



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia

SUA'ED



La estética de la fealdad en *Los siete locos*

Tesis

Que para optar por el título de:

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Jimena Hernández Alcalá

Asesora: Dra. Ute Ilse Seydel Butenschön



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Agradezco el tiempo y las múltiples atenciones brindadas
por mi asesora, la Dra. Ute Seydel.*

Agradezco la valiosa lectura de mis sinodales:

Dr. José María Vallarías

Mtra. Luz Fernández de Alba

Mtro. Armando Velázquez

En especial la constante ayuda brindada por el

Mtro. Jorge Muñoz

Y por supuesto,

agradezco a mis patrocinadores de siempre.

Índice

1.	Introducción.....	3
2.	La Argentina de principios del siglo XX.....	8
	2.1 La situación económica y política.....	8
	2.2 El ambiente artístico de Buenos Aires.....	11
3.	Roberto Arlt.....	14
4.	La estética de la fealdad.....	19
5.	El expresionismo en el contexto de las vanguardias históricas.....	23
	5.1 La fealdad en el expresionismo.....	25
	5.2 La representación de la marginación social en el expresionismo.....	27
	5.2.1 El crimen.....	31
	5.2.2 La enfermedad en el cuerpo y en el alma.....	32
	5.2.3 Lo grotesco.....	35
	5.2.4 Los mutilados como una manifestación de lo grotesco.....	37
	5.3 La ciudad en el expresionismo.....	39
6.	Análisis de <i>Los siete locos</i>	46
	6.1 Los humillados.....	52
	6.1.1 Ser a través de un crimen.....	59
	6.1.2 Los humillados, enfermos del cuerpo y del alma.....	61
	6.1.3 Lo grotesco en la representación de los personajes.....	67

6.1.4	Los mutilados.....	71
6.2	La ciudad en <i>Los siete locos</i>.....	77
6.2.1	Centro y periferia.....	77
6.2.2	Evadir la ciudad.....	80
6.2.3	La ciudad apocalíptica.....	82
7.	Conclusiones.....	85
8.	Bibliografía.....	90

1. Introducción

Roberto Arlt fue un escritor que conjugó su labor periodística con la literaria, la primera lo llevó a recorrer y a conocer profundamente el entramado social, político y económico de Buenos Aires:

El conocimiento de las condiciones materiales en que se vive y se muere en la ciudad de Buenos Aires, o tal vez la certeza de que las “Aguafuertes porteñas” inciden en quienes las leen, llevan a Arlt a denunciar también los efectos de una modernización urbana que se juzga desapareja. Desde abril de 1934, y por varios meses, Arlt se dedica a caminar la ciudad de otra manera; acompañado por un fotógrafo del diario, recorre los barrios periféricos donde percibe, ya no grados de diferenciación entre el centro y los barrios, sino verdaderos abismos sociales (Saítta 2000: 66).

La actitud de denuncia estuvo presente en los escritos periodísticos de Arlt, pero ¿qué pasó en su literatura? Al conocer de primera mano a los individuos, marginados por el rápido crecimiento de la ciudad, Arlt se sentía comprometido a denunciar su situación: “A mí, como autor, estos individuos no me son simpáticos. Pero los he tratado. Y todo autor es esclavo durante un momento de sus personajes, porque ellos llevaban en sí verdades atroces que merecían ser conocidas” (Arlt 1981a: 141). Esta última cita está tomada de una columna periodística que Arlt le dedica a *Los siete locos*.

En el presente trabajo se indagará acerca de si el autor buscó una forma estética que fuera idónea para la representación literaria de los desplazados sociales y de la realidad cotidiana cruda en que vivían. Relacionado con lo anterior habría que indagar también en la interrogante de si el objetivo de representar a los marginados llevó a Arlt a utilizar recursos que podrían denominarse marginales y si éstos corresponden a la estética de la fealdad

descrita por Adorno en su *Teoría estética* (1970) y Eco en *Historia de la fealdad* (2007). Para definir esta categoría se parte de las reflexiones que estos autores realizan en sus obras.

Una categoría íntimamente ligada con lo feo es lo grotesco; en el presente análisis se verá de qué manera Roberto Arlt incorpora este elemento en su novela y qué efecto logra así. Para definir esta categoría se recurrirá a algunos aspectos que Peter Fuß trata en su libro *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (2001).

En seguida se estudian cinco temas que recorren *Los siete locos*: los seres marginales, el crimen, la enfermedad, los mutilados y la ciudad. Estos temas están divididos en dos ejes: los personajes marginados y la ciudad. Ambos conforman la vida cruda que Arlt busca plasmar en su novela y permiten describir de qué manera son representados en ella.

El tema de la ciudad en *Los siete locos* bien merecería una tesis completa. Aquí sólo se abordarán brevemente tres aspectos relacionados con éste: el centro y la periferia; la manera en la que los personajes buscan evadir la ciudad, ya que les recuerda su realidad en tanto marginados; y la imagen de la ciudad apocalíptica. Para el primer aspecto se usa la propuesta de lectura de la ciudad que Javier Gómez-Montero hace en su texto “(I)legibilidad y reinención literarias de la ciudad”. Para abordar el segundo punto se retoman las nociones que Gómez-Montero brinda acerca de las figuras del *flâneur* y del vagabundo en su texto “Vagabundos, *marcheurs* y nómadas urbanos. Un modelo de lectura literaria de la ciudad y tres aplicaciones”. El tercer aspecto se aborda utilizando imágenes y algunos simbolismos presentes en el Apocalipsis de Juan, porque en éste se describen de

manera explícita seres y situaciones “feas”, como los sufrimientos de los pecadores y, de particular importancia para este trabajo, la caída de Babilonia, que se ha convertido para la cultura occidental en un símbolo de la ciudad corrompida y ha generado cientos de representaciones artísticas.

A lo largo de la historia del arte y de la humanidad, los cinco temas seleccionados se han vinculado con la fealdad y han tenido connotaciones negativas. En su *Historia de la fealdad*, Umberto Eco recoge manifestaciones artísticas consideradas como feas; en algunas de ellas predominan los temas antes mencionados, y el autor muestra de qué manera ha cambiado su tratamiento en distintas épocas. En esta misma obra el autor identifica tres fenómenos de la fealdad, los cuales serán retomados en el presente trabajo.

Los temas seleccionados han sido abordados en varias obras expresionistas de una manera similar a la de Arlt. *Los siete locos* aparece a principios del siglo XX al igual que las vanguardias europeas. Considerando que éstas influyeron en el contexto artístico de Latinoamérica —de especial importancia para esta tesis, de Argentina—, y que varios críticos han señalado algunos vasos comunicantes entre *Los siete locos* y el expresionismo, se propone lo siguiente: tomar algunas obras tanto plásticas como literarias, representativas del expresionismo alemán y analizarlas para mostrar de qué manera fueron tratados estos cinco temas por artistas alemanes contemporáneos de Roberto Arlt. Sin embargo, no pretende probarse que Roberto Arlt fue un expresionista no confesado, ni que era su intención ser reconocido como tal, simplemente se señalan temáticas y tratamientos similares presentes tanto en este movimiento de vanguardia como en *Los siete locos*. Así se logrará un análisis más rico de la novela, porque estará situada dentro del acontecer

internacional del arte, lo que iluminará la relación entre *Los siete locos* y su momento histórico.

Las obras que se comentarán son: *Hinkemann* (1923) de Ernst Toller y *Berlín Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, como manifestaciones literarias, y *Brennende Stadt* (1913) de Ludwig Meidner, como manifestación pictórica. También se harán referencias al drama *Woyzeck* (1836) de Georg Büchner, aunque por su fecha de escritura no es expresionista, sí fue redescubierto y releído por los expresionistas.

En esta tesis, las reflexiones sobre el expresionismo como uno de los movimientos de las vanguardias históricas estarán basadas en los aportes teóricos de Walter Muschg y Mario de Micheli.

Es difícil determinar si el expresionismo influyó a Roberto Arlt y en qué medida lo hizo. En esta tesis se identificarán algunas actitudes estéticas y algunas formas de representación que comparten ambos. Resultaría imposible distinguir qué elementos retoma el argentino de los expresionistas y a qué elementos llega por intuición o gracias al contexto en que vive, por esta razón el presente trabajo se limita al estudio de los cinco aspectos seleccionados, lo que permitirá dilucidar tanto los recursos utilizados por nuestro autor en *Los siete locos* como los efectos que logra con ellos.

Gracias a *Los siete locos*, muchos escritores y críticos consideran a Roberto Arlt “[...] uno de los padres de la novela moderna del continente [...]” (Renaud 2000: 687). En su contexto ésta fue una novela transgresora, debido a que utiliza elementos de representación igualmente rupturistas. Éstos merecen ser estudiados porque en Latinoamérica Roberto Arlt inicia una búsqueda de nuevas posibilidades de narrar

temáticas innovadoras; sus hallazgos se encuentran en sus obras y serán retomados y transformados por otros autores en esa misma búsqueda.

Muchos críticos han analizado de manera conjunta el díptico *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Aunque la acción de la primera novela continúa en la segunda, el presente estudio está limitado a *Los siete locos*, porque la ruptura artística que Arlt realiza tiene sus inicios en esta novela. Más adelante el autor sigue explorando este camino en *Los lanzallamas* y en el resto de su obra.

2. La Argentina de principios del siglo XX

2.1 La situación económica y política

Los siete locos se publica en 1929 en Argentina; en este país los años anteriores y posteriores fueron tensos política y socialmente, como se verá en este capítulo.

Hipólito Yrigoyen, de la Unión Cívica Radical, asume la presidencia del país en dos ocasiones, la primera en 1916 y la segunda en 1928, en ambos años gana por elección popular, pero el Congreso le es adverso. Durante su régimen logra la aprobación de varias reformas que mejoran la vida de las clases populares, como la regulación del pago de alquileres, la jornada laboral de ocho horas y el pago de jubilaciones para algunos sectores obreros; sin embargo, también reprime violentamente huelgas de trabajadores y los grupos “maximalistas” (comunistas) son prohibidos.

Uno de los episodios más violentos ocurre en enero de 1919 y se denomina la *Semana Trágica*, originada en diciembre de 1918 cuando los obreros de los talleres metalúrgicos Vasena inician una huelga exigiendo, entre otras cosas, aumento salarial, jornada de ocho horas y la restitución a sus puestos de los empleados que habían sido despedidos por participar en actividades gremiales. Los directivos de la empresa contratan rompehuelgas y matones que causan la muerte de varios trabajadores: “[u]na enorme multitud acompañó el entierro de los sindicalistas muertos, pero fue atacada a tiros desde los talleres; muchos grupos reaccionaron violentamente, y la ciudad fue un caos durante una semana hasta que se desató la represión conjunta de policías, bomberos armados y ejército” (Eggers-Brass 2006: 425). Este hecho motiva el nacimiento de la *Liga Patriótica Argentina* y de otros grupos nacionalistas de derecha, que buscan restablecer el orden y la tradición nacional;

también son manifestación de una actitud xenófoba hacia los inmigrantes. Más adelante, los nacionalistas apoyarán el golpe militar contra Yrigoyen.

Durante la Primera Guerra Mundial, Argentina sufre estragos sociales y económicos, en gran parte porque su economía depende de las exportaciones de alimentos hacia Inglaterra. A raíz del conflicto bélico, los pedidos de cereales disminuyen y los de carne aumentan, por lo que el país sudamericano se ve obligado a destinar muchos campos de cultivo a los alfalfares para alimento vacuno, por lo que cientos de campesinos tienen que emigrar a la ciudad. De esta manera inicia el crecimiento de Buenos Aires, que también se debe a la inmigración extranjera, proveniente sobre todo de Italia y España: “En 1914 más del 50 por ciento de los habitantes había nacido en el exterior” (Carreras/Schmidt-Welle 2004: 26). En ese mismo año se expanden los medios de transporte en la metrópoli, crecen las redes de tranvías y se inaugura el primer subterráneo de Latinoamérica.

Entre las dos presidencias de Yrigoyen asume el poder Marcelo T. de Alvear, quien causa un retroceso a las reformas políticas y económicas logradas por Yrigoyen, lo que provoca que la votación popular le sea favorable a éste último en la siguiente elección. Durante su segundo periodo, ante la crisis económica de 1929, manda cerrar la *Caja de Conversión* (institución donde la gente podía cambiar sus pesos papel por pesos oro), debido a que los extranjeros y algunos argentinos piden préstamos para invertirlos en otros países, causando la descapitalización de Argentina. La medida no le gusta al sector conservador y éste, argumentando la inoperancia del presidente frente a la crisis, prepara un golpe militar que estalla el 6 de septiembre de 1930. A causa de las acciones que el gobierno llevó a cabo el periodo que va de esta fecha al 4 de junio de 1943 es conocido como *la Década Infame* (aunque en realidad abarca casi trece años). También se le llama *la*

restauración oligárquica o *la restauración conservadora*, porque los conservadores regresaron al poder “[...] después de catorce años de elecciones limpias, con voto secreto, universal y obligatorio (gracias al cual las capas medias habían ingresado al gobierno)” (Eggers-Bras 2006: 455).

En la primera edición de *Los siete locos*, se incluye ya la siguiente nota:

Nota del Autor: Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso, en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces, creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de Septiembre de 1930. Indudablemente, resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de Septiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos acaecidos después del 6 de septiembre (Arlt 2000: 161).

Roberto Arlt, como algunos expresionistas europeos, tiene una visión crítica que anticipa la situación histórica de su país, pues muestra que, bajo el aparente correcto funcionamiento del sistema político, se esconden problemas y contradicciones que tarde o temprano saldrán a la luz. También se tienen datos de que la preparación del golpe de Estado llega a convertirse en un rumor entre distintos grupos, incluso se menciona que Yrigoyen es advertido con anterioridad, pero que hace caso omiso (Eggers-Brass 2002: 121-127). Tal vez Arlt, como periodista, conocía ya la fecha del golpe de Estado, sin embargo, es muy osado el hecho de publicar la nota citada un año antes y nos habla de que el autor no sólo tenía la voluntad de causar polémica sobre este tema, sino de denunciar el ambiente de inestabilidad política y social que se vivía.

2.2 El ambiente artístico de Buenos Aires

En 1896, se inaugura en Buenos Aires el Museo Nacional de Bellas Artes, éste “[...] marca un hito en la ampliación de la difusión artística. Los artistas formados en el país viajan luego a Europa para perfeccionarse, sobre todo a Francia, e introducen así las tendencias en boga en el viejo continente” (Carreras/Schmidt-Welle 2004: 30). Entre estos artistas se encuentran pintores, como Emilio Pettoruti (1892-1971), quien viaja a Italia a los veinte años y entra en contacto con grupos futuristas y cubistas, al regresar a Buenos Aires expone en 1924. Entre los escultores está Rogelio Yrurtia (1879-1950), quien estudia en París; al regresar a Buenos Aires gana un concurso para realizar un monumento ecuestre al militar y político Manuel Dorrego (1787-1828).

Destaca en la literatura Jorge Luis Borges (1899-1986), una figura que no sólo está al tanto del desarrollo de las vanguardias históricas de Europa, sino que también participa en ellas, pues durante la Primera Guerra Mundial estudia el movimiento expresionista alemán desde Suiza hasta su regreso a Buenos Aires en 1921, y participa activamente en el Ultraísmo español (Verani 1995: 40). Ya en su país busca introducir innovaciones en el ambiente artístico local. Para lograrlo se apoya en la fundación de la hoja mural *Prisma*, donde entre otras cosas da a conocer manifiestos y proclamas ultraístas; también se involucra en la publicación de antologías poéticas y revistas. En ellas participa con traducciones al español de algunos manifiestos y poemas del expresionismo alemán; además formula su propia definición de este movimiento de vanguardia: “[v]ehemencia en el sentir y en el cantar, abundancia de imágenes, una suposición de universal fraternidad en el dolor: he aquí el expresionismo” (Borges 1997a: 178). A través de estos medios logra un aceleramiento en la difusión de las nuevas corrientes artísticas.

En este clima de innovaciones estéticas, Roberto Arlt empieza a publicar sus primeros textos en algunas revistas: en 1922 aparece en *Babel*, dirigida por Samuel Glusberg, un adelanto de *El juguete rabioso* (1926), la primera novela de Arlt; y en 1925 publica otro adelanto de la misma novela en *Proa*, fundada en su segunda época por Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes, Alfredo Bradán Caraffa y Pablo Rojas Paz (Corral 2009: 231-232).

Con el tiempo los jóvenes de vanguardia se dividen en dos grupos: el de Florida y el de Boedo, entre éstos surge lo que Borges denomina en su *Autobiografía* como una falsa rivalidad (Borges 1999: 90). El primer grupo representa el centro, lo educado, “[...] la cultura oficial de los años veinte-treinta [...]” (Renaud 2000: 688) y sus integrantes se caracterizan por una cultura cosmopolita. El nombre de Florida es atribuido por el grupo de Boedo, ya que en Buenos Aires, Florida era una calle para paseantes desocupados, para encuentros y saludos casuales, era “[...] calle de contemplación y de tránsito, no de realización” (Borges 1997b: 365). Esta es una manera que los de Boedo encuentran para llamar a sus adversarios “mirones” y a la larga la designación continúa funcionando, pues desde 1971 Florida es una calle llena de boutiques y locales comerciales, exclusivamente para peatones.

El grupo de Boedo representa lo popular, sus escritores se caracterizan por plasmar en sus obras al proletariado argentino y su nombre viene de una avenida de un suburbio bonaerense, aunque a Borges le parece que esta calle no representa de forma adecuada un suburbio. Según el escritor la oposición civilización-barbarie que se intenta oponer bajo los nombres Florida y Boedo, no es más que una simbología ocasional (Borges 1997b: 366). Arlt se considera a sí mismo parte de este último grupo:

En el grupo llamado de Boedo encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo y Barletta. La característica de este grupo sería su interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quincalla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud que en algunas páginas de estos autores se encuentra y que los salvará del olvido.

Cuando las nuevas generaciones vengan y puedan leer algo de todo lo que se ha escrito en estos años, se dirá: «¿Cómo hicieron esos tipos para no dejarse contagiar por esa ola de modernismo que dominaba en todas partes?» (Arlt en Anónimo 1929: 716)

Se puede ver que Arlt se enorgullece de no estar influido por la “ola de modernismo” que domina la escena artística de su país; sin embargo, no puede negar que tuvo contacto con los miembros de Florida; por ejemplo, se sabe que integrantes de ambos grupos acudían a las reuniones organizadas por Güiraldes en el Hotel Majestic (cfr. Corral 2009: 232).

La oposición Florida y Boedo parece algo arbitraria y esto se reafirma en las palabras de Borges, quien fue designado como parte del primer grupo, aunque él confiesa:

Yo hubiera preferido pertenecer al grupo de Boedo, considerando que escribía sobre el viejo Barrio Norte y los conventillos, sobre la tristeza y los ocasos. Pero uno de los dos conjurados (eran Ernesto Palacio por Florida y Roberto Mariani por Boedo) me informó que yo era un guerrero de Florida y ya no quedaba tiempo para cambiar de bando. Todo aquello estuvo amañado. Algunos escritores —por ejemplo Roberto Arlt y Nicolás Olivari— pertenecían a los dos grupos. Actualmente algunas “universidades crédulas” toman en serio esa farsa. Pero en parte fue un truco publicitario y en parte una broma juvenil (Borges 1999: 90-91).

Arlt prefiere considerarse parte de Boedo, probablemente porque sentía más afinidad ideológica con este grupo, y por otro lado le permitía seguir construyendo su mito como un escritor improvisado y marginal, auto-mitización que se explorará en el siguiente capítulo.

3. Roberto Arlt

En la biografía que Sylvia Saítta hace de Roberto Arlt, la autora confiesa que “[...] el testimonio más difícil de abordar en esta biografía ha sido el del propio Arlt. Porque miente, porque está más preocupado por la construcción de una imagen pública acorde a lo que él considera que debe ser el retrato de un escritor, que por dar un testimonio verdadero de su propia vida” (Saítta 2000: 9).

Arlt se ocupó de construir su propio mito, el de un “[...] escritor improvisado o advenedizo en la literatura, sin más patrimonio cultural que unas lecturas desordenadas y un tercer grado inconcluso, una representación que conjuga en sí misma marginalidad y falta de reconocimiento público” (Saítta 2000: 10). En varios textos que Arlt escribe sobre sí mismo modifica su nombre, fecha de nacimiento y escolaridad. Lo que dice su acta oficial es que nace el 26 de abril de 1900; hijo de inmigrantes, su padre había nacido en Posen y su lengua era el alemán; su madre había nacido en Trieste y su lengua era el italiano. Como la mayoría de los hijos de extranjeros, Roberto Arlt tiene una infancia pobre, pero nunca vive en conventillos¹. Así, el autor forma parte de una primera camada de hijos de inmigrantes nacidos en Argentina que tienen que hacer de ese país su patria. Además, como escritor, hace del español su patria literaria. Tal vez esta necesidad de pertenencia haya contribuido a que Arlt renegara de sus orígenes, como se verá más adelante.

En cuanto a su escolaridad, está documentado que aprueba el quinto grado, no sólo el tercero. Se ha supuesto que no cursa el sexto y último grado porque en la escuela donde estudiaba no existía. A pesar de no conocer la razón por la que deja los estudios, puede

¹ Los conventillos argentinos son lo que en México llamaríamos vecindades.

afirmarse que los da por terminados a una edad muy temprana, a los catorce años. Esto podría explicar las faltas ortográficas que aparecen en *Los siete locos* y que pueden apreciarse en varias de las citas incluidas en el presente trabajo. Sin embargo, es más probable que la necesidad de romper con las normas literarias impuestas hasta entonces, lo hayan llevado a violentar la ortografía de la misma manera en que otros autores vanguardistas como Vicente Huidobro rompieron con las reglas de puntuación.

Arlt publica su primer cuento, “El gato cocido”, en 1926 en la revista *Mundo Argentino*. Con este relato el autor intenta vengarse de su suegra, quien le había ocultado que su hija sufría de tuberculosis. Más adelante, no se sabe bien cómo inició la relación, pero Arlt se convierte en una especie de secretario personal de Ricardo Güiraldes, quien lee, comenta y corrige la primera novela de Arlt, *La vida puerca*, que gracias a la sugerencia del mismo Güiraldes, cambia su título a *El juguete rabioso* y gana el primer premio de un concurso organizado por la editorial *Latina* en 1926. En ella aparecen varios temas que serán retomados en *Los siete locos*, como la humillación, los personajes amorales y la traición. La novela es prácticamente ignorada por la prensa; aunque recibe elogios de los lectores jóvenes, Arlt se siente desde entonces incómodo ante la crítica, porque él “[...] desdeña el reconocimiento de los pares —pues no lo considera suficiente—, y busca un reconocimiento que la crítica oficial no está dispuesta a otorgar. ¿Cómo ser rupturista y buscar, al mismo tiempo, el aval de la tradición? Esta paradoja describe, mejor que ninguna, la ubicación siempre incómoda de Roberto Arlt” (Saítta 2000: 49).

En cuanto a su labor periodística, en 1927 es el encargado de escribir la nota roja en el periódico *Crítica* y en 1928 entra a trabajar en la redacción del recién inaugurado diario *El Mundo*, donde hasta 1942 —año en que muere el autor— escribe una columna titulada

Aguafuertes Porteñas: una serie de notas en las que el autor “[...] comenta algún aspecto pintoresco de las noticias del día, generalmente aquellas crónicas vinculadas al mundo del delito, las pequeñas estafas, los accidentes en la vía pública, los delincuentes menores” (Saítta 2000: 56). Arlt se hace de lectores cautivos con quienes tiene contacto a través de cartas, de esta manera comprueba que escribe desde un lugar privilegiado. Una clara muestra de su situación privilegiada se da cuando en una de sus *Aguafuertes porteñas* denuncia cómo un centro de ocultismo opera engañando a la gente; Arlt demanda el cumplimiento de la ley y la policía interviene. Entonces, a través del periodismo, el argentino descubre que escribir tiene un efecto positivo en la sociedad.

Roberto Arlt se considera a sí mismo un escritor desordenado, sus siguientes novelas *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo*, son escritas entre las redacciones donde trabaja y las pensiones donde vive. En la aguafuerte “Cómo se escribe una novela”, el autor habla de la fase de “Goma y tijera”, descrita de la siguiente manera:

Terminado el “grueso” de la novela, es decir lo esencial, el autor que trabaja desordenadamente, como lo hago yo, tiene que abocarse, con paciencia de benedictino, a un caos mayúsculo de papeles, recortes, apuntes, llamadas en lápiz rojo y azul.

Comienza la tarea de tijera. Estos 20 renglones de la parte 3 están de más; el capítulo número 5, es pobre en acción; el 2, carece de paisaje y es largo; el 6 está recargado (Arlt 1981b: 143-144).

Después de la publicación de *Los siete locos*, se abre el Concurso Municipal de Literatura, al que se presentan más de cien obras, entre ellas la novela de Arlt. Esta vez la prensa elogia su obra y prevé que gane el primer premio, sin embargo le otorgan el tercer lugar. La novela (1929) se agota rápidamente, por lo que la editorial Claridad decide reeditar la obra en 1930 y en 1931. En noviembre de este último año, Claridad publica también *Los lanzallamas*, novela que continúa la acción de *Los siete locos*.

A comienzos de 1930 “[...] los escritores y los intelectuales de izquierda comienzan a reflexionar sobre cuestiones políticas y culturales que exceden los límites nacionales [...]” (Saítta 2000: 113). Arlt participa en algunos proyectos del Partido Comunista Argentino, también impulsa la creación de la Unión de Escritores Proletarios, pero su situación se vuelve paradójica: “[...] en *El Mundo* no le permiten hablar de política porque lo consideran un escritor comunista, en los diarios comunistas lo acusan de pequeñoburgués...” (Saítta 2000: 126).

El amor brujo de 1932 es la última novela que Arlt escribe. En adelante, la mayor parte de su trabajo literario lo dedica al teatro; su última obra, *El desierto entra en la ciudad*, una farsa dramática, la concluye poco antes de morir de un infarto en Buenos Aires el 26 de julio de 1942.

Respecto a *Los siete locos*, obra que aquí se analiza, varios estudiosos como Noé Jitrik y Maryse Renaud han señalado el carácter expresionista de esta novela. Hay en ella varios elementos que coinciden con los utilizados por los expresionistas, en particular algunas características que están relacionadas con la estética de la fealdad. Sin embargo Arlt nunca confesó tener una influencia de este movimiento. Algunos autores lo atribuyen a la mala relación que tuvo con su padre, lo que provocó que el escritor negara todo vínculo con Alemania, incluyendo el idioma². Resulta difícil basarse en este argumento para probar o negar la influencia expresionista en Arlt, pero en el presente trabajo no es necesaria esta certeza, porque el vínculo entre *Los siete locos* y el expresionismo se centra en la temática

²Aunque es altamente probable que durante la infancia de Arlt se haya hablado alemán en su casa, él negó hablar la lengua y aseguraba que los conocimientos que tenía de ésta los había adquirido de manera individual e improvisada durante su juventud, nunca se pudo comprobar si el autor mentía o decía la verdad.

y los recursos estéticos empleados, en vez de buscar influencias de escritores y pintores expresionistas en la vida y obra del autor rioplatense.

Por otro lado hay que tener en cuenta a los escritores de cabecera de Arlt: Nietzsche y Dostoievski. Este último, de acuerdo con Noé Jitrik, influyó a Arlt en ciertos aspectos narrativos. También hay que considerar que *Los siete locos* se publicó en 1929, cuatro años después de la aparición de una novela esencial para la literatura de la metrópoli, *Manhattan Transfer* (1925). Al parecer, el argentino no realizó esta lectura sino hasta 1931, cuando en una de sus *Aguafuertes porteñas* “Me ofrecen un perro” confiesa haber leído la novela días antes (cfr. Gnutzmann 2001: 89). Aun así, es importante considerar la obra de Dos Passos como un antecedente. En otra de sus *Aguafuertes porteñas* “La tintorería de las palabras” (1940), el autor menciona la concordancia que hay entre el “estilo eléctrico” presente en *Manhattan Transfer* y la atmósfera y vida en la ciudad de Nueva York (Arlt 2009: 567). Como se verá más adelante, Arlt intenta lograr esta misma concordancia entre el estilo empleado en su propia novela y Buenos Aires, aunque usando recursos diferentes.

Más allá del mito que Arlt construyó de sí mismo y de lo que los críticos puedan especular a partir de su biografía, lo que tenemos como mayor certeza es la obra del autor; por eso, se propone el presente análisis centrado en *Los siete locos*.

4. La estética de la fealdad

Si “lo bello es con frecuencia muy relativo, al igual que lo decente en el Japón es indecente en Roma, y lo que está de moda en París no lo está en Pekín” (Voltaire 2011: 211), ocurre lo mismo con lo feo, por lo que también resulta muy difícil hacer una definición totalizadora e inamovible de la fealdad. Ésta es una categoría muy amplia que durante muchas épocas ha tratado de ser definida a partir de la belleza o por oposición a ésta. Pensadores del Medioevo como Tomás de Aquino estudiaron la oposición bello-feo, donde el primer concepto implicaba la integridad y la perfección; mientras el segundo abarcaba lo inacabado y lo deforme.

Para Edmund Burke (1727-1795), la fealdad es “[...] en todos los aspectos, lo opuesto a aquellas cualidades que hemos establecido como constitutivas de la belleza. Pero aunque la fealdad es lo opuesto a la belleza, no es lo opuesto a la proporción y adecuación” (Burke 2005: 154). Lo singular de esta definición es que Burke, a diferencia de autores medievales, le atribuye valores positivos a lo feo: proporción y adecuación.

Johann K.F. Rosenkranz (1805-1879), un filósofo post-hegeliano, entiende lo feo en contraposición a lo bello, para él las características o factores de la belleza pueden ser pervertidas hasta su opuesto, es decir, hasta convertirse en fealdad.

En estas tres concepciones, lo feo está subordinado a lo bello y por lo tanto no tiene independencia en el arte. En cambio, Theodor W. Adorno (1903-1969) en su definición de lo feo habla de *rechazo* y no de oposición: “Lo que figura como feo es ante todo lo pasado históricamente, rechazado por el arte en busca de su autonomía y convertido así en una realidad mediatizada” (Adorno 1989: 69). Esta idea de *exclusión* del arte que podríamos

llamar canónica, le da más independencia a la categoría de la fealdad de la que le han otorgado otros críticos; por esta razón en el presente trabajo se retomará la teoría de Adorno.

De acuerdo con el crítico la función de lo feo es conducir al arte más allá de su ideal, al hacer de algo que no es bello y por lo tanto ajeno al arte, el “motor” de una representación artística. De esta manera se puede entender que lo feo implica la trasgresión, lo temido, lo condenado, lo violento, así nace el *polimorfismo de la fealdad* del que habla el autor en su *Teoría estética* (1970).

La idea de *polimorfismo* nace de que tanto lo feo, como lo bello, no existen por sí mismos, sino que se encarnan en ciertos seres, en alguna forma específica, en un tipo determinado de representación, es por eso que ambas son categorías que se transforman constantemente a través del tiempo.

Adorno distingue una dimensión social de lo bello y de lo feo: “[t]odo cuanto se halla oprimido y quiere la revolución está penetrado de amargura de acuerdo con las normas de una vida bella en una sociedad fea, está comido de resentimiento, lleva todos los estigmas humillantes del trabajo corporal y esclavizador” (Adorno 1989: 70-71). Esto se corresponde con las diferencias sociales que sufría Buenos Aires en 1929 y que Arlt plasma en su novela, donde “las normas de la vida bella” son aquellas impuestas por las clases altas que habitan el centro de la ciudad, y “la sociedad fea” es a la que pertenecen Erdosain y los otros humillados, quienes habitan los suburbios de la urbe, lo que más adelante llamaremos *Lumpenstadt*.

El filósofo alemán habla también del horror de la forma, esta idea se relaciona con el segundo fenómeno de la fealdad que Eco identifica y del que se hablará en el apartado “La fealdad en el expresionismo”. Adorno se refiere a que cuando el arte trata de representar algo feo, el artista no tiene un dominio total de la forma, porque ese objeto feo proveniente de la naturaleza o de la realidad no puede ser completamente sometido al arte y afecta sus formas bellas, es decir, al tratar de representar algo feo se producirán obras feas: “[l]a violencia que hay en la materia de la obra de arte refleja esa otra violencia de la que procedió y que perdura como resistencia frente a la forma. El dominio subjetivo de la forma no produce materias indiferentes, sino que procede precisamente de ellas [...]” (Adorno 1989: 72). El autor llama a este fenómeno un subjetivo rito de dominio. Siguiendo esta concepción, en la obra final debería ser posible distinguir tres niveles de violencia: la de la realidad, la representada y la de la forma transgredida. Sin embargo, a partir del concepto de lo bello, Adorno afirma que incluso las obras de arte consideradas feas deben tener algún rasgo de belleza, ya que “[s]i no pudiera llegarse a juzgar, [por los artistas o por los consumidores de arte] que las obras de arte son bellas, entonces el interés por ellas sería incomprensible y ciego [...]” (Adorno 1989: 73).

En su *Teoría estética*, Adorno también dilucida un aspecto de denuncia en lo feo, actitud que comparten los expresionistas y Roberto Arlt: “[e]l arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia [...] Tiene que apropiarse lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen [...]” (Adorno 1989: 71). En esta forma de comprender lo feo, el arte no debe simpatizar con la fealdad en el mundo, como ocurre en algunas representaciones, donde aparecen “[...] imágenes de niños proletarios

hambrientos y pinturas de la extrema miseria juzgándolos como documentos de ese buen corazón que todavía late ante la miseria y nos asegura que no es tan extrema” (Adorno 1989: 71). De esta manera, Adorno trae a un primer plano la función de denuncia que debe tener el arte ante la fealdad del mundo.

Una forma de denuncia la encontramos cuando los artistas se niegan a usar las formas bellas en las obras de arte, porque al hacer una representación bonita de algo feo, por ejemplo de la miseria, se estaría mostrando cierta tolerancia hacia ésta; en cambio, al renunciar a la belleza en la representación, se renuncia también a esa tolerancia hacia lo feo. En *Los siete locos* encontraremos que Roberto Arlt también asume una actitud de denuncia y rechaza las formas bellas en la representación.

5. El expresionismo en el contexto de las vanguardias históricas

El expresionismo es un movimiento de oposición, que nace a principios del siglo XX, en “[...] aquellos últimos años de engañosa paz para Europa” (Muschg 1972: 9). Nace a la par de otras corrientes vanguardistas, como el futurismo y los demás llamados *ismos* del arte, que compartían la voluntad de ruptura con las formas estéticas hasta entonces imperantes.

El primer manifiesto futurista se publica el 20 de febrero de 1909 en *Le Figaro*: “Se trataba de un inaudito desafío contra la manipulación burguesa del arte y de la cultura, lanzado por un grupo de jóvenes artistas y escritores decididos a un cambio revolucionario” (Muschg 1972: 10). En Alemania los artistas jóvenes también buscaban revolucionar el arte, por lo que surgieron varios grupos que giraban alrededor de la publicación de revistas, donde las dos escuelas más importantes consideradas como expresionistas son: *Die Brücke* (*El puente*), fundada en 1905 en Dresde por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff; la segunda es *Der blaue Reiter* (*El jinete azul*), cuya primera exposición fue en Munich en 1911, sus principales miembros son Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Alfred Kubin y Paul Klee.

El expresionismo nace como una protesta contra el impresionismo, las convenciones artísticas hasta entonces imperantes, los valores burgueses de la sociedad, contra los postulados del Positivismo y la imagen de que este último significaba “[l]a conquista de la felicidad [...]” (Micheli 1972: 79). El movimiento se caracteriza por “[...] la expresividad anímica y subjetiva del arte [...]” y por la búsqueda de “[...] una nueva espontaneidad e intensidad en la vida interior” (Ferrer/Cañuelo 2002: 218).

El término aparece en 1911 para nombrar una exposición pictórica en Berlín, donde participaban Edvard Munch, Emil Nolde, Oskar Kokoschka y Franz Marc, entre otros artistas, a pesar de que la etiqueta *expresionista* se usaba para definir cualquier tipo de arte revolucionario, el vocablo tuvo resonancia y se extendió rápidamente a otras artes “[...] gracias a la gran agresividad del estilo, principalmente el propagado por *Der Sturm*” (Muschg 1972: 17). Sin embargo, desde tiempo atrás algunos pintores ya usaban los términos “expresar”, “expresivo” y “expresión”, como Vincent Van Gogh. En sus cartas, el holandés utilizaba la palabra para referirse a “[...] la nueva intimidad del arte” (Muschg 1972: 17). Gauguin y Matisse también manejaban la idea de “expresión”; para el primero contenía “[...] el sentido de todo arte [...]” (Muschg 1972: 17), mientras que para el segundo era “[...] la armonía de colores puros, la auténtica sustancia de un cuadro [...]” (Muschg 1972: 17). Varios críticos han estudiado la pertinencia o impertinencia de denominar a este movimiento artístico “expresionismo”, pero aquí no se considera necesario ahondar en esa discusión (cfr. Muschg 1972).

Después del estallido de la Primera Guerra Mundial, el movimiento parecía ya liquidado, pero en realidad, ésta sólo le dio nuevos bríos y más crudeza al expresionismo, que entonces buscó retratar los estragos del campo de batalla y crear “[...] un arte tan duro y despiadado como la realidad, pero que fuese al propio tiempo útil al hombre. En suma, un arte que fuese «revolucionario», no tanto en la forma como en el contenido” (Micheli 1972: 144). Justo en esta época, en las décadas de 1920 y 30, en unos años de decadencia económica, política y social, muchos artistas expresionistas producirían sus mejores obras, como Else Lasker-Schüler, Alfred Döblin, Ernst Toller, Ernst Barlach, Hans Henny Jahnn, Klaus Kokoschka y Paul Klee, así como los músicos Arnold Schönberg y Bela Bartók.

Es importante aclarar que el expresionismo no fue totalmente alemán, Muschg considera desencaminado limitar la literatura expresionista a la literatura alemana o a Alemania. El mismo autor ve al movimiento como “[...] la aportación alemana a la renovación intelectual de Europa, cuya meta también era la superación de la estrechez nacionalista de la burguesía” (Muschg 1972: 17).

De acuerdo con Micheli, es difícil delimitar el expresionismo y crear una definición o una lista de características que lo abarquen en su totalidad, sin embargo “[l]a única manera de llegar a comprender[lo] es partiendo de sus contenidos [...]” (Micheli 1972: 80) y de sus obras, como se propone hacer en el presente trabajo.

5.1 La fealdad en el expresionismo

En su *Historia de la fealdad*, Umberto Eco hace un recorrido cronológico por aquellos testimonios artísticos que han sido considerados feos a lo largo de la historia del arte, abarca desde el mundo clásico hasta el siglo XXI. También relaciona el concepto de fealdad con cada época y muestra que “[l]os conceptos de lo bello y de lo feo están en relación con los distintos períodos históricos o las distintas culturas [...]” (Eco 2007: 10). Este amplio estudio le permite a Eco identificar tres fenómenos distintos (Eco 2007: 19-20):

- 1) La fealdad en sí misma: se refiere a aquello que ya es feo, casi intrínsecamente, como un excremento.
- 2) La fealdad formal: se podría explicar como aquello que es feo, porque está mal hecho, como una dentadura a la que le faltan piezas o que tiene los dientes chuecos.

- 3) La representación artística de ambas: se refiere a que la fealdad puede ser redimida por su representación artística, por lo general, a través de una representación fiel y eficaz.

Eco explica que los artistas de los movimiento de vanguardia de principios del siglo XX “[...] a veces representaban la fealdad en sí y la fealdad formal, a veces simplemente deformaban sus propias imágenes, pero el público veía sus obras como ejemplos de fealdad artística. No las consideraba representaciones de cosas feas sino feas representaciones de la realidad” (Eco 2007: 365). Siguiendo a Eco, las obras pertenecientes a las vanguardias históricas, como el expresionismo, participan del primer y del segundo fenómeno. Como se explicará de modo detallado más adelante en *Los siete locos* se encuentran también estos dos fenómenos, porque en la novela se representa la vida sórdida y el entorno de los marginados sociales de Buenos Aires, lo que ya es feo en sí. Esta realidad es representada con recursos que en cuanto a la forma son feos, porque no pertenecen a los procedimientos estéticos aceptados y usados hasta entonces por los movimientos artísticos imperantes, lo que resulta en una representación fea de una realidad fea.

Es importante recordar que las vanguardias comparten el deseo de ruptura con todo orden institucionalizado, incluyendo las formas de la belleza hasta entonces utilizadas en el arte. Cada movimiento de vanguardia, desde su ideología y objetivos particulares, hace un replanteamiento de sus formas de representación, por ejemplo, los futuristas crean nuevas formas de belleza al exaltar a la locomotora como un objeto más bello que aquellos que se pueden encontrar en los museos. Estos movimientos también cambian las referencias de belleza, toman modelos provenientes de otras culturas, sobre todo no occidentales, por ejemplo, las máscaras africanas retratadas por los cubistas. Aunque la búsqueda de ruptura

está presente en todas las vanguardias, en cada una de ellas la belleza o la fealdad son representadas de maneras distintas y con fines diferentes, “[s]i la fealdad preconizada por los futuristas era una provocación, la fealdad del expresionismo alemán será una denuncia social” (Eco 2007: 368).

5.2 La representación de la marginación social en el expresionismo

El expresionismo representa en sus obras a protagonistas de clases proletarias, marginados sociales, criminales, ex presidiarios, desempleados, seres propensos a la fealdad física y a las acciones malas. De acuerdo con Adorno, el objetivo de esto es “[...] apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen [...]” (Adorno 1989: 71). Esto implica tanto una denuncia como una transgresión estética, pues no se muestra a héroes con quienes el lector desearía identificarse, sino “[...] la negación de la imagen del hombre presupuesta hasta entonces por la novela europea” (Muschg 1972: 214).

Esta transgresión está presente desde *Woyzeck*, un drama escrito por Georg Büchner en 1836. Como el lector puede notar, por su año de escritura, ésta no es una obra perteneciente al expresionismo, sin embargo fue entendida en clave expresionista y se convirtió en una referencia crucial para los artistas de este movimiento, a quienes esta pieza teatral influyó de diversas maneras, principalmente porque *Woyzeck* anticipa las formas del teatro del siglo XX: “[...] desde el teatro expresionista al poético, desde el teatro épico al documental, anunciando incluso algunos aspectos del teatro del absurdo” (Forssmann/Jané 1992: 38). Debido a la censura, la obra no pudo ser difundida en los años de su concepción,

y no fue redescubierta y estrenada sino hasta 1913, momento en el que pudo ser apreciada por los artistas de esa época³, y Georg Büchner fue venerado por los expresionistas “[...] como maestro de una tal literatura [...]” (Muschg 1972: 29).

El protagonista del drama es Franz Woyzeck, un soldado raso que se encarga de la limpieza de un cuartel y de rasurar a sus superiores, es además el conejillo de indias de un doctor, quien a cambio de dinero lo somete a un experimento, donde sólo puede comer chícharos, lo que deteriora su estado físico y mental. Woyzeck es un personaje desplazado socialmente, por lo mismo es presentado como un ser amoral que no puede vivir bajo las normas que dicta una sociedad a la que no pertenece. Dentro de la escala militar, Woyzeck ocupa el rango más bajo, es decir, es un personaje marginal, pero a lo largo de la obra el lector observa cómo Franz es humillado por los demás, en especial por Marie, su pareja, y el Tambor Mayor; también es animalizado por el doctor y su salud mental colapsa. Se puede decir que vemos cómo un personaje ya degradado, se degrada aún más.

Eugen Hinkemann es también un personaje marginal y protagonista de *Hinkemann*, un drama escrito entre 1921 y 1922 por Ernst Toller. Su estreno se llevó a cabo el 19 de septiembre de 1923 en Leipzig. La obra apareció por primera vez con el título *Der Deutsche Hinkemann*, pero en su reimpresión el autor lo cambió a *Hinkemann*, que podría traducirse como *El hombre cojo* o *El cojo*. El drama alude a los estragos de la Primera Guerra Mundial en la sociedad alemana por medio del destino de su protagonista, un soldado castrado en la guerra, pero cuyas heridas más graves son mentales y espirituales. Al regresar del campo de batalla se ve forzado a trabajar como atracción de una feria para

³ La influencia de *Woyzeck* llegó hasta el ámbito musical. En 1914 el compositor austriaco Alban Berg asistió a la representación de esta obra y decidió escribir una ópera basada en ella. La ópera fue estrenada en Berlín con el título *Wozzeck*.

mantener a su esposa Grete Hinkemann. Eugen, como Woyzeck, es un personaje arrojado fuera de la sociedad, pues su caso y sus lesiones de guerra no están contempladas por ésta. En su pieza teatral, Toller parece preguntarse todo el tiempo ¿qué es el hombre bajo ciertas circunstancias?

De las obras aquí citadas, sólo se podría sugerir que Arlt leyó *Hinkemann*, o que al menos tuvo noticia de ella, pues Arlt admiró la vida de Ernst Toller, quien murió en 1939 y, un año más tarde, el argentino le dedicó una de sus *Aguafuertes porteñas*: “Inútil sacrificio de Toller”. Ésta es una reseña biográfica sobre la vida y muerte del autor, que acentúa, sobre todo, la ideología socialista de Toller, su participación y presidencia en la República soviética de Bavaria en 1919: “Cuando la socialdemocracia le rompe las piernas a la revolución alemana, Ernesto Toller es el último hombre en abandonar la ciudad sitiada por la tropa, porque él era el capitán encargado de la defensa. Como de costumbre, es el primero en dar la cara y el último en retirarse” (Arlt 2009: 585).

El texto de Arlt termina con una descripción ficticia de cómo Toller se suicida en Nueva York, luego de haberse exiliado durante el régimen nazi:

¿Para qué ha servido todo eso? ¿Para qué le ha servido jugarse la piel, escribir, luchar? Toller se pone de pie, bebe el último trago de leche, deja la taza sobre la mesa, saca una cuerda de debajo de la cabecera de la cama, sube a una silla, amarra la cuerda al barrote del tragaluz, hace un nudo corredizo en la punta libre, se ajusta al pescuezo el collar de esta larga corbata y le da un puntapié a la silla... (Arlt 2009: 586)

Es difícil saber si Arlt conoció *Hinkemann*; antes de escribir *Los siete locos* sólo pudo haber leído esta obra en alemán, ya que la primera traducción al español de Rodolfo Halffter es de 1931. La razón por la que se comenta esta obra en la presente tesis no es sólo

por su valor como drama expresionista, sino por la importancia que Ernst Toller tuvo para Roberto Arlt y porque ambos tenían ideologías políticas similares.

Otra obra con un protagonista marginado es *Berlín Alexanderplatz*; aquí Franz Biberkopf sale de la cárcel tras haber estado recluido cuatro años por matar a su amante. Franz viaja de las afueras al centro de Berlín para encontrarse con una metrópolis transformada por la modernidad, diferente a la que Biberkopf conoció antes de su encarcelamiento. Él se propone vivir honestamente, trabaja como vendedor de periódicos, intenta aceptar las normas sociales y vivir bajo la legalidad; sin embargo, Franz va siendo desplazado de los círculos que frecuenta hasta que vuelve a entrar en contacto con una banda de ladrones, es decir, regresa a la ilegalidad y a la vida marginal de la cual al parecer nunca pudo salir. El lector es testigo de cómo el personaje busca reafirmarse como un hombre honrado, pero a través del crimen y la violencia. Por ello, Biberkopf es visto como personaje amoral.

Berlín Alexanderplatz es de particular importancia, ya que esta novela de Alfred Döblin fue publicada en 1929, el mismo año en el que se da a conocer *Los siete locos*. Se considera que la obra inaugura la novela de la gran ciudad en Alemania, como lo hace *Los siete locos* para Argentina. “Döblin escribió toda la novela en presente de indicativo, y todos los hechos se desarrollan en el año 1928, momento de la redacción de la obra” (Muschg 1972: 213). Hay un gran número de estudios comparativos dedicado a *Berlín Alexanderplatz* y a *Los siete locos* (cfr. Martínez de Richter, ed. 2007). Los puntos de unión entre estas novelas son variados y muy ricos, abarcan desde las condiciones socio-históricas en que fueron creadas, la temática, el perfil de los personajes, hasta las técnicas narrativas.

Es importante mencionar que la traducción al español de la novela de Döblin es de 1932 y se sabe que ninguno de los autores conoció la obra del otro.

5.2.1 El crimen

El crimen es una forma de fealdad, ya que está vinculado con quien lo comete y la maldad que hay en el agresor. Sobre todo en el siglo XIX, la maldad se asoció con la fealdad física y más adelante con una clase social, porque “[...] muchas taras físicas se encontraban con mayor frecuencia en clases sociales oprimidas por la mala alimentación y otras enfermedades, y que obviamente entre estos marginados se producen más comportamientos asociales” (Eco 2007: 261).

Las obras expresionista aquí citadas siguen esta idea, pues el crimen es cometido por los marginados; como se expuso en el inciso anterior, una característica de este tipo de personajes es que son seres amorales, así que para ellos, dentro de su escala de valores, el crimen representa algo diferente de lo que significa para las demás personas de la sociedad. En *Berlín Alexanderplatz*, Franz Biberkopf busca integrarse a la sociedad a través de la legalidad: “[...] ha jurado al mundo entero y se ha jurado a sí mismo ser honrado” (Döblin 2002: 105). Por eso elige el trabajo, que es aún una posibilidad para Franz —al contrario de Erdosain para quien, como se verá más adelante, esta posibilidad está descartada—. Sin embargo, la opción se agota para Biberkopf, quien a pesar de sus deseos de ser honrado vuelve a involucrarse en el crimen. Franz Biberkopf está en constante búsqueda de una identidad y Döblin muestra que la ilegalidad tampoco es una opción para su personaje, en vez de ser una fuerza “salvadora” se convierte en una mutilante, que marca el cuerpo, ya

que Biberkopf pierde un brazo debido a un crimen, convirtiéndolo así en un ser físicamente más feo que antes.

En la obra de Büchner, también está presente el crimen, pero aquí aparece de una forma más pasional: Woyzeck está mal alimentado, es un ser físico y mentalmente frágil, pero su situación se agrava y llega a su límite cuando descubre que Marie lo engaña con el Tambor Mayor. Cuando Woyzeck ve bailar a la pareja se detona en él el sentimiento de que su orgullo fue lastimado, lo que lo lleva a expresarse de forma grosera y a la locura que, a su vez, lo orilla a asesinar a Marie.

WOYZECK (*se ahoga*): Más y más, más y más. (*Se incorpora bruscamente y se deja caer otra vez en el banco.*) Más y más, más y más (*batiendo palmas*). ¡Sí, bailad, revolcaos! ¿Por qué no apaga Dios el sol de un soplo y que todos se revuelquen en la lujuria, macho y hembra, hombre y bestia? ¡Hacedlo en pleno día, hacérselo a uno encima de las manos, como los mosquitos! La hembra... La hembra está caliente. Más y más, más y más. (*Se incorpora de un salto.*) ¡Ese hijo de perra! Cómo la sobaba, cómo sobaba su cuerpo, él la posee... como yo la poseía al principio (Büchner 1992: 198).

5.2.2 La enfermedad en el cuerpo y en el alma

De acuerdo con Umberto Eco, la enfermedad conlleva la fealdad (Eco 2007: 302). En el arte ha sido representada como belleza etérea, sobre todo en las mujeres del siglo XIX, pero también ha sido tratada como deformación, “[...] ya sea que retrate con realismo a los marginados de la sociedad, vulnerables a causa de esos males que se llaman vejez o pobreza” (Eco 2007: 302). La representación de los enfermos en el expresionismo está relacionada con la última idea, pues los personajes que aparecen enfermos son los marginados, sin embargo, prácticamente ninguno sufre de una enfermedad clínica, sino que

todos son más susceptibles a enfermedades psíquicas o espirituales, que también tienen una manifestación en sus cuerpos y en sus acciones, especialmente, violentas. De esta manera, los marginados expresionistas llevan en sus cuerpos y en sus mentes las enfermedades de sus sociedades, convirtiéndose así, ellos mismos, en una enfermedad para el cuerpo social.

Este proceso también se puede observar en *Woyzeck* de Büchner: al comienzo, Franz Woyzeck no sufre de ninguna enfermedad, sin embargo los experimentos del Doctor le causan calenturas y desgaste físico:

DOCTOR: ¿Tomas los guisantes?

WOYZECK: Siempre conforme a sus indicaciones, doctor. El dinero de la comida va para mi mujer.

DOCTOR: ¿Sigues prestando servicio en el cuartel?

WOYZECK: Sí, señor.

DOCTOR: Eres un caso interesante, sujeto Woyzeck, vas a recibir un aumento. Sigue tan dispuesto. A ver el pulso. Sí (Büchner 1992: 195).

Franz se ve obligado a trabajar como animal, como conejillo de indias, para mantener a su familia; sin embargo, a los ojos de su sociedad está enfermo moralmente por tener un hijo ilegítimo: “[...] pero (*con gravedad*), Woyzeck, no tienes moralidad. Moralidad es cuando uno es moral, ¿comprendes? Es una palabra buena. Tienes un hijo sin la bendición de la Iglesia, como dice nuestro muy reverendo capellán, sin la bendición de la Iglesia [...]” (Büchner 1992: 192). Después de descubrir que es engañado por Marie, el personaje sufre alucinaciones, es decir, es orillado a un estado físico y mental que lo enferma hasta desembocar en el crimen: Woyzeck mata a Marie. A la pregunta de Toller acerca de qué es el hombre bajo ciertas circunstancias, Georg Büchner parece adelantar una respuesta ya en

el siglo XIX: que bajo ciertas circunstancias el hombre es visto por la sociedad como una enfermedad.

Como Erdosain, Eugen Hinkemann es un personaje que trastorna a quienes lo rodean; tras regresar de la guerra, mutilado física y mentalmente, enferma la psique y afecta el orgullo de su esposa; ésta es presentada como una mujer sana físicamente. Sin embargo, Grete no aguanta ni la vergüenza de que Eugen trabaje como atracción de feria para mantenerla a ella, ni la culpa por haberlo engañado con Grosshahn. El conflicto de Grete desemboca en su suicidio: “Ella estaba sana y rompió la red. Y yo aún sigo aquí... sigo aquí, colosal y ridículo...” (Toller 1978: 247)⁴. Irónicamente Hinkemann, quien representa la enfermedad, sigue vivo, lo que nos lleva a interpretar que aunque el individuo muera, la enfermedad permanece en la sociedad.

En la obra de Toller está presente la idea de que es difícil dislocar la enfermedad y definir qué parte del cuerpo es la que no está sana:

HINKEMANN: [...] Si él está sano, tiene por lo tanto también un alma sana. Eso dice el sano sentido común. O si él está enfermo del cerebro, entonces pertenece al manicomio. No es verdad del todo, pero tampoco es falso. Un enfermo no puede hacer más, está como si tuviera la sangre paralizada. Su alma es como el ala muerta de una calandria, como un águila que destroza los anhelos en los jardines de exhibición... vive con bienestar, Grete, te deseo una buena vida (Toller 1978: 244)⁵.

⁴ Todas las traducciones al español de *Hinkemann* son mías, incluyo como notas a pie las citas en alemán: “Sie war gesund und hat das Netz zerrissen. Und ich steh noch hier... ich steh hier, kolossal und lächerlich...” (Toller 1978: 247)

⁵ Entweder er ist gesund, dann hat er auch eine gesunde Seele. Das sagt der gesunde Menschenverstand. Oder er ist im Gehirn krank, dann gehört er in eine Irrenanstalt. Es stimmt nicht ganz, aber es ist auch nicht falsch. Ein Kranker kann nichts mehr tun, er ist wie gelähmt in seinem Blut. Seine Seele, die ist wie der tote Flügel einer Lerche, wie ein Adler in den Schaugärten, dem man die Sehnen zerschnitt... leb wohl, Grete, ich wünsch dir ein gutes Leben (Toller 1978: 244).

El mismo Hinkemann se convierte en una alegoría de la sociedad, donde tampoco es posible señalar cuál es la parte sana y cuál no. En comparación con las otras obras aquí comentadas, se enfatiza en *Hinkemann* de una manera más directa que el enfermo no es un individuo, sino toda la sociedad; sobre todo en las escenas de la feria, un espacio frecuentemente representado por los expresionistas, se logra mostrar el morbo y la decadencia de una sociedad de espectadores que se deleitan con la desgracia ajena.

5.2.3 Lo grotesco

Muchos críticos han debatido sobre lo grotesco, la mayoría de sus definiciones coinciden en que vincula dos conceptos opuestos, por lo que casi siempre implica una paradoja. Peter Fuß afirma que lo grotesco descompone un orden establecido, para poder hacerlo debe implicar ambos, la descomposición y el orden que descompone (Fuß 2001: 114). Esto también nos deja ver que lo grotesco es limítrofe, pues abarca lo lógico y lo ilógico.

Fuß sostiene también que esta descomposición puede ocurrir en una obra de arte o en la realidad, en un contexto socio-histórico; pone como ejemplo la Revolución francesa y en general a las revoluciones, ya que éstas “[...] descomponen los símbolos de un orden cultural [...]” (Fuß 2001: 123)⁶. Las vanguardias pueden ser vistas como revoluciones que descomponen en su contexto histórico un orden cultural; dentro de las obras de arte liquidan un orden estético anteriormente establecido. Siguiendo esta idea, es posible

⁶ Todas las traducciones del libro *Das Groteske* de Peter Fuß son mías, incluyo como nota a pie la cita original: “Revolutionen dekomponieren die Symbole einer Kulturordnung [...]” (Fuß 2001: 123).

concebir al expresionismo como un movimiento en que se recurre a lo grotesco, porque este recurso implica la descomposición de un orden cultural.

En el presente trabajo se estudiará la manifestación de lo grotesco en la representación de los personajes. En *Hinkemann*, por ejemplo, aparece un elemento con rasgos grotescos usado por los expresionistas: la feria. Los espectáculos o *shows* en las ferias pueden causar tanto horror, como risa en los espectadores, en ellos pueden exhibirse animales exóticos, contorsionistas, magos, etc. A su vez, Eugen no sólo participa en un espectáculo, sino que él se convierte en un “fenómeno” o espectáculo. Por lo tanto, actuar en un *show* no es un trabajo que le permita reintegrarse a la sociedad tras la guerra, ni para reivindicarse como lisiado de guerra; por el contrario, Hinkemann es deshumanizado al ser presentado como una mezcla de animal y ser humano: “¡Homúnculo, el hombre oso alemán! ¡Frente a los ojos del venerable público devora los cuerpos vivos de ratas y ratones! ¡El héroe alemán!” (Toller 1978: 208)⁷. Esta manera de animalizar al personaje principal es grotesca. La animalización de los personajes es utilizada por el expresionismo, en algunos casos, para dismantelar la imagen del héroe.

Uno de los objetivos de lo grotesco es hacer una crítica social. A través de un sujeto o acto grotesco se pone en evidencia a toda una sociedad o a un orden específico. En la obra de Ernst Toller, la feria es un elemento que revela a una sociedad enferma, que tiende al morbo y experimenta deleite viendo la deformidad y la humillación ajenas: “¡El pueblo quiere ver sangre!!! ¡Sangre!!! ¡A pesar de doscientos años de moral cristiana!” (Toller

⁷“Homunkulus, deutscher Bärenmensch! Frißt Ratten und Mäuse bei lebendigem Leibe vor Augen des verehrten Publikums! *Der deutsche Held!*” (Toller 1978: 208)

1978: 205)⁸. De esta manera, Toller también establece un paralelismo entre la guerra y la feria; ambos son presentados como espectáculos grotescos que alimentan a una sociedad morbosa, y Eugen tiene que participar en los dos: [Hinkemann al propietario de un puesto dentro de la feria] “Usted... ¡Usted es Satanás! ¡Satanás es usted! ¡Usted alimenta a los hombres con sangre! ¡Le quita a los hombres el pudor! Yo... yo... oh yo... pero vendrán otros, ¡ellos lo! ellos lo...” (Toller 1978: 229)⁹.

Una forma de lo grotesco está representada por el cuerpo humano mutilado y la “[...] tensión entre lo *espiritual* y lo *físico* brinda la fuerza que está detrás de las representaciones grotescas de la forma humana [...]” (Metcalf 1995: 153)¹⁰. Por esta razón, en el presente trabajo se encuentra un apartado dedicado en su totalidad a los mutilados.

5.2.4 Los mutilados como una manifestación de lo grotesco

En la *Biblia* católica aparece la idea de (auto)mutilación como una manera de renunciar al pecado a prevenirlo través del sacrificio: “Si tu mano o tu pie te está haciendo caer, córtatelo y tíralo lejos. Pues es mejor para ti entrar en la vida sin una mano o sin un pie que ser echado al fuego eterno con las dos manos y los dos pies. Y si tu ojo te está haciendo caer, arráncalo y tíralo lejos. Pues es mejor para ti entrar tuerto en la vida que ser arrojado con los dos ojos al fuego del infierno” (Mateo 18,8 y 18, 9). De manera similar, en el expresionismo se relaciona el pecado con el cuerpo y con la mutilación, pero en este caso

⁸ “Volk will Blut sehen!!! Blut!!! Trotz zweitausend Jahren christlicher Moral!” (Toller 1978: 205)

⁹ “Sie... Sie sind der Satanas! Der Satanas sind Sie! Sie füttern die Menschen mit Blut! Sie nehmen den Menschen die Scham! Ich... ich... och ich... aber werden andere kommen, die werden Sie! die werden Sie...” (Toller 1978: 229)

¹⁰ La traducción es mía, incluyo la cita original: “[...] that tension between the “spiritual” and the “physical” provides the power that lies behind the grotesque presentations of the human form [...]” (Metcalf 1995: 153).

ésta convierte a los personajes en seres grotescos y ya no se refiere sólo al pecado individual, sino al colectivo, el que está presente en las guerras y en las ciudades, por lo que los expresionistas crean un paralelismo entre ellas y el Apocalipsis.

Como se vio anteriormente, los *shows* de la feria son grotescos porque los personajes que se exhiben allí constituyen el espectáculo al ser vistos como fenómenos y no como personas. En la feria donde trabaja Eugen Hinkemann se presenta un número donde aparecen inválidos de guerra al ritmo de la *Soldatenlied* (canción de los soldados), sin embargo es en Hinkemann en quien se manifiestan las peores heridas, ya que fue castrado. Él es un ser mutilado mental y espiritualmente por la guerra, lo que provoca ciertas reacciones de la sociedad ante él: inseguridad acerca de cómo tratar a alguien que perdió un órgano sexual, burla y exclusión de la misma sociedad.

HINKEMANN: ¿Qué pasa cuando, por ejemplo, alguien no tiene brazo?

MICHEL UNBESCHWERT: Recibe un brazo artificial. Cuando le es posible trabajar, se le asigna un trabajo sencillo.

HINKEMANN: ¿Y cuando alguien no tiene piernas?

MICHEL UNBESCHWERT: A él lo ayuda la sociedad de la misma manera que al que no tiene brazos.

HINKEMANN: ¿Y cuando alguien está enfermo del alma?

MICHEL UNBESCHWERT (*tenaz, frío*): Él entra a un sanatorio

[...]

HINKEMANN: Entonces otra pregunta. Cuando alguien, pues... que estuvo en la guerra (*traga saliva*) y que por ejemplo... por ejemplo... le volaron... le volaron el sexo de un tiro... ¿qué... qué pasaría con él en la nueva sociedad?

[...]

MICHEL UNBESCHWERT: Sí, si te tengo que responder eso... si te tengo que responder eso... la ciencia materialista no conoce, hasta donde yo sé, ese problema... ¡Oh loco de mí! ¡Jajaja! Ahora lo entiendo. La sociedad venidera no conocerá ninguna guerra. Eso dice el buen sentido. Eso, por supuesto, es muy simple (Toller 1978: 219-220)¹¹.

Hinkemann lleva la mutilación en su nombre, *hinken* en alemán es cojear, sin embargo no es un cojo, la lesión aparece de manera simbólica y alude a su castración y a sus heridas internas. Es decir que es cojo en el nivel espiritual y psicológico.

5.3 La ciudad en el expresionismo

A partir de la invención de la máquina de vapor en el siglo XVIII y de la transformación de la vida cotidiana gracias a los nuevos inventos e industrias, que culminó en la Europa del siglo XIX con la emigración rural a varios centros industriales. “[I]a aparición de un proletariado obrero y el nacimiento de aglomeraciones urbanas insoportables” (Eco 2007: 333) atrajo la atención de muchos autores. A principios del siglo XX, mientras en Latinoamérica hubo un mayor crecimiento de este tipo de aglomeraciones, en Europa la ciudad se convirtió en un elemento fascinante para los futuristas, pero para los expresionistas, la gran metrópoli fue un “[...] objeto de aborrecimiento y de temor”

¹¹ HINKEMANN: Wenn einer zum Beispiel keinen Arm hat?/ MICHEL UNBESCHWERT: Der bekommt künstliche Arme. Wenn es ihm möglich ist zu arbeiten, wird ihm eine leichte Arbeit zugewiesen./ HINKEMANN: Und wenn einer keine Beine hat?/ MICHEL UNBESCHWERT: Dem hilft die Gesellschaft ähnlich wie dem ohne Arme./ HINKEMANN: Und wenn einer krank ist an seiner Seele?/ MICHEL UNBESCHWERT (*robust, unsentimental*): Der kommt in eine Heilanstalt/ [...] HINKEMANN: Dann eine andere Frage. Wenn nun einem... der im Krieg war (*schluckend*) zum Beispiel... zum Beispiel... das Geschlecht... Geschlecht fortgeschossen wurde... was... was würde in der neuen Gesellschaft mit dem geschehen?/ [...] MICHEL UNBESCHWERT: Ja, wenn ich dir darauf antworten soll... wenn ich dir darauf antworten soll... die materialistische Wissenschaft kennt, soweit mir bekannt ist, dieses Problem nicht... O ich Narr! Hahaha! Jetzt hab ichs. Die künftige Gesellschaft kennt gar keine Kriege. Das sagt doch die Vernunft. Das ist doch ganz einfach (Toller 1978: 219-220).

(Muschg 1972: 44). De hecho, el sufrimiento en la ciudad llega a constituir un tópico del expresionismo.

El subgénero de la novela de la gran ciudad o *Großstadtroman* en alemán es la manifestación del interés o la necesidad que los escritores a comienzos del siglo XX sintieron por representar las grandes urbes; de este tipo de obras “[...] se espera no solamente que su acción tenga lugar en una metrópoli, sino que además la representabilidad de la ciudad sea para el autor un asunto de la reflexión literaria” (Cziesla 1996: 221). Las novelas de las grandes ciudades se caracterizan por sustituir los procedimientos estéticos del realismo y el naturalismo, por:

[...] el montaje y el *collage*, la multiplicidad de voces, la inclusión de distintos discursos, considerados no literarios en su época, como son los anuncios comerciales, textos científicos, canciones y dichos populares, el habla cotidiana, etc., y el empleo frecuente de monólogos interiores y del *stream of consciousness* para atestiguar el aislamiento y la alienación del individuo inmerso en la masa de seres humanos anónimos y piedras muertas (Transborde 8 2010: 11).

Entre las obras que son nombradas como clásicos de este subgénero están *Berlín Alexanderplatz* y *Manhattan Transfer*. *Los siete locos* también es considerada como novela de la gran ciudad, aunque hay que mencionar que usa poco la técnica del *collage*, por lo que es importante tomar en cuenta que cada tipo de ciudad tendrá diferentes modelos de representación.

Para poder estudiar la representación de una ciudad dentro de una obra literaria es necesario tener en cuenta el concepto de *legibilidad de la ciudad*; para Gómez-Montero “[...] implica, primeramente, la posibilidad de leer la ciudad como un texto, como el texto del mundo” (Gómez-Montero 2007: 3). El término viene de Walter Benjamin, quien adaptó

una metáfora de Hans Blumenberg. Este último concebía al mundo como el libro de la Creación, así Benjamin, “[...] partía de la necesidad de descifrar los signos de la ciudad que se nos presenta en los textos literarios como fantasmagoría [...]” (Gómez-Montero 2007: 3).

En sus textos “(I)legibilidad y reinención literarias de la ciudad” y “Vagabundos, *marcheurs* y nómadas urbanos. Un modelo de lectura literaria de la ciudad y tres aplicaciones”, Gómez-Montero propone leer la ciudad representada en una obra literaria a través de los itinerarios de sus personajes. Esta idea se retomará en el inciso “Centro y periferia”.

El mismo autor habla de algunos tipos de personajes que recorren la ciudad, en el inciso “Evadir la ciudad” del presente trabajo serán considerados el *flâneur* y el vagabundo. La novela del siglo XIX construye la primera figura, la del *flâneur* que deambula por la ciudad sin dirección u objetivos fijos, pero es una “[...] figura de cognoscibilidad de la ciudad [...] oscilando entre acepción estética como artista y su estatuto de escrutador, observador científico y analista de la sociedad que toma conciencia de los discursos constitutivos de la ciudad” (Gómez-Montero 2009: 137).

La segunda figura, la del vagabundo, también deambula por la ciudad, sin embargo nace en el contexto de las ciudades posindustriales. El ejemplo que brinda Gómez-Montero es el del Nueva York que representa Paul Auster en *City of glass* (1985), donde aparece Stillman, un personaje que recoge basura por las calles de la ciudad. Así, el vagabundo es un “[...] descentrado y desorientado, palimpsesto de un sujeto en crisis, agente víctima del proyecto civilizatorio de la Modernidad” (Gómez-Montero 2009: 136).

A continuación, se incluyen dos ejemplos expresionistas en donde se busca representar una gran metrópoli: Berlín.

Berlín Alexanderplatz es también una novela de la gran ciudad, en ella Döblin “[...] no muestra simplemente la metrópoli por antonomasia, ni se desarrolla en las zonas burguesas y aristocráticas de Berlín-Oeste, sino que tiene su campo de acción en los barrios proletarios de Berlín-Este [...]” (Muschg 1972: 212), es decir, prioriza la parte de la ciudad que le pertenece a la “sociedad fea” de la que habla Adorno. En cuanto a técnicas literarias, hace uso del *collage*, cuyo principal objetivo es lograr la sensación de simultaneidad y una representación artística acorde a la vida en el espacio urbano. Esta técnica permite la inserción en la novela de anuncios, recortes del directorio telefónico, pronósticos del clima y notas periodísticas. Un ejemplo de esta técnica está en el apartado “Franz Biberkopf entra en Berlín”, del segundo libro de la novela de Döblin, aquí Franz y el lector son confrontados con señales urbanas que aparecieron en una publicación municipal de Berlín en 1928, éstas muestran iconos de sanidad, obras públicas, bomberos, arte y cultura, entre otros.

El autor también se preocupa por construir a Berlín a través de las diferentes hablas de su población, por lo que en la novela integra distintos dialectos e incluso incluye registros científicos o pseudocientíficos. De esta manera hace una referencia a la Torre de Babel y a la confusión de lenguas.

Otro punto que merece la pena considerar respecto a la novela de Döblin, es que Franz Biberkopf, después de pasar años encerrado en la cárcel, se enfrenta a un Berlín moderno, diferente al que él conocía; así la reinserción del protagonista en la ciudad

implica un reencuentro y una relectura de ésta. A su vez, Franz buscará e intentará ser reconocido por la nueva ciudad.

En el expresionismo, la ciudad también fue plasmada como signo apocalíptico, como ciudad destructora y campo de batalla. Esto se puede apreciar en el cuadro de Ludwig Meidner *Brennende Stadt (Ciudad en llamas)*, de 1913. Este óleo forma parte del periodo de preguerra del expresionismo pictórico, que se caracterizó por mostrar de manera casi profética la decadencia de la sociedad y de las ciudades. Ludwig Meidner, junto con Richard Janthur y Jakob Steinhardt, formaba parte del grupo *Die Pathetiker (Los patéticos)*, constituido en 1912. Las pinturas de Meidner son fáciles de identificar por sus pinceladas pastosas y porque por lo general “[l]a composición explota desde su centro. El gris de la guerra y la violencia de la revolución aparecen en estos cuadros como elementos anticipatorios. Las casas arden y las ruinas humean. En los márgenes de enormes cráteres, yacen desnudos los cadáveres deformados de los caídos” (Roters 1981: 254)¹².

En *Brennende Stadt* (reproducida en la siguiente página) observamos un lugar que parece iluminado por las luces de un bombardeo de guerra, sin embargo, estas luces deslumbrantes y agresivamente amarillas provienen del incendio en la ciudad. En la parte inferior derecha del cuadro hay cuerpos mutilados y del lado izquierdo inferior, hombres confundidos que levantan las manos o se las llevan a la cabeza. El horror ante la ciudad está presente en los dos hombres que también se encuentran cerca de la esquina inferior izquierda; parecen empujar el marco del cuadro, como si intentaran escapar de ese lugar. El

¹² Las traducción es mía, incluyo la cita original: “Die Komposition explodiert aus ihrer Mitte. Das Grauen des Krieges und die Gewalt der Revolution erscheinen in diesen Bildern vorweggenommen. Häuser brennen und Ruinen qualmen. An den Rändern riesiger Krater liegen nackt die verkrümmten Leichen Gefallener.” (Roters 1981: 254)

cuadro parece ofrecer la posibilidad que el espectador entre a la ciudad bajando la escalera cuyo inicio se ubica en el margen derecho y pasa en diagonal detrás de las figuras mutiladas. Los escalones se pierden en la parte central del cuadro detrás de los edificios. Las construcciones inclinadas que amenazan con derrumbarse, el fuego, el humo, así como los gestos de horror y sufrimiento de los personajes remiten al tópico de la ciudad apocalíptica. La escalera además parece llevar a este infierno terrenal.



Brennende Stadt (1913)
Ludwig Meidner
Oleo sobre tela 67,3 × 79,4

6. Análisis de *Los siete locos*

Los siete locos, publicada en 1929, es la segunda novela de Roberto Arlt. La acción de la obra se desarrolla en Buenos Aires y abarca un periodo de quince días (cfr. Goloboff 2000: 117). Su protagonista es Erdosain, un proletario despedido de su trabajo por haber robado seiscientos pesos con siete centavos. Ese mismo día Erdosain es abandonado por su esposa Elsa y descubre que el primo de ésta, Barsut, es quien lo había denunciado por robo ante la empresa azucarera en donde trabajaba. Una vez solo, Erdosain visita al Astrólogo, quien es el jefe de una asociación llamada la Sociedad Secreta; juntos planean secuestrar a Barsut — quien tiene el dinero de una herencia—, matarlo y usar ese dinero para echar a andar los proyectos de la Sociedad Secreta. Éste es un grupo formado por seres de los bajos fondos bonaerenses, cuyo objetivo es reformar la sociedad, usando dinero obtenido de la explotación de prostíbulos. El secuestro se lleva a cabo, pero Erdosain es traicionado por el Astrólogo, quien decide no matar a Barsut y sólo escenificar la muerte de éste para Erdosain.

En ese mismo año, 1929, Roberto Arlt, a petición de uno de sus lectores, dedica una de sus *Aguafuertes porteñas* a su propia novela, donde menciona: “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” (Arlt 1981a: 141).

Respecto a la técnica y forma de enunciación narrativas en *Los siete locos* Noé Jitrik identifica tres posibles orígenes que pueden haber influenciado a Arlt: el relato policial que

el autor argentino conoció en las redacciones de los periódicos, la literatura de «confesión» proveniente de Dostoievski y “[...] la confesión en el diván psicoanalítico, capaz de recibir más horror del que nunca hubieran imaginado los sacerdotes” (Jitrik 2000: 670-671). Como se verá a continuación, si se toman en cuenta las características del narrador en el texto, se entenderá que cualquiera de estas tres opciones de enunciación es posible.

Cuando la obra inicia, el lector se encuentra con un narrador extradiegético-heterodiegético¹³, con una focalización cero¹⁴: “Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde” (Arlt 2000: 7).

Conforme avanza la novela, esta voz narrativa inicial se transforma en narrador intradiegético-heterodiegético¹⁵, y su grado de focalización ya no es cero, o sea, estamos frente a un narrador-personaje que pertenece a la misma realidad diegética de los otros personajes, que conoce a Erdosain y ha interactuado con él. Esta voz narrativa se presenta como un cronista que recopiló el testimonio de Erdosain tiempo atrás: “Me acuerdo. Durante aquellos tres días en que estuvo refugiado en mi casa, lo confesó todo. Nos reuníamos en una pieza enorme y vacía de muebles, donde poca luz llegaba” (Arlt 2000: 110). Se puede decir que el cronista construye el relato a partir de un proceso de rememoración.

¹³ Las categorías aquí utilizadas pertenecen al esquema de narradores propuesto por Gérard Genette, se incluye como nota a pie una pequeña definición de cada término. El *narrador extradiegético-heterodiegético* es un “[...] narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente” (Genette 1989: 302).

¹⁴ La *focalización cero* se refiere a que el narrador tiene una capacidad de conocimiento prácticamente ilimitada, es decir, se mueve con libertad por distintos escenarios, temporalidades y por la conciencia de los personajes. Este tipo de focalización corresponde al narrador omnisciente.

¹⁵ El *narrador intradiegético-heterodiegético* es un “[...] narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente” (Genette 1989: 302).

El cronista es un personaje bastante borroso, el lector nunca llega a saber su nombre, pero puede intuir que pertenece a una clase social más alta que los otros personajes y sólo lo conoce por su función como cronista en la historia, sin embargo su labor no resiste “[...] el más mínimo cotejo con la práctica, o sea con la narración que de hecho se entrega al lector” (Corral 1992: 78), porque no se ciñe a las normas de una crónica: sabe más de lo que su perspectiva le permite conocer, sabe lo que los otros personajes sienten y piensan, incluso lo que ocurre a Ergueta en su locura: “Quiso hablar, pero ya el vacío y el silencio lo rodeaban vertiginosamente. Ergueta comprendió que había entrado en el conocimiento de Dios” (Arlt 2000: 261). Tampoco permanece neutral, sino que juzga a los personajes y sus acciones: “Aún hoy, cuando releo las confesiones de Erdosain, paréceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia” (Arlt 2000: 110). De esta manera el cronista se convierte en el narrador *no fiable* del que habla Wayne C. Booth (cfr. Sullá 1996), porque “[p]ara Booth un narrador es fiable cuando habla o actúa de acuerdo con las normas de la obra (es decir, las normas del autor implicado) y un narrador es no fiable cuando no está de acuerdo con ellas, no necesariamente cuando miente” (Sullá 1996: 258).

El lector ingenuo acostumbrado a realizar una lectura de acuerdo con las convenciones de la literatura decimonónica podría acabar por aceptar todo lo que dice el narrador *no fiable* y podría llegar a creer que lo que lee es una crónica. Si los escritores de las vanguardias históricas y Arlt buscaban romper con las formas estéticas establecidas hasta entonces, también buscaban una ruptura en la recepción de sus obras.

La narración subjetiva de acontecimientos que supone la crónica se enfatiza cuando el mismo cronista, tiempo después de haber transcrito el testimonio de Erdosain, relea el

texto y añade notas a pie de página que aumentan o corrigen la información brindada anteriormente. Entonces el narrador se asigna el papel de comentarista y la distancia temporal le permite tener más datos y más fuentes de información:

—Lo he disfrazado a este amigo militar y ya Vds. mismos creían, a pesar de estar casi en el secreto, que teníamos revolución en el ejército (1).

[...]

(1) Nota del comentarista: Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que estaba representando una comedia (Arlt 2000: 165).

Para Rose Corral en su libro *El obsesivo circular de la ficción* “[l]a acumulación de funciones distintas, quizá deficientemente diferenciadas, hace de este narrador, cronista y/o comentarista, un ente problemático, desconcertante y contradictorio, presente en la ficción como un personaje marginal y a la vez distante y ajeno a los sucesos narrados” (Corral 1992: 74-75).

En ocasiones el narrador extra-heterodiegético da paso al discurso indirecto libre de Erdosain: “Cansado, desconcertado, con la certeza de que había arrojado su alma a un foso del cual ya no podría salir nunca más. Y esperándolo, la Coja. ¿No hubiera sido preferible ser capitán de un navío y comandar un super-dreagnout?” (Arlt 2000: 190) Esto permite conocer la “[...] conciencia aislada, escindida, del protagonista y restablece en definitiva el circuito comunicativo entre personaje y mundo [...]” (Corral 1992: 88).

Un ejemplo de cómo el cronista aparece como uno más de los personajes es el siguiente: “El cronista de esta historia no se atreve a definirlo a Erdosain, tan numerosas fueron las desdichas de su vida, que los desastres que más tarde provocó en compañía del Astrólogo, pueden explicarse por los procesos psíquicos sufridos durante su matrimonio”

(Arlt 2000: 110). El cronista juzga a Erdosain con las siguientes palabras: “En tanto hablaba yo lo miraba a Erdosain. ¡El era un asesino, un asesino, y hablaba de matices del sentimiento absurdo!” (Arlt 2000: 111) Acerca de su forma de actuar afirma: “Impasible amontonaba iniquidad sobre iniquidad” (Arlt 2000: 110). Y lo describe como un individuo enfermo y feo: “Había enflaquecido extraordinariamente en pocos días. La piel amarilla, pegada a los huesos planos del rostro, le daba la apariencia de un tísico” (Arlt 2000: 111).

Lo anterior contribuye a que en el lector no se genere simpatía hacia Erdosain, como se estudiará en el inciso “Los humillados”. En la novela da la impresión de que el personaje principal tiene que arreglárselas solo como en la vida diaria tienen que hacerlo los individuos de los bajos fondos bonaerenses.

Mientras que el cronista de *Los siete locos* no muestra compasión por los pobres, sino repulsión, durante el siglo XIX varias obras narrativas, entre ellas las de Charles Dickens, retrataron personajes miserables en tanto individuos humanos y dignos a pesar de su pobreza. Sin embargo, Adorno observa que en el siglo XX el arte trabaja en contra de esta actitud —que él denomina como *tolerancia*— ante la miseria. Por su parte los artistas como los expresionistas y Roberto Arlt pasan a la denuncia social. En *Los siete locos* el autor denuncia la situación de los marginados a través de los juicios del cronista. En las representaciones que este último realiza los personajes aparecen desprovistos de sus atributos humanos y su dignidad, como se observará en el inciso “Lo grotesco en la representación de los personajes”. Además hace hincapié en que éstos se exponen a situaciones extremas que provocan que ellos actúen de forma amoral causándose daño entre ellos. De esta manera, Roberto Arlt articula también una crítica al comportamiento de los

humillados. Todo lo anterior implica un cambio en la forma de plasmar la realidad en el arte.

Este cambio se nota también en la forma en que Arlt construye la voz narrativa. Ésta es innovadora frente al narrador de la novela realista y naturalista. Los escritores de estas corrientes literarias aspiraban a crear un narrador en tanto intérprete científico de la realidad que a lo largo de todo el relato era omnisciente.

Acerca del recurso de incluir notas empleado en *Los siete locos*, Rose Corral afirma que tiene el propósito de: “[...] afirmar la verosimilitud y la autenticidad de los sucesos referidos” (Corral 1992: 77)¹⁶. Pese a esta finalidad de subrayar la autenticidad de los acontecimientos relatados se rompe en *Los siete locos* la ilusión realista (que existía en las novelas del siglo XIX). En parte esto se debe a la existencia de un narrador no fiable, la fluctuación de la voz narrativa antes descrita y también al hecho de que se genere una incertidumbre acerca de cuáles son acontecimientos que relató Erdosain al cronista y cuáles sólo son producto de la imaginación de este último para así llenar los huecos de su memoria. Por lo anterior se puede afirmar que Arlt pone en crisis las convenciones de representación literaria —como también lo hacen los artistas de las vanguardias históricas—; y en la obra aquí estudiada se percibe todo el tiempo una consciencia de los límites de la representación. También está presente la idea de que la escritura es un arte subjetivo y que por lo tanto, hay una imposibilidad de lograr una obra totalizadora y completamente objetiva.

¹⁶ Incluso en ellas se alude a hechos de la realidad histórica de Argentina, como al golpe de Estado de 1930. La nota se cita en el apartado 2 “La Argentina de principio del siglo XX”.

6.1. Los humillados

Oscar Masotta describe a los humillados de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* como “[...] una colección de personajes estáticos, de naturalezas, de seres condenados a ser lo que son” (Masotta 2008: 39), es decir, son personajes sin posibilidad de evolución de cualquier tipo. Erdosain, el protagonista de *Los siete locos*, forma parte de este grupo, pues es un desempleado e inventor fallido y, al igual que los otros personajes, un ser marginado que está fuera de la sociedad y de todo proyecto social. Estos tipos, al no tener cabida en ningún sector y al estar condenados a vivir entre otros humillados, buscan una salida de su condición de marginados por medio de la Sociedad Secreta. Es un proyecto para revolucionar la sociedad, financiado con las ganancias obtenidas de prostíbulos. Su dirigente es el Astrólogo, habla del tipo de individuos que pueden ser miembros del grupo:

Mi plan es dirigirnos con preferencia a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además, acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados [sic] —no se dé por aludido, Erdosain—, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar... (Arlt 2000: 36-37)

Sin embargo, los personajes de *Los siete locos* también están destinados a fracasar en el proyecto del Astrólogo, porque hay una imposibilidad de construir una relación entre humillados, ellos desconfían el uno del otro y se repudian mutuamente, ya que “[e]l que humilla se conecta inmediatamente al que es humillado, y viceversa, pero todo humillado repele a quienes se humillan” (Masotta 2008: 43).

Esta repulsión la encontramos entre Barsut y Erdosain: “Erdosain odiaba a Barsut, pero con un rencor gris, tramposo, compuesto de malos ensueños y peores posibilidades. Y

lo que hacía más intenso este odio era la falta de motivos” (Arlt 2000: 26). Esta relación es adictiva, pues está basada en la dependencia: Erdosain y Barsut se necesitan el uno al otro, a pesar de su odio mutuo, porque sostienen una relación de humillado y humillador. Por ejemplo, cuando los dos personajes van a un bar, Barsut se come unas papas que se habían caído en la barra sucia, Erdosain asqueado le sugiere lamer el mármol y su acompañante lo hace sin dudarlo¹⁷. En este caso, Barsut sería el humillado, sin embargo realiza la acción con el único propósito de irritar a Erdosain, por lo que este último no logra tener el papel de humillador, sino que es el desafiado.

En una segunda ocasión, cuando Elsa deja a Erdosain, Barsut le recrimina al protagonista su pasividad al no impedir la huída de su esposa, lo golpea y le confiesa que fue él quien lo denunció por robo ante la empresa azucarera, en esta escena Erdosain vuelve a ser el humillado y Barsut el humillador, quien dice:

— ¿Por qué no decís nada? Sí, yo te denuncié. ¿Te das cuenta? Yo te denuncié. Quería hacerte meter preso, quedarme con Elsa, humillarla. ¡No te imaginás las noches que he pasado pensando que te meterían preso! Vos no tenías de dónde sacar la plata y forzosamente ellos te denunciarían. ¿Pero, por qué no decís nada? (Arlt 2000: 76)

Es importante notar cómo Barsut le pide a Erdosain que reaccione, que también lo humille, pero el protagonista se queda inmóvil, sin invertir con Barsut los papeles de humillador y humillado, lo que acentúa que Erdosain es un personaje condenado a no cambiar de rol y a no evolucionar socialmente. Cabe señalar que Barsut al humillar a Elsa también quiere lastimar a Erdosain.

¹⁷ La escena se analiza con mayor detenimiento en el inciso “Lo grotesco en la representación de los personajes”.

Por otro lado, es posible entender más a fondo a los humillados a través de la actuación de Ergueta. A diferencia de los otros locos, Ergueta sí es diagnosticado clínicamente como tal y es internado en el Hospicio de las Mercedes. Él es un hombre aficionado a la ruleta, dueño de una farmacia y marido de la Coja, una mujer que fue prostituta. En una ocasión, Ergueta inventa una martingala para aplicarla en la ruleta y así consigue ganar siete mil pesos; al llegar a su casa su esposa nota que “[...] estaba asustado de la suerte que había tenido... él mismo hasta entonces había tenido una relativa confianza en su martingala...” (Arlt 2000: 183). Lo que asusta y enloquece al personaje es el éxito que tiene cuando juega al experimentador.

ErDOSain también realiza una serie de experimentos, pero éstos están destinados al fracaso, debido a que es más fácil para el protagonista creer en ellos que probarlos, como lo dice refiriéndose a la martingala y a Ergueta: “—Sí... me doy cuenta... Prefería creer en ella a probarla” (Arlt 2000: 183). Los humillados no tienen nada que perder, ni nada que ganar, por eso la idea de éxito aparece como algo desconocido para ellos, algo que los trastorna y los enloquece, como a Ergueta, quien por primera vez tras haber ganado dinero en el juego, conoce el “miedo al fracaso” (Arlt 2000: 183).

ErDOSain tampoco sabe qué hacer con el éxito o la dicha, no tiene referencias, ni herramientas para lidiar con ello, por eso gasta en burdeles y bares el dinero que roba. Estos individuos son incapaces de hacer algo que los saque de su condición de humillados, esta incapacidad no es voluntaria, es que ellos no tienen elementos que los lleven a conocer otras maneras de proceder, otros caminos.

Como se menciona anteriormente este tipo de personajes discapacitados socialmente se reúnen en la Sociedad Secreta, en la que existe una mezcla de diversas ideologías que menciona el Astrólogo y deslumbran a los personajes como Erdosain. El expresionismo, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, buscó crear un arte revolucionario, tanto en el contenido como en la forma. En *Los siete locos* se hace una sátira de un grupo revolucionario por medio de la descripción de la Sociedad Secreta y la actuación de sus miembros:

- ¿Qué es lo que se opone aquí, en la Argentina, para que exista también una sociedad secreta que alcance tanto poderío como aquella de allá [refiriéndose al Ku-Klux-Klan]? Y le hablo a usted con franqueza. No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda. Creo que no se me puede pedir más sinceridad en este momento. Vea que por ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas (Arlt 2000: 36).

Lo que en realidad es revolucionario es la crítica que Arlt hace, a través de la sátira, de las agrupaciones que habían proliferado en Buenos Aires y que eran dirigidas por charlatanes, quienes se atribuían falsos conocimientos. Roberto Arlt “[...] siempre se mostró muy molesto por los modos en que políticos, abogados, manosantas y curanderos hacían uso del desamparo [...]” (Saítta 2000: 67). El autor ya había manifestado esta idea en el ensayo *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (1920) y en algunas de sus *Aguafuertes porteñas*. En dichos textos pedía la intervención de la policía, y es en 1934 cuando “Arlt produce la intervención policial por medio de su palabra pues el lugar desde el que escribe permite que una denuncia sea efectiva” (Saítta 2000: 69).

Roberto Arlt no era el único artista interesado en reproducir en sus obras a marginados sociales; en Argentina, en las primeras décadas del siglo XX, Agustín Riganeli

tallaba en madera a madres proletarias, mientras en Alemania Käthe Kollwitz y Ernst Barlach esculpían desde 1906, también en madera, figuras de pordioseros, campesinos y vagabundos. A diferencia de Arlt “[s]u actitud hacia los «humillados y ofendidos» era vagamente dostoievskiana; una profunda simpatía y una religiosidad viva se mezclaban en ella” (Micheli 1972: 148). Es posible identificar la influencia que Dostoievski también tuvo en Arlt, en especial en la manera de retratar en un primer plano a degradados y deshumanizados, pero sin que su relato genere la solidaridad del lector con el protagonista oprimido, como se verá que ocurre en *Los siete locos*.

La novela inicia con la primera humillación para Erdosain: su despido de la empresa azucarera por robo, y él dice: “No gano nada como cobrador” (Arlt 2000: 8). A partir de esta situación el lector podría justificar las acciones del personaje y solidarizarse con él; su reacción ante el contador podría producir el mismo efecto: “[...] Erdosain no se movía de allí... Quería decirles algo, no sabía cómo, pero algo que les diera a comprender a ellos toda la desdicha inmensa que pesaba sobre su vida; y permanecía así, de pie, triste [...]” (Arlt 2000: 8). Sin embargo, esta posibilidad de solidaridad del lector con el personaje dura muy poco, ya que la mayoría de los lectores reprobará el hecho que el protagonista siente alegría al defraudar a sus patrones y robar. La siguiente forma de actuar causa en el lector aun un rechazo mayor: Erdosain gasta el dinero robado en prostíbulos inmundos y se esfuerza por elegir los más sucios, con prostitutas horribles. Además vemos cómo el personaje se auto-humilla una vez tras otra y mientras está con una meretriz recuerda a Elsa, su esposa: “[...] que por falta de dinero tenía que lavarse la ropa a pesar de estar enferma, y entonces, asqueado de sí mismo, saltaba del lecho, le entregaba el dinero a la prostituta, y sin haberla usado, huía hacia otro infierno a gastar el dinero que no le

pertenecía [...]” (Arlt 2000: 17). Esta manera de representar a Erdosain provoca que el lector se distancie de él y que no desee identificarse con él, además, queda claro que el único ser con quien el protagonista puede construir un vínculo, siguiendo a Masotta, es consigo mismo, pues es al mismo tiempo humillado y humillador.

Erdosain, al hacerse miembro de la Sociedad Secreta, tampoco encuentra la posibilidad de establecer verdaderos vínculos sociales, porque las relaciones entre los miembros de este grupo están basadas en la traición. Entonces toda esperanza y posibilidad de cambio para Erdosain quedan trucas. De esta manera, se puede observar que la clase social a la que pertenecen los humillados está “[c]ondenada a vivir como inmunda la imagen de sí que ningún mecanismo puede finalmente ocultarle. Condenada a vivir como verdaderas las normas éticas que ella no ha forjado, que la práctica revela como falsas [...]” (Masotta 2008: 117).

Erdosain es el humillado por excelencia, pues “[...] como ocurre en la escolástica, cada personaje cumplirá más adecuadamente con su esencia cuanto sea más perfectamente lo que es. Erdosain cumplirá más perfectamente con su esencia de humillado cuanto sea más perfectamente un humillado” (Masotta 2008: 39). En *Los siete locos*, el lector observa cómo el protagonista es degradado una y otra vez, por sí mismo y por otros personajes, incluso por su esposa. En el apartado titulado “El humillado”, Erdosain llega a su casa, poco después de haber perdido su trabajo, y se encuentra a Elsa acompañada de su amante, con quien ella se mudará. En el siguiente diálogo se observa cómo el capitán humilla a Erdosain:

- Su esposa, a quien he conocido hace un tiempo...
- ¿Y dónde la conoció usted?
- ¿Por qué preguntas esas cosas? —interrumpió Elsa.
- Sí, cierto —objetó el capitán—. Usted comprenderá que ciertas cosas no deben preguntarse...
Erdosain se ruborizó.
- Quizá usted tenga razón... disculpe...
- Y como usted no ganaba para mantenerla...
Apretando el cabo del revólver en el bolsillo de su pantalón, Erdosain miró al capitán. Luego, involuntariamente, sonrió pensando que nada tenía que temer, ya que podía matarlo.
- No creo que pueda causarle gracia lo que le digo.
- No; sonreía de una ocurrencia estúpida... ¿Así que también le contó eso?
- Sí, y además me habló de usted como un genio en desgracia... (Arlt 2000: 55)

Elsa abandona a Erdosain por el capitán, un hombre con un grado militar y un aparente lugar aceptado en la sociedad, pero vemos que Elsa también está imposibilitada para evolucionar socialmente, pues, como nos enteramos más adelante en una nota del comentador, ella no puede consumir su huída con el capitán:

Nota del comentador: Sólo más tarde supo Erdosain que a aquella hora Elsa se encontraba en compañía de una hermana de caridad. Un solo gesto torpe del capitán Belaunde bastó para darle conciencia de su situación y se arrojó del automóvil. Entonces se le ocurrió dirigirse a un hospital, siendo albergada por la hermana superiora que se dio cuenta de que frente a ella tenía una mujer desequilibrada por la angustia (Arlt 2000: 99).

Esto comprueba que Elsa también es una humillada, pues aun cuando hubiera huido con el capitán, su vida habría sido la misma que junto a Erdosain y que el capitán no la ama, sino que es sólo un objeto sexual para él, probablemente estas revelaciones que la hacen saltar del automóvil. También es importante subrayar que en la nota se sugiere el desequilibrio mental de Elsa, provocado por la angustia y la conciencia de estar imposibilitada para el cambio.

Para Erdosain, la escena en la que ella lo abandona es una epifanía, pues le revela su situación actual, sin embargo, el personaje enfrentará un agravante más antes de actuar. Después de este acontecimiento, Erdosain se encuentra con Barsut, quien lo golpea por no haber impedido que Elsa se fuera y le confiesa que fue él mismo quien antes lo denunció ante la empresa azucarera de fraude, causando así su despido. Sólo entonces Erdosain actúa: una vez que lo ha perdido todo: su trabajo, su esposa y su dignidad, decide entregarse a actos impulsados por los más primitivos sentimientos: venganza, deseo de humillar, honor de macho. Además traiciona, Erdosain decide secuestrar a Barsut y matarlo, es decir, seguir la ley de la selva o de la guerra. A través de este acto, Erdosain busca afirmarse en la sociedad, tema que se desarrollará a en el siguiente apartado.

6.1.1 Ser a través de un crimen

Para Erdosain, el crimen aparece como uno más de sus experimentos, como el truco inventado por Ergueta para aplicarlo al juego. Su resultado y efecto en el personaje muestran que el verdadero valor del experimento está en la esperanza que le brinda a los individuos, de que algo mejore o cambie sus vidas, esto es más fuerte que el éxito real del mismo. Cuando Erdosain le explica al Astrólogo su plan de secuestrar y matar a Barsut, el jefe de la Sociedad Secreta le pregunta:

- ¿Y cree Vd. que ese crimen va a tener alguna influencia en su vida?
- Esa es la curiosidad que tengo. Saber si mi vida, mi forma de ver las cosas, mi sensibilidad, cambian con el espectáculo de su muerte. Además que tengo ya necesidad de matar a alguien. Aunque sea para distraerme ¿sabe? (Arlt 2000: 95-96)

Este diálogo también guarda algo de humor negro, porque subraya la amoralidad del protagonista, quien debido a su condición de humillado no puede regirse por las normas vigentes en la sociedad; en ésta Erdosain encuentra el papel de criminal como el único que puede desempeñar bien:

Y sin embargo, si mañana tiro una bomba, o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre que existe, el hombre para quien infinitas generaciones de juriconsultos prepararon castigos y cárceles y teorías. Yo, que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizontes, secretarios, periodistas, abogados, fiscales, guardacárceles, coches celulares, y nadie verá en mí un desdichado si no [sic] el hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad (Arlt 2000: 87).

Las palabras de Erdosain parecen expresar la ilusión de un niño que ve frente a él una rueda de la fortuna a la cual se va a subir, para el protagonista la posibilidad de ocupar un lugar en la sociedad a través de un crimen le brinda esperanza, la incierta esperanza de un invento no probado, porque es posible que el plan no resulte; por eso, el crimen tendrá más valor mientras no sea consumado. En *Los siete locos* “[...] la acción mala es tonificadora, es el aliento que ayuda a soportar la atmósfera interior, es un respiro que separa de la ‘tristeza’ que envuelve a la vida. En el mal, y de un salto, se pasa de las tinieblas a la claridad y parece entonces que la vida y la alegría fueran posibles” (Masotta 2008: 62). Sin embargo se trata sólo de un destello de luz, pues en la novela de Arlt, el crimen deshumaniza¹⁸ aun más a Erdosain porque está vinculado a instintos primarios, como la humillación, la venganza y la traición. En el plan del asesinato está latente la traición, pero Erdosain cree que él será quien traicione, es decir, que él será el humillador y piensa acerca del Astrólogo: “—Es un hombre extraordinario. ¡Cómo diablos ha conocido que no lo engañaré! Si acierta

¹⁸ La deshumanización de los personajes será tratada con mayor profundidad en el apartado “Lo grotesco en la representación de los personajes”.

en las otras cosas como en ésta triunfará —y vencido por el balanceo del tren se adormeció otra vez” (Arlt 2000: 271). Sin embargo, el protagonista es traicionado, pues Barsut finge su muerte y los otros integrantes de la Sociedad Secreta mienten acerca de ella: “[...] entonces Barsut, levantando los hombros hasta las orejas, estiró el cuello y mirándolo al Astrólogo guiñó un párpado” (Arlt 2000: 279). De esta manera el asesinato no se consuma y el lector que sí conoce la traición en contra de Erdosain, entiende que el supuesto crimen no lo reivindicará, ni lo hará recuperar su orgullo y que todos sus intentos han sido vanos, pues permanece como humillado.

También hay momentos en los que Erdosain desconfía de los otros personajes e intuye la traición de la que será víctima, como cuando le dice al Astrólogo:

—Perfectamente, pero usted me va a entregar a mí un documento firmado en el que usted y Bromberg se confiesen autores del crimen.

— ¿Y para qué quiere usted eso?

— Para estar seguro que no me engaña (Arlt 2000: 136).

Posteriormente el protagonista parece hacer a un lado las sospechas, no ahonda en ellas para así dejar abierta la posibilidad del crimen como reivindicación personal.

6.1.2 Los humillados, enfermos del cuerpo y del alma

El crimen del que se ha venido hablando no convierte a Erdosain en un ser amoral, sino que su amoralidad lo lleva a planear el crimen en agravio de Barsut, por lo que el protagonista es considerado por la sociedad como un individuo enfermo. Kasimir Edschmid expresa en un ensayo dedicado a la poesía expresionista: “El enfermo ya no es sólo el individuo que

sufre: se convierte en la enfermedad misma” (Edschmid en Micheli 1972: 104). En *Los siete locos* se aprecia cómo en los humillados recaen todas las consecuencias de una sociedad moderna que creció a gran velocidad y cómo se manifiestan las enfermedades existentes en una nueva metrópoli: la locura, lo ilegal, el crimen o el suicidio.

El primer ejemplo es el de Hipólita, para quien prostituirse representa la liberación: “Estaba contenta, nunca estuve más contenta que ese día. La mala vida, Erdosain, era eso, librarse del cuerpo, tener la voluntad libre para realizar todas las cosas que se le antojaran a una. Me sentía tan feliz que al primer mozo que pasó y me deseó con bonitas palabras me entregué” (Arlt 2000: 223). Si Erdosain cree que el crimen representa una posibilidad de reivindicación, para Hipólita la esperanza de cambio y de mejoría en cuanto a su condición socio-económica está en la prostitución, así, al igual que el protagonista se convierte en un ser enfermo de amoralidad a los ojos de la sociedad. A través de la última cita podemos ver una inversión de valores: para Hipólita la prostitución —que en la mayoría de las sociedades tiene connotaciones negativas— representa liberación y una gran felicidad, hecho que se convierte en un problema para la sociedad, ya que existe el peligro de que contagie de amoralidad a otros grupos sociales.

La amoralidad que el estrato social dominante le atribuye a Hipólita se refleja según éste en su cuerpo, pues no considera posible la disociación entre cuerpo y sujeto, sin embargo ella se concibe de manera separada y esta forma de auto-entendimiento le permite no tener un conflicto de conciencia por trabajar como prostituta. El resto de los personajes no comparte la misma concepción que ella, por ejemplo a Erdosain, le parece “[...] como si Hipólita llevara escrito en el semblante los trabajos que le habían convulsionado la vida...” (Arlt 2000: 203).

Desde el título de su novela, Arlt alude a una enfermedad: la locura. Los locos son individuos que están fuera de las normas sociales, como los humillados; aunque estos últimos no sean enfermos clínicos, no necesitan ser diagnosticados para ser considerados locos por la sociedad en la que viven. En el conjunto del Tarot de Marsella, el loco es visto como un vagabundo, éste y la muerte son los únicos personajes que implican un movimiento, sugieren que “[...] hay otra vía, que es necesario buscar aún, que todo lo que nosotros hemos creído encontrar, adquirir o construir no es carga en su fardel” (Chevalier 2007: 655). Como ya se ha dicho antes, Erdosain es un personaje que busca una forma de reafirmarse, no sólo como ente social, sino como humano. Su búsqueda muestra que las posibilidades para integrarse a la sociedad son nulas y las medidas tomadas por él inadecuadas: ni el crimen, ni la locura, ni tampoco la enfermedad abren la posibilidad de ascenso y reconocimiento social, lo que revela la necesidad de que se ofrezcan otras opciones de reivindicación social.

No sólo en el caso de Hipólita el autor muestra que no hay una disociación entre el espíritu o alma¹⁹ de los humillados y sus cuerpos; ambos están trastornados. El trastorno se evidencia particularmente en Ergueta, a quien Erdosain visita en el manicomio y se menciona que lo único que está preso en ese lugar es el cuerpo del personaje: “Comprendía que se encontraba en la casa de los locos, pero ese «era un asunto que no le concernía». Le preocupaba si hubieran encalabozado su espíritu, pero el que en realidad estaba encarcelado en el manicomio, era su cuerpo, su cuerpo que pesaba noventa kilos, y que ahora con cierto resquemor inexplicable recordaba que había rodado lupanares” (Arlt 2000: 257). Sin embargo, más adelante descubrimos que el pecado marca no sólo su cuerpo, sino que se

¹⁹ En la novela ambos términos se usan indistintamente, en el presente trabajo se utilizan de igual manera.

traslada a su mente y a su espíritu: “Naturalmente, no se sentía tranquilo porque su cuerpo había pecado innumerables veces, y porque comprendía que su rostro, a pesar de la actual expresión grave, tenía las rayas energéticas y la fiereza de los malevos, que cuando él era mocito imitaba en el arrabal y con las patotas” (Arlt 2000: 258-259). La escena culmina con una alucinación que muestra el desorden mental y espiritual del personaje, donde Ergueta se imagina frente al Señor y la respuesta de éste al verlo:

— Y me diría: «Hasta estás hecho un turro... un vago vergonzoso y eso que fuiste a la universidad... Te jugaste a los «burros» lo que pudo ser consuelo del huérfano y de la viuda... y enfangastes [sic] en orgías el alma inmortal que yo te di, y arrastrastes [sic] a tu ángel guardián por los lupanares y él lloraba tras tuyo, mientras tu boca carnícera se llenaba de abominaciones... Y lo peor es que yo no se lo voy a poder negar... ¿cómo le voy a negar el pecado? ¡Qué macana, Dios mío! (Arlt 2000: 259)

Aquí se observa como la locura invade al personaje en los niveles: físico, mental y espiritual, lo que comprueba la afirmación de Edschmid de que estos seres no son sólo enfermos, sino la enfermedad misma.

El lector es testigo de cómo los personajes se fusionan con la enfermedad, mostrando que no hay una cura para ellos, ni escapatoria. En el ejemplo citado lo enfermo va del cuerpo de Ergueta a su mente, pero el camino no siempre es el mismo, como le sucede a Erdosain, en quien lo enfermo se traslada de un sentimiento de rencor al cuerpo, culminando en el deseo del crimen: “Un rencor sordo hace latir apresuradamente sus venas. La sangre corre en tumulto por su cuerpo recio y tenso en una posición de asalto. Se siente más fuerte que nunca, la fuerza del que puede hacer fusilar” (Arlt 2000: 255).

Como se vio en el inciso 6, el cronista describe a Erdosain como a un tísico y posteriormente informa que el personaje efectivamente contrae esa enfermedad: “Más tarde

la autopsia reveló que estaba ya avanzada la enfermedad en él” (Arlt 2000: 111). En *Los lanzallamas* Erdosain muere, pero no por la tisis, sino porque se suicida. Como no conocemos la distancia temporal que hay entre las acciones narradas y el momento de la enunciación —cuando aparece el comentario recién citado—, no podemos saber si Erdosain tiene ya la enfermedad durante los sucesos que narra al cronista o si la contrae después, en el tiempo transcurrido entre el supuesto crimen de Barsut y su confesión al cronista. En *Los siete locos* los síntomas de la enfermedad física de Erdosain —la tuberculosis— apenas se manifiestan cuando se confiesa ante el cronista. Al ser descrito por éste como tísico, se enfatiza la idea de que el protagonista es una enfermedad social, aunque sus deseos de crimen y su amoralidad representan peligros más grandes para la sociedad que la tisis.

Los humillados son personajes que “[e]n verdad, buscan la luz. Pero la buscan completamente sumergidos en el barro. Y ensucian todo lo que tocan” (Arlt 1981a: 141). En la novela Erdosain parece ser una bomba capaz de estallar en cualquier momento, pues perpetre o no el crimen que ha planeado, lo lleva en su mente y en su cuerpo, así el crimen es una manifestación del mal y de lo enfermo. Es posible apreciar que en varias ocasiones el protagonista se muestra consciente de que él contamina a otros personajes, a la sociedad e incluso a lo más puro.

En el caso de los Espila, una familia venida a menos a quienes Erdosain quiere ayudar, se ve cómo el protagonista los contagia con sus ideas, les dice: “Ustedes van a salir de esta horrible miseria... yo los voy a sacar... ya ven, me sobran ideas” (Arlt 2000: 213). Con sus más honestos deseos Erdosain les encomienda la realización de varios de sus experimentos, por ejemplo, la creación de la rosa de cobre, pues cree que con sus invenciones le dará esperanza a la familia y, una vez probados, los experimentos

enriquecerán a los Espila. Sin embargo, el personaje se da cuenta de que sólo logra contagiarle a la familia el deseo de experimentar y de que ha provocando en ellos ambición de hacerse ricos y poder adquirir diversos bienes, causando que ellos gasten todos sus esfuerzos, tiempo e inútiles esperanzas en realizar los más absurdos objetos, sabe que los enfermó y que no puede hacer nada para curarlos, ni para curarse a sí mismo, ahora ellos son igual que él. Este hecho resulta irónico, pues ni los más nobles deseos de Erdosain llegan a buen fin:

Erdosain, que no creía sino a medias en esas aplicaciones, llegó a pensar un día que se había extralimitado en hacer soñar a esa gente, porque ahora, a pesar de que no pagaban a nadie y se morían casi de hambre, lo menos que soñaban era en adquirir un Rolls-Royce, y en un chalet, que de no estar en la Avenida Alvear, no les interesaba como propiedad (Arlt 2000: 210).

En esta familia hay dos hijas jóvenes, Luciana y Elena, presentadas como puras y virginales: “Luciana era carilarga, y rubia, con la nariz respingada y la boca de largos y finos labios sinuosos teñidos de rosa. Elena tenía aspecto monjil, con su semblante ovalado y color de cera y las polleras largas, y las manos gordezuelas y pálidas” (Arlt 2000: 208). Esta imagen de las niñas en tanto seres de pureza se repite en varias ocasiones a lo largo de la novela, pero siempre aparecen en contraste con la suciedad y lo impuro que representa Erdosain, quien también llega a contaminar de amoralidad a estos seres, a veces sólo por medio de su presencia: “Luciana no bajó los párpados. De pronto Erdosain recordó que al día siguiente intervendría en el asesinato de Barsut, y una tristeza enorme le hizo bajar los ojos; luego súbitamente hostil para esa gente ilusionada y que no tenía una idea de sus

sufrimientos y de las angustias que hacía meses estaba soportando, se levantó [...]” (Arlt 2000: 212).²⁰

Erdosain lastima a la familia sin querer, sobre todo a Luciana, quien le confiesa que lo quiere. Él se siente mal por esto, sin embargo una vez que sus buenas intenciones han fracasado y ha causado daño, sólo le queda seguir haciendo más daño, humillando intencionalmente, pues descubre que la práctica de la maldad le brinda “[...] un hábito de soberanía [...]” (Masotta 2008: 61), que no tiene en ningún otro ámbito de su vida: el protagonista le dice fríamente a Luciana que ella no le interesa y “[c]omprendía que gratuitamente había ultrajado a la muchacha, y esta convicción le proporcionó una alegría tan cruel, que murmuró entre dientes: —Ojalá revienten todos y me dejen tranquilo” (Arlt 2000: 214). Esta escena revela que “Erdosain no es malo porque hace el mal, sino que hace el mal porque es malo” (Masotta 2008: 61). La maldad que se señala como inherente al personaje nos lleva a la pregunta que plantea Ernst Toller con su *Hinkemann*: ¿qué es el hombre bajo ciertas circunstancias? Y Roberto Arlt parece responder: el hombre es el mal bajo ciertas circunstancias.

6.1.3 Lo grotesco en la representación de los personajes

Los siete locos no es una novela grotesca en su totalidad, como prácticamente ninguna obra podría serlo, pues siguiendo la idea de Fuß ya expuesta, cualquier obra tendría que establecer primero un orden para después descomponerlo y crear así lo grotesco. De esta

²⁰ Otro encuentro de Erdosain con un ser puro se aborda en el inciso “Lo grotesco en la representación de los personajes”.

manera opera también la novela de Arlt, como se verá en los ejemplos presentados en este inciso.

Al respecto es pertinente destacar que en las representaciones de los expresionistas lo grotesco está ligado íntimamente con el cuerpo mutilado, ellos trataban de “[...] presionar sobre la realidad para que brotara de ella su secreto latente. En este *presionar* estriba el origen típico de la deformación expresionista, que se relaciona particularmente con Van Gogh y Munch” (Micheli 1972: 107). Se puede decir que Arlt empieza en *Los siete locos presionando* la ciudad canalla; al hacerlo emergen los seres que protagonizan su novela y éstos también son *presionados*, pues son representados de manera grotesca, como ocurre con el Buscador de Oro, personaje que emigra del campo a la ciudad; es una especie de Indiana Jones que le cuenta a los otros locos las increíbles aventuras que vive buscando y encontrando oro. Sin embargo, sus relatos están llenos de mentiras, como lo descubre Erdosain:

- ¿Cómo novela? ¿Así que el oro?...
- Existe, claro que existe... pero hay que encontrarlo.

Tan profunda era la decepción de Erdosain que el Buscador de Oro agregó:

- Vea, hermano... yo hablé con Vd. porque el Astrólogo me dijo que podía hacerlo.
- Sí, pero yo creía...
- ¿Qué?
- Que entre tantas mentiras, esa sería una de las verdades (Arlt 2000: 174).

De la misma manera en la que en sus historias alterna la realidad con la mentira, el cuerpo del Buscador se ve así, poco homogéneo, parchado, formado con partes de otros cuerpos, como el monstruo del Dr. Frankenstein:

El Buscador de Oro era un joven de su edad, la piel pegada sobre los huesos planos del rostro y palidísima, y renegridos ojillos vivaces. La enorme caja torácica parecía pertenecer a un hombre dos veces más desarrollado que él. Las piernas eran finas y arqueadas. Entre el cinto de cuero y el paño del pantalón se le veía el cabo de un revólver. Tenía la voz clara, pero en él todo revestía un continente extraño, como si el sujeto estuviera compuesto de diferentes piezas humanas correspondientes a hombres de distintos estados. Así, su cara era la de un hombre de tapete acostumbrado a bisquear [sic] tras de los naipes, su pecho el de un boxeador y las piernas pertenecientes a un jockey (Arlt 2000: 168).

Esta manera de presentar al Buscador de Oro es una forma de desmembrar el cuerpo del personaje y quitarle su identidad humana, lo grotesco aquí opera implicando lo humano y lo monstruoso, lo que nos revela a un humillado más que no pertenece a ningún lado, ni al campo que abandonó a los catorce años, ni a la ciudad que ahora habita. Sin embargo, ambos lugares han dejado huellas en su cuerpo. Lo inverosímil del cuerpo del Buscador refleja que la esperanza que representan sus historias para los otros humillados, es decir, la esperanza de encontrar oro y resolver mágicamente sus vidas, es igual de inverosímil, no existe.

En la siguiente escena, en que Erdosain relata su encuentro con una niña de nueve años a Hipólita, lo grotesco opera al incluir dos extremos, lo corrupto de Erdosain con su cara de criminal y la pureza de una niña vestida de blanco, como si su encuentro fuera el del lobo y la caperucita roja:

A los pocos minutos de estar sentado en un banco, una chica... tendría nueve años, vino a sentarse a mi lado. Empezamos a charlar... estaba con un delantal blanco... vivía en una de las casas que había allí enfrente. Lentamente sin poderme contener, desvíe la conversación hacia un tema obscuro... mas con prudencia... sondeando el terreno. Una curiosidad atroz se había apoderado de mi conciencia. La criatura hipnotizada por su instinto semidespierto me escuchaba temblando... y yo despacio, en ese momento debía tener una cara de criminal... fíjese que desde la garita de los guardaagujas dos cambistas me miraban con atención, le revelé el misterio sexual, incitándola a que se dedicara a corromper a sus amiguitas...

Hipólita se apretó las sienes entre los dedos.

— ¡Pero usted es un monstruo! (Arlt 2000: 239-240)

Aquí lo grotesco se encuentra en la actitud de Erdosain, quien desea la pureza de la niña, pero también le teme y por eso trata de corromperla y de esa forma también corromper lo más puro que hay en la sociedad. Esto evidencia al protagonista como un ser amoral, lo que lo deshumaniza y lo convierte, como dice Hipólita, en un monstruo y en la enfermedad contagiosa de la que se habla en el inciso anterior de la presente tesis. Es importante subrayar que la designación de “monstruo” tiene que venir desde fuera, se lo atribuye Hipólita, porque el protagonista es incapaz de notarlo.

En el ejemplo recién citado notamos que la deshumanización de los personajes no siempre está ligada al cuerpo y a su mutilación, sino también a otras características humanas, y lo grotesco aparece cuando éstas se pierden o son trastocadas. Erdosain es un ejemplo de deshumanizado porque su amoralidad está presente en todas las facetas de su vida, en su manera de pensar, en sus acciones, sobre todo en las ideas de cometer un crimen y traicionar para humillar al otro. Estas ideas y acciones reflejan una escala primitiva de valores, producto de las constantes humillaciones y pérdidas que ha sufrido a lo largo de su vida, y recientemente, gracias a Barsut. Los deseos de matar a este último para restaurar su honor de macho obedecen a un comportamiento primitivo, de esta manera en Erdosain encontramos los opuestos humano-animal, subrayando de nueva cuenta su condición de ser grotesco.

A continuación mostramos el proceso de animalización en Barsut, otro humillado. En la escena, antes ya comentada, Barsut se encuentra con Erdosain en un bar:

Acompañando la bebida, el mozo trajo un platito de papas en ensalada con mostaza. Barsut clavó con tal avidez el escarbadiente en un trozo de papa que volcó la ensalada sobre el mármol ennegrecido por el roce de las manos y la ceniza de los cigarrillos. Erdosain lo observó irritado. Entonces Barsut, burlándose, recogió pedazo por pedazo y al llegar al último restregó con éste la mostaza derramada en el mármol, llevándose después a la boca con una sonrisa irónica.

— Podrías lamer el mármol —observó Erdosain asqueado.

Barsut le dirigió una mirada extraña, casi provocativa. Luego inclinó la cabeza y su lengua enjugó el mármol (Arlt 2000: 27).

Esta escena es grotesca porque encontramos en Barsut el binomio humano-animal; éste se deshumaniza a sí mismo y deja su dignidad humana de lado al realizar un acto asqueroso sólo para irritar a Erdosain. Aquí Arlt critica la manera en la que los humillados conviven entre ellos mismos y denuncia que son capaces de auto-denigrarse y realizar acciones que los animalizan únicamente para molestar al prójimo. Este tipo de escena es emblemática para mostrar la forma de comportamiento de los humillados. Aquí Arlt parece responder a la pregunta que formula Ernst Toller y a la que se hace referencia anteriormente: el hombre deja de ser hombre bajo ciertas circunstancias.

6.1.4 Los mutilados

Como se mencionó anteriormente, después de la Primera Guerra Mundial en las obras expresionistas empiezan a aparecer representados los desastres de la guerra, por ejemplo, las manifestaciones gráficas de Otto Dix y Georg Grosz tomaron este tema y reflejaron sobre todo a los militares que regresaban: “[...] soldados sin nariz, inválidos de guerra con

brazos de acero, parecidos a crustáceos; [...] un soldado del cuerpo de sanidad que vaciaba en una fosa un cubo lleno de pedazos de cuerpos humanos...” (Grosz en Micheli 1972: 152)

En *Los siete locos* también aparecen personajes mutilados, en su mayoría mental y espiritualmente; sin embargo, la fuerza mutiladora no es la guerra, sino la ciudad. Roberto Arlt afirma respecto a los personajes de su novela: “[l]a desesperación en ellos está originada, más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la gran guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas” (Arlt 1981a: 139). Las obras literarias del expresionismo citadas en este trabajo fueron, como *Los siete locos*, escritas después de la primera Guerra Mundial. Ésta y la crisis de 1929 afectaron a muchos países, pero Argentina no envió tropas a la guerra, por lo que en la novela de Arlt la fuerza agresiva inmediata es la ciudad. Si Toller crea un paralelismo entre la guerra y la feria, Arlt lo crea entre la ciudad y la guerra, pues Buenos Aires está retratada como el campo de batalla en el que Erdosain y los humillados tienen que pelear todos los días. En *Hinkemann* la feria y las tabernas son microcosmos dentro de la ciudad en los que se reúnen determinados grupos sociales, así que Toller construye el espacio de manera sinécdoquica. En *Los siete locos* su autor construye también una relación sinécdoquica del espacio, pero entre las tabernas y los prostíbulos por un lado y la ciudad por otro.

Aun así Erdosain busca hallar en la ciudad algo que le dé esperanza: “[...] a veces una esperanza apresurada lo lanzaba a la calle. Entonces tomaba un ómnibus y bajaba en Palermo o en Belgrado. Recorría pensativamente las silenciosas avenidas [...]” (Arlt 2000: 14). Es importante notar que Erdosain busca la salvación en los barrios habitados por las

clases altas de Buenos Aires, Palermo y Belgrado. Transitando por sus calles de estos barrios sueña que es rescatado por una mujer rica. Vemos que a Erdosain la ciudad le sirve como un cuaderno en blanco en el que puede plasmar sus pensamientos y sueños mientras camina; sin embargo, cuando cae en cuenta de que sus ensoñaciones son irrealizables, le queda: “[...] paralizado el entendimiento, embotado de angustia [...]” (Arlt 2000: 15). Entonces vuelve a pensar en el fraude, el crimen, las prostitutas, cosas que están más a su alcance; y las mismas calles de Buenos Aires lo regresan a donde pertenece, a los prostíbulos sucios, a las zonas marginadas de la ciudad, y esto lo lleva “[...] a hundirse más en su locura que aullaba a todas horas” (Arlt 2000: 17).

Como se puede observar, la ciudad agrava la situación de Erdosain, pues obstaculiza su deseo de transformación, lo atrapa y le muestra que no tiene salida alguna, que sólo se hundirá más en la vida canalla que ya conoce, lo que le provoca angustia, básicamente “[n]acida de una inadecuación entre las aspiraciones del hombre y un entorno inhóspito, agudizada por una coyuntura política que favorece la exclusión, la marginalidad y la pérdida de toda referencia ideológica o religiosa, acompaña a todos los personajes en menor o mayor grado” (Renaud 2000: 704). Esta sensación la refiere el mismo Erdosain varias veces a lo largo de la novela, describiéndola de la siguiente manera:

El alma está como si se hubiera salido medio metro del cuerpo. Un aniquilamiento muscular extraordinario, una ansiedad que no se termina nunca. Vd. cierra los ojos y le parece que el cuerpo se disuelve en la nada, de pronto se recuerda un detalle perdido, entre los millares de días de que ha vivido; no cometa Vd. nunca un crimen, porque eso más que horrible, es triste (Arlt 2000: 121).

Para Noé Jitrik, Arlt utiliza el término angustia “[...] con cierto grado de autonomía filosófica, lo que en su momento nos ha permitido pensar que había una suerte de intuición

preexistencialista, muy propia, digámoslo de paso, de la literatura de entreguerras” (Jitrik 2000: 673). Aunque algunos autores se han encargado de estudiar el preexistencialismo o el existencialismo *avant la lettre* de *Los siete locos*, en este trabajo no se ahondará en esa discusión, pero puede consultarse el estudio de Dolly Sales de Nasser (2002).

En *Los siete locos*, la ciudad genera una angustia que deshumaniza a Erdosain, pues lo desarma, lo deja con una sensación de estar perdido y de no pertenecer a ningún sitio. La angustia trastorna el alma y la mente de Erdosain, es decir, a causa de la ciudad, es un mutilado mental, espiritual y sentimentalmente, por ejemplo, en el siguiente diálogo que el protagonista sostiene con la Coja es posible notar la insensibilidad que la angustia ha causado en él:

— ¿Se da cuenta Vd., señora? Me da una noticia extraordinaria, y sin embargo, he permanecido impasible. Me duele estar así, vacío de toda emoción, quisiera sentir algo y estoy como un adoquín. Vd. tiene que disculparme. No sé lo que me pasa. Vd. me disculpará ¿no? En otro tiempo, sin embargo, no estaba así. Recuerdo que era alegre como un gorrión. He ido cambiando poco a poco. No sé, la miro a Vd., quisiera sentirme amigo suyo y no puedo. Si la viera a Vd. agonizar posiblemente no le alcanzara ni un vaso de agua. ¿Se da cuenta? (Arlt 2000: 181-182)

Las consecuencias de la angustia se manifiestan también en sus actos, principalmente en el crimen que va a cometer, es decir, él encarnará esa fuerza mutiladora.

Una marca muy común que deja la guerra en los soldados es una lesión en alguna extremidad o la pérdida de ésta, especialmente un pie. En *Los siete locos*, aparece esta lesión de manera simbólica en Hipólita, una prostituta, cuyo apodo “la Coja” alude a la mutilación; sin embargo no es realmente coja. En varias tradiciones el cojear significa “[...] un defecto espiritual. Semejante defecto no es necesariamente de orden moral; puede

designar una herida de orden espiritual” (Chevalier 2007: 316). Esta lesión ha estado presente en Jacob y Hefesto, quienes pierden la integridad física al enfrentarse con sus dioses, Yahvéh y Zeus; así su lisiadura es el signo de que han visto o se les ha revelado “[...] algún secreto divino, algún aspecto oculto de la divinidad suprema, por lo cual permanece[n] perpetuamente herido[s]” (Chevalier 2007: 316). A Hinkemann —otro cojo simbólico— como soldado en el campo de batalla, se le ha revelado el dios de la guerra, es decir, la destrucción en su máximo esplendor. Por su parte, a Hipólita se le revela la debilidad de la humanidad y se convierte en testigo de la decadencia humana.

La lesión de Hipólita es principalmente espiritual y aunque es descrita como un ser desplazado, a quien le está impedido ser feliz, es difícil encontrar que ella haga una referencia directa a su alma herida: “Como una leprosa se sentía aislada de la felicidad” (Arlt 2000: 233). Esta escasa manifestación de sus propios sentimientos ocurre porque su labor como prostituta es consolar el alma herida de los hombres, pero no sólo a través del sexo, como se verá más adelante. Si se toma en cuenta la creencia popular que Montaigne plasma en el siglo XVI, se esperaría que Hipólita, como “coja”, tenga una mayor sensibilidad:

[...] las piernas y los muslos de las cojas, como no reciben, a causa de su imperfección, el alimento que les es debido, acontece que las partes genitales, que están por cima, se ven más llenas, nutridas y vigorosas; o bien que el defecto de la cojera, imposibilitando el ejercicio a los que la padecen, disipa menos sus fuerzas, las cuales llegan así más enteras a los juegos de Venus [...] (Montaigne 2003: 324).

En *Los siete locos*, Hipólita consuela a Erdosain, sin embargo no a través de un desahogo sexual, sino verbal, en el que ambos personajes resultan aliviados, pues durante varias escenas del capítulo III los dos hablan de su vida y de las decisiones que los han llevado a

su situación actual. Dichas escenas se desarrollan en un ambiente íntimo que revela la fragilidad de los personajes: “Luego el sufrimiento gritante se agotó; lágrimas tardías brotaban de sus ojos, un ronquido sordo trajinaba [sic] en su pecho y encontró consuelo en estar caído así, con las mejillas mojadas, sobre el regazo de una mujer” (Arlt 2000: 218). Aquí Hipólita aparece como una mujer maternal, pero su cuerpo mancillado la “desmujeriza” a los ojos de Erdosain, es decir, le hace perder cualidades femeninas que el protagonista les atribuye a las mujeres, por ejemplo, la pureza que él ve en Luciana Espila o en las niñas.

La ciudad es símbolo de modernidad y las máquinas industriales que se encuentran en ella fueron concebidas por los expresionistas como una fuerza directamente relacionada con la mutilación física debido a los accidentes de trabajo que sufrían los obreros, por esta razón la urbe provocó horror en los expresionistas. En *Los siete locos* el elemento industrial está poco presente, no vemos retratada la cotidianidad de talleres, ni a sus trabajadores; éstos sólo aparecen ocasionalmente: “[...] monstruosos talleres de ladrillo rojo y bocazas negras, bajo cuyos arcos maniobraban las locomotoras, y a lo lejos, en las entrevías, se veían cuadrillas de desdichados, apaleando grava o transportando durmientes” (Arlt 2000: 127).

En el siguiente fragmento de *El juguete rabioso* que Arlt publicó como un adelanto en 1922 en la revista *Babel*, y que Rose Corral recupera en el 2009, también encontramos representados a los obreros, su trabajo en una construcción, la manera en la que manipulan herramientas, así como su envidia y frustraciones: “Nosotros trabajamos sin pronunciar palabra y coléricos odiando los materiales, las herramientas y esas viviendas, en las que abandonamos un inextinguible sentimiento de envidia y brutalidad: quizá el dolor de no

habitarlas nunca” (Arlt en Corral 2009: 241)²¹. Aunque Roberto Arlt no incluyó este fragmento en la versión impresa de su primera novela, sí se muestra el conocimiento que el autor tenía acerca del trabajo enajenante y coincide así con los expresionistas al no exaltar la ciudad industrial.

6.2 La ciudad en *Los siete locos*

En *Los siete locos*, Buenos Aires no aparece como un simple escenario para los personajes, es más bien una fuerza que actúa sobre ellos, los relega y los mutila, como se vio en el inciso anterior. En este apartado, la ciudad será estudiada a partir de su representación en la novela. Se abordará desde la propuesta de Gómez-Montero que se expuso en el inciso de “La ciudad expresionista”.

Partiendo del fenómeno subjetivo que Adorno denomina “rito de dominio”, se puede decir que Arlt, al plasmar el espacio urbano, trastoca las formas artísticas para que éstas sean acordes a la fealdad de la periferia bonaerense. Así, a partir de la representación de la ciudad en *Los siete locos*, se podrá dilucidar la urbe real y los medios que usa el autor para aprehenderla.

6.2.1 Centro y periferia

Siguiendo la concepción del espacio artístico de Yuri Lotman como “[...] un conjunto de objetos homogéneos [...] entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las

²¹ Rose Corral, en su artículo, incluye una versión facsímil del texto de Arlt que apareció en la revista *Babel* bajo el título de “Recuerdos del adolescente”, de aquí se toma esta cita.

relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.)” (Lotman 1982: 271). Las ciudades plasmadas en el arte son una representación espacial de un modelo social, político o de otra índole, sus características espaciales pueden estar distribuidas a manera de oposición. En la mayoría de las metrópolis reales y en algunas de sus reproducciones literarias encontramos la oposición horizontal centro-periferia; al centro pertenece el poder económico y social; a la periferia, lo reprimido. Como cada representación crea su propio orden del mundo, en *Los siete locos* Arlt invierte esta oposición y pone en el centro del mundo diegético a la periferia, porque el autor supo observar los “abismos sociales” que había entre los barrios del centro del Buenos Aires de 1929 y la periferia, y deseaba poner esto en evidencia.

Para lograrlo, Roberto Arlt construye una *Lumpenstadt*²² (ciudad del lumpen) habitada por personajes de clases bajas, en vez de una ciudad cosmopolita habitada por ricos. Prácticamente todos los individuos que aparecen en la novela son proletarios y desarrollan sus vidas en las calles de los barrios bajos, las cuales no son descritas de manera aislada, sino mientras la acción de la novela avanza. Arlt logra así que la *Lumpenstadt* esté muy ligada a los actos sórdidos que los personajes realizan en ella, como el secuestro de Barsut. De esta manera la ciudad se convierte en una ciudad “fea”, como ejemplo cabe citar la siguiente descripción en la que se destaca la basura y lo sórdido del entorno: “Y en las calurosas horas de la siesta, bajo el sol amarillo caminó por las aceras de mosaicos calientes en busca de los prostíbulos más inmundos. Escogía con preferencia aquellos en cuyos zaguanes veía cáscaras de naranja y regueros de ceniza y los vidrios forrados de bayeta roja o verde, protegidos por mallas de alambre (Arlt 2000: 16).”

²² El término se toma del texto “Arlts Buenos Aires und Döblins Berlin – die Lumpenstadt als „Nullpunkt” des modernen Großstadttromans” de Dieter Ingenschay.

Descripciones como ésta causan rechazo e incluso llegan a provocar asco en el lector. Al relacionar la representación de los bajos fondos bonaerenses con una emoción desagradable, la *Lumpenstadt* se vuelve más tangible.

Mientras se busca hacer más tangible a la periferia a través de su representación, el autor busca diluir el centro de la ciudad. Para lograrlo, Arlt describe esta parte de Buenos Aires desde la perspectiva de Erdosain, es decir, el lector únicamente conoce las calles donde habitan las clases altas a través de las ensoñaciones del protagonista, quien no sólo idealiza esa ciudad bella, sino también a sus habitantes; el lector llega a preguntarse si esa otra ciudad en verdad existe o sólo es una alucinación del protagonista:

Miraba largamente los pasamanos que en los balcones negros fulguraban redondeces de barras de oro, ventanas pintadas de color gris perla o leche teñida con unas gotas de café, los cristales, cuyo espesor debía tornar aguanosa las imágenes de los transeúntes, las cortinas de gasas, tan livianas que sus nombres debían ser bonitos como la geografía de los países distantes. ¡Qué distinto debía ser el amor a la sombra de esos tules que ensombrecen la luz, y atemperan los sonidos...! (Arlt 2000: 29)

Erdosain camina por esas calles lujosas del centro de Buenos Aires—Arenales y Talcahuano, Charcas y Sáenz Peña, Montevideo y Avenida Quintana— pero parece que sólo camina por calles imaginarias, porque las reales detonan fantasías en el protagonista. A continuación se cita un ejemplo de una de las fantasías de Erdosain, donde él se imagina cómo un “millonario melancólico y taciturno” le ofrece dinero para llevar a cabo sus inventos y así tener una salvación mágica que lo sacará de su condición de humillado:

Erdosain, gozoso en el ensueño, en parte hecho plástico, por los espacios de tiempo e imágenes reconstruidas a expensas del gran señor invisible no quería detenerse ya en su entrevista con el «millonario melancólico y taciturno» que le ofrecía dinero para hacer prácticos sus inventos [...] Erdosain soslayaba determinadas construcciones ininteresantes de su imaginación, y se restituía a la calle, aunque en la calle se encontraba. (Arlt 2000: 30-32)

Las citas aquí incluidas nos permiten apreciar que a la oposición periferia-centro corresponde también la oposición realidad-ensañación; al empatarse la realidad con la periferia, ésta se vuelve más tangible que el centro y se enfatiza su papel principal en la novela de Arlt.

Después de disfrutar “[...] el espectáculo de esas calles magnificadas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados” (Arlt 2000: 29), Erdosain cae en la cuenta que debe regresar a la periferia, a Témperey, donde vive el Astrólogo, donde hablarán de la Sociedad Secreta y planearán el asesinato de Barsut. De esta manera, el Buenos Aires que representa Arlt no permite la transgresión de los límites trazados para cada uno de los grupos sociales asignándoles un área geográfica específica, también dividen la ciudad en dos partes distintas, cada una de ellas impenetrables para los habitantes de la otra mitad.

Es importante observar que el itinerario de Erdosain está registrado con los nombres precisos de las calles por las que camina, lo que hace que su recorrido sea identificable por el lector que conoce Buenos Aires o por un lector con deseos de buscar esos sitios en un mapa. Esto subraya que la metrópoli sudamericana es una ciudad estratificada, en donde cada lugar geográfico contiene a cierto estrato social, de este modo la distancia entre un lugar y otro implica abismos sociales.

6.2.2 Evadir la ciudad

Erdosain es un personaje que está cercano a la figura del vagabundo de la que habla Gómez-Montero, a esta figura se opone la del *flâneur*; a pesar de que ambos deambulan por

la ciudad, el *flâneur* lo hace por placer y para intentar entender o registrar la urbe y después de sus recorridos siempre tiene un refugio a donde regresar. Por el contrario, Erdosain camina por la metrópoli casi por obligación, porque fue despedido de su trabajo; al final de sus recorridos no tiene un lugar seguro al que pueda regresar, porque pierde su hogar cuando lo deja Elsa; así que camina por la ciudad para intentar escapar de ella, pero no lo logra. Ésta siempre lo domina, porque él, como los otros humillados, no tiene herramientas para enfrentarla, tiene un papel pasivo ante ésta. Mientras la figura del *flâneur* es capaz de “[...] leer los signos de la ciudad [...]” (Gómez-Montero 2009: 136), Erdosain ya no, por eso la reescribe en sus ensoñaciones.

Pero hay un elemento que distancia al vagabundo del protagonista de *Los siete locos*: en este último aún hay un deseo de confrontar la ciudad, aunque sea para huir de ella; este deseo no se encuentra en el vagabundo, quien parece un ser más independiente que Erdosain, debido a que por resignación o indiferencia, no busca confrontar la metrópoli, ni reafirmarse en la sociedad.

Algunas de las herramientas que los personajes de otras novelas usan para sobrevivir al anonimato de la ciudad son la memoria, la conciencia y los recuerdos, por ejemplo, el narrador de *Memorias de ficción* de César Antonio Molina utiliza estos recursos (cfr. Gómez Montero 2009), pero Erdosain parece no tener pasado, solamente un presente; y su conciencia está contaminada, pues es un individuo amoral. De esta manera, al protagonista sólo le queda tratar de evadir la ciudad y no de confrontarla. Los intentos por evadirla llevan a los humillados a creer en las charlatanerías del Astrólogo, en los proyectos de la Sociedad Secreta, en las mentiras del Buscador de Oro, porque, como dice Haffner: “Poniendo que no existiera oro, aquello es siempre más divertido que esta puerca ciudad”

(Arlt 2000: 171). Los personajes intuyen que son engañados por esos supuestos líderes como el Astrólogo, pero ya no tienen nada que perder, por eso se arriesgan a creer en cualquier persona y a intentar cualquier cosa: el crimen y las estafas, acciones en las que imperan comportamientos primitivos, al igual que en las guerras. De esta manera la *Lumpenstadt* se asemeja a un campo de batalla, en donde se generan heridas en los que participan en la batalla.

Entre las maquinas que desplazaron al ser humano en las grandes ciudades y que generaron fascinación en los futuristas, pero horror en los expresionistas, se encuentra el metro, éste se convierte en un medio que ayuda a que Erdosain evada la ciudad: “Cracc... cracc... cracc, arrancaban las ruedas en cada junta de riel, y ese monoritmo [sic] sordo y formidable le alivianaba de su rencor, tornaba más ligero su espíritu, mientras que la carne se dejaba estar en la somnolencia que comunican a los sentidos la velocidad” (Arlt 2000: 191). Sin embargo, el metro sólo adormece al personaje, pero no logra aplacar su rencor de forma definitiva lo que demuestra que cualquier método para evadir la metrópoli será momentáneo.

6.2.3 La ciudad apocalíptica

Si en el apartado “Centro y periferia” se habló de una distribución horizontal del espacio, aquí será tratada la oposición vertical alto-bajo. Esta forma de organizar la metrópoli ha estado presente desde el *Apocalipsis* de Juan, a lo alto corresponde la perfección, pues se habla de que la ciudad ideal es la nueva Jerusalén y ésta bajará del cielo junto con Dios; a lo bajo corresponde lo corrupto encarnado en la Babilonia terrenal. Respetando este orden

de ideas, nuestras ciudades, que permanecen en espera de la llegada de la ciudad ideal, son anticiudades, al igual que el Buenos Aires que representa Arlt, como se verá a continuación.

En *Los siete locos* la imagen de la ciudad corrupta aparece en una alucinación de Ergueta, quien dice: “Y las ciudades están como las prostitutas, enamoradas de sus rufianes y de sus bandidos” (Arlt 2000: 205). La idea implica un proceso cíclico, prácticamente un círculo vicioso, pues mientras las prostitutas amen a sus rufianes, éstos nunca dejarán de ser rufianes y ellas nunca dejarán de ser prostitutas. Esta historia se repite a diario, pues todos los días la ciudad se crea, como madre pare a sus bandidos, y al final del día es destruida, como prostituta, por sus propios hijos. En la *Biblia*, Babilonia la Grande es vista como “la madre de las prostitutas” (Juan 17, 5). Lo cíclico de Babilonia y de las anti-ciudades se opone a la eternidad de la nueva Jerusalén: “No habrá que cerrar sus puertas al fin del día, ya que allí no habrá noche” (Juan 21,25).

Retomando la percepción de Ergueta, para éste: “Es necesario hacer algo contra esta sociedad maldita. Por eso me caso con una prostituta” (Arlt 2000: 205). Ergueta busca una salida a la vida canalla que él y otros humillados viven en esa *Lumpenstadt*, cree que si se casa con Hipólita, ella dejará de ser una prostituta y ambos podrán reivindicarse ante la sociedad. Esta reivindicación sería también para los otros individuos que comparten su misma situación de humillados. Más adelante el lector y el personaje entienden que la medida no sirve, que es imposible reivindicar lo que ya ha sido corrompido. Entonces Ergueta sufre una alucinación que parece venir de un momento de desesperación, en donde recurre a lo divino (a lo alto), él cree que es necesario que un ángel o Cristo lo salven de la tortura de la ciudad (lo bajo): “— Sí, es necesario que venga Cristo otra vez. Los hombres

más perros, los cínicos más letrinosos sufren todavía. Y si él no viene, ¿quién nos va a salvar?” (Arlt 2000: 206)

Esta escena es desconcertante y cruel, pero sobre todo, desesperanzadora. Los personajes y el lector saben que no vendrá ningún ángel, que nada podrá cambiar su situación de humillados, continuarán siendo igual de pasivos y estáticos en la ciudad que los margina, los enloquece, los lleva al crimen, a intentar suicidarse y a la prostitución, pero la urbe nunca los expulsará, como buena madre, los acogerá siempre. Entonces la ciudad se asemeja más a un purgatorio terrenal, mostrando que todo intento por escapar de ella, evadirla o reescribirla, es inútil.

En resumen, para poner de manifiesto cómo la ciudad trastorna la psique de sus personajes, el autor retrata la metrópoli como un espacio al acecho de ellos. Estos sufren en la urbe agravios y humillaciones y la misma ciudad les mutila la razón y el espíritu. Considerando los tres ejemplos citados, esta visión abarca las fantasías o ensoñaciones; la relación entre las acciones de los personajes y su pensamiento “embotado”; y las alucinaciones y la locura.

7. Conclusiones

Se ha podido ver que el autor bonaerense utiliza varios recursos que trastocan las formas tradicionales de la novela, algunos recursos están relacionados con construcción de los personajes, pues Arlt no construye héroes con quienes el lector quisiera o pudiera identificarse. Además los personajes de *Los siete locos* pertenecen a la “sociedad fea” de la que habla Adorno y es plasmada sin pudores junto con todo lo que es inherente a estos individuos: su escala de valores primitivos, sus actos violentos, su locura, sus miedos, su imposibilidad de evolucionar tanto personal como socialmente. Los humillados representan todo lo que la modernidad, la industrialización y el crecimiento de las grandes ciudades fueron desplazando poco a poco. Al hacer esto, Roberto Arlt asume una actitud doblemente transgresora: trae a un primer plano a personajes marginados junto con su mundo y no los presenta de forma compasiva, sino sin tolerancia hacia ellos; los representa por medio de una estética de la fealdad, resaltando su enfermedad espiritual y física; esto provoca que el lector se distancie de ellos. Al mismo tiempo que el autor denuncia la realidad atroz que viven estos individuos, crítica la manera en la que los humillados se traicionan y conviven entre ellos.

Arlt plasma los deseos de los humillados, en especial los del protagonista y destaca las vías a las que éste trata de recurrir para poder realizarlos: Erdosain desea ser considerado parte de la sociedad que lo margina, para lograrlo usa el medio que ésta misma deja a su alcance, el crimen. Sin embargo, como método de reivindicación, el crimen no coincide con las leyes que ha creado la sociedad imperante, así que a los ojos de ésta el protagonista es visto como un individuo amoral o loco. Retomando la idea de Masotta hay que mencionar que Erdosain no es amoral porque planea un crimen, sino que planea un

crimen porque es amoral; no obstante, el delito no se consuma, se disuelve en la traición. Además se muestra que los humillados también están condenados al estancamiento social por la falta de una escala de valores y por sus acciones que carecen de reflexión previa y son producto de impulsos espontáneos. Así Arlt hace una crítica a la forma en la que los humillados se relacionan entre ellos mismos, traicionándose y causándose agravios.

Los humillados representan una enfermedad para su sociedad. En ellos no hay una disociación entre su espíritu, cuerpo y mente, todos sus ámbitos han sido corrompidos. La causa de su mal es que han sido desplazados por la sociedad y por lo tanto son más proclives a contraer enfermedades físicas, mentales y espirituales. Lo que agrava aun más la situación de los personajes es que las únicas opciones de reivindicación que les ofrece la sociedad son el crimen, la prostitución, el suicidio y la locura, y estos males se encarnan en ellos. Cuando los humillados toman estas vías, los protagonistas son concebidos como enfermedades por su sociedad. Teniendo en cuenta las representaciones de la enfermedad de las que habla Eco, Arlt rompe con la imagen que había sido usada durante el siglo XIX, en que la enfermedad les atribuía a las mujeres jóvenes —generalmente de clase alta y con tuberculosis— una belleza etérea. Por el contrario en *Los siete locos* esa misma enfermedad física, también conocida como tisis, convierte a Erdosain, quien pertenece a una clase social baja, en un ser feo. Sin embargo, como se ha podido ver en este análisis, las enfermedades que parecen ser más peligrosas para la sociedad son aquellas relacionadas con la deformación moral, mental y del alma que vuelven a los personajes quienes la padecen en seres feos, lo que acentúa la imagen de la “sociedad fea” de la que habla Adorno: el mundo de los humillados es feo, porque está enfermo.

A través de lo grotesco, Roberto Arlt crea una representación que incomoda al lector al transgredir lo bello y las convenciones estéticas aceptadas hasta entonces. En *Los siete locos* los personajes son representados como seres grotescos porque sus atributos humanos, ya sean físicos o morales, están trastocados, y esto los deshumaniza. Los individuos que el autor construye están integrados a su entorno, una ciudad estratificada, que enfatiza el comportamiento grotesco de los personajes, pues sólo es posible apreciar cuán grotescos son cuando contrastan con lo que Adorno denomina las “normas de una vida bella”, es decir, las normas impuestas por el grupo dominante de una sociedad. Cuando los personajes tratan de ajustarse a éstas se convierten en seres grotescos, porque pertenecen al ámbito social que Adorno llama “sociedad fea”. Es muy importante mencionar que los humillados, al ser individuos amorales, no perciben lo grotesco que hay en ellos mismos, esta sensación o etiqueta sólo puede venir de afuera, de otro tipo de personajes o del lector.

Las mutilaciones de los personajes están muy ligadas a la representación grotesca de éstos, sin embargo en *Los siete locos* las mutilaciones son espirituales y mentales, no físicas, y muestran el profundo poder destructor de la humanidad, que se manifiesta en la novela través de la representación de la ciudad como campo de batalla, que en su desarrollo desplazó a los individuos de las clases más bajas.

Roberto Arlt trae la periferia al centro, al plasmar una *Lumpenstadt* en vez de una ciudad cosmopolita; y a humillados, en lugar de héroes. El autor se da cuenta de que la realidad había cambiado y era necesario que las representaciones de la vida en el arte también lo hicieran. Esta búsqueda por encontrar una forma coherente de representar a los individuos marginados y su entorno, lo llevó a violentar y destruir las formas estéticas establecidas hasta entonces, ruptura que comparten los expresionistas. Si consideramos que

ambos perseguían objetivos similares en contextos histórica y socialmente tensos, es comprensible que tanto Arlt, como los expresionistas, hayan coincidido en emplear formas de representación similares.

En su búsqueda de una estética y de formas de representación acorde con sus propósitos, el autor argentino trastoca algunos recursos que la narrativa había utilizado hasta el siglo XIX; por ejemplo, desmantela al narrador omnisciente, pone en evidencia cuán ambiguo puede llegar a ser y construye un narrador *no fiable*. A través de esta figura, Arlt intenta motivar al lector a ensayar una nueva forma de lectura, alejada de las convenciones de la literatura naturalista o realista, cuyos escritores configuraban un narrador en tanto intérprete científico de la realidad. Por el contrario, Arlt construye a un narrador subjetivo que interviene como comentarista. Además, el autor crea entre el narrador-cronista y el protagonista una relación distante, de desagrado e incluso de rechazo; ésta es también una manera de poner en crisis a la narración y señalar que la novela era un género que debía renovar sus recursos representativos.

Tal como mostró el análisis de *Los siete locos*, diversos recursos empleados en ella pueden ser enmarcados dentro de la estética de la fealdad; debido a que trastocan las normas estéticas imperantes en la época de su publicación, o debido a una actitud de denuncia de las condiciones sociales que vivía un sector de Buenos Aires. Tomando esto en cuenta, la obra se sitúa dentro de la estética de la fealdad, porque la novela está cerca del primer y del segundo fenómeno de la fealdad que Eco identifica, o sea, es una representación fea de lo feo. Además en *Los siete locos* es posible distinguir, siguiendo la concepción del “subjetivo rito de dominio” del que habla Adorno, tres niveles de violencia: el primero implica la violencia de la realidad, aquella que se vivía en el Buenos Aires de

1929; la segunda se refiere a esa misma realidad representada en tanto *Lumpenstadt* en la obra de arte; la tercera es la violencia estética, pues el autor trastoca la formas de representación que la narrativa había usado hasta entonces.

Esta violencia y sobre todo aquella que está presente en la representación de los personajes puede causar rechazo en el lector. No obstante, la obra en su conjunto no deja de tener proporción y adecuación en cuanto a sus elementos. Esto permite que la obra haya sido sea incluida dentro del canon estético y literario de Latinoamérica.

8. Bibliografía

8.1 Obras literarias analizadas

8.1.1 Obras de Roberto Arlt

ARLT, Roberto (1981a) [1929]. “Los siete locos”. En: Scroggins, Daniel C. (comp.). *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt publicadas en El Mundo 1928-1933*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas/Ministerio de Cultura y Educación, 139-141.

ARLT, Roberto (1981b) [1931]. “Cómo se escribe una novela”. En: Scroggins, Daniel C. (comp.). *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt publicadas en El Mundo 1928-1933*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas/Ministerio de Cultura y Educación, 142-144.

_____, (2000) [1929]. “Los siete locos”. En: Goloboff, Mario (coord.). *Los siete locos/Los lanzallamas*. Madrid, Paris, México, etc.: Fondo de Cultura Económica de México, Colección archivos no. 44, 1-282.

_____, (2009) [1940]. “La tintorería de las palabras” e “Inútil sacrificio de Toller”. En: Corral, Rose (ed.). *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 584-586.

8.1.2 Obras de otros autores

BÜCHNER, Georg (1992) [1836]. “Woyzeck”. En: *Obras completas*. Trad. Carmen Gauger. Madrid: Trotta, 186-206.

DÖBLIN, Alfred (2002) [1929]. *Berlín Alexanderplatz*. Madrid: Cátedra.

TOLLER, Ernst (1978) [1923]. “Der deutsche Hinkemann”. En: *Gesammelte Werke. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis 1918-1924*. Band 2. Berlin: Carl Hanser Verlag, 191-247.

8.2 Estudios críticos

ANÓNIMO (1929). “Entrevista a Roberto Arlt”. En: Goloboff, Mario (coord.). *Los siete locos/Los lanzallamas*. Madrid, Paris, México, etc.: Fondo de Cultura Económica de México, Colección archivos no. 44, 716-721.

CORRAL, Rose (1992). El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica de México, Serie estudios de lingüística y literatura XXIII.

- CORRAL, Rose (2009). “Recuerdos del adolescente (1922). Notas sobre un fragmento recuperado de *El juguete rabioso*”. En: *Nueva revista de filología hispánica* (México), tomo LVIII, núm. 1, 231-247.
- FORSSMANN, Knut/Jordi Jané (1992). “Introducción”. En: Büchner, Georg. *Obras completas*. Trad. Carmen Gauger. Madrid: Trotta, 9-38.
- GNUTZMANN, Rita (2001). “La relación hombre-ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt”. En: Schuchard, Barbara/Morales Saravia, José (eds.). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 77-92.
- INGENSCHAY, Dieter (2007). “Arlts Buenos Aires und Döblins Berlin –die Lumpenstadt als ‘Nullpunkt’ des modernen Großstadttromans”. En: Martínez de Richter, Marily (ed.): *Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 139-151.
- JITRIK, Noé (2000). “Un utópico país llamado *Erar*”. En: Goloboff, Mario (coord.). *Los siete locos/Los lanzallamas*. Madrid, Paris, México, etc.: Fondo de Cultura Económica de México, Colección archivos 44, 659-686.
- MARTÍNEZ DE RICHTER, Marily (ed.) (2007). *Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- MASOTTA, Oscar (2008). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MUSCHG, Walter (1972). *La literatura expresionista alemana, de Trackl a Brecht*. Barcelona: Seix Barral.
- RENAUD, Maryse (2000). “*Los siete locos y los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo”. En: Goloboff, Mario (coord.). *Los siete locos/Los lanzallamas*. Madrid, Paris, México, etc.: Fondo de Cultura Económica de México, Colección archivos no. 44, 687-709.
- SAÍTTA, Sylvia (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SALES DE NASSER, Dolly (2002). “*Los siete locos* de Roberto Arlt: Un existencialismo *avant la lettre*”. En: *Revista de literaturas modernas* (Argentina), núm. 32, 137-145.

8.3 Bibliografía general

- ADORNO, Theodor W. (1989) [1970]. “Las categorías de lo feo, lo bello y la técnica”. En: *Teoría estética*. Madrid: Taurus Humanidades, 67-86.
- BORGES, Jorge Luis (1999) [1970]. “Buenos Aires”. En: *Autobiografía 1899-1970*. Disponible en: <http://www.LibrosTauro.com.ar> (fecha de consulta: 21 de junio de 2011), 63-93.

- _____ (1997a) [1923]. “Acerca del expresionismo”. En: Del carril, Sara Luisa (ed.). *Jorge Luis Borges. Textos recuperados 1919-1929*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 178-180.
- _____ (1997b) [1928]. “La inútil discusión de Boedo y Florida” y En: Del Carril, Sara Luisa (ed.). *Jorge Luis Borges. Textos recuperados 1919-1929*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé, 365-368.
- BURKE, Edmund (2005) [1757]. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- CARRERAS, Sandra/Schmidt-Welle, Friedhelm (2004). “De la capital a la metrópolis: Buenos Aires y Berlín entre 1870 y 1936”. En: Zessnik, Monika/Lemmen, Ruth (coord.). *Berlín-Buenos Aires, Buenos Aires Berlín*. Berlín: Ibero Amerikanisches Institut, 26-30.
- CZIESLA, Wolfgang (1996). “Metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura”. En: Rall, Marlene/Rall, Dieter (eds.). *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. México: UNAM/Coordinación de difusión cultural, 219-248.
- ECO, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- EGGERS-BRASS, Teresa (2002). *Historia argentina contemporánea 1810-2002*. Buenos Aires: Maipue.
- _____, (2006). *Historia argentina. Una mirada crítica 1806-2006*. Buenos Aires: Maipue.
- FUß, Peter (2001). *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier (2007). “(I)legibilidad y reinención literarias de la ciudad”. Disponible en: http://www.unikiel.de/symcity/ausgaben/01_2007/data/SymCity_1_07_GoMo2_pdf (fecha de consulta: 20 de mayo de 2011), 1-15.
- _____, (2009). “Vagabundos, *marcheurs* y nómadas urbanos. Un modelo de lectura literaria de la ciudad y tres aplicaciones”. En: Gómez Montero, Javier/Jaworski, Rudolf (eds.). *Topographica. Studien und Texte zu kulturellen Räumen in Europa*. Band 2. Kiel: Ludwig, 127-149.
- JUAN. “Apocalipsis”. En: *La Biblia latinoamericana*. Quito: Verbo divino, 575-610.
- LOTMAN, Yuri M. (1982) “El problema del espacio artístico”. En: *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 270-282, Colección fundamentos.
- MATEO. “Evangelio”. En: *La Biblia latinoamericana*. Quito: Verbo divino, 7-86.

- METCALF, Greg (1995). "The Soul In The Meatsuit: Ivan Albright, Hannibal Lecter and The Body Grotesque". En: Meyer, Michael J. (ed.). *Literature and The Grotesque*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 153-170.
- MICHELI DE, Mario (1972). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- MONTAIGNE, Michel de (2003) [1595]. "De los cojos". En: *Ensayos*. Libro III. Trad. Constantino Román y Salamero. Barcelona: Biblioteca de los grandes pensadores.
- ROTTERS, Eberhard (1981). "Großstadt-Expressionismus: Berlin und der deutsche Expressionismus". En: Vogt, Paul (ed.) *Deutscher Expressionismus 1905-1920*. München: Prestel, 247-261.
- TRANSBORDE 8 (2010). "*Willkommen, bienvenue, welcome: Representaciones simbólicas de las metrópolis*". En: *Trans/citar la urbe. Representaciones simbólicas de las metrópolis*. México: Herder/Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt, 9-15.
- VERANI, Hugo (1995). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica de México.

8.4 Bibliografía de consulta

- CHEVALIER, Jean (2007). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder.
- FERRER, Jordi/Susana Cañuelo (2002): *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Óptima.
- VOLTAIRE (François Marie Arouet) [1764]. *Diccionario filosófico*. Disponible en: <http://www.librodot.com> (fecha de consulta: 18 de abril de 2011).

8.5 Imágen

- MEIDNER, Ludwig (1913). *Brennende Stadt*. Colección Morton D. May. The Art Institute of Chicago.