, también se mueve dentro de las coordenadas socio-ideológicas, aunque llega a conclusiones menos favorables que los críticos anteriores. Estudia detalladamente los personajes arltianos y su representatividad de clase. Acusa a Arlt de tener una visión ahistórica y de criticar la sociedad desde la perspectiva de la clase alta, y de consolidar, de esta forma, la estructura social. El hecho de que las novelas se desarrollen desde un tiempo posterior (las memorias de Silvio, los relatos de Erdosain y Balder al cronista) comprueba para la autora la falta de fe en la acción y en el cambio. Igualmente lamenta la ausencia del proletariado en los textos y concluye:

> «Arlt propone como única vía de salvación el refugio en un mundo mágico. La persona y la sociedad son inmutables y sólo pueden estar enfrentadas»

(*Roberto Arlt, el habitante solitario*, 1971, p. 187).

Esta opinión contradice a los demás críticos, que ven en Arlt (y sus personajes) al rebelde nato, tal como expresa Albino D. Corelli en su título «El pensamiento rebelde de Roberto Arlt» (1967).

A esta corriente sociológica se opone otra que denomino la «metafísica». Está representada por trabajos como «Angustia metafísica en la obra de Roberto Arlt», de Norma Pérez Martín (1962), *La zona novelística de Roberto Arlt*, de Gaspar Pío del Corro, quien afirma que «la angustia es el verdadero mundo poético de Arlt» (1971, p. 25). También D. W. Foster ve como bases del universo arltiano la angustia y el problema de la existencia: «Primarily at issue... is a concern with man's dilemma that is more metaphysical than political». Erdosain es el representante por excelencia del hombre angustiado, una figura redentora al nivel de Jesucristo, Erdosain «the anguished Christ manqué» (*Currents in the Contemporary Argentine Novel*, 1975, p. 23, 45). En el prólogo a la edición de *Los siete locos*, en Fabril Editora (1968), Mirta Arlt advierte elementos existencialistas en la obra de su padre y lo compara con Sartre, como lo hará González Lanuza tres años más tarde. La influencia de Dostoievski en Arlt, evocada, por ejemplo, por Stasys Gostautas en «Dostoievski en las novelas de Roberto Arlt» (1973) y *Buenos Aires y Arlt* (1977), es una influencia en primer término existencialista, la búsqueda de un sentido de la vida y la reafirmación de la propia existencia.

Fuera de estos estudios, basados en criterios autobiográficos, sociológicos, psicoanalíticos y metafísicos, apenas se encuentra algún trabajo

reciente dedicado a aspectos formales y estructurales. Angel Núñez dedica una parte de su libro *La obra narrativa de Roberto Arlt* (1968) a la «Valoración de la técnica narrativa», asociándola al distanciamiento («V-Effekt») brechtiano. He refutado esta idea en el capítulo sobre la escenificación. Naomi Lindstrom relaciona la obra arltiana con el expresionismo en su ensayo «Narrative Garble in Arlt...» (1979). Interpreta las incoherencias en el estilo y argumento como intencionales por parte del autor, estrategias para desconcertar y desorientar al lector. Ciertamente en ocasiones Arlt parece no distinguir adrede entre trivialidades y elementos esenciales; quizá sea voluntario el no contestar claramente al por qué del asesinato de la Bizca y de Haffner; ahora bien, hay casos de errores innegables, como el olvido de la cita del diario de Barsut, la equivocación en la edad del mismo personaje (quien en vez de progresar en el tiempo regresa en dos años), en el tiempo en el que transcurre la novela (¿a finales o mediados de 1929?), en la edad de la niña pervertida por Erdosain, los conocimientos que demuestra acerca de la pareja desaparecida, el Astrólogo e Hipólita, el número de los «locos», las contradictorias razones del fracasado intento de suicidio de Haffner, etc. Me parece muy problemática una explicación intencional de estos datos.

El mismo año del trabajo de Naomi Lindstrom, J.M. Flint revaloriza el estilo de la prosa de Arlt en «The Prose Style of Roberto Arlt...». Reconoce una influencia quevediana en los detalles grotescos de las *Aguafuertes porteñas*. Menciona la importancia del color y de las formas geométricas en la obra de madurez y llama la atención sobre el lenguaje lunfardo. En el campo lingüístico, además, se pueden citar el artículo de Raúl Larra «Roberto Arlt y el lenguaje», del número XI de la revista *macedonio*, dedicada a Arlt (1971), y el de Paul Verdevoye sobre el lunfardo, citado anteriormente (1980).

El único trabajo hasta hoy de extensión es el realizado por Aden W. Hayes *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción* (1981). Su tesis principal se expresa en el título de un artículo suyo de 1977: «Arlt's Confessional Fiction: The Aesthetics of Failure» (1977), es decir, enfoca los textos arltianos como resultado de un fracaso en la vida de los personajes ficticios, quienes a través de la escritura se transforman en «triunfadores». Todo el análisis de Hayes está sometido a esta idea básica. Su meta, según expresa, es investigar:

> «la retórica de la ficción de Arlt. Compara(r) los niveles y los procesos de narración en las varias obras, analiza(r) los elementos comunes y sus interconexiones y (demostrar) que —vista en conjunto— la obra de Arlt contiene la exposición de una serie de ideas, no sobre la historia y la sociedad argentina, ni sobre la economía capitalista, sino sobre el arte y sobre los procesos de la creación» (1981:21).

La «retórica de la ficción» (término de Wayne C. Booth) se limita casi exclusivamente al rol del narrador-personaje y su intento de transformar la realidad en arte, de transformar su propio ser en figura de arte. No estudia en sentido estricto los diferentes elementos del discurso. La concentración en su idea lleva al crítico a ratos a interpretaciones erróneas o demasiado

limitadas. No se puede establecer una nueva actitud de Silvio hacia la literatura tras su incendio fallido de la librería de don Gaetano. Sueña con la Andalucía de los bandoleros tanto antes como después de este acto y evoca a Rocambole aún en el último momento para disculpar su traición al Rengo. No hay que esperar hasta el final, en la biblioteca del ingeniero Vitri, para encontrarse con libros «pesados, técnicos, oficiales», sino que ya a la mitad, al comienzo del capítulo II, la noticia de la Señora Naidath le sorprende en pleno estudio de la *Electrotécnica* (Hayes, p. 27 s.). Resulta problemático confundir al Balder-narrador con el narrador-comentarista (el personaje que vuelve «en avatar de narrador» al tema, p. 66), a pesar de que tengan muchos rasgos en común, como mostré en otro lugar. Con la misma razón debería suponer la identidad de Erdosain y su comentarista. Pero el autor inventa claramente dos roles distintos: personajes-narradores y un narrador-comentarista. Los protagonistas Erdosain y Balder son dos voces dentro de un coro —aunque sin duda alguna las dos más potentes— dirigido por el narrador omnisciente.

La reducción a la idea principal, además, lleva al crítico en su análisis a omitir cuentos de la antología *El jorobadito* que no cumplen su línea, como son *Pequeños propietarios* y *Luna roja*. En efecto, los relatos *El jorobadito*, *Ester Primavera*, *Las fieras* y *Escritor fracasado* presentan los recuerdos y autointerpretaciones de los protagonistas. Pero *Una tarde de domingo*, igual que *Noche terrible*, no es una autobiografía, sino que está relatado por un narrador extradiegético. Interpretar a Eugenio Karl de *Una tarde de domingo* como seductor fracasado es cambiar los papeles de hombre y mujer en el cuento para volver a la tesis de que la derrota (en la vida) equivale al triunfo (en el arte).

Ciertamente el narrador de *El jorobadito* exagera los aspectos negativos de su persona, pero de ninguna manera se puede decir lo mismo de Gustavo Boer, narrador de *El traje del fantasma*. En la nota final se constata expresamente su voluntad de disculpar, minimizar su crimen y evitar el castigo, y no de empeorar su imagen.

Los estudios de Naomi Lindstrom y Aden W. Hayes son, en cierto modo, sintomáticos de una tendencia actual: la defensa incondicional de la obra arltiana, explicando los supuestos «errores», detectados por la crítica anterior, como elementos narrativos premeditados.

En el presente trabajo he intentado precisamente analizar las estrategias narrativas del relato arltiano en todos sus pormenores y mostrar tanto su grandeza como sus flaquezas. El título «El arte del calidoscopio» quiere llamar la atención sobre el rasgo dominante de su arte: la combinación y yuxtaposición de elementos dispares en todos los niveles, lo que en inglés se expresaría con el término «patchwork».

Por último, una breve mirada a un tipo de «recepción» muy específico, el de los escritores posteriores a Arlt, en cuya obra se descubren influencias del autor mayor. Comienza con el grupo llamado los «parricidas», quienes a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta elevaron a Arlt a estandarte en su lucha contra los modelos europeos. En varias ocasiones

Julio Cortázar ha expresado su admiración por su compatriota mayor, la última vez en el *Diario de un cuento* de *Deshoras*. Al referirse a Anabel y su mundo de los burdeles le viene a la memoria automáticamente el mismo ambiente de los textos arltianos. Ya Lucas, su *alter ego*, en el libro del mismo título, recordaba las ediciones de Arlt en *Claridad* a cincuenta centavos («Lucas y su patriotismo»). Aunque no aparezca su nombre mencionado en *La escuela de noche (Deshoras)*, sin embargo el comienzo del relato recuerda vivamente a la novela *El juguete rabioso*. Tanto los personajes de Arlt como los de Cortázar (recuérdese Oliveira) quieren vivir como artistas y rechazan el trabajo y la rutina. La asistematicidad de la escritura arltiana y su uso antiacadémico del lenguaje le habrán ayudado a Cortázar para encontrar su propia expresión literaria. A lo largo de este trabajo he señalado en su momento la herencia arltiana en la narrativa de Onetti (cf. «Los personajes»).

La influencia del folletín , sobre todo en una novela como *Boquitas pintadas*, enlaza la obra de Manuel Puig con la de Arlt. La cursilería de Zulema y el influjo del cine en ella y en Barsut anticipan los mismos elementos de *La traición de Rita Hayworth*. El personaje de Molina, con su aceptación del papel de la mujer subyugada, su búsqueda de comprensión y cariño, parece una prolongación (de más edad) del homosexual de *El juguete rabioso*. Aunque Puig siempre subraya la ausencia de autores argentinos entre sus lecturas, también él se preocupa del tema de la búsqueda de identidad del argentino de la primera generación. El mismo explicaba en una entrevista con Rodríguez Monegal:

> «En mis novelas me he ocupado principalmente de una primera generación de argentinos, los hijos de los inmigrantes españoles e italianos que llegaron al país a fines de siglo... Entonces esa primera generación que no pudo hallar en casa los modelos de conducta adecuados... los encontraba donde podía, a veces en el cine, en la radio, en las revistas deportivas o las femeninas o las de espectáculos... esas primeras generaciones... que no tienen tradiciones, y la búsqueda de la identidad, el aferrarse a modelos a veces infames» (*Textual*, 1972:52).

Tanto Puig como Arlt practican una escritura plural, abandonando la unidad tradicional (diarios, cartas, cuadernos científicos, conversaciones telefónicas entrecortadas, noticias de periódico...).

Luis Gregorich, *La novela moderna: Roberto Arlt* (s.f.), se refiere en primer lugar a la «generación intermedia» como deudores de Arlt, a Sábato, Pla y Onetti, y continúa:

> «De él extraen motivos para sus intentos de realismo crítico o para sus preocupaciones psicológicas buena parte de los narradores que forman la generación del 55 (David Viñas, Pedro Orgambide, H.A. Murena); y a él acuden, en nueva prueba de su vigencia, muchos novelistas y cuentistas aparecidos recientemente, hasta llegar a Jorge Asís, que tanto con sus trabajos novelísticos como con sus aguafuertes de

periodista ha demostrado que el legado del autor de *Los siete locos* no se ha extinguido entre los jóvenes» (167).

Pero el autor que más se siente atraído por el desaparecido escritor es Ricardo Piglia. Muestra de su admiración y de su espíritu congenial son sus ensayos (cf. bibligrafía) y sus relatos *Homenaje a Roberto Arlt* en la antología *Nombre falso* y más recientemente la novela *Respiración artificial*. En *Homenaje a Roberto Arlt* una trama policíaca acerca de un posible robo y de una serie de falsificaciones testimonia la lectura atenta por parte de Piglia de su antecesor.

Una investigación sobre el pasado del profesor Marcelo Maggi Pophan constituye el centro de *Respiración artificial*. Este personaje resulta igual de enigmático que otro, el ex secretario de Rosas, Enrique Ossorio, sobre el que Maggi investiga a su vez. Como en los relatos arltianos, personajes secundarios entran en la historia sin que se entienda bien su relación con la trama principal (Arocena, Angela, Baigorria), o se introducen episodios y *vitae* de personajes marginales (la experiencia de Marconi con la poetisa). Esta novela, arltianamente heterogénea, termina con discursos literarios y filosóficos y con el fantástico encuentro entre Hitler y Kafka.

Los nuevos «locos» reunidos en Concordia, Entre Ríos, en 1979, no discuten una revolución socio-política sino literaria. El centro de esta discusión lo constituye Roberto Arlt. Como es frecuente (véase la introducción de Noé Jitrik a su *Antología* de Arlt) opone la escritura «moderna» de Arlt a la borgesiana, especie de conclusión del siglo XIX. Borges clausura dos líneas de la literatura argentina, la erudita europeizante y la nativa gauchesca. Si Borges es «anacrónico» Arlt, por el contrario, abre nuevos caminos en la literatura argentina. En vez de una escritura ortodoxa hace literatura «perversa», destruye lo que hasta entonces se había entendido por escribir bien, es decir, la «pureza» del lenguaje. Arlt se opone a ello. Trabaja con los distintos lenguajes reales de su época, no para copiarlos, sino transformándolos en su «máquina polifacética», su escritura. La innovación de Arlt no se limita al estilo («alquímico, perverso, marginal»), sino que el estilo es mera transposición del material desplegado en su narrativa.

La novela de Piglia, de la misma manera, es una «ars combinatoria»: trata temas políticos, de literatura y filosofía, del relato policíaco; abarca tanto lo real como lo imaginario, y emplea todos los registros, desde el lenguaje filosóficos al habla vulgar.

Precisamente estando este trabajo en fase de corrección de galeradas se hizo la presentación del poemario del argentino, Mario Paoletti, exilado en Madrid, *Poemas con Arlt* (Madrid, Monte Negro, 1983). Todos los poemas hacen referencia a algún texto arltiano, a menudo lo citan literalmente, limando y eliminando «torpezas» estilísticas y rítmicas. Volvemos a encontrar a Erdosain angustiado en los burdeles; Silvio se atormenta con el recuerdo de una doncella en el tugurio de Don Gaetano; Haffner sigue apoyando su azulada mejilla por tres dedos de uñas centelleantes... Tampoco están ausentes los cuentos (*El traje del fantasma* en «El concierto

de violín del capitán de corbeta», Ester y los tuberculosos «fieras» de *Ester Primavera...*) ni faltan las aguaguertes *El hombre de la camiseta calada, Malas juntas*, etc.

No todos ellos constituyen poemas; algunos son breves apuntes, sentencias y reflexiones. Ninguno de ellos habría visto la luz sin el pre-texto arltiano. Cito a modo de ejemplo «Del diario de el Astrólogo»:

«Sólo el mal
afirma la presencia
del hombre sobre la tierra».

VI. BIBLIOGRAFIA

A. TEXTOS LITERARIOS

ARLT, Roberto, *El juguete rabioso*. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1969.
Los siete locos. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1968.
Los lanzallamas. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1968.
El amor brujo. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1968.
El jorobadito. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1968.
Aguafuertes españolas. Buenos Aires. Compañía General Fabril Editora, 1971.
Aguafuertes porteñas. Buenos Aires. Editorial Losada, 1973.
Viaje terrible. Introducción de Adolfo Prieto. Buenos Aires. Editorial Contemporáneo, 1974.
Regreso. Prólogo de Alberto Vanasco. Buenos Aires. Ediciones Corregidor, 1972.
La isla desierta. Saverio el cruel. Introducción de Mirta Arlt. Buenos Aires. Editorial Kapelusz, 1974.
Entre crotos y sabihondos. Buenos Aires. Edicom, 1969.
Cronicón de sí mismo. El idioma de los argentinos. Buenos Aires. Edicom, 1969.
Las muchachas de Buenos Aires. Buenos Aires. Edicom, 1969.
Entrevista. «Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros», *La literatura argentina*, n.° 12 (agosto 1929), pp. 25-27.
Obra completa. Prefacio de Julio Cortázar, 2 vols. Buenos Aires. Carlos Lohlé, 1981.
BAROJA, Pío, *Obras completas*. Madrid. Biblioteca Nueva, 1946-1949.
La busca. Mala hierba. Aurora roja. Madrid, Ediciones Cid, 1958.
CORTAZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*. México. Siglo XXI, 1967.
FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*. México. Fondo de Cultura Económica, 1973.
GARCIA MARQUEZ, Gabriel, *Textos costeños*. Obra periodística, vol. 1. Barcelona. Bruguera, 1981.
PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*. Buenos Aires. Pomaire, 1980.
STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*. London. Everyman's Library, 1975.

B. ESTUDIOS SOBRE ARLT

AA.VV., *Seminario sobre Roberto Arlt*. Poitiers. Centre de Recherches Latino-Américaines, 1980.
AA.VV., revista *Conducta*, n.° XXI. Buenos Aires (julio-agosto 1942).
AA.VV., revista *macedonio*, n.° XI. Buenos Aires (set. 1971).
AA.VV., revista *Contorno*, n.° 2 (mayo 1954).
AGUIRRE, Mariano, «Vida y obra de Roberto Arlt», *Camp de l'arpa*, n.° 79/80 (set.-oct. 1980), pp. 39 ss.

ALURISTA, «Alienación e ironía en los personajes de Arlt y Acosta: *Los siete locos* y *The Revolt of the Cockroach People*», *Grito del Sol*, Year 2, Book 4 (oct.-dec. 1977), pp. 69-80.
AMABLE, Hugo, «Sobre Arturo Haffner, uno de los personajes raros de Roberto Arlt», *Megafón*, año III, n.° 6 (dic. 1977), pp. 173-181.
ANON., «Roberto Arlt», *Argentina*, n.° 15 (junio 1970), pp. 58-71.
ANON., «Los siete locos de Roberto Arlt», *La literatura argentina*, n.° XV (nov. 1929), p. 88.
ARLT, Mirta, «Mi padre: imágenes», *Revista de la Universidad*, n.° 8 (2.° cuatrimestre . 1959), pp. 161-163.
ARLT, Mirta, «Recuerdos de mi padre», *Ficción*, n.° 15 (set.-oct. 1958), pp. 21-26.
ARLT, Mirta, «La hija de...», en *Gravitación del padre*. Buenos Aires. Ed. Bonum, 1975, pp. 71-75.
BARLETTA, Leónidas, «El juguete rabioso, por Roberto Arlt», *Nosotros*, n.° 211 (dic. 1926), pp. 553 s.
BECCO, Horacio Jorge. MASOTTA, Oscar, *Roberto Arlt*. Guías bibliográficas, 2. Buenos Aires. Instituto Ricardo Rojas, 1959.
BIANCO, José, «En torno a Roberto Arlt», *Casa de las Américas*, vol. I, n.° 5 (marzo-abril 1961), pp. 45-57.
CASTAGNINO, Raúl H., *El teatro de Roberto Arlt*. La Plata. Universidad de La Plata, 1964.
CORDOVA ITURBURU, Cayetano, «Resumen de 'Un nuevo novelista argentino: Roberto Arlt'», *La literatura argentina*, número extraordinario (julio-agosto 1930), p. 329.
CORDOVA ITURBURU, Cayetano, «Evocación de Roberto Arlt», *Cabalgata*, n.° 1 (oct. 1946), p. 4; n.° 2 (15 oct. 1946), p. 4.
CORELLI, Albino D., «El pensamiento rebelde de Roberto Arlt», *Universidad*, n.° 70 (enero-marzo 1967), pp. 49-60.
ETCHENIQUE, Nira, *Roberto Arlt*. Buenos Aires. La Mandrágora, 1962.
FERNANDO, Valentín, «Roberto Arlt», *Davar*, n.° XXII (abril 1949), pp. 70-79.
FLINT, J.M., «Politics and Society in the Novels of Roberto Arlt», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Jgg. 2 (1976), pp. 155-163.
FLINT, J.M., «The Prose Style of Roberto Arlt: Towards a reappraisal», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Jgg. 5 (1979), pp. 161-177.
GHIANO, Juan Carlos, «Mito y realidad de Roberto Arlt», *Ficción*, n.° 17 (enero-febr. 1959), pp. 96-100.
GIORDANO, Jaime, «Roberto Arlt o la metafísica del siervo», *Atenea*, vol. CLXVI, n.° 419 (enero-marzo 1968), pp. 73-104.
GNUTZMANN, Rita, «Roberto Arlt: tres aspectos de su narrativa», *Iberoromania*, n.° 4 (1975), pp. 115-136.
GNUTZMANN, Rita, «Roberto Arlt, *El amor brujo:* una novela psicológica y social», ponencia en el XIX Congreso de Lit. Iberoamericana, Pittsburgh , 1979.
GNUTZMANN, Rita, «Roberto Arlt y la literatura de situaciones límites», *Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Budapest, 1981.
GNUTZMANN, Rita, «Tipos femeninos en la narrativa de Arlt», ponencia en el XXI Congreso de Lit. Iberoamericana, Puerto Rico, 1982.
GNUTZMANN, Rita, Roberto Arlt, «*El amor brujo* o la destrucción de los mitos». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.° 11 (1982), pp. 93-104.
GONZALEZ LANUZA, Eduardo, *Roberto Arlt*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1971.
GOLOBOFF, Gerardo Mario, «La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.° 2 (1975), pp. 35-49.
GOSSY, Hélène, «L'itinéraire spirituel de Silvio, Héros du roman *El juguete rabioso* de Robert Arlt (1926)», en *Etudes d'Histoire et de Littérature Ibéro-Américaines*. París. PUF, 1973, pp. 55-82.
GOSTAUTAS, Stasys, «La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt», *Revista Iberoamericana*, vol. 38, n.° 80 (1972), pp. 441-462.

GOSTAUTAS, Stasys, «Vida y obra de Roberto Arlt», *Revista Nacional de Cultura*, n.° 204 (marzo 1972), pp. 131-142.
GOSTAUTAS, Stasys, «Roberto Arlt: novelista de Buenos Aires», *Eco*, n.° 141/2 (enero-febr. 1972), pp. 238-273.
GOSTAUTAS, Stasys, «Dostoievski en las novelas de Roberto Arlt», *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. III (set. 1973), pp. 131-144.
GOSTAUTAS, Stasys, *Buenos Aires y Arlt. Dostoievski, Martínez Estrada y Escalabrini Ortiz*. Madrid, Insula, 1977.
GREGORICH, Luis, *La novela moderna. Roberto Arlt*. Buenos Aires. Centro Editor América Latina, «Capítulo 76». S.f.
GUERRERO, Diana, *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires. Granica Editor, 1972.
GUERRERO, Diana, «La tradición en Roberto Arlt», *Nuevos Aires*, año 2, n.° 7 (1972), pp. 47-53.
HAYES, Aden W., «Arlt's Confessional Fiction: the Aesthetics of Failure», *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*, vol. 5, n.° 3 (Winter, 1977), pp. 191-201.
HAYES, Aden W., *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. London. Thamesis, 1981.
HERNANDEZ, Domingo-Luis, «Roberto Arlt: una intuición prodigiosa», *Liminar*, n.° 9-10 (dic. 1981), pp. 65-72.
JITRIK, Noé, «Entre el dinero y el ser (lectura de *El juguete rabioso* de Robert Arlt)», *Dispositio*, vol. I, n.° 2 (1976), pp. 100-133; publicado también en *Escritura*, n.° 1, año 1 (enero-junio 1976).
JITRIK, Noé, «La presencia y vigencia de Roberto Arlt», prólogo a Roberto Arlt, *Antología*. México, Madrid, Bogotá. Siglo Veintiuno, 1980.
LARRA, Raúl, *Roberto Arlt el torturado*. Buenos Aires. Editorial Quetzal, 1962.
LEGAZ, María Elena, «Roberto Arlt o la pérdida del centro», *Megafón*, año IV, n.° 7 (junio 1978), pp. 71-80.
LINDSTROM, Naomi, «Madness in Arlt's Fiction», *Chasqui*, vol. IV, n.° 3 (mayo 1975), pp. 18 ss.
LINDSTROM, Naomi, «Physical Appearances in Arlt», *Romance Notes*, vol. XVII, n.° 3 (Spring 1977), pp. 227-229.
LINDSTROM, Naomi, «Narrative Garble in Arlt. A Study in the Conventions of Expressionism», *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 26, n.° 3 (1979), pp. 319-332.
LINDSTROM, Naomi, «La elaboración de un discurso contracultural en las *Aguafuertes porteñas* de Arlt», *Hispanic Journal*, vol. 2, n.° 1 (Fall, 1980), pp. 47-55.
MALDAVSKY, David, *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires. Editorial Escuela, 1968.
MARTINEZ CUTIÑO, L. CARRICABURO, Norma, «Una picaresca porteña: *El juguete rabioso* de Robert Arlt», en *Actas de la Picaresca*, Madrid, F.U.E., 1979, pp. 1.137 ss.
MASOTTA, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires. Jorge Alvarez Editor, 1965.
MELIS, Antonio, «La deformación social y su reflejo en el cuerpo en un cuento de Roberto Arlt». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 390 (dic. 1982), pp. 683-689.
MERLINO, Mario, «Roberto Arlt: los escritos del buen ladrón», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.° 373 (julio 1981), pp. 130-142.
MONTENEGRO, Víctor, «Una interpretación acerca de los elementos morbosos en las novelas de Roberto Arlt», *Estudios Literarios e Interdisciplinarios* (1968), pp. 97-118.
NALIM, Carlos Orlando, «Acotaciones a *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXIII (1974), pp. 401-410.
NUÑEZ, Angel, *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires. Ed. Nova, 1968.
OLIVARI, Nicolás, «Los lanzallamas», *Claridad*, n.° 239 (28 nov. 1931), s.p.
ONETTI, Juan Carlos, «Roberto Arlt», prólogo a *El juguete rabioso*. Barcelona. Bruguera, 1979.
PAGES LARRAYA, Antonio, «Viva actualidad de Arlt», *La Prensa* (23 nov. 1958).

PASTOR, Beatriz, «Dialéctica de la alienación: ruptura y límite en el discurso narrativo de Roberto Arlt», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n.° 10 (2.° semestre, 1979), pp. 87-97.
PASTOR, Beatriz, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg. Hispamérica, 1980.
PEREZ MARTIN, Norma, «Angustia metafísica en la obra de Roberto Arlt», *Universidad*, n.° 53 (julio-set. 1962), pp. 41-57.
PETIT DE MURAT, Ulises, «Roberto Arlt, novelista», *Síntesis*, IV, n.° 41 (oct. 1930), pp. 161-164.
PICCINI, Mabel, «Los siete locos de Roberto Arlt: un momento de la realidad argentina», *Hispanófila*, n.° 1 (set. 1970), pp. 29 ss.
PIGLIA, Ricardo, «Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria», *Los libros*, n.° 29 (marzo-abril 1973).
PIGLIA, Ricardo, «Roberto Arlt: la ficción del dinero», *Hispamérica*, n.° 7 (1974), pp. 25-28.
PIO DEL CORRO, Gaspar, *La zona novelística de Roberto Arlt*. Buenos Aires. Univ. Nacional de Córdoba, 1971.
PRIETO, Adolfo, «La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt», *Boletín de literaturas hispánicas*, n.° 5 (1963), pp. 5 ss.
REICHARDT, Dieter, «Literatur und Interesse. Eine politische Asthetik, überprüft im Vergleich von *Don Segundo Sombra* und *El juguete rabioso*», *Iberoamericana*, 3. Jgg., n.° 1 (1979), pp. 3-15.
ROMANO, Eduardo, «Arlt y la vanguardia argentina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 373 (julio 1981), pp. 143-149.
ROSSI, Estela Edith, «Bibliografía de y sobre Roberto Arlt», en D. Guerrero, *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires. Granica Editor, 1972.
SCARI, Robert M., «La novela moderna en Roberto Arlt», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 225 (marzo 1971), pp. 581-588.
SCARI, Robert M., «Roberto Arlt, escritor maduro y adolescente», *Cuadernos Americanos*, año XXXII, vol. CLXXXVII, n.° 2 (marzo-abril 1973), pp. 252-255.
SCARI, Robert M., «Tradición y renovación en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.° 5 (1976), pp. 195-207.
SCARI, Robert M., «Estructura y técnica de los ensayos costumbristas de Roberto Arlt», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n.° 10 (enero-junio 1976), pp. 59-67.
SCARI, Robert M., «El arte del ensayo costumbrista en Roberto Arlt», *Revista chilena de literatura*, n.° 14 (oct. 1979), pp. 75-84.
SCROGGINS, Daniel C., «Roberto Arlt in the *Aguafuertes porteñas*», *The American Hispanist*, vol. II, n.° 11 (oct. 1976), pp. 3-7.
SCROGGINS, Daniel C., «The Crisis of 1930 in the *Aguafuertes porteñas* of Roberto Arlt», *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 26, n.° 4 (1979), pp. 469-477.
SCROGGINS, Daniel C., *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Recopilación, estudio y bibliografía. Buenos Aires. Eds. Culturales Argentinas, 1981.
SEBRELI, Juan José, «Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt», *Sur*, n.° 223 (julio-agosto 1953), pp. 109-119.
SIMONOV, Vladimir, «El individuo y el mundo en la obra de Roberto Arlt», *América Latina*, n.° 8 (1980), pp. 111-119.
URONDO, Francisco, «Arlt, intimidad y muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 231 (marzo 1969), pp. 677-681.

C. ESTUDIOS GENERALES

AA.VV., *Poétique*, vol. 39, dedicado a la «Théorie de la réception en Allemagne» (sept. 1979).
AA.VV., *Historia de la literatura argentina*, vols. 2, 3. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1968.

AA.VV., «Jóvenes son casi todos los autores premiados en el Concurso Municipal de Literatura», *La literatura argentina*, XXI (mayo 1930), pp. 249-54.
ABAD DE SANTILLAN, Diego, *Diccionario de argentinismos de ayer y hoy*. Buenos Aires. Tipográfica Editora Argentina, 1976.
AITA, Antonio, *La literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires. Talleres Gráficos Argentinos, 1931.
ALONSO, Fernando. REZZANO, Arturo, *Novela y sociedad argentinas*. Buenos Aires. Editorial Paidós, 1971.
ALONSO HERNANDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía*. Salamanca. Eds. Universidad de Salamanca, 1979.
ANDRE, Jacques, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine*. París. Ed. Klincksieck, 1949.
Anon (?), «La producción literaria de 1929», *Claridad*, n.° 198 (11 enero 1930), s.p.
ARA, Guillermo, *Los argentinos y la literatura nacional*. Buenos Aires. Ed. Huemul, 1966.
ARBAN, Dominique, *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoievski*. París. Payot, 1968.
ARBAN, Dominique, *Dostoievski par lui-même*. París. Ed. du Seuil, 1962.
BAQUERO GOYANES, Mariano, *Proceso de la novela actual*. Madrid. Biblioteca del Pensamiento Actual, 1963.
BARLETTA, Leónidas, «Leónidas Barletta opina que nuestra vida intelectual es mediocre, a pesar del esfuerzo que realizan unos pocos por elevarla», *La literatura argentina*, n.° 17 (enero 1930), pp. 135 s.
BEACH, J.W., *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York. Appleton, Century-Crofts, 1932.
BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago. University of Chicago Press, 1961.
BOTREL, J.-F. SALAÜN, S. (ed.), *Creación y público en la literatura española*. Madrid. Castalia, 1974.
BORGES, Jorge Luis. CLEMENTE, José E., *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires. Emecé Editores, 1963.
BOWLING, Lawrence E., «What is the Stream of Consciousness Technique?», *PMLA*, vol. LXV, n.° 4 (1950), pp. 333 ss.
BRUNORI, Vittorio, *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1980.
BRUSHWOOD, John, *The Spanish American Novel*. Austin, London. Univ. of Texas Press, 1975.
BUTOR, Michel, «L'usage des pronoms personnels dans le roman», en *Répertoire II*. París. Le Minuit, 1964, pp. 61 ss.
CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La nueva literatura*, vol. I. Madrid. Viuda e hijos de Sanz Calleja, 1916.
CASTELLANOS, Carmelina de, *Tres nombres en la novela argentina*. Santa Fe. Ediciones Colmegna, s.f.
CASTELNUOVO, Elías, *Memorias*. Buenos Aires. Eds. Culturales Argentinas, 1974.
CASULLO, Fernando Hugo, *Diccionario de voces lunfardas y vulgares*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra, 1976.
COSTE, Didier, «Trois conceptions du lecteur et leur conception à une théorie du texte littéraire». *Poétique*, n.° 43 (sept. 1980), pp. 354-371.
CUNEO, Dardo, *Aventura y letra de América Latina*. Buenos Aires. Pleamar, 1964.
DE LARA, Tomás. RONCETTI DE PANTI, Inés Leonilda, *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires. Eds. Culturales Argentinas, 1981.
DUJARDIN, Edouard, *Le Monologue intérieur*. París. Le Minuit, 1931.
ECO, Umberto, et. alt., *Socialismo y consolación*. Barcelona. Tusquets Editor, 1970.
ECO, Humberto, *Lector in fabula*. Barcelona. Lumen, 1981.
FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela por entregas 1840-1900*. Madrid. Taurus, 1972.
FERRERAS, Juan Ignacio, *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*. Madrid. Taurus, 1973.

FISH, Stanley, «Literature in the Reader: Affective Stylistics». *New Literary History*, n.º 1 (1970), pp. 123-162.
FOSTER, D.W., *Currents in the Contemporary Argentine Novel*. Arlt, Mallea, Sábato, and Cortázar. Columbia. University of Missouri Press, 1975.
FOSTER, D.W. RAMOS FOSTER, Virginia, *Modern Latin American Literature*, 2 vols. New York. Frederick Ungar Publ., 1975.
FRANCO, Jean, *An Introduction to Spanish American Literature*. Cambridge. University Press, 1969.
FRIEDMAN, Melvin, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*. New Haven. Yale Univ. Press, 1955.
GARCIA, Germán, *La novela argentina*. Buenos Aires. Sudamericana, 1952.
GARCIA JIMENEZ, Francisco, *El tango. Historia de medio siglo, 1880/1930*. Buenos Aires. Editorial Universitaria, 1964.
GENETTE, Gérard, *Figures III*, París. Ed. du Seuil, 1972.
GHIANO, Juan Carlos, *Temas y aptitudes*. Buenos Aires. Ollantay, 1949.
GHIANO, Juan Carlos, *Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires. Ed. Raigal, 1953.
GHIANO, Juan Carlos, *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires. Leviatán, 1956.
GNUTZMANN, Rita, «La teoría de la recepción», *Revista de Occidente*, n.º 3 (oct.-dic. 1980), pp. 99-107.
GNUTZMANN, Rita, «La novela hispanoamericana en segunda persona». *Iberoromania*, n.º 17 (1983).
GNUTZMANN, Rita, «Diez años de teoría de la recepción», *Letras de Deusto*, vol. 13, n.º 25 (ene.-abril 1983), pp. 179-193.
GONZALEZ MAS, Ezequiel, «Pío Baroja y la novela de folletín», en Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja*. Madrid. Taurus, 1974, pp 165-175.
GRAMSCI, Antonio, *Cultura y literatura*. Barcelona. Ediciones Península, 1972
GREIMAS, A.J., *Du Sens*. París. Ed. du Seuil, 1970.
GRIMM, Gunter, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie* München. Wilhelm Fink Verlag, 1977.
GUIRAUD, Pierre, *L'Argot*. Coll. Que-sais-je. París. Presses Universitaires de France, 1980.
HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage». *Littérature*, n.º 6 (mai 1972), pp. 86-110.
HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley. University of California Press, 1954.
ISER, Wolfgang, *Der implizite Leser*. München. Wilhelm Fink Verlag, 1972.
ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens*. München. Wilhelm Fink Verlag, 1976.
JAMES, Henry, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York. Scribner's Sons, 1950.
JAMES, Henry, *The Future of the Novel*. New York. Vintage Books, 1956.
JAMES, William, *Psychology*. London. Macmillan, 1905.
JAUSS, Hans Robert, «Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*». Heidelberger Forschungen, Heft 3 (1955).
JAUSS, Hans Robert, «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en H.U. Gumbrecht et alt., *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca. Anaya, 1971.
JOLIVET, Régis, *Las doctrinas existencialistas*. Desde Kierkegaard a J.-P. Sartre. Madrid. Gredos, 1976.
KANY, Charles E., *Semántica hispanoamericana*. Madrid. Aguilar, 1969.
KIERKEGAARD, Soren, *El concepto de la angustia*. Madrid. Guadarrama, 1965.
KORN, Francis, et. al, *Buenos Aires: los huéspedes del 20*. Buenos Aires. Sudamericana, 1974.
KUMAR, Shiv. K., *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. London, Glasgow. Blackie and Son, 1962.
LÄMMERT, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart. Metzler, 1955.
LIACHO, Lázaro, *Palabra de hombre*. Buenos Aires. Edición del autor, 1934.
LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*. New York. Viking Press, 1962.

MAGIS, Carlos Horacio, *La literatura argentina*. México. Ed. Pormaca, 1965.
MASTRONARDI, Carlos, *Formas de la realidad nacional*. Buenos Aires. Eds. Culturales Argentinas, 1961.
MAURER, Karl, «Formen des Lesens», *Poetica*, vol. 9 (1977), pp. 472-498.
MENDILOW, A.A., *Time and the Novel*. London. Nevill Ltd., 1952.
MEO ZILIO, Giovanni. ROSSI, Ettore, *El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo*. Firenze. Valmartina Ed., 1970.
MEREDITH, George, *Letters*, 3 vols., ed. by C.L. Cline. Oxford. Clarendon Press, 1970.
MEYERHOFF, Hans, *Time in Literature*. Berkeley. University of California Press, 1968.
MONTESINOS, José F., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX (1800-1850)*. Madrid. Castalia, 1960.
MORRISSETTE, Bruce, «Narrative 'You' in Contemporary Literature». *Comparative Literature Studies*, vol. II (1965), pp. 1-24.
MOUNIER, Emmanuel, *Introducción a los existencialismos*. Madrid. Guadarrama, 1973.
MÜLLER, Günther, «Erzählzeit und erzählte Zeit», en *Festschrift für Kluckhohn*/Schneider. Tübingen, 1948.
MURENA, Héctor Andrés, *El pecado original de América*. Buenos Aires. Sur, 1954.
ORTIZ, Ricardo M., *Historia económica de la Argentina*, 2 vols., Buenos Aires. Plus Ultra, 1971.
PAGES LARRAYA, Antonio, «Buenos Aires en la novela», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, n.° 2 (junio 1946), pp. 253-276.
PINTO, Juan, *Panorama de la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires. Ed. Mundi, 1941.
Pinto, Juan, *Breviario*. Buenos Aires. La Mandrágora, 1958.
PRINCE, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire». *Poétique*, n.° 14 (1973), pp. 178-196.
REGA MOLINA, Horacio, *La flecha pintada*. Buenos Aires. Ed. Argentinas, 1943.
RIFFATERRE, Michael, «Describing Poetic Structures». *Yale French Studies*, vol. 36/7 (1966), pp. 200-242.
RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, «entrevista con manuel puig», *Textual*, n.° 4 (junio 1972), pp. 48-55.
ROMBERG, Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm. Almqvist & Wiksell, 1962.
ROMERO TOBAR, Leonardo, «Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco». *Prohemio*, III, 1 (abril 1972), pp. 45 ss.
ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid. Fundación Juan March, Edit. Ariel, 1976.
SABATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*. Madrid. Aguilar, 1963.
SABATO, Ernesto, *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires. Editorial Losada, 1968.
SARRAUTE, Nathalie, *La era del recelo*. Ensayos sobre la novela. Madrid. Guadarrama, 1967.
SEBRELI, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires. Siglo Veinte, 1966.
SOTO, Luis Emilio, «No es posible —dice Luis Emilio Soto— - juzgar a la crítica de un país sin relacionarla con el grado de expansión de su literatura», *La literatura argentina*, n.° 18 (feb. 1930), pp. 165 s.
SPITZER, Leo, «Zum Stil Marcel Prousts», traducción francesa «Le style de Marcel Proust», *Etude de style*. París. Gallimard, 1970, pp. 397-473.
STILMAN, Eduardo, *Historia del tango*. Buenos Aires. Ed. Brújula, 1965.
SCHWARTZ, Kessel, *A New History of Spanish American Fiction*, 2 vols. Coral Gables. Univ. of Miami Press, 1971.
TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*. París. Larousse, 1967.
TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*. Madrid. Akal Editor, 1982.
VICENS VIVES, Jaime, *Historia social y económica de España y América*, vol. V, Barcelona. Ed. Vicens Vives, 1972.

VILLAMAYOR, L.C., VALLE, E.R. del, *El lenguaje del bajo fondo*. Buenos Aires. Editorial Schapire S.R.L., 1969.
VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política*. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires. Ed. Siglo Veinte, 1971.
VIÑAS, David, «Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana», *Iberoamericana*, Jgg. 4, n.° 2 (1980), pp. 9-36.
WEINRICH, Harald, «Para una historia literaria del lector», en H.U. Gumbrecht et alt., *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca. Anaya, 1971.
WELLEK, René, WARREN, Austin, *The Theory of Literature*. New York. Harcourt, Brace and World, 1949.
YNDURAIN, Francisco, «La novela desde la segunda persona», en *Clásicos modernos*. Madrid. Gredos, 1969, pp. 215-239.
ZUM FELDE, Alberto, *La narrativa en Hispanoamérica*. Madrid. Aguilar, 1964.

El acontecimiento más destacado de las letras argentinas de los últimos años ha sido, tal vez, el redescubrimiento de Roberto Arlt. No se duda ya en poner su obra a la altura de la de Borges, cediendo a Arlt el honor de haber inaugurado la moderna narrativa argentina. Su influencia es notable en escritores como Julio Cortázar, Onetti, Sábato, Piglia e, indirecta, en Manuel Puig.

A pesar de la obvia reivindicación de la obra arltiana en los últimos veinte años, los críticos se han ocupado de ella casi exclusivamente bajo el aspecto temático e «ideológico». El presente libro viene a llenar el vacío de un estudio de las técnicas y los recursos estilísticos y lingüísticos arltianos, aplicando los últimos métodos de la crítica literaria. Sin embargo, no prescinde del todo de un análisis semántico. La primera parte se dedica a los personajes, los modelos literarios, la simbología, etc. Las más recientes teorías sobre la «recepción» son aprovechadas para examinar el 'rol' del lector en la obra, la recepción de la misma desde los años veinte hasta hoy y su influencia en la literatura argentina actual.

Rita Gnutzmann, doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Marburgo y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad del País Vasco, es profesora de Literatura Hispanoamericana en esta última Universidad (Vitoria); asimismo es autora de numerosos estudios especializados en literatura inglesa, alemana e hispanoamericana.