

DANIAR CHÁVEZ JIMÉNEZ

LAS SIETE LETRAS DE ROBERTO ARLT: APROXIMACIONES A UN TEXTO SINIESTRO
(LA RECEPCIÓN DE LOS SIETE LOCOS Y LOS LANZALLAMAS)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



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.

Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene forma de complot.

Ricardo Piglia

Solamente se deberían escribir libros para decir cosas que uno no se atrevería a confiar a nadie.

E. M. Cioran

Es el sufrimiento y no el genio, únicamente el sufrimiento, lo que nos permite dejar de ser marionetas.

E. M. Cioran

ÍNDICE

Estados de conciencia.....	8
1. Zonas de la angustia.....	26
2. La inserción de la obra arltiana al contexto argentino.....	44
3. La crítica.....	72
4. Literatura e ideas.....	94
5. El sentido distorsionado.....	124
6. El concepto de la angustia.....	150
7. Las vanguardias.....	170
8. El concepto de decadencia.....	182
Visiones de la angustia.....	196
Bibliografía.....	202

ESTADOS DE CONCIENCIA

Leerlo va a ser siempre un oficio incierto.
Labor de quien acompaña la aventura arltiana
con la incesante pregunta: *¿qué habrá querido
decir?*

Horacio González

El presente estudio intenta fomentar la investigación en torno a algunos aspectos temáticos, relacionados con la forma fragmentaria en que se presenta la idea en las dos obras centrales de Roberto Arlt: *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931); ya que es dentro de este díptico donde toda la potencia creadora de Arlt se expresa con la brutal fuerza de su narrativa, con la violencia explosiva de su prosa, es aquí donde la obra arltiana encuentra, muy tempranamente dentro de su producción literaria, su momento cumbre, la cúspide o la suma de su planteamiento ideológico, artístico o personal.

Este trabajo aborda conjuntamente temas relacionados con la angustia y la idea porque, aunque en el transcurso de la historia de la investigación formal que gira alrededor de las obras el tema de la angustia ha sido trabajado insistentemente, la idea ha sido segregada por un sector importante de la crítica. Mi intención es, por tanto, tender un puente que enlace ambas entidades, para unir así estos dos puntos fundamentales para la comprensión de los textos que aquí nos ocupan. Destaco, por el momento, que me apoyaré en algunos estudios realizados por Ricardo Piglia y Horacio González, autores que trabajan las obras desde las dos perspectivas que considero fundamentales para el análisis formal de las mismas, con miras interpretativas quizás un tanto diferentes de las que aquí realizaré, pero que han servido de plataforma de partida para el estudio que a continuación se presenta.

Es propósito de estas páginas poner atención especial en el pensamiento arltiano, objetivo principal del análisis. Lo relacionado con las técnicas narrativas y algunos otros asuntos estéticos, en cuanto al lenguaje y a la escritura estrictamente literaria se refiere, también serán objeto de estudio dentro de la mira de este escrito, pero la médula del trabajo girará en torno al pensamiento, a veces confuso, a veces inconcluso, de su obra. Por ello no

debe entenderse que desestimo las cuestiones específicamente literarias, por el simple motivo de que considero fundamental para el análisis de cualquier texto el pensamiento que hay inmerso en cada obra. Tan literario es *lo que se dice* y el *cómo se dice*, como el *por qué se dice*; separar estos motivos es diluir la literatura en un vacío intelectual, cultural y artístico. Una cosa y la otra, eso es la literatura en toda su amplitud, aunque no siempre recordemos el por qué.

Tales reflexiones sobre el pensamiento arltiano habían llegado a convertirse en una obsesión constante, que ahora trasmito a un cuaderno de apuntes, que ha obtenido con el paso del tiempo y el trabajo una coherencia más o menos estable, dentro de lo que cabe, puesto que pretender un análisis general y exhaustivo de una obra de semejantes características es prácticamente impensable.

¿Escritor incomprendido o incomprensible? ¿Cuál es la diferencia? Lo cierto es que, a sesenta o más años de su muerte, su obra sigue siendo todo un misterio, un mar de interpretaciones, un océano de incógnitas. Nadie sabe, a la fecha, qué es lo que quiso escribir, lo que quiso decir el novelista Roberto Arlt.

Homenaje aparte, este escrito no sólo constituye un trámite literario o intelectual pues es, por decirlo así, una necesidad absurda por explicar lo que no tiene explicación, por desmembrar lo que aturde y aprieta y no deja espacio a la tranquilidad. Y si de vidas o vivencias se trata, qué mejor, qué más propicio, que tomar como puntos de encuentro, como ejemplos doctos o indoctos o simplemente delirantes, el espacio físico de esta corveta, que como aquella nave repleta de locos iza las velas sin rumbo, vaya a saber Dios con qué fines inconfesables.

Pero ¿por qué Arlt? Seguramente porque se trata de uno de los escritores más subversivos de su tiempo y porque aun con la fortaleza de su prosa es un escritor que relativamente se mantiene en los sótanos más profundos de la memoria y la estima popular, pese a ser uno de los creadores más auténticos de la nueva narrativa y la naciente estética literaria argentina y posiblemente hispánica¹. También lo fue por la violencia de su obra, por el carácter precursor de su literatura, por lo endiabrado de su pensamiento crítico. A la

profunda y paradójica fascinación que despertaron sus escritos, debe sumársele el considerarlo el más moderno, el más siniestro de los autores de su época. Uno de los que mejor pudo delinear el trágico derrotero de nuestra existencia, uno de los que mejor describió al conflictivo hombre de nuestro tiempo.

Decidí, por fin, iniciar la lectura e interpretación profunda de un texto que me producía desazón y hasta recelo. Una vez comenzado el trabajo de investigación bibliográfica me encontré con una crítica sustanciosa y, en muchos de sus aspectos, madura, aunque en ocasiones preocupada por intentar justificar los arrebatos de un autor sombrío hasta la exasperación. Una crítica en parte confundida por el contenido de un díptico violento, profundamente agresivo y transformador de nuestra realidad inmediata, de nuestra conciencia más arraigada. Una crítica consagrada a transfigurar el cinismo con el que Arlt legó para la posteridad su *magnífica locura*. Una crítica que tomó a título de curiosidad imaginaria o esquizofrénica la colosal realidad que Arlt plasmó frenéticamente en sus novelas. Una obra -como toda gran obra- que se expande a través de símbolos complejos, pero que a la par posee, dentro de sus ejes fundamentales, dentro de sus diferentes categorías operacionales más perfectas, una poderosa intuición que supo describir con detenimiento el trágico encuentro donde se cruzan la realidad y el deseo del hombre moderno.

Los aspectos relacionados con la crítica literaria dedicada a la obra de Roberto Arlt serán trabajados más adelante (ya que también constituyen uno de los ejes de esta investigación). Comprendo, por el momento, que una afirmación de estas características, realizada tan a la ligera y sin fundamento concreto, puede resultar incómoda para todo tipo de análisis literario que pretenda ser objetivo. No desestimo, en absoluto, ninguno de los avances notables a los que ha llegado la crítica durante las últimas décadas, independientemente del abanico de ideas que se ha fragmentado en un sinfín de discursos ampliamente reconocidos y sustanciosos, y que se han abocado a desentrañar el proceso de ruptura que parece dejar abierto el mundo significado de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

¹ Hago referencia al conocimiento de Arlt no en la Argentina, donde recientemente ha comenzado a convertirse en uno de los hitos de la literatura nacional, si no fuera de ella, donde no goza precisamente del reconocimiento común.

Considero de gran interés señalar los aspectos de la investigación dedicada al estudio de los textos de Arlt, principalmente en asuntos ideológicos y psicológicos que son, por sí mismos, los que se han convertido en la piedra de toque para todo aquel que pretenda realizar una indagación de los magníficos fragmentos que se desprenden del discurso arltiano. Debate que no ha sido superado en su totalidad y que a la fecha sigue produciendo una gran cantidad de escritos destinados a desentrañar todas las esferas estéticas que giran temerariamente dentro del díptico. Es importante destacar que gran parte de la crítica especializada ha tratado como irreconciliables ambas tendencias (la idea y la angustia) y las intenciones de este escrito consisten en la unificación de ambas posturas, como podrá comprobar el lector más adelante.

“El espacio arltiano además de vertiginoso es perverso” (75), escribía David Viñas en su artículo “Arlt: robar y salir corriendo” (2004). Frase de gran poder significativo que invita al lector a reflexionar sobre el pensamiento que se encuentra inmerso en las páginas de estos textos, ya sea contenido en la ideología que ostenta la organización revolucionaria, comandada por el Astrólogo, ya por vía de la conciencia fracturada del protagonista principal, Augusto Remo Erdosain, y que Arlt, con su estilo característico, llevó a la literatura no sin cierto extrañamiento, que aún ahora sigue produciendo un giro vertiginoso en sus lectores, la crítica literaria y, en resumen, compartido por todos en general.

La reescritura y la reinterpretación de las obras de Arlt han sido un fenómeno constante durante las últimas décadas, en las que la relectura de *Los siete locos* ha comenzado a ejercer una clara influencia en el estudio de la literatura argentina contemporánea. Investigaciones derivadas del psicoanálisis, la sociocrítica, las posturas ideológicas de izquierda y de derecha, la imaginación, la inventiva poética, la inmigración, el lenguaje, el contexto histórico, el texto autobiográfico, el complot, la influencia del folletín, las literaturas de vanguardia, representaron instancias por las que la crítica intentó acercarse al díptico y que fueron formándose -y en ocasiones deformándose- con el paso del tiempo y los estudios que se le dedicaron, hasta constituir una sólida opinión respecto al universo arltiano, que en este espacio me interesa retomar, analizar y cuestionar en parte.

Comprendo que un estudio dotado con estas extrañas características (unificación de conceptos y posturas críticas) implica, en ocasiones, un acercamiento a contracorriente

respecto de algunas de las técnicas generalizadas para el análisis de la literatura y a su vez incita a un acercamiento que supone una estrecha vinculación entre la ficción y la realidad, entre la escritura fantástica de un acontecimiento y su misteriosa proximidad con nuestra realidad inmediata.

Pero pretender un acercamiento a los conceptos de idea o angustia no debe ser un dispositivo que produzca desazón o confusión entre los lectores, ya que al proponer desentrañar la unión que mueve a estas dos entidades, programo una lectura a contrapunto de los elementos base, sobre los que giran las obras en cuestión. Es decir, a través de la voz narrativa, que remolca el relato ejemplarmente por medio de las vibraciones originadas por las diferentes voces del discurso ideológico, y que están determinadas por las asociaciones delictivas, monstruosas, incomprensibles de los personajes, me propongo establecer un lazo significativo que intentará resaltar la forma como Arlt logra desplazarse sistemáticamente hacia una estructura del *sentido distorsionado*, que no ficticio. Arlt arriba a la literatura fracturando los procedimientos y las perspectivas críticas tradicionales, demostrando que es posible alejarse y replegarse intermitentemente sobre la idea central del texto, nunca cabalmente esclarecida, y construyendo así una literatura subversiva en toda su amplitud².

La oscilación vertiginosa de las investigaciones literarias ha llevado a ciertos sectores de la crítica contemporánea a derivar del contenido de los textos un producto que vincula el pensamiento arltiano al discurso paranoico, lo cual no es sorprendente en absoluto, dada la naturaleza de los mismos, pero habría que comenzar por definir las fronteras, nunca correctamente definidas, sobre los alcances de esta afirmación. ¿Qué se entiende por paranoia, esquizofrenia, locura clínica o patológica? La obra de Arlt se nutre, en efecto, de conceptos complejos, complot, crimen, idea, conspiración, suicidio, perversidad, de donde se desprende la primera dificultad para un estudio de estas obras. “Un delito sin móvil - decía Foucault- es inimaginable, en cuanto a que es gratuito. Si un caso de este tipo se produce, la justicia se encarga de construirlo según las propias exigencias. En resumen, de construirle un móvil” (12). Aquí radica, a mi modo de ver, una de las grandes trabas en las

² Tampoco el vínculo que establece la voz narrativa con el cinismo literario de su obra debe ser un impedimento a la hora de acercarse al díptico, ya que el cinismo no representa sino la desvergüenza o la desfachatez al defender o practicar acciones o doctrinas vituperables por la moral vigente, moral que Arlt siempre despreció por egoísta, por insuficiente, por anacrónica.

que buena parte de la crítica se ha perdido. Y este procedimiento, que pretende construirle un móvil a la obra que posiblemente no sustenta o que, en el peor de los casos, no podría ratificar, es uno de los puntos de partida de este estudio. ¿Por qué y para qué se ha intentado justificar, transformar o reubicar la dirección del pensamiento arltiano?

Cuestión compleja. ¿Cuál es el lugar de la verdad en la crítica? La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Mientras que la crítica trabaja con la verdad de otro modo. Trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera (Piglia, 2001, 13).

Me interesa retomar la dirección de los comentarios de Ricardo Piglia, pero profundizar en ello significa abrir un espacio crítico en la labor misma de la crítica. “La cuestión más interesante y difícil de contestar es cuándo es válida la crítica. Y yo creo que la crítica es válida cuando puede ser usada para algo ajeno a la literatura. La crítica válida es aquella crítica que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí” (Piglia, 2001, 213). Es decir, la crítica como herramienta para comprender estructuras del lenguaje, mecanismos sociales, ideologías, angustias o, en otros términos, para comprender el concepto de la idea en las relaciones humanas a través de su literatura.

Los ejercicios analíticos, y la manera en la que nutren y valorizan al texto literario, se han convertido en la punta de lanza de los más recientes estudios críticos. Susana Cella, en el décimo volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* (1999), al hablar de esta encrucijada, ha señalado las diversas facetas desde donde opera la crítica especializada. Reconoce por lo menos dos, opuestas entre sí. “Por un lado -subraya Cella-, se trata de un proceso de autonomización respecto de los otros géneros literarios, comúnmente dicho, la ‘literatura’, de la que la crítica sería simplemente un apéndice, un derivado, y, en este sentido estaría en el campo del comentario, o bien de las lecturas que atravesando el texto, justamente soslayan su singularidad escrituraria” (33).

Enfrentado a este procedimiento, aparece un proceso de no autonomización, en tanto que la crítica no reivindicaría la independencia absoluta en su relación con los escritos

literarios, puesto que participa de la unión que establecen el texto o el autor con el contexto, funcionando así como ruta de enlace entre una entidad y la otra (vertiente generada en gran medida por la tradición de la crítica sociológica). Fuera del estudio especializado, la crítica se colocaría en un constante releer hacia afuera “en el doble sentido de mostrar lo que de la sociedad, el hombre y la historia la literatura dice o debe decir, y en el sentido de expandir la discusión sobre el tema a un sector más vasto y correlativo del público ampliado e interesado en los poderes de la literatura” (Cella, 34). De tal modo que la crítica dejaría de ser un efecto secundario que avanzaría al margen de la obra, para convertirse en una entidad dinámica, que revisa las rupturas y las propuestas que de los textos se desprenden, participando de esta forma de la construcción primaria del hecho literario:

Además, en este periodo en el que las rupturas y las irrupciones críticas son varias, simultáneas o sucesivas, se modifica no sólo la metodología sino también los objetos de estudio. Y en ese desplazamiento el presente es decisivo, porque la indagación del pasado no se lleva a cabo por un impulso arqueologizante o en un sentido evolutivo, sino en relación con procesos históricos ligados en forma causal al presente. La insistencia en la historia sirve para desmitificar -y la desmitificación es un objetivo clave del gesto crítico-, sirve para develar lo que la ideología dominante muestra como naturalizado [...]. No sólo se trata de un cambio intrínseco en la crítica literaria a partir de las corrientes teóricas que se incorporan o procesan, o bien a partir de una actitud de revisión y cuestionamiento, sino que en contrapartida, y en el establecimiento de una relación dialéctica, revierte sobre la crítica la propuesta de textos literarios que ya no pueden leerse con las herramientas utilizadas hasta entonces. Se trataría entonces de una petición de lectura, de una demanda de recepción que parte de las nuevas producciones artísticas. La relación entre crítica y literatura tenía entonces que redefinirse a la luz de esta tensión (Cella, 34-35).

No resulta extraño que Elsa Drucaroff considere, en el siguiente volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2000), que el interés por historiar la literatura no pueda realizarse mirando hacia atrás, es decir:

ignorando las perspectivas que, operando desde hoy, construyen lo que se está mirando. Más que convencer a sus lectores de que da cuenta “objetivamente” del pasado, aspira a cumplir con lo que consideramos la gran función de la crítica: dejar testimonio de cómo se mira, se lee, se piensa y se escribe la historia de un momento, desde otro momento particular; leer, con el pulso de nuestro tiempo, los

sentidos que laten encerrados en los mundos simultáneamente autónomos e históricos de nuestra literatura (15).

¿Pero hasta qué punto resulta válido replantearse una revisión puntual de lo que entendemos por crítica y literatura, de lo que juzgamos como labor del arte y de los intelectuales? ¿Cómo leer entre líneas sin que este proceso de lectura afecte los niveles estéticos o éticos de las obras literarias? ¿O, quizás, en este efecto radica el valor real de la crítica y los estudios literarios? Me interesa profundizar en este tipo de lectura recurriendo a los siguientes comentarios de Jean Baudrillard (1997):

Y si actualmente los intelectuales ya no tienen nada que decir, es que esta función irónica se les ha escapado, porque se mantienen en el terreno de la conciencia moral, política o filosófica, cuando el juego ha cambiado y toda la ironía, toda la crítica radical, ha pasado al lado de lo aleatorio, de la virulencia, de la catástrofe, de la inversión accidental o sistemática -nueva regla del juego, principio de incertidumbre, hoy soberano en todo y fuente de un intenso placer intelectual (sin duda también de un placer *espiritual*)-. Por ejemplo, el ataque del virus a los ordenadores; algo en nuestro interior se estremece de alegría ante un acontecimiento semejante, no por gusto perverso de la catástrofe ni propensión a lo peor, sino porque surge ahí un afloramiento de lo fatal cuya aparición provoca siempre en el hombre un sentimiento de exaltación.

Lo fatal se produce siempre que un mismo signo preside la aparición y desaparición de algo, cuando el mismo astro reina sobre el desastre o, dado el caso, cuando la lógica de expansión de un sistema ordena su destrucción. Lo fatal es lo contrario del accidente. El accidente reside en la periferia, lo fatal en el corazón del sistema (pero lo fatal no siempre es desastroso, lo imprevisible puede ser el encanto) (47).

La narrativa arltiana nos pone de frente ante un problema semejante. ¿En qué nivel se juega el papel de la moral, la política, la filosofía, la locura, la angustia, la fatalidad? Y, peor aún, ¿cómo abordar estos temas sin anquilosar la naturaleza misma del discurso? *Los siete locos* y *Los lanzallamas* irrumpen en el ambiente intelectual con toda la fuerza de una literatura renovada, que remueve los cimientos del universo moral e intelectual que las culturas han elaborado para la convivencia en sociedad. Y este carácter transgresor, y en cierto modo polisémico, difícilmente puede ser reducido a una patología.

Autores como Ricardo Piglia y Horacio González han señalado que la obra de Arlt representa un turbio panorama para el cual todavía no se ha elaborado una crítica consagrada a analizar sin juicios previos la enfermiza realidad que nos presenta en sus escritos, innovadores en todas sus dimensiones. Superficies que solicitan renovados visos de auscultación y una crítica comprometida con la labor de asumir la difícil tarea de describir el horizonte que se abre inevitablemente en nuestro futuro humano, artístico, literario, intelectual o personal. Urge, entonces, afrontar una realidad imprescindible, que supone la actualización de una crítica capaz de ajustar correctamente con cierta postura literario-siniestra, que parece iluminar los albores de este siglo³.

Por ello, el siguiente escrito tiene como propósito analizar la manera como Arlt concibe este doble juego entre el hombre y su idea, entre la racionalidad y la imposibilidad de llevar a buen término el desarrollo supremo de eso que confusamente hemos denominado el juicio y el discernimiento, basado en aquella norma que utilizamos para conocer la verdad: el criterio. Es mi deseo demostrar que lo que Arlt plantea con su narración furiosa es la destrucción ciega, apocalíptica, de ciertas premisas infalibles de nuestra conciencia colectiva. Verdad, moral, criterio, inteligencia, elucubraciones del sentido común que poco tienen que ver con la verdad inmediata que contempla día a día el hombre, el hombre que vive y sufre, el hombre de la actualidad.

³ Quiero llamar la atención sobre algunos comentarios análogos a la hora de asumir la interpretación de un texto. Octavio Paz, acerca de la crítica que sobre Cernuda se había realizado hacia la década de los sesenta, escribía lo siguiente: “No quiero decir que todos sus panegiristas pretendan volver blanco lo que fue negro ni que lo hagan con entera mala fe. No se trata de una mentira deliberada sino de una sustitución piadosa. Tal vez sin darse cuenta, movidos por un sincero deseo de justificar su admiración por una obra que su conciencia reprueba, transforman una verdad particular y única -a veces insoportable y repelente, como todo lo que es de verdad fascinante- por una verdad general e inofensiva, aceptable para todos. Gran parte de lo que se ha escrito sobre Cernuda en los últimos meses se podría haber escrito sobre cualquier poeta” (1991, 115-116). En la misma dirección, tal vez la propuesta de Marcos Mayer (1986) sobre el caso Sábato, resulte interesante para desbordar los diques que la crítica suele edificar: “En este sentido no parece casual que en una abrumadora mayoría la crítica literaria sobre la obra de Sábato provenga de ese sector que se ha dado en llamar la crítica arquetípica, un trabajo que fundamentalmente se ocupa de las reiteraciones y no de las diferencias, que propone modelos de producción literaria transhistórica. De alguna manera sistemática pareciera que cada teoría elige entre todos sus objetos posibles aquel que ha de responder mejor a sus presupuestos, aquel, que como un espejo domesticado le ha de proporcionar una obediente devolución de imágenes, en definitiva la búsqueda de un ‘matrimonio perfecto’ donde obra y crítica viven respaldándose, en realidad cerrando las puertas a toda pregunta intrusa” (7). Pienso que la inclusión de estos fragmentos pueden ser aplicados a muchas obras en general, bastaría con mencionar algunos nombres para comprobar la veracidad de las afirmaciones de Octavio Paz o de Marcos Mayer, pero por el momento sólo aludiré a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, por ser las obras que aquí nos concierne.

Parto de la creencia de que Arlt centra su discurso en una premisa básica, que gira en torno al desmantelamiento de esa obsesión (¿acaso producida por la crítica literaria?) de mantener triunfante la gloria más alta de la personalidad del hombre-escritor como realización eterna, que se sobrepone a los obstáculos terrenales para constituirse como el Elegido de Dios, acreedor de los valores más dignos, portador del arquetipo de las actitudes discretas y apasionadas de la sabiduría... ¡qué osado! Seguramente Arlt esbozaría desde su tumba una fascinante sonrisa y pensaría, parafraseando a Cioran: “Nada más odioso que el tono de los que defienden una causa justa, aparentemente comprometida, pero triunfante de hecho, que no pueden contener su alegría ante la idea de su triunfo ni impedirse convertir sus mismos espantos en otras tantas amenazas... La sociedad es un infierno de salvadores. Lo que buscaba Diógenes con su linterna era un indiferente...”⁴.

Roberto Arlt fue un escritor que supo amar la razón hasta la perversidad y que resumió sus premisas, a falta de una mejor definición, en la siguiente sentencia: “¿Qué es la verdad?, me dirán ustedes. La Verdad es el Hombre. El hombre con su cuerpo” (*Sl*, 20)⁵. La verdad es -según la perspectiva que Arlt genera- el conocimiento de uno mismo que se canaliza, inevitablemente, hacia senderos apocalípticos de la existencia; vacíos espirituales, reflexiones inconsecuentes, valles azotados por la naturaleza siniestra de nuestras conciencias y nuestros actos más humanos, más cercanos. Y en este surco se encuentra arraigado uno de los grandes logros de la obra arltiana: abrir espacios, abismos insondables, al absurdo de vivir, al desencanto de la vida, a lo que Arlt llamó la “vida puerca”. Iluminación perversa y, por lo demás, contradictoria. Y fue precisamente por boca de ladrones, prostitutas y bribones, por donde Arlt mostró algunas de las irregularidades del pensamiento moderno, que rigen los engranajes de nuestra sociedad. Irregularidades que llegan a todos los rincones de nuestra “inteligencia” actual. Irregularidades a las que no se les da respuesta o solución en estos escritos, sino que únicamente se les desnuda cínicamente, a la vez que se invita al lector a transitar estos caminos sin miedo, sin recelo, sin prejuicios.

⁴ Fragmentos extraídos del libro de E. M. Cioran *Adiós a la filosofía* (1995:a).

⁵ De aquí en adelante utilizaré las siguientes abreviaturas para referirme al díptico de Roberto Arlt: *Sl*, para *Los siete locos*, *Ll*, para *Los lanzallamas*. Para las citas de estas dos novelas en particular utilizo las ediciones

Este escrito está dividido en una sección introductoria (que abordará los aspectos más relevantes del contexto en el que se inserta el díptico de Arlt) y dos partes subsecuentes; la primera de ellas está dedicada a reflexionar sobre el tejido ideológico que da forma a las obras (sistemáticamente repudiado por un sector importante de la crítica, según quedó dicho) y que se fundamenta en una primera premisa que enfatiza la postulación de un pensamiento crítico que Roberto Arlt estimuló dentro de su tarea narrativa: “la divina bazofia” o “la mentira metafísica”, cuyos alcances siguen siendo hasta la fecha incalculables y, en más de un sentido, confusos. Análisis que está muy lejos de una postura partidista concreta (ya en lo ideológico, ya en lo político) y que se resuelve en una conducta moderna que no ha terminado por gestarse pero que Arlt, a través de su obra, supo profundizar en algunos de los eslabones de su aleatoria cadena.

Piglia sostiene que obras como éstas nacen cuando existen “momentos de gran condensación, cuando no es sólo un sujeto el que percibe los núcleos de una sociedad, sino que hay grandes tensiones secretas que se hacen visibles y aparecen con nitidez los puntos de fuga del imaginario social” (2001, 39). A raíz de estos comentarios, será mi deseo demostrar cómo, a través del estudio de la idea en la obra de Arlt, puede llegar a explicarse un contexto amplio en la producción de una literatura que aquí entiendo como siniestra y que puede ser heredera, en muchos de sus aspectos, del realismo psicológico de Dostoievski, o antecesora de la dirección existencialista de la literatura.

No trataré de definir la estética de estos textos desde un nivel técnico de alta envergadura, comparándolos con una literatura que pretendería ser filosófica o, peor aún, política. Arlt, de alguna manera, está narrando el choque que se produce cuando la realidad y la idea (entendida esta última a raíz de los discursos ideológicos del Astrólogo) no pueden subsistir al mismo tiempo en el mismo espacio. Ruptura donde se pierde el personaje arltiano, dando pie al nacimiento de la angustia, a la realidad distorsionada, al exceso filosófico o discursivo, al complot, la conspiración.

Por ello subrayo (como ya ha sido demostrado por la crítica con anterioridad), que Arlt no está escribiendo de política, ni de mecanismos ni de posiciones ideológicas. Cuando el

de Cátedra, para *SI*, y la de Lozada, para *LI*. La nota completa aparece en la bibliografía final de esta tesis. La selección de las ediciones fue aleatoria y no responde a ningún tipo de juicio crítico o valorativo.

crítico se encara al discurso del Astrólogo, la brecha continuamente reversible de la idea en Arlt se repliega, hasta producir surcos aparentemente irracionales. El Astrólogo, de alguna manera, rompe los esquemas ampliamente trabajados por la literatura de protesta o realista, que por esas fechas irrumpía en el panorama intelectual argentino, a la sombra del grupo de Boedo. Pero ruptura no necesariamente es sinónimo de locura. Su obra, más allá de ser “simple espejo de lo real”, logra una estructura narrativa mucho más compleja, creando un puente entre el discurso literario y la actitud ideológica del hombre contemporáneo.

Me gustaría establecer un diálogo continuo con lo que Piglia entiende como la política como ficción o la ficción como política, pero dejando de lado, irónicamente, a la política (el contexto político argentino). Me concentraré, entonces, en el pensamiento producido por el colapso de los personajes, para abordar así las obras desde lo que Mirta Arlt define de la siguiente manera: “Jean-Paul Sartre ha trazado las coordenadas del hombre existencial de nuestro tiempo, una especie de prototipo que se perfila a través del ejemplo individual de Genet, y que sería a nuestros días lo que el caballero fue en el Medioevo, el mercader al siglo XVII, el conquistador a la España del Renacimiento y el santo a los albores de la cristiandad” (2000, 824).

Dejando de lado el contexto nacional, validaré en este espacio el carácter precursor y universal de la obra arltiana, intentando explicar por qué escritos de características semejantes nacieron en diferentes épocas, países y circunstancias en un momento determinado de la civilización occidental⁶.

En la segunda sección me detendré a hacer un análisis que asimila la primera parte del escrito, para explicar aspectos fundamentales del desequilibrio interior de los personajes, considerando la angustia como eje de este desequilibrio.

Resulta importante añadir que la angustia no será trabajada bajo ninguna perspectiva médica (o que implique cualquier enajenación mental)⁷, puesto que de ser leída así posiblemente se delimitarían los alcances de los textos, reduciendo sus premisas a casos aislados, a patologías menores (lo cual no es el objetivo de la obra, como tendré

⁶ Prueba de ello es la aparición de autores que trabajaron una línea muy similar como Cioran, Dostoievski, Jean-Paul Sartre, Albert Camus o Ernesto Sábato.

⁷ Análisis que en la actualidad es cada vez menos frecuente pero que durante las décadas de los sesenta y setenta fue la piedra angular de la literatura crítica. En el capítulo 3. (“La crítica”), aclararé este asunto.

oportunidad de demostrar más adelante); sino en vivo contacto con la evolución violenta de un sistema que se devora a sí mismo y que sólo crea un contacto agresivo o enfermizo con su entorno histórico, político, social, intelectual y moral, convirtiendo, a su vez, a la angustia, en la norma⁸. Lejos de creer que pueda establecer una relación directa entre el desasosiego arltiano y la inestabilidad psíquica o patológica, demostraré cómo Arlt crea extrañas correspondencias entre su *universo personal* y el *conocimiento contemporáneo*, no en el sentido de sabiduría, sino en el de *descubrimiento*. Rechazo, de antemano cualquier supuesto de locura, amparando mis observaciones en la desesperación, en la reflexión rabiosa, donde locura y razón pierden sus alcances tradicionales para redefinirse a la luz del conflicto generado cuando el hombre se enfrenta a su conciencia, a su idea, al cambio de sus paradigmas.

No obstante, la reversibilidad ideológica, los quiebres del sentido, la violencia de los diálogos, que han contribuido a construir un universo extravagante que ha dejado perplejo a más de un lector, aunque reproducen prácticas discursivas anómalas y en ocasiones reconcilian discursos aparentemente contradictorios, pueden ser explicados y entendidos a través de los mecanismos internos que las novelas propician, y que parten -como acentúa Edith Negrín (1995) en su rastreo de los análisis de la sociocrítica- “de la especificidad del texto literario y de su producción de sentido” (137).

Una de las propuestas más avanzadas de la sociocrítica es que la producción de sentido en un texto no es la construcción de una coherencia, sino una emergencia de contradicciones. Y esta producción de sentido tiene que ver con la mediación del lenguaje entre la vida social y la literatura.

Para Cros, la realidad referencial sufre, bajo el efecto de la escritura, un proceso de transformación semántica que la codifica bajo la forma de elementos estructurales y formales. El analista se propone reconstruir el conjunto de las mediaciones que deconstruyen, reorganizan y resemantizan las diferentes representaciones de *lo vivido*, tanto individual como colectivo [...].

Para cada texto existe una combinatoria de elementos genéticos responsables del conjunto de la producción de sentido, pero estos elementos no tienen un carácter monosémico, más bien son vectores de

⁸ Arlt lo expone de la siguiente manera en un aguafuerte publicado en 1929: “Estos individuos, canallas y tristes, simultáneamente; viles soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí por la desesperación. La 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, 2000, 724). El subrayado es mío.

conflictos [...]. Aquí, el investigador francés sigue a Bajtín quien concebía la palabra como un espacio de conflictos [...].

El sistema específico del texto, asegura Cros, lo hace autónomo en relación a la realidad referencial. Basado en diversos análisis textuales, el estudioso comprueba que todo trazado ideológico que se introduce en una estructura textual parece desconectarse del conjunto ideológico al que pertenece para entrar en una nueva combinación a la que trasfiere su propia capacidad de producir sentido. El sentido de un texto no es, pues, monosémico sino conflictivo; no está fijo sino en juego constante con la historicidad de la recepción (137-139).

Si la realidad referencial sufre transformaciones significativas cuando se enfrenta al acto de la enunciación, si el texto es autónomo en todas sus relaciones, entonces, la capacidad de producir sentido, dentro de una obra literaria, debe partir de la reestructuración de las ordenanzas que circulan por las arterias de la escritura.

La inconsistencia del narrador-comentador, los desatinos ideológicos o, pero aún, los fallos en el estilo y la redacción, aunadas a las locuras esquizofrénicas, los diálogos panfletarios, las máscaras, los seudónimos y las simulaciones, en las que tanto han reparado algunos críticos, parecen dejar abiertos sólo dos caminos de interpretación: o bien el autor era un necio, o bien Arlt nos oculta algo. Por ello, en este espacio me interesa abordar el delirio discursivo de los personajes estableciendo paralelos entre lo que autor entiende como locura y la estética contemporánea⁹.

Pretendo demostrar que los personajes no son esquizofrénicos o sicóticos por el simple hecho de romper con ciertos códigos sociales o morales establecidos, como podría leerse en una primera aproximación al texto. En mi opinión, el enloquecimiento del sentido se explica, ante todo, gracias a la congruencia con la que Arlt asume su muy particular lectura de la realidad, sugiriéndonos así que estos hombres no están desequilibrados, sino que son seres de búsqueda interior, hombres que comienzan a rebelarse contra sí mismos y en ese proceso de inspección se destruyen. Al respecto reproduzco las siguientes líneas de Cioran,

⁹ Aludo a la influencia que las vanguardias pudieron ejercer sobre el dúptico de Arlt (el futurismo y el expresionismo, principalmente). Pero también sorprende la presencia del pensamiento de Nietzsche en algunos fragmentos de las novelas, o los procesos políticos sufridos en el hemisferio occidental y en la Argentina misma. El tópico decadentista (heredado del siglo XIX), que involucra al industrialismo político, al pesimismo cultural, la idea de degeneración, también fueron temas relevantes en la escritura arltiana, temas a los que volveré más adelante.

que servirán como punto de partida de mi trabajo: “Mirar sin *comprender*: eso es el paraíso. El infierno será, pues, el lugar donde se comprende demasiado...” (1995:a, 32).

Piglia trabaja principalmente con lo que define como la obra maestra de Arlt, el discurso del Astrólogo. Mi propósito será, siguiendo a Piglia, analizar los dos discursos que animan el sentido más firme de las obras, es decir, tanto el discurso del Astrólogo como el de Erdosain, puesto que ahora se sabe que son complementarios y de ninguna manera se valida la creencia de que el segundo se limite a los alcances del primero. En buena medida es imprescindible demostrar que en Arlt nada es gratuito o independiente, todo se complementa. Su discurso paranoico bordea, a través de fisuras intangibles y de conexiones ideológicas complejas, el universo intelectual contemporáneo, que en su conjunto constituye el contexto más amplio de las obras. Considero que la idea funcionaría de esta manera como generador de angustia, ya que el análisis del personaje provoca la comprensión y ésta el terror espiritual, por lo menos dentro de lo que Arlt intenta comunicarnos.

Jean Baudrillard, en el epígrafe de su libro *La transparencia del mal* (1997), escribe una frase reveladora: “Ya que el mundo adopta un curso delirante, debemos adoptar sobre él un punto de vista delirante”, y en este sentido me parece que se mueve la ficción arltiana.

Aunque en sus inicios la crítica consideró que Arlt prefiguraba inocentemente los primeros bocetos de un análisis social y literario, que más tarde sería ampliado y explicado por los escritores que lo sucedieron, paulatinamente se ha ido demostrando que esto no es completamente cierto y, aunque el resto de la producción de la obra literaria de Arlt parece estar muy mal lograda, en el ciclo narrativo compuesto por *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, nuestro autor logra una coherencia histórica y social muy concreta. Como yo lo veo, Arlt está trazando algunos de los primeros ensayos de lo que será una actitud ideológica de nuestros días, lo que explicaría en gran medida por qué personajes tan distintos en el tiempo, el espacio y la cultura, reproducen prototipos semejantes de comportamiento: Raskólnikov, Roquetín, Juan Pablo Castel.

Me interesa señalar, eso sí, que el seguimiento que haré durante el transcurso de este escrito sobre la angustia y la ideología tendrá como hilo conductor la historia y la continuidad de la recepción de la crítica durante las últimas décadas. Las razones de este

enfoque obedecen tanto a la complejidad que de la literatura arltiana se desprende, como a la complejidad crítica que gira en torno a sus textos, en asuntos varios como el contenido ideológico, el concepto de la angustia y la visión (¿neurótica?) que nuestro autor tiene de la clase media argentina de su tiempo, entre otros temas no menos relevantes.

El material bibliográfico que utilizo señalará, entonces, hacia una disección dinámica de la crítica que se ha derivado de la obra, de tal forma que deseo estructurar una unidad más o menos estable para fijar estos comentarios. Unidad que se buscará a través de la instauración de un diálogo permanente con los escritos críticos que se han elaborado sobre el díptico.

Si bien considero que los textos han sido exitosamente enriquecidos principalmente por la labor de Ricardo Piglia y Horacio González, no puedo dejar de reconocer a autores como Rose Corral, Ana María Zubieta, Rita Gnutzmann, Noé Jitrik y Oscar Masotta, entre muchos otros, que ofrecen argumentos muy provechoso a la hora de embarcarse en la tarea de interpretar estas obras.

Dicho esto, me gustaría aclarar que el reconocimiento que haré sobre la recepción se limitará a un diálogo entre los estudiosos de Arlt y las opiniones que aquí se exponen. Términos como *horizonte de preguntas*, *autor implícito y ficticio*, *estructura apelativa*, *lector implícito o real*, *fusión de horizontes*, *receptor*, *horizontes de expectativas*, tendrán ligera repercusión como expresiones técnicas, ya que mi intención no es teorizar sobre la *estética de la recepción*, sino en la manera en la que la crítica ha entendido y, por supuesto, estudiado al autor de *Los siete locos*. Esta posición no pretende desconocer los procedimientos que se debaten en torno a la teoría de la recepción; comparto, asumiendo en toda su complejidad, el interés vigente por renovar la historia de la literatura, programando la emergencia de concebir la *producción* y la *representación* de toda obra en relación indisoluble con el proceso *receptivo*, es decir, en las formas como el lector o el crítico se apropian y entienden la faena literaria.

Contra toda forma de aclaración precipitada de la obra literaria, la estética de la recepción propuso la concepción del carácter abierto del horizonte de significación de la literatura, y de la acción ineludible del receptor, que es quien ante todo realiza y articula ese carácter abierto de la obra literaria. Cuando la auténtica función de recepción -que ni el formalismo y el estructuralismo, ni el marxismo habían tenido

en cuenta- consiguió los derechos que le correspondían, la literatura, y sobre todo la literatura del pasado, apareció bajo una luz nueva. Ámbitos esenciales de la historia de la comunicación literaria que hasta entonces habían sido un dominio propio de la sociología de la literatura fueron, de este modo, explorados de nuevo y, en parte, ganados por primera vez por la ciencia literaria. Ciertos supuestos materiales, formales e ideológicos, así como la organización de la recepción literaria y sus instituciones aparecieron de nuevo como momentos decisivos en la *vida literaria* (Stierle, 87-88).

Sin embargo, puntualizo que describir el acto de recepción significará, aquí, comprender los trayectos recorridos por los estudiosos al enfrentarse al discurso arltiano. Actualización y reconstrucción de la crítica serán, por tanto, elementos que se tornarán de gran importancia en todas sus bifurcaciones literarias.

Mi propósito, entonces, al marcar la continuidad y la historia de la recepción, obedece principalmente a la falta de consenso que ha caracterizado a los estudios; disonancia de orientaciones críticas que anticipan de antemano la complejidad que generan estos textos. Proceso, desde luego, nada extraño en el estudio de la literatura, pero que en este espacio se convertirá en centro de atención de mis comentarios, en mi intento por unificar los axiomas distorsionados que abarcan la totalidad de las obras que son objeto de este estudio.

Por último, durante el desarrollo de estas páginas, intentaré desdoblar aspectos relacionados con la técnica o el estilo y algunos otros asuntos concernientes a la ironía, el humor negro, lo siniestro, la decadencia, en las obras que aquí nos ocupan, así como las complejas visiones que sobre la humillación experimentan los personajes y nos son mostradas por medio de la implacable prosa de Arlt. Del mismo modo, me interesa trabajar con algunos temas claves de la narrativa arltiana; como la violencia, el mal, el asesinato, la crisis de la razón, los nuevos horizontes que “la divina bazofia” y la llegada del “superhombre” vaticinan. Superhombre o infrahumano, analogía dudosa semánticamente hablando, pero bastante adecuada para definir la estética arltiana.

La elaboración de este escrito fue facilitada gracias a dos becas que el Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (CONACyT) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) me otorgaron en enero de 2001.

El presente trabajo tampoco hubiera podido ser concluido sin la ayuda del doctor Vicente Quirarte Castañeda, a quien deseo expresar mi más profundo agradecimiento por

dirigir este escrito. Quiero hacer también público mi más sincero reconocimiento a los doctores Armando Pereira, Alberto Vital, Françoise Perus, Liliana Weinberg, Enrique Flores y Federico Patán, quienes contribuyeron, junto con Vicente Quirarte, a la realización de esta tesis.

No quiero omitir la colaboración de Miguel A. Calderón Téllez, quien me sugirió titular este trabajo *Las siete letras de Roberto*, título que decidí aceptar y posteriormente transformar en el actual, dada la forma en que el contenido de este estudio se fue desglosando. Le agradezco, también, el interés que mostró siempre por facilitarme material¹⁰ para introducirme al estudio de Arlt y porque me dedicó algunos momentos de su tiempo, que tendría que resultar tan corto, para hablarme de los particulares deseos que despertó el díptico, constituido por *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en su abrumada conciencia.

Dejo testimonio, también, de mi más profundo agradecimiento a Guadalupe Jiménez Zubillaga y a Olga González Palacios, ya que sin su apoyo este trabajo jamás hubiera llegado a su fin. Cualquier agradecimiento se queda corto. De igual forma, expreso mi agradecimiento a Juan Miguel García y Joel Chávez, por la revisión de estas páginas. Mi gratitud, también, a todas aquellas personas que de una u otra manera colaboraron pacientemente en la construcción de este escrito y creyeron en las ideas que aquí se postulan.

¹⁰ Que se ocupa en la introducción y en las conclusiones de este trabajo y que fue producto de un ensayo menor realizado en conjunto. El escrito consta de aproximadamente 15 cuartillas, la mitad de las cuales fueron incorporadas a esta tesis.

1. ZONAS DE LA ANGUSTIA

Una literatura es tal, posee identidad, cuando se reconoce en textos que no dejan dormir.

Noé Jitrik

Entre toda la literatura siniestra pocas obras existen tan sugestivas, tan enigmáticas, como la de Roberto Arlt, principalmente *Los siete locos* y *Los lanzallamas*¹. Escritas hacía una época de crisis en todos los niveles: cultural, social, político, económico, estas dos novelas, que componen un ingenioso díptico, se constituyen como la piedra de toque de la naciente realidad estética que acompañó a Roberto Arlt en su carrera literaria y que nos legó a nosotros, sus lectores.

Resulta relevante analizar cómo Arlt logró, a través de su estética de la crueldad, trasladar a su literatura una visión profundamente paranoica del hombre contemporáneo. Imprescindible resulta, también, resaltar la manera como nuestro autor llegó a establecer un vínculo perverso entre la escritura de un hecho fantástico y la reescritura de nuestra realidad más inmediata, estrechamente ligadas por la palabra de sus días, por el verbo de su tiempo. La suya fue, además de una labor preciosa, una labranza imprescindible, que lo convierte en uno de los autores más complejos de la actualidad.

La violencia estética con la cual abordó su obra y que encontramos insistentemente dentro del contenido de las páginas de este díptico, tan subversivo como polémico, marca el inicio de una postura literario-ideológica que abarca una amplia gama de asuntos recurrentes y que necesariamente nos inscribe en el orden de una creación literaria de frontera². Atropellando esquemas, violentando formas, se nos presenta Arlt, en toda la

¹ Rose Corral ha señalado que las “novelas centrales del ciclo narrativo de Arlt [...] inician la novela contemporánea en el Río de la Plata. Su lectura y estudio son un hito necesario antes de entrar plenamente en la modernidad que, para muchos, empieza con la primera novela de Juan Carlos Onetti, *El pozo*, de 1939 (1992, 111).

² El corpus textual de Arlt está compuesto por cuatro novelas: *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo* (1932). A él deben agregarse numerosas obras de teatro, cientos de cuentos, aguafuertes y algunos relatos publicados en diferentes diarios y revistas argentinos -

extensión de la palabra, como un narrador de las catástrofes. Su obra, poco lugar a dudas queda en ello, es una literatura que aboga por una disección o una anatomía del desastre. Esto es una realidad inquebrantable, pero los problemas surgen al intentar penetrar desde sus raíces más profundas todo el contenido que el universo arltiano nos legó. Es por estas causas, como por su poder profético y de sugerencia, por lo que dedico estas páginas a disertar sobre algunas consideraciones que se obtienen de la lectura del díptico, compuesto por *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, principalmente, y de su autor, su narrativa, su contexto, su ideología y su impacto en general.

Dada la naturaleza vigorosa de la obra, creo conveniente empezar por poner los puntos sobre las íes y explicar así lo que el título de este trabajo intenta mostrar por sí mismo.

Alfonso Reyes decía que “el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis, sino iluminar el corazón de los hombres, de todos los hombres en lo que tienen de meramente humanos, y no en lo que tienen de especialistas en esta o la otra disciplina” (1995, 305); a partir de aquí me interesa retomar la relectura y la reinterpretación de la obra arltiana, sin olvidar, claro está, que en los linderos de la literatura, ya se trate de creación o crítica, no se puede proceder de manera categórica y definitiva, toda vez que nada está escrito ni comprobado, todo está por escribirse y explicarse: “Además, el estudio del fenómeno literario es una fenomenografía del ente fluido. En esta mudanza incesante, en este mar de fugaces superficies, no es dado trazar rayas implacables. Nuestro viaje se desarrolla siempre a través de regiones siempre indecisas” (Reyes, 1997, 31).

Con esto, sólo intento decir que es improcedente iniciar con una disculpa dirigida al lector, pues tanto en la literatura como en la investigación, pese a su firmeza, nada es absoluto, todo se encuentra en un movimiento intermitente, vertiginoso. Se avanza, se retrocede, siempre en un ir, venir y revenir en torno a aspectos de distinta índole. Observación ociosa, dadas las circunstancias en las que la crítica ha demostrado esta afirmación, pero muy adecuada para introducirse en la complicada estética arltiana.

No obstante, hacer frente a un acto de lectura significa, también, comprenderse dentro de una tradición, a través de la cual se expresa toda obra literaria. Cada época -acentúa César

algunos de los cuentos fueron recopilados por el autor en *El jorobadito* (1933) y *El criador de gorilas* (1941)- y un ensayo -primer texto publicado por Arlt- “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” (1920).

González (1995)- concibe al texto de una forma particular y en cuanto el contenido forme parte de una tradición, por la que cada periodo histórico tiene un interés propio, intentará comprenderse a sí misma. Es decir,

el sentido de un texto tal como se presenta a su lector no depende del aspecto que presentaba a su autor o a su público original sino que está determinado por la situación de su intérprete, y en consecuencia por el todo del proceso histórico. Por eso, como dice Gadamer, el sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre: la comprensión no es un mecanismo reproductivo sino siempre productivo, y está productiva es histórica. Es aquí donde interviene la noción de distancia en el tiempo, la cual sólo puede ser pensada a partir del giro ontológico que dio Heidegger a la comprensión como hecho existencial con su interpretación temporal del modo de ser del *Dasein*, del estar ahí (C. González, 101).

Es por ello -continúa César González- que un estudio de la interpretación que no esté comprometido con la dimensión histórica, en su extensa complejidad, estará arrinconado a ser una exposición parcial.

Léase esto, entonces, como una observación al margen y no a guisa de disculpa. Como es natural, todo es una mera especulación en torno a una *ensalada* que muy probablemente ni el mismo Arlt entendió, pero que no por ello nos imposibilita a desarrollar un comentario, a pretender un acercamiento. Comentario o acercamiento que se justifica por el anhelo de entender, explicar o explicarse lo que este díptico construye o destruye en nuestro interior.

No es mi deseo perderme en una discusión abisal sobre cuál es o cuál no es la función de la crítica, tema que escapa a las limitaciones de este escrito; sólo pretendo introducirme al complejo mundo de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, labor difícil, como tantas otras, pero no imposible de ser llevada a cabo.

Empiece, entonces, este acercamiento.

Escribía Oscar Wilde en “El crítico artista”: “Han rebajado las artes visibles a la categoría de artes fáciles de comprender, y las cosas fáciles de comprender son las únicas que no valen la pena de contemplarse” (51). Más adelante concluye su pensamiento con un diálogo que es puesto en boca de Gilbert:

Para una bibliografía de las obras completas de Roberto Arlt ver: Gnutzmann, 2000, p. 849 y ss.

...Las personas vulgares comprenden tan poco el valor real del pensamiento, que se imaginan que no bien han tachado una teoría de peligrosa la han condenado, cuando precisamente son únicamente esas teorías las que poseen un verdadero valor intelectual. Una idea que no es peligrosa es indigna de llamarse idea.

ERNEST: Gilbert, me desconcierta usted. Me ha dicho usted que todo arte es esencialmente inmoral. ¿Va usted a sostener ahora que todo pensamiento es esencialmente peligroso? (75).

A raíz de estos comentarios, tomo como punto de partida la problemática principal de la obra de Arlt: la lucha de ideologías y la espinosa y laberíntica disputa sobre la moral, el mundo interior y personal (estrictamente sujetos al concepto de la angustia), que de la obra se desprende y es arrastrada hasta sus últimas consecuencias. Cuestionamientos, principalmente los ideológicos, que hasta hace un par de décadas producían toda una serie de conflictos interpretativos, pero que con el paso del tiempo se han convertido en uno de los indicadores más importantes entre el universo arltiano y el lector. Discusiones que vistas desde el presente se tornan por momentos ridículas o inoperantes³, pero en el fondo, en lo más profundo de la exégesis literaria, no son sino la guía más precisa de las dificultades que implica el introducirse a la gran problemática de estas obras: los estados de conciencia, la interpretación y la racionalidad del bien y del mal, el desencanto de la vida, la exaltación de la angustia, la fragilidad y la ineficiencia de la ideología.

Desde los comentarios realizados por Ricardo Piglia en las últimas décadas -en diversos artículos, entrevistas y ensayos- sobre el discurso narrativo de Arlt y con la aparición del libro publicado por Horacio González, *Arlt. Política y locura* (1996), ha quedado planteada la posibilidad de que la recepción de la obra pueda dar un violento giro cuando se considere, con seriedad, la compleja unidad que el universo arltiano produce con ciertos elementos ideológicos encontrados.

La obra de Arlt -esto es innegable por poco que apelemos a la historia de la literatura argentina- ha abierto importantes brechas en los carriles narrativos rioplatenses, y es más

³ Como lo muestra la disputa que sostuvieron por medio de dos artículos, aparecidos en *Cuadernos de Cultura Democrática y Popular*, Roberto Salama (en "El mensaje de Roberto Arlt", Buenos Aires, n° 5, febrero de 1952) y Raúl Larra (en "Roberto Arlt es nuestro", Buenos Aires, n° 6, mayo de 1952), artículos a los que recurriré más adelante y que marcan el conflictivo proceso de rupturas con el que inicia la investigación formal sobre la obra arltiana.

que notable que la multiplicidad del soporte integral del texto se arraiga en una extraña *estética del escándalo*. Este trabajo se plantea demostrar, precisamente, que una vez programadas las rutas de evacuación de la obra, surge la necesidad de reflexionar sobre los importantísimos caracteres heterogéneos que en ella aparecen: idea y angustia. Partiré, entonces, de esta primera afirmación, que será rigurosamente planteada durante el desarrollo de este escrito: *todo texto es un delator*, y a partir de aquí intentaré formular una serie de cuestionamientos analíticos, que intentarán explicar la aparición de un Roberto Arlt en la literatura argentina de los años veinte.

Marshall Berman (1983) escribe en su estudio sobre la modernidad: “En este mundo, la estabilidad sólo puede significar entropía, muerte lenta, en tanto que nuestro sentido del progreso y el crecimiento es nuestro único medio de saber con seguridad que estamos vivos. Decir que nuestra sociedad se está desintegrando sólo quiere decir que está viva y goza de buena salud” (90).

Cuando Roberto Arlt aparece en el panorama intelectual, Argentina sufre un proceso histórico de gran relevancia, proceso que terminará por dar forma a fenómenos políticos, sociales, literarios y culturales nunca antes conocidos. Estos cambios venían anunciándose desde tiempo atrás y de alguna manera influyeron o incluyeron a todos los intelectuales del momento, porque “nadie nace ni se hace de la nada y todo ese fermento que bulle alrededor cuenta, aunque por sí solo no sea suficiente para dar un artista original, que es el caso de Arlt” (Guzmán, 1997, 68). Ningún texto, ningún acontecimiento, ya sea cultural, político o social, es un accidente de la historia, sino un fenómeno que entra en armonía con el ambiente en el que se recrea.

Si bien la obra arltiana y su tan cuestionada aparición en el panorama literario argentino de su época han sido ampliamente discutidos por la crítica especializada, no está de más retomar algunos de sus principales aspectos.

Roberto Arlt es uno de los autores que marcan el inicio de lo que se ha denominado la *nueva narrativa argentina*⁴, con la aparición de *El juguete rabioso*, publicado en 1926. Su

⁴ Consultar Rose Corral, 1992. *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México: El COLMEX-FCE. Rita Gnutzmann, 1984. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Diana Guerrero, 1972. *Roberto Arlt: el habitante solitario*. Buenos Aires:

obra se desarrolla justo en el momento en que la nación ve aparecer cambios radicales en todos sus sistemas políticos, sociales y culturales; los textos ejemplifican, en gran medida, la inestabilidad de la sociedad en esa parte del continente, sorprendido por una serie de procesos que transformaban tanto la vida moderna como la visión que los argentinos comenzaban a tener del nuevo mundo civilizado. Estos acontecimientos se mostraron con toda su gravedad desde las últimas dos décadas del siglo XIX, hasta los primeros treinta años del siglo XX.

Flora Guzmán, en su introducción a *Los siete locos*, señala que la tradición nacional, entendida hasta entonces y copiada asiduamente por Güiraldes como una mitología literaria del gaucho, los héroes nómadas, la pampa, no fue aceptada por Arlt en ninguno de los procesos de su escritura. Más acertado sería hablar de una *tradición negra u oscura* impulsada, quizás con mayor fuerza al inicio de su carrera, por el propio Arlt⁵.

Aden W. Hayes lo refleja con exactitud en el siguiente párrafo:

En la época en que las novelas de mayor éxito de Hispanoamérica eran aquellas que trataban la vida del campo, el color local y culturas exóticas e indígenas, Arlt siguió el camino de gran parte de la ficción europea o norteamericana, reflejando la desesperación de la visión modernista, la bancarrota moral y las crisis sociales y psicológicas de los personajes marginados en las grandes ciudades. Mientras que los protagonistas de muchas otras novelas hispanoamericanas lucharon contra fuerzas naturales en la selva, por la pampa, en enormes fincas o plantaciones extensas, o en el altiplano andino, los personajes de Arlt sufrieron el malestar, la sordidez y la debilitación de la vida en la metrópoli cruel, erróneamente llamada “el París del sur” (17).

La literatura latinoamericana, hasta entonces abordada con mayor éxito desde los paisajes rurales, verá un innovador en Arlt, que sobresaldrá por ser un narrador

Garnica Editor. Aden W. Hayes, 1982. *Roberto Arlt, la estrategia de su ficción*. London: Tamesis Books Limited.

⁵ José Miguel Oviedo (2002) afirma que las “tendencias postmodernistas en Argentina se fragmentan en formas muy variadas, pero con una inclinación dominante: la de reflejar la experiencia de la vida urbana, desde sus centros cosmopolitas hasta sus márgenes, donde discurre el suburbio con sus marcados acentos étnicos y sentimentales. La poesía deja, en buena parte, de cultivar el exotismo para replegarse a contemplar el entorno propiamente y extraer de él temas, ambientes y preocupaciones que tienen un fuerte rasgo nacional, por un lado el ‘sencilismo’ apegado a las cosas humildes y cotidianas, justamente las olvidadas por la estética áurea del modernismo; por otro, ‘criollismo’ y ‘popularismo’ que aproximan el lenguaje de la poesía al de las

específicamente urbano, y urbana será su visión de la Argentina de las primeras décadas del siglo XX. A partir de esta época será visible cómo la producción literaria argentina será casi exclusivamente porteña, producto en gran medida del proceso de urbanización e inmigración sufrido en la ciudad de Buenos Aires en las décadas anteriores. Por supuesto, no dejará de producirse cierta literatura del *interior*, como lo demuestra el caso de Daniel Ovejero, entre otros.

Pero la obra arltiana se caracteriza también por otros matices, uno de ellos, y quizás de los más importantes, es que sus escritos establecen los primeros acercamientos para asumir la literatura argentina desde una percepción muy concreta: la situación social, intelectual y política por la que atraviesa la nación en esa época, miradas, analizadas y ridiculizadas sistemáticamente a través del riguroso filtro de la angustia⁶.

Aunque es cierto que su obra se rige por una estructura del *sentido distorsionado*⁷, el proceso histórico sufrido en la década de los años veinte arroja suficiente claridad para comprender parcialmente tanto el nacimiento como los alcances de la obra. El perímetro agresivo o decadente del pensamiento arltiano depende y se desprende en gran medida de la situación social y política que el autor observa en su contexto.

Como ya se ha señalado en numerosas ocasiones, la inestabilidad en la situación nacional e internacional formula una serie de cuestionamientos que llevarán a la nación al descubrimiento de nuevas vías intelectuales. La utopía revolucionaria, las vanguardias, el contexto político argentino y mundial, la inmigración, estimularon la aparición de pensadores subversivos de distinta índole, como lo demuestran figuras tan relevantes como la de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, el mismo Arlt. Y será en Buenos Aires⁸, en los bajos fondos, que es el tema que aquí nos concierne, donde

formas elaboradas por el espíritu argentino sin mayor contaminación con paradigmas cultos, como el tango, el lunfardo y el sainete” (75).

⁶ Oviedo considera que el “narrador argentino más interesante y valioso del período es Roberto Arlt [...], no sólo porque inaugura la ficción urbana, sino porque representa una decisiva renovación de la fórmula realista que toca los límites de lo visionario; por eso, aunque comienza a escribir unos años después de haber aparecido *El roto* de Edwards Bello (*supra*), su obra mira mucho más adelante que la del chileno” (213).

⁷ Todo lo relacionado con este tema será abordado en los siguientes capítulos.

⁸ Respecto a la influencia de la *urbe* en la literatura argentina de esos años, Montaldo ha señalado: “La ciudad de Buenos Aires es el gran objeto del arte del período. Las transformaciones urbanas que hacia mediados de la década del ‘10 se van escalonando modifican absolutamente la percepción del hábitat. Además, con el crecimiento demográfico, se produce la aparición de un nuevo sujeto, la *multitud*, que introduce cambios no

prosperará una particular cultura popular-urbana con manifestaciones tan significativas como la poderosa expresividad de la milonga, el tango⁹ o el sainete.

En el proceso de interiorización de la obra arltiana encontramos una obstinación recurrente por echar abajo ciertos valores propios de la clase media¹⁰. Durante todo el proceso de escritura la obra de Arlt se adhirió a lo obsesión de mostrar la hipocresía social y moral. Defenestrado por su “evidente” falta de claridad, la crítica pudo muy rápido encontrar en el ataque a la clase media argentina uno de sus portaestandartes de investigación, estudios que, en efecto, han logrado penetrar profundamente en la estética arltiana pero que de alguna manera han contribuido a censurar fragmentos importantes de la misma. En cualquier caso, la visión ideológica o el pensamiento de la obra fue poco a poco desplazado por diversos temas que gravitaban entre el análisis de la clase media, la esquizofrenia, el lenguaje, la inventiva poética, hasta quedar casi totalmente aislada de todo proceso de investigación.

Pero si bien nuestro autor tomará a sus personajes de ambientes sociales decadentes, creo conveniente anticipar que aunque Arlt asumirá inicialmente estas características morales para delinear a sus personajes, ellos mismos irán construyendo, en el transcurso de las obras, un tejido elástico de vínculos extraños (enfilados por medio de un sistema intempestivo, que no ha sido ampliamente explorado), para mostrar la construcción de formaciones extravagantes en la novelística arltiana. El individuo que Arlt nos presenta escapa a muchos parámetros sociales ampliamente reconocidos, para incursionar en procedimientos singulares, cimentados por una literatura delirante.

sólo en la percepción sino también en la identidad de los individuos. Buenos Aires, como nunca antes, va a ser materia de literatura; Borges, Tuñón, Baldomero Fernández Moreno, Roberto Arlt, Arturo Cancela, los escritores de izquierda, la tomarán como *escena* de aparición de un sujeto poético, de los conflictos sociales, de la fascinación de lo moderno y cosmopolita, de las injusticias, de la belleza y el horror [...]. Buenos Aires, que produce esta fascinación aun cuando en ella se percibía lo horrible (y los escritores de izquierda van a tematizar esta zona de los marginados, los deformes, los niños que trabajan, los hombres explotados, las mujeres degradadas, los parias), será la ciudad que mejor traduzca los cambios de las ciudades europeas en progresivo proceso de modernización. La velocidad, las luces, las multitudes, la edificación, los rascacielos iniciales ingresan a esta nueva percepción y a través de ella en la literatura. Traduce también el vértigo de las vanguardias europeas que hacia comienzos de los años '20 cambian el estatuto de lo artístico y revolucionan los procedimientos y las tradiciones” (Montaldo:a, 26-27).

⁹ El tango, que será visto inicialmente con reservas por ciertos círculos intelectuales, pronto ejercerá una fascinación singular que lo arrojará a ser uno de los promotores de la cultura que se está gestando.

¹⁰ Flora Guzmán alude particularmente a los siguientes: el prestigio social, el matrimonio, la familia, la seguridad de un empleo burocrático, el patrimonio económico, los ascensos, el éxito.

Arlt se convertirá así en uno de los protagonistas que dramatizará el desarraigo social y espiritual. Volcado dolorosamente contra los valores que la pequeña burguesía pronuncia como propios, Arlt parece anticipar que en un mundo donde la clase media se desplaza entre la angustia y la sordidez, estos valores, simples máscaras frágiles e imperfectas, ya no valen nada.

Valores, movilidad, niveles y modelos de clase son así sacudidos violentamente, originándose en el interior de la clase un profundo sentido de crisis que se advierte en los textos clásicos de la época, desde los ensayos de Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz a las letras de tango o los sainetes y grotescos de Armando Discépolo y de Francisco Defilippis Novoa. Se instala en el país, sobre todo en la gran urbe porteña, un sentido de inestabilidad y desequilibrio, de asedio marcado por la desocupación, por el paupérrimo ingreso, por las huelgas desesperanzadas y reprimidas. La frustración y el desarraigo permean la vida social, que se contamina de sorda violencia: exterior, en las calles; interior, en la alienación y en el anonimato, en la lucha feroz por la vida cotidiana (Avellaneda, 645).

Y esta mirada crítica, que hacia los años veinte tendía a convertirse en un tópico urbano, será compartida por Arlt desde el comienzo de su escritura. Nuestro autor volverá una y otra vez sobre estos temas, ya por medio de sus páginas periodísticas, ya a través de sus obras literarias. “¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos!” (*Ll*, 7), nos dice en el prólogo a su tercera novela, *Los lanzallamas*. Arlt reacciona con énfasis e ironía contra todo su contexto literario, intelectual y artístico, narrándonos los contrastes del individuo volcado dolorosamente contra sí mismo y su cultura y, a su vez, mostrándonos la inestabilidad y el desequilibrio que se fomentará por todos los linderos de la ruptura: catástrofes personales, destrucción en masa, salvaciones apocalípticas, sin olvidarse, claro está, de ridiculizar a sus contemporáneos:

Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias. [...] En realidad, uno no sabe qué pensar de la gente. Si son idiotas en serio, o si se toman a pecho la burda comedia que representan en todas las horas de sus días y sus noches [...].

Han pasado esos tiempos. El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y “que los eunucos bufen” (LI, 7-8).

En una entrevista anónima realizada en 1929¹¹, se le pregunta: “Impuesto de nuestro objetivo de que nos hable de los intelectuales del país, nos responde: -¡Pero eso es hacerlo hablar mal a uno de todo el mundo, señor!” (2000, 91).

Sus procedimientos narrativos insistirán en una particular estética de la crueldad, que abarcará tanto su obra como algunos aspectos de su vida misma y será, dentro de esta estética, donde Arlt ubicará a los personajes de sus dos novelas (y, en general, a todos los actuantes de su producción literaria), sumergiéndolos en un abismo de locura y olvido, donde la desolación, el cinismo, la angustia, no son más que el inicio de la pérdida total de las ideologías.

La apertura literaria creada con la aparición de estas dos novelas, ha convertido la escritura arltiana en un tópico vigente en la formación artística contemporánea en Argentina. En efecto, toda la *transgresión* que encontramos en su entramado y que señala insistentemente a los personajes de estas dos novelas, más que ser el espejo fiel de los primeros síntomas de la esquizofrenia, la paranoia o la enfermedad, representa el vehículo que transporta el deseo del personaje para poder llegar al fondo de sí mismo y poder *ser*, tener conciencia de existir. Seres torturados por un sentimiento de caída que los hace deambular frenéticamente en busca de la salvación que nunca lograrán, porque ese querer creer y no poder hacerlo, no es más que la primera premonición de la quiebra total.

Como resultado de este procedimiento narrativo, la crítica terminó por fragmentarse hacia dos vertientes diferentes; en ambos casos se trató de reducir sistemáticamente la visión ideológica de la obra hacia dos interpretaciones opuestas entre sí, pero que parten de un mismo núcleo: la locura clínica o patológica. Pero mientras unos apostaron por la inventiva poética -producto originado a raíz de la locura de los personajes, que terminaron por aislarse en un mundo irreal o imaginario-, los otros concluyeron con el diagnóstico de una enfermedad psíquica -nacida de la alienación social del pequeño burgués-, segregando

de esta manera la pluralidad de las voces fracturadas que motivan el móvil más firme de las obras. En ambos casos el resultado fue el desdén por los contenidos ideológicos, censura que terminó por construir un universo analítico, acorde y simétrico, aceptado por todos, pero pocas veces cuestionado. Sin embargo, la tarea de interpretar a profundidad el contenido de las obras parece más compleja. La literatura arltiana se construye a través de la unión de algunos elementos irreconciliables y a través del desdoblamiento de las voces narrativas en cuanto a la *idea* concierne. Intento decir que pretender un análisis lineal de los contenidos ideológicos es impropio, puesto que su obra se rige por una estructura del *sentido distorsionado*, pero de la misma manera sería tendencioso ignorar por completo el resultado de la idea con la que Arlt cimienta sus novelas. De esta manera, el presente análisis pretende acercarse a los contenidos ideológicos por medio de la idea, que nace a raíz de la esterilidad interior, la duda existencial, los que considero factores clave en la arquitectura literaria e intelectual del díptico.

B. M. Engelgardt (1924) expresaba respecto a la obra de Dostoievski¹²:

[que el autor] representó la vida de la idea en la conciencia individual y social, puesto que la consideraba el factor determinante de una sociedad intelectual. Pero esto no debe ser comprendido en el sentido de que solía escribir novelas “con idea”, relatos “ideológicos” y que fuese un escritor tendencioso, más filósofo que poeta. No escribía novelas “con idea”, ni tampoco novelas filosóficas al estilo del siglo XVIII, sino *novelas sobre la idea*. Como para otros novelistas el objeto central podía ser una aventura, una anécdota, un tipo psicológico, un cuadro histórico o cotidiano, así, para él este objeto era la “idea”. En este sentido su obra, a pesar del polemismo que le es propio, no fue menos objetiva que la de otros artistas de la palabra, él mismo fue un artista de la palabra y en sus novelas planteaba y resolvía ante todo los problemas puramente artísticos. Sólo que su material era muy especial: la idea fue su heroína (Engelgardt, cit. Bajtín, 40).

¹¹ Aparecida inicialmente en: Anónimo, 1929. “Entrevista a Roberto Arlt”, agosto, año I, n° 12. Buenos Aires: La Literatura Argentina, pp. 25 y ss.

¹² Cito aquí estos fragmentos de Engelgardt -extraídos del estudio de M. M. Bajtín, 2004. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Primera reimpression, Breviarios, 417. Madrid: FCE- por dos motivos diferentes: el primero porque, como se sabe, la obra del autor ruso fue determinante para la construcción del díptico arltiano -principalmente obras como *Crimen y castigo*, *Apuntes del subsuelo*, *Los demonios*, *El doble-*; en segunda, porque tanto Engelgardt como Bajtín se ocupa acertadamente de la idea en Dostoievski, tema que en este espacio me interesa trabajar.

Bajtín observa que será Engelgardt el primero en aportar una definición satisfactoria sobre la idea en Dostoievski: “La idea, efectivamente, no es *principio de representación* (como en cualquier otra novela), no es el *leitmotiv* de la representación ni tampoco su conclusión (como en una novela filosófica), sino el *objeto de representación*” (42)¹³. Partiendo de estas definiciones sobre la idea en Dostoievski intentaré rastrear el origen de la idea en la obra arltiana, pues aunque ambas literaturas comparten un carácter intelectual o artístico muy semejante, de ninguna manera son contestatarias de principio a fin. Si bien los personajes de Dostoievski -según los define Bajtín- “‘piensan en las alturas y las alturas buscan’, en cada uno de ellos hay ‘una gran idea que no está resuelta’, todos ellos necesitan ante todo resolver una idea” (129), el hombre arltiano seguirá por una ruta distinta. En Arlt el personaje parece accionar desde las profundidades y en las profundidades encontrarán su ruina: la angustia.

Y así como *Los siete locos* y *Los lanzallamas* iniciarán como escritos sobre la idea, terminarán por convertirse, al paso de las páginas, de los monólogos y las situaciones ya extremas, ya ridículas de los personajes, en una literatura sobre la angustia. Esto no significa, como frecuentemente se ha entendido, que el personaje se perfile necesariamente hacia la conciencia del mal, como condición permanente del hombre para subsistir, sino que lo dirige, inevitablemente, hacia el vacío, donde lo único que impera es una vertiginosa profundidad imponente e incomprensible. El mismo Arlt lo expone de la siguiente manera en uno de sus Aguafuertes titulado “Los 7 locos”: “En síntesis: estos demonios no son ni locos ni cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales crueles. Si fueran menos cobardes se suicidarían; si tuvieran un poco más de carácter, serían santos. En verdad, buscan la luz. Pero la buscan completamente sumergidos en el barro. Y ensucian lo que tocan” (2000, 725-726).

¹³ Si bien Bajtín rechaza en gran medida las teorías de Engelgardt sobre Dostoievski, a causa de los intentos de éste por monologizar el mundo del autor ruso reduciéndolo a un monólogo filosófico que se desarrolla dialécticamente, al estilo de Hegel, en este espacio sólo me detendré a estudiar el párrafo citado, por considerarlo una definición muy acertada sobre lo que aquí entiendo como “idea”. De ninguna manera pretendo establecer los puntos de encuentro o desencuentro entre ambos autores, pues aunque la influencia de Dostoievski en Arlt es notable, no es propósito de este capítulo detenerse en esos aspectos, aspectos que serán trabajados más adelante. De ninguna manera intento decir que la *novela polifónica* de Dostoievski, según la describe Bajtín, sea simétrica con la novela del *sentido distorsionado* de Arlt. Todos estos aspectos se resolverán en los siguientes capítulos.

El mal, como conjunto de ideas sociales preconcebidas como contrarias a la moral, a la conciencia, a lo correcto, será rechazado por el personaje arltiano, porque la maldad no es más que lo contrario de lo lícito, lo honesto, términos que no pueden ni deben ser aplicados a la obra de Arlt, por el simple motivo de que lo que el autor proyecta con su inmoralidad descriptiva es precisamente esa incertidumbre ¿qué tan lícito es lo que entendemos por lícito? ¿Qué tan honesto es lo que formulamos por honestidad? ¿Qué tan profundo y certero es eso que llamamos moral? Fórmulas vacías para esos hombres que “ejercen el odio y la traición, se humillan y son humillados, sueñan con el Apocalipsis o simplemente se suicidan” (Avellaneda, 648). Más correcto sería, dado el caso, hablar del concepto de la angustia que caracteriza a los personajes; angustia que, lejos de relacionarse con el mal o la locura, se asemeja al hartazgo, al tedio, la sordidez, la desesperanza; a la enfermedad del siglo: *el hastío*. Flora Guzmán escribe en su prólogo a *Los siete locos*: “[...] más que un ‘mensaje’, en el sentido tradicional [la novela] parece una carcajada, una mueca grotesca, frente a esa sociedad pesimista y frustrada” (55).

Hombre enigmático, escritor incomprendido o incomprensible, inventor frustrado, Arlt se aboca temerariamente a describir y parodiar la enajenación y la vulgaridad del hombre contemporáneo, su civilización, su cultura y sus ingenuas, por despóticas, aspiraciones. Profeta y verdugo de la concepción del nuevo orden social, caracterizado por una fuerte intuición y un poderoso deseo de desmantelamiento del orden preestablecido, se empeñará con presteza, por medio de un prodigioso y paradójico juego de máscaras e inventivas, auspiciado por las enfáticas “farsas” de sus personajes y sus obras, en dejar al desnudo el corazón de los hombres. Sinceros y cínicos, certeros o burlones (“Soy dulcemente egoísta, y no me parece mal”, Arlt, 1972, 25), los personajes de Arlt arremeten contra los actos o procedimientos más cotidianos..., y por eso incomodan:

...un hombre sin defectos sería inaguantable, porque jamás le daría motivos a sus prójimos para hablar mal de él, y lo único que nunca se le perdona a un hombre, es su perfección. Hay días que me despierto con un sentimiento de dulzura floreciendo en mi corazón. Entonces me hago escrupulosamente el nudo de la corbata y salgo a la calle, y miro amorosamente las curvas de las mujeres. Y doy gracias a Dios por haber fabricado un bicho tan lindo, que con su sola presencia nos enternece los sentidos y nos hace olvidar todo lo que hemos aprendido a costa del dolor (Arlt, 1972, 28).

Se destaca su profunda honestidad. Y cuando leemos esto queda la sensación de que un gran demonio conlleva a otros en su interior, siempre en pos de desentrañar, mediante la fuerza de la palabra, la pureza del ser que se revela contra sí mismo.

En el ya mencionado reportaje de 1929, Arlt nos dice:

-¿Qué opino de mí mismo? Que soy un individuo inquieto y angustiado por este permanente problema: de qué modo debe vivir el hombre para ser feliz, o mejor dicho, de qué modo debía vivir yo para ser completamente dichoso.

Como uno no puede hacer de su vida un laboratorio de ensayos por la falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble de mis deseos personajes imaginarios que trato de novelar.

Al novelar a estos personajes comprendo si yo, Roberto Arlt, viviendo del modo A, B o C, sería o no feliz (2000, 720).

Testimonios de un hombre que nos habla desde varios ángulos de la calidad de la condición humana, como una entidad efímera, predestinada a la abyección por recuperarse. Alberto Vanasco anota que es “como si Arlt hubiera aprovechado la prosperidad de la época para mostrar la miseria que encubría [...] entregando la visión más desconsolada y amarga de la descomposición de la clase media argentina...” (11).

Por ello, la angustia se vuelve importante no como explicación clínica, filosófica o técnica, sino por ser la vivencia de un sentimiento de asfixia que, como tal, se relaciona constantemente con otros semejantes como la náusea, la desolación, el hastío: “[...] angustia insoportable y en cierto sentido inexplicable para el personaje y, por extensión filosófica para todo ser humano” (Jitrik, 2000, 669):

Hombres y mujeres en la novela rechazan el presente y la civilización, tal cual está organizada. Odian esta civilización. Quisieran creer en algo, arrodillarse ante algo, amar algo; pero, para ellos, ese don de fe, la “gracia” como dicen los católicos, les está negada. Aunque quieren ser, no pueden. Como se ve, la angustia de estos hombres nace de su esterilidad interior. Son individuos y mujeres de esta ciudad, a quienes yo he conocido (Arlt, 2000, 724).

La angustia se convierte así en un sentimiento predominante, en la máxima expresión de la desesperanza. Nacida del deseo de autoafirmación de la existencia, se solidifica en un vacío perpetuo y se afirma en arrolladores y potentes diálogos interiores. Se resalta con vigor el monólogo en estos personajes arrojados a la existencia que, como Erdosain, “comparten el descubrirse creación divina negada. Despiertan a su realidad de seres que deambulan en un viaje sin rumbo en busca de su propio sentido, el sentido que perdieron junto con la coherencia religiosa, filosófica, política y estética” (Amícola, 826).

No es aventurado sugerir, entonces, que la transgresión de los personajes en cuanto a los valores establecidos y las normas sociales no se da con afán de maldad en sí misma, sino a partir del desarraigo y la segregación, donde los límites de la razón se dispersan en una nube gris y densa. En un mundo confuso, los valores no pueden sostener al individuo sino engañosamente. En un mundo no explícito, la moral y la honestidad no garantizan nada. Lo cual, una vez descubierto o una vez tomando conciencia de ello, no hace sino abrir paso al desencanto de vivir.

Aunque es cierto que la complejidad de la literatura arltiana no debe comprimirse al estudio de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en este espacio dejaré pasar de largo el resto de su producción literaria pues aunque el universo escritural arltiano apela a una nomenclatura versátil, que en su conjunto constituye una amplia y polifacética voz narrativa, las obras aquí citadas son las más logradas y ocupan, dentro del estudio de la literatura argentina, un lugar clave, como podré demostrar más adelante¹⁴.

¹⁴ Es cierto que Arlt, a través de sus páginas periodísticas, penetró continuamente en la realidad nacional, pero en su actividad narrativa, principalmente a partir de su cuarta novela (*El amor brujo*), y en la gran mayoría de sus obras de teatro y sus cuentos, no logró establecer nunca un proyecto literario tan sólido como el que nos muestra en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Me sustentó en los siguientes comentarios de Julio Cortázar para sostener lo anterior: “De ahí las contradicciones que en el fondo no lo son tanto: si después de *Los lanzallamas* el ‘estilo’ de Arlt se depura aún más, como es fácil comprobar leyendo su [cuarta] y última novela, *El amor brujo*, no es menos comprobable que este libro es perceptiblemente inferior a los precedentes. A la zaga de un personaje como Remo Erdosain, el de Estanislao Balder resulta ñoño, y todos los recursos arltianos para llenarlo de ansiedad existencial parecen tan artificiales como la personalidad de Irene, que da la impresión de estar formada por dos mujeres totalmente distintas según que se la busque al comienzo o al final del libro. El resto de su obra de ficción -los cuentos de *El criador de gorilas*- llegan a la paradoja de una escritura prácticamente libre de defectos formales pero al servicio de mediocres cuentos exóticos, nacidos de un tardío y deslumbrado conocimiento de otras regiones del mundo, y que salvo alguno que otro pasaje carecen de esa atmósfera que es el estilo profundo de su mejor obra. Ahora que Arlt escribe ‘bien’, poco queda de la terrible fuerza de escribir ‘mal’” (VI-VII).

De cualquier forma, Arlt penetra con gran éxito en la narrativa argentina contemporánea. Apreciamos en su obra un inusual y violento uso del lenguaje, desde las formas hasta los contenidos. Me explico. Una de las principales claves para comprender su escritura -más allá del uso del lunfardo utilizado en toda su producción literaria- y a propósito de la *realidad distorsionada*, nace cuando Arlt ejerce su potencia discursiva desde dos diferentes flancos expositivos, lo que se dice (el disparate) y lo que se oculta tras lo que se dice (la idea).

En mi opinión, estas obras se sustentan en un potente imaginario donde las relaciones ideológicas sitúan al observador fuera de todo hilo conductor y donde, en primera instancia, los procesos de escritura parecen más producto de la demencia que del pensamiento analítico; sin embargo, la coherencia se instala a través de múltiples planos inconexos que abordados sin juicios previos, resultan misteriosamente accesibles. No puede negarse el hecho de que la sociedad secreta, por boca del Astrólogo, proyecta una variedad ilimitada de ideas políticas, cuyo carácter irresoluto, sin fundamento alguno y vacío de toda objetividad, son los que acrecienta la desconfianza en el lector. Sin embargo, el Astrólogo sólo reproduce arquetipos ideológicos establecidos, aunque en efecto mezcla todos ellos en una ridícula fórmula. El escepticismo nace precisamente de lo absurdo y de la exageración de su visión política; por un lado, sus comentarios parecen exactos; por el otro, confunde (conscientemente) todas las doctrinas. Lo que produce el choque, la irritación o la incredulidad y la mofa es que todas estas corrientes ideológicas -militarista, católica, comunista, fascista o capitalista-, aunque en el fondo funcionan por los mismos engranajes, son o pretenden ser antagónicas y es esta determinación (a la cual nuestra enseñanza histórica o pasional nos ha condicionado, por medio de esquemas muy “claros” del pensamiento) la que impide la conciliación. Es natural que uno tienda a ver y a explicarse todo desde una formación cultural determinada, a tal grado que nuestra conciencia no nos permite comprender la sustancia visionaria del Astrólogo, en la medida en que lo expuesto por él choca violentamente con lo que llamamos nuestra “experiencia”.

Pero Arlt sólo se limita a dar un repaso histórico de las ideologías y al hacerlo crea fisuras colosales; por eso es imposible creer en el Astrólogo, porque recuerda, va a la realidad y la realidad puede llegar a ser más fantástica (¿o frenética?) que la ficción. Arlt

toca el fondo con sólo reproducir, a modo de genealogía de las pasiones políticas, la realidad histórica y a su vez nos muestra lo que estas mismas pasiones le han impedido ver al hombre: sólo hay una gran *mentira metafísica*, que se fragmenta en mil posibilidades de pensamientos, de doctrinas.

Todo lector, es obvio, posee cierta tendencia ideológica, radical o moderada; eso no importa, y en el momento en el que ve quebrada esa tendencia, en el momento en que se fractura la lucha y el flujo y reflujo cotidiano de sus ideales o aspiraciones, se encuentra ante un texto que no le permite asidero alguno.

Desde esta actitud, claramente sustentada en la base de una *realidad distorsionada*, podría decirse que Arlt desaira los temas pseudo-políticos, o los proscribire, lo que es lo mismo, en pos de transformaciones ideológicas poco trabajadas en la literatura del momento y que, por supuesto, sorprendieron por la pluralidad de su discurso. Esta forma extraordinaria de narrar no es un dispositivo irracional o, peor aún, accidental. El discurso del Astrólogo se construye a partir de dos formas narrativas diferentes, mencionadas párrafos arriba, lo enunciado-delirante y lo no enunciado, que tiene la agudeza de reproducir, con suma claridad, la mayor cantidad de ideas verosímiles, con los argumentos más absurdos.

2. LA INSERCIÓN DE LA OBRA ARLTIANA EN EL CONTEXTO ARGENTINO

Apelo a tu repugnancia hacia todo y hacia todos, a tu perpetua indignación universal, muy justa en el fondo, aunque no comprendas el porqué.

Paul Verlaine, carta a Arthur Rimbaud

Es sabido que la recepción de *Los siete locos* fue favorable en sus inicios, principalmente en la etapa inmediatamente posterior a su publicación. Personas provenientes de los círculos cercanos a Arlt se manifestaron positivamente sobre ella. Incluso ganó el tercer premio municipal del año 1930. Pero también fue notoria la aversión que produjo entre ciertos sectores de la crítica. La incompreensión, el desconcierto y la incomodidad, tanto por su contenido ideológico como por su estilo característico, empezaron a gravitar en torno a ella, lo que ocasionó una reacción un tanto violenta de Arlt, que en el prólogo a su siguiente novela, *Los lanzallamas*, nuestro autor se queja de los males que se le achacan:

De cualquier manera, como primera providencia he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas honorables:

“El señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo del pésimo gusto, etc., etc.”

No, no y no (*Ll*, 8).

Aunque *Los siete locos* gozó de algunos comentarios críticos tanto favorables como adversos, la segunda parte de la novela, *Los lanzallamas*, sufrió una pobre repercusión y no fue difundida como la primera. Posteriormente, en un antología de jóvenes escritores de la Argentina de los años cuarenta se le incluye, y a partir de 1950, gracias al primer libro que se publica sobre Arlt, de Raúl Larra¹, se pone mayor énfasis en su obra, comienza su

¹ Raúl Larra, 1950. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Futuro.

reconocimiento y la sospecha de que a partir de esa fecha la narrativa arltiana encontrará a sus lectores y crecerá con ellos.

Tras casi dos décadas de tropiezos y sobresaltos el díptico volvía a ser blanco en la mira de la crítica, tomando como eje fundamental su contenido ideológico. Jitrik, al hablar de esos primeros intentos por establecer el estudio formal sobre la obra arltiana, ha señalado: “Eso ha sido un quebradero de cabeza para muchos críticos: ¿se ha dejado Arlt seducir por el discurso fascista? ¿Es un auténtico anarquista que desearía destruirlo todo? ¿Posee una “claridad” ideológica que lo rescataría del infierno pequeño burgués del que sale y del que quizás no se desprenda nunca? ¿Es un auténtico revolucionario en el sentido marxista de la palabra?” (2000, 664).

Tras la publicación del libro de Larra, Roberto Salama (miembro del Partido Comunista, al igual que Larra) publicará un severo artículo titulado “El mensaje de Roberto Arlt” (1952), aparecido en *Cuadernos de Cultura Democrática y Popular*. Con este escrito Salama inicia un ataque frontal tanto a la novelística arltiana como a la crítica positiva que Larra realiza sobre los textos. La respuesta de Larra es inmediata y en el número siguiente de *Cuadernos* saldrá a la defensa de Arlt con “Roberto Arlt es nuestro” (1952). Querella que representó un renovado interés en su momento, pero que en la actualidad ha sido olvidada, ya que el origen del debate se perdía en temas presuntamente sociales y reivindicatorios del texto arltiano hacia el proletariado argentino. La importancia de esta disputa se origina en el hecho de que, con el tiempo, terminó por polarizar muchos de los frentes crítico-ideológicos indispensables para la comprensión de la obra. A raíz de los constantes desatinos, limitados a discusiones doctrinales, el rostro ideológico de los textos fue censurado progresivamente por la crítica posterior durante algunas décadas.

Pero es sabido que la discusión sostenida entre Salama y Larra respondió más a intereses políticos que a intereses culturales o literarios, Goloboff ya ha mencionado que es “interesante destacar que tanto ataques como defensas se hacen en nombre de una visión de la crítica estética marxista que reinaba por aquel entonces, con profusión de citas de ‘autoridad’, y con el horizonte que el realismo socialista permitía alcanzar” (2000, 714).

Sin embargo, no deja de ser curioso cómo a veces las más estrictas críticas se convierten en poderosas premoniciones, que se acercan dando tumbos con certeza a la realidad, a lo objetivo, para evitar confusiones innecesarias.

Leamos algunos fragmentos de las conclusiones que sacan de las obras Roberto Salama y Lisardo Alonso, otro de sus detractores. Se citan aquí por el valor de sus comentarios que, aunque desencaminados, simples o confusos, resultan muy certeros en algunos puntos.

Roberto Salama:

En efecto: el balance de la obra de Roberto Arlt no tiene nada de alegre ni optimista; emponzoña y confunde la conciencia del lector.

Hemos visto que el mundo y la vida carecen de sentido; ambos son incognoscibles; la vida es puerca por naturaleza [...].

En suma: la vida es absurda y puerca, intolerable; el hombre es triste, repugnante, malvado, egoísta, feroz, lujurioso, incognoscible, peste, monstruo, criminal, con instinto bélico; la mujer es sólo capaz de sufrir, es inferior, hipócrita, infiel, prostituta, tramposa; el amor es basura; el hogar un estercolero [...] ¿No es Arlt el paradigma del cínico, del amoral, del aventurero? [...].

Aquí tenemos no sólo al anarquista, al intelectual pequeño burgués reaccionario; tenemos además a un canalla y un cínico [...].

Sería injusto tomar como fantasías inocentes las opiniones citadas.²

Lisardo Alonso:

“¿Qué quiere decir esto?” es la pregunta que surge al cerrar *Los siete locos*. *Los Lanzallamas* nos da una solución hartamente débil. Augusto Remo Erdosain, inventor, ex cobrador de la Compañía Azucarera, no es un hombre, ni cuerdo ni loco: es un pretexto. Lamentémoslo porque pudo ser un hombre, le sobra estatura para ello. Los demás personajes: Barsut, Ergueta, Elsa, Hipólita, Haffner, no son en verdad sino uno solo; sus diferencias resultan más bien de las circunstancias que de ellos mismos. El título *Los siete locos* es una superchería para justificar la irremediable incoherencia de esos maniqués, orates rematados, no en número fijo de siete sino todos, desde el principal hasta el último comparsa. Tiene pies de barro esa realidad, sirviendo de cáscara, no de base, a una absurda fantasía que no cuenta siquiera con la lógica admirable de los cuentitos de Calleja. “Lenin sabía a dónde iba” dice por ahí uno de los personajes. Arlt no sabe exactamente adónde va [...]. Se observa en él una gran capacidad para percibir y asimilar detalles,

una fuerte inquietud intelectual, por desgracia completamente desorientada. Él mismo ha dicho por ahí una frase extraña: “No tengo ideales”. Cualquiera podría contestarle: “Muy bien: no escriba” [...]. Estos libros se nos antojan el grito desesperado de quien busca algo en las tinieblas [...]. El crimen, la necesidad de hacer sufrir o de sufrir en propia carne [...] se encuentra también a cada paso, cubiertos sin embargo por una reminiscencia griega: la *fatalidad*, esa palabrita que produce tanto efecto a tan poco precio [...]. Todo este laberinto nos conduce al único final admisible en una novela así: el suicidio [...]. “¿Qué sentido tiene la vida?”. La verdad no está en los cañones, ni en la fuerza; la verdad no está en las fábricas de gas amarillo, donde se mueven todo el día hombres enmascarados que preparan la muerte. ¿Jesús? No, tampoco esté en Él la verdad. Y concluye tirándose en la cama con ese quejido: “No puedo más...” que resume toda la novela.³

Creo que es por estas opiniones, que dicho sea de paso son muy razonables, por lo que la obra de Arlt incomoda. Sin embargo, esta visión decadente en absoluto obstruye la continuidad de su propuesta ideológica, guiada por una estructura de fractura.

Si bien la actividad literaria de Arlt fue polifacética, su posición intelectual resulta muy difícil de clasificar cuando el crítico se enfrenta a la tarea de realizar un acercamiento que intente unificar la profunda oposición que existe entre sus artículos periodísticos, filiaciones políticas *versus* obra restante y una que otra anécdota que sobre su vida queda, pues aunque a menudo nos parecen complementarias, sólo marcando sus diferencias en cuanto a la fuerza narrativa con que se nos presentan, las divergencias pueden llegar a ser notables⁴.

Jorge Rivera observa:

Arlt (y cuanto le concierne) fue siempre tema de polarizaciones y de transacciones dificultosas o casi imposibles: Arlt contra Borges, escribir “bien” o escribir “mal”, la indagación “lúcida” de Masotta contra la “ingenuidad” ramplona de Larra, Arlt “autobiográfico” versus Arlt “imaginero”, el “periodista” o el “escritor”, Arlt “reaccionario” versus Arlt “progresista”, el escritor “confuso” contra el escritor “profético”, etc.

² Fragmentos extraídos del artículo de Roberto Salama “El mensaje de Roberto Arlt” (2000). El subrayado es mío.

³ Fragmentos extraídos del artículo de Lisardo Alonso “*Los lanzallamas*” (2000). Cito casi en su totalidad estos párrafos de Salama y de Alonso por la importancia de sus contenidos y que representan, a su manera, los primeros intentos de la crítica por definir la compleja estructura de la novelística arltiana.

⁴ Posiblemente fue por causa de este mecanismo estético que se fragmenta y termina confusamente por ajustarse, bajo un orden absurdo, que se ocasionaron algunas desavenencias sobre los contenidos intelectuales entre sus textos y sus páginas periodísticas.

Digamos, más bien, que Arlt pertenece al orden de los escritores que rompen con los modelos “medios” de la literatura y crean su propia norma, naturalmente irrepetible (67).

Tales oposiciones entre su trabajo literario y el periodístico han añadido una dificultad más al estudio de la obra de Arlt, obra que se desplaza siempre a través de un eje fuertemente irónico, fascinado de alguna manera por un gusto negro que genera vertiginosos momentos de viraje, desde los temas más corrientes, como se puede ver en la gran mayoría de sus aguafuertes, hasta los más complejos, como los discursos de Erdosain y el Astrólogo, o el perfil que observamos en “El jorobadito” (1933), por mencionar las que considero sus dos mejores novelas y su más logrado cuento.

En sus aguafuertes confluyen numerosos temas que gravitan a contracorriente de su novelística y en los que Arlt asume una posición de denuncia y desprecio en cuanto a asuntos culturales, sociales y políticos. Como se sabe, Arlt atacó con fuerza a muchos de sus contemporáneos y lo hizo no nada más desde el prólogo de su tercera novela *Los lanzallamas*, sino también a través de sus páginas periodísticas⁵.

Pero la controversia entre los aguafuertes y las novelas y cuentos se tornó de una complejidad mayúscula hacia los años cincuenta ¿en cuál de ellos puede afirmarse que plantea su pensamiento tal como era? Ya Raúl Larra la definirá bajo sus propios términos, insistiendo en la necesidad de aceptar que son éstos (los aguafuertes) y no aquéllos (los cuentos y novelas), donde debe buscarse toda la esencia intelectual de Arlt, utilizando los segundos exclusivamente como arma para denunciar, dándole sentido específico y profundidad concreta, de carácter social y de lucha de clases, a todos sus escritos. Oposición que le permitió a Larra ver un claro antagonismo entre una forma literaria y la otra: “En general, puede afirmarse que en los *Aguafuertes* se trasmuta el pensamiento de Arlt tal como era, expresado en forma directa, sin la interferencia de sus muñecos literarios” (2000, 783). Y por ello cree que *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* son solamente un medio, un vehículo, para denunciar, por medio de un lenguaje que se expande a símbolos, lo que sus aguafuertes ya anuncian de manera directa, sin intermediarios.

⁵ Esto se puede corroborar en: “Usura trasatlántica”, “La lectora que defiende el libro nacional” o “Por qué no se vende el libro Argentino”. Hugo West, Manuel Gálvez, Enrique Larreta y, por supuesto, Leopoldo Lugones fueron algunas de las víctimas de las recriminaciones que Arlt lanza contra sus contemporáneos.

Interpretación válida, si se quiere, pero no exhaustiva y que desea encontrar una significación que la obra quizás no tiene. Pero más que procurar extraer las raíces de la conciencia moral de Arlt lo que interesa en este espacio es el procedimiento circular que bordea todos los horizontes de ejecución de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y el valor de estos escritos se halla no en la esencia de lo que pudo o no pudo pensar el autor, sino en el poderoso deseo que despierta en sus lectores.

Roberto Salama tomará una posición contraria a la de Larra al insistir que la filosofía de Arlt sobre el “pesimismo”, la “impotencia” y la “amargura” no puede ser una filosofía, y no puede serlo porque a su juicio tenemos: “castas, explotación sin límites del obrero, dictadura sin freno, aristocracia del superhombre, vuelta al pasado pastoril, engaño del pueblo por la mentira” (761). Es por ello que el pensamiento de Arlt “aparte de reaccionario es terriblemente confuso, no debe extrañar que su futuro régimen comunista tenga insólitos perfiles” (760).

Si bien existió un proceso circular que llevó a Arlt a hacer un análisis profundo de la sociedad porteña de esos años -y sus numerosos artículos darán habida cuenta de ello-, también es cierto que sus novelas y cuentos siguen un patrón muy similar al de sus notas periodísticas⁶. En efecto, aunque ambas formas de escritura pertenecen al mismo modelo narrativo, los enfoques con los cuales aborda cada uno de ellos son muy diferentes; en sus aguafuertes se nos presenta como “un agudo observador”, con preocupaciones sociales, culturales y políticas, mientras que en sus novelas se transforma paulatina y radicalmente en un observador inicuo, satisfecho de sus felonías, aunque no por ello deja de ser agudo. Jitrik afirma:

⁶ Jitrik afirma: “sobre la relación entre los aguafuertes y sus novelas y cuentos: hay un continuo innegable entre unos y otros (véase *Filosofía del hombre que necesita ladrillos* y *Pequeños propietarios*) aunque tal relación no se manifieste temáticamente en todos los casos de manera tan clara como la que está en el paréntesis; algunos aguafuertes preceden a los cuentos, en otros casos es al revés; la hipótesis es que los aguafuertes constituyen un campo previo, de investigación y las novelas, cuentos y teatro, el plano de la elaboración, del desarrollo; no hay problema cuando los aguafuertes han sido escritos antes: se puede suponer que el material allí recogido permanece y toma otras formas con el tiempo; cuando es al revés, podría decirse que hay una especie de retroacción según la cual la obra entera de Arlt es un espacio de interrelaciones necesarias, que terminan por completarse; en ese caso se podría decir, con los psicoanalistas, que hay un *après coup* según el cual aparece con toda nitidez el circuito ‘recolección-elaboración’ (1980, 22-23).

La situación de la obra de Arlt no fue clara hasta después de algunos años de su muerte; en vida, su mayor notoriedad provenía de su práctica del periodismo, diarios artículos publicados durante meses y meses, reunidos por su título, *Aguafuertes*, mediante los cuales hizo realidad moderna, por decir así, una vieja aspiración, concebida en la época romántica de la sociedad argentina [...].

En cambio, como “escritor”, está solo o casi, lo que ahora no importa tanto [...].

Es preciso que pasen algunos años, siete, ocho, para que Raúl Larra, el primero, inicie el proceso de recuperación de lo que parecía destinado al olvido, o al paréntesis, desde una perspectiva que ligaba estrechamente todo juicio crítico a lo que el Partido Comunista concebía como tarea intelectual y de los intelectuales, esa primera biografía sigue teniendo validez, es cálida y restitutiva, constituye la primera llamada de atención contra un silencio que prometía ser duradero (1980, 10 y ss.).

A los desdoblamientos por un lado de sus aguafuertes y por el otro de sus cuentos, novelas y obras de teatro, que fomentan correspondencias a momentos discordantes, debe sumársele las anécdotas que quedan de su vida. La significativa entrevista que se le realiza en 1929, me parece destacable para mostrar el desprecio que Arlt sentía por su entorno cultural⁷. Entrevista que se encuentra en contraposición con sus filiaciones políticas y culturales; si recordamos sus acercamientos inconscientes a Florida y sus intentos infructuosos para ubicarse en el grupo de Boedo⁸.

Por otro, lado Raúl Larra cuenta que:

Un atardecer, en un subterráneo repleto de empleados que vuelven de su trabajo en las tiendas y oficinas, se encuentra con el poeta González Lanuza. Y así, a los gritos, empieza a decirle:

⁷ Es cierto que en sus aguafuertes Arlt mostró con frecuencia afecto hacia las obras de algunos de sus amigos, pero estos elogios ya han sido resaltados por Rita Gnutzmann de la siguiente manera: “Las primeras opiniones acerca de la obra de Arlt se encuentran en reseñas y comentarios bibliográficos de revistas porteñas [...]. En la mayoría de los casos fueron escritas por amigos del autor. Como es de esperar, se trata de notas elogiosas, correspondiendo a Arlt, quien tampoco tenía reparos en hacer publicidad a esos amigos en sus aguafuertes” (1984, 217).

⁸ Aludo particularmente a la participación de Arlt dentro de las filas del Partido Comunista Argentino al cual, según Raúl Larra, guardó sumiso respeto y admiración grande, según algunos testimonios citados en “Roberto Arlt es nuestro”, en donde también se asegura que Arlt mantuvo buenas relaciones con el Partido, al cual donó voluntariamente una suma importante de sus derechos de autor de *Saverio el Cruel*, envió, también, artículos al periódico AIAPE, donde muestra cierta tendencia izquierdista, y siguió ordenanzas y líneas sugeridas por el Partido. Asimismo, gracias a sus acercamientos a Boedo, Ana María Zubieta (69) cuenta que Arlt colaboró en la revista de izquierda *Actualidad* y firmó junto con Castelnuovo un manifiesto que pretendía crear un sindicato de escritores revolucionarios. También, gracias a ellos, leyó *El capital*. David Viñas en el postfacio de los *Cuentos completos* de Roberto Arlt, también ha señalado: “1933 es el año en que Arlt empieza a colaborar en *Bandera Roja*, diario del Partido Comunista dirigido por Rodolfo Ghioldi” (Arlt, 2002, 802).

-¡Qué suerte la nuestra, hermano! Nosotros somos creadores, inventamos cosas, en tanto que estos papanatas...

González Lanuza, despavorido, se baja en la estación siguiente, mientras Arlt sigue hablando en voz alta (Larra, cit. Núñez, 48-49).

Masotta por su parte nos dice:

¿Yo me preguntaba, existirá la anécdota en la que Arlt se muestre capaz de mimar con su propia vida la estructura interna de las situaciones claves de sus novelas? Y he aquí que alguien, un día, me relata esa anécdota. Algo que pudo o no haber ocurrido, pero que es verosímil. Roberto Arlt, adulto ya, se halla conversando en plena calle con un grupo de amigos. De pronto, hace un gesto, pide a aquellos que lo rodean que le esperen un instante, y se aleja entonces en dirección al portero de una casa de departamentos. Cuando está a menos de un paso del hombre se detiene, y acercando su cara a la cara del hombre, escupe (1982, 84).

Aunada a esta actitud más provocadora que de carácter condescendiente, Arlt nos sorprende con su cinismo y crueldad. Nuestro autor cavó profundamente, y a golpe de martillo, en la traición, el mal, lo grotesco, en suma, en algunas graves actitudes humanas negadas por nuestra modernidad técnica, supercivilizada, y lo hizo a través del cinismo de un estilo desenfadado y destructivo.

No obstante, cuando se hace referencia a la unidad de la obra completa de Arlt, el crítico se ve incapacitado de establecer límites concretos o coordinadas satisfactorias entre una producción literaria y la otra. Suponer que son profundamente simétricas, implica reducir o simplificar en gran medida los contenidos intelectuales de sus textos, pues su labor como novelista rechaza en gran medida su labor social o la posición intelectual desde la que operan sus páginas periodísticas. Oposición que en este espacio me interesa destacar.

A lo largo de la investigación sobre Arlt ha sido frecuente afirmar que el perfil ideológico de la obra no debe causar problema alguno en la asimilación del texto, esto en función de que el problema real se concentra en mecanismos externos a lo ideológico, que penetran aguas adentro en el mundo interior de los personajes, en sus vidas personales y paralelas, o en el plano patológico, mágico o inventivo. Y a partir de aquí se explican circunstancias que se deslizan azarosamente hacia la representación activa de la sociedad

argentina. Pero este método (que aliena intelectualmente al personaje) ignora por completo que tanto lo psicológico, como lo ideológico, son componentes indispensables del discurso arltiano, como intentaré demostrar en lo sucesivo. En mi opinión, la relación entre la angustia y la idea no debe evaluarse desde un punto de vista estrictamente médico (atenuado por el peso de la esquizofrenia) sino a través del desasosiego, que no forzosamente implica una deficiencia mental y que necesariamente entretiene imágenes múltiples que no pueden ser reducidas a discreción. Los efectos rarificadores o las distorsiones arltianas se fundamentan bajo la peligrosa estructura de conciliar absurdos, creando fisuras delirantes, originadas en el seno de una literatura insurrecta y agresiva.

Lo que Arlt logra, con su escritura de exploración, es activar la habilidad lectora del observador; de ahí que los contenidos ideológicos no sean vanos, o sólo un elemento estilístico, sino una pieza clave en la estructura del rompecabezas que nos permitirá el acceso a la comprensión total de las ideas que ahí se exponen. Tal impronta de elementos que se atraen y se rechazan continuamente no debe matizar la concentración del lector; tan importante es la representación de la vida interior de los personajes, y más concretamente de Augusto Remo Erdosain, como las manifestaciones fantasiosas que la sociedad secreta irradia por boca del Astrólogo.

En efecto, las torsiones efectuadas por el discurso arltiano no deben aletargar las reflexiones creadas por los diálogos enloquecidos, principalmente en el mecanismo que anima la noción de angustia; sentimiento que suele confundirse con la esquizofrenia, delimitando de este modo los alcances de la obra. La esquizofrenia es el resultado de una enfermedad mental, el resultado de un desequilibrio psíquico y, como tal, es un fenómeno aislado, patológico. Mientras que la angustia no expresa absolutamente nada concreto sino abismático, insondable; una vertiginosa profundidad imponente e incognoscible: “Puede decirse que desde Kierkegaard en adelante ha quedado planteada, para la conciencia del hombre de Occidente, la visión dramática de la existencia humana como eje de cierta reflexión central, con sus temas anexos: la contingencia del ser, la nada, la finitud, la impotencia de la razón, el ‘poder ser’, la fragilidad existencial, la angustia, la enajenación y la radical soledad existente en el mundo” (Rivera, 47-48).

Lo cierto es que Arlt, sostenido en una crítica muy audaz y novedosa para su época, estaba poniendo en tela de juicio las cimientos de la razón común y la moral corriente, aceptando que el pensamiento también puede girar en torno a esa nueva idea que puede considerarse, en un acercamiento confuso y quizás poco trabajado en la actualidad, como: *el pensamiento ridículo*. El Astrólogo reflexiona: “Luego reconocía que todo innovador debía luchar con ideas antiguas, estampadas por la costumbre en él mismo, y que todas sus cavilaciones actuales eran la consecuencia de una contradicción entre principios a sancionarse y aquéllos establecidos” (Sl, 302).

La crítica frontal que Arlt formula a ciertos sistemas políticos y sociales no parece dejar lugar a dudas. En su progresivo desenlace lógico, con los diálogos y monólogos de sus personajes, nuestro autor se abría espacio en el panorama literario argentino a tiros de cañón: “No, me revienta esta carga de escrúpulo antiguo” (Sl, 330), dice Erdosain al Astrólogo, explicándole su furia y la necesidad de asesinar a Barsut. “Nosotros limpiaremos de inmundicias el planeta con una ametralladora” (Sl, 236), dice el Buscador de Oro. “A donde vayas encontrarás la peste hombre y la peste mujer” (Ll, 187), le comenta Erdosain a Luciana.

No obstante, la búsqueda de la verosimilitud⁹, que intenta establecer un paralelo del personaje arltiano con el sujeto histórico, ha ocasionado algunas desavenencias y el natural alejamiento de la crítica con respecto al concepto ideológico de los textos. Pero los personajes de estas obras son autónomos, dinámicos, difícilmente reductibles a una simple comparación con los héroes de la historia. De ahí que en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* sólo de una cosa podemos estar seguros: nunca se proporcionan respuestas nítidas, sólo se sugieren paralelos tentadores entre locura y razón, entre angustia y sufrimiento, entre poder y deseo, paralelos que emergen de un lenguaje demoledor y, por supuesto, innovador, y que se expresan a través de una sólida obra narrativa, que por sí misma ayudará a salvar el vacío crítico que está íntimamente relacionado con todo aquello que se vincula a las significaciones *ideológicas*:

⁹ A lo largo de la historia de la crítica arltiana, el problema de la verosimilitud ha jugado un papel clave en la interpretación de los textos pues, a partir de ella, la crítica ha oscilado entre la credibilidad indiscutible o la censurar tajante del discurso del Astrólogo.

Un sustrato real alimenta el prodigioso despliegue imaginativo del Astrólogo. Varios de los elementos que manejan su discurso (la amplia gama de engaños y simulaciones, la mezcla de fuentes distintas, las contradicciones) tienen su origen en la realidad que observa el escritor en los centros espiritistas, en la política y en su sociedad en general. Pero en lugar de reproducir simplemente lo real, Arlt desplaza de la ficción la denuncia y la crítica que persigue el texto periodístico de los 20 y también en los aguafuertes, y transforma el discurso indecible y plural del Astrólogo en una propuesta subversiva, reacia a cualquier esquema, tesis o jerarquía. Propuesta desconcertante si se buscan certezas ideológicas o verdades absolutas en la obra de Arlt, hoy debe admitirse que ésa es tal vez su principal virtud, lo que la hace vigente y permite que sigamos leyendo e interrogando las palabras del Astrólogo (Corral, 2000, 621).

En esta dirección se han manifestado algunos críticos, como Rose Corral, quien asegura que debe superarse el plano ideológico en el díptico arltiano porque las “numerosas referencias a la historia contemporánea, los posibles modelos ‘reales’ de revolución y de organizaciones secretas no interesan en tanto documento o verdad objetiva. Al incorporarse a la ficción, la realidad histórica se supedita, como intentaremos mostrarlo, a una verdad imaginativa” (1988, 1267-1268). Por su parte, Hayes insiste en el mismo punto cuando observa que “*Los siete locos* [...] representa una imposible *ars combinatoria*, calculada para asombrar a su público y, ante todo, para ser descubierta, para ser reconocida como invención -el triunfo de la realidad imaginativa (del narrador) sobre cualquier realidad empírica (que prefiere olvidar)” (71). Renaud asegura que lo “imaginario prolifera, se desborda. Las asociaciones de ideas, las imágenes más insólitas cobran un vuelo obsesivo mientras que la realidad inmediata pasa a segundo plano” (702), de donde se concluye que una vez salvada la primera desvirtuación de su mensaje, la corrupción de sus textos, la perversa agresión de la que fue objeto, es posible saber qué quiso decir, qué quiso escribir el novelista Roberto Arlt.

Lo cierto es que una inflexión crítica sobre este tema puede resultar peligrosa; la discusión de Roberto Salama y Raúl Larra debería representar un claro indicio, un ejemplo implacable del error que en ocasiones distingue a la crítica cuando asume la tarea de interpretar la obra de Roberto Arlt -¿y de cuántas más no?-. ¿De qué mensaje se habla en la actualidad? ¿Cuál es la desvirtuación de su mensaje?

En literatura de muy pocas cosas estoy seguro. Pero una de ellas es que un escritor no debe preocuparse tanto por *saber*, debe ocuparse más bien de aprender y probar ser audaz y equivocarse todo lo necesario. El arte es un camino hacia el conocimiento, pero no siempre es un camino de encuentros. El verdadero artista sabe de antemano que jamás alcanzará nada, pero no por eso dejará de buscar toda su vida. Ésta también es una enseñanza arltiana (Giardinell, 839).

Las primeras discusiones ideológicas¹⁰ fueron producto de un extraño uso de los textos por parte del Partido Comunista Argentino que poco preocupado por explicarse a sí mismo el díptico, se tomó muy a pecho la difícil tarea de explicárselo a los lectores. Discusión que se les escapó de las manos y que terminó por convertirse en una pelea de asuntos doctrinales; tan contraproducente es acorralarlo a una posición ideológica, como privarlo de la misma. Arlt escapaba a las caracterizaciones de su época inaugurando una más siniestra: el *fatalismo*, que como tal, traía nuevos visos ideológicos, sociales y culturales. Confusión ideológica producto de una ambigua *lucha de clases* y un *realismo de protesta*, muy de moda en esa época, pero de hecho impropio en nuestro autor.

Distingo, sin embargo, las hendiduras que se crean al intentar una adecuada asimilación de todos los recursos operativos de la obra, de las variaciones argumentales a la hora de exponer el complejo discurso del Astrólogo. Discurso producido por elementos tan sofisticados que en ocasiones llegan a ceñir las trincheras de la argumentación lógica.

Pero a pesar de todas las distorsiones que encontramos en los textos, es importante entender que el valor del discurso del Astrólogo radica en las posibilidades que descubre, no en las que describe que, a final de cuentas, vistas desde la actualidad, dichas descripciones no son más que la elaboración de procesos literarios anticipados con gran acierto por Dostoievski en *Los demonios*. El argumento de la “confusión” que generan los textos, a la hora de extraer los componentes ideológicos de su narrativa, podría refutarse afirmando que la confusión se genera cuando la crítica se niega a aceptar el asalto que Arlt realiza, a través de una descripción estratégica, a algunas estructuras sociales, ideológicas y, por supuesto, también literarias. Existen rasgos que alertan al lector sobre las múltiples variaciones que generan estos textos; descripciones verosímiles, ideas encontradas, argumentaciones de alta intensidad y situaciones de ánimo que terminan por rayar en la

locura o el ridículo, elementos que contribuyen a establecer una unidad paralela a partir de fragmentos claramente irreconciliables y que de ninguna manera deben silenciar los diálogos contenidos dentro de estas dos novelas. La claridad se supedita y, por lo tanto, la asimilación y unificación de las ideas expuestas precisan una descodificación puntillosa de las mismas.

Aunque naturalmente las ideas no pueden ser tomadas al pie de la letra (puesto que de poder ser leídas así tal vez no serían literatura)¹¹, y tampoco pueden ser juzgadas con el mismo mecanismo de la fidelidad, sí merecen llamar nuestra atención sobre los códigos primarios que van de la ideología a la angustia y de ésta a la locura y que fueron prontamente etiquetados y posteriormente limitados por la crítica.

En efecto, la estructura novelística de Arlt conspiraría contra sí misma si tomamos como real el afán de ciertos sectores de la crítica por ordenar las ideas que en los textos aparecen, bajo métodos analíticos inmediatamente aplicables a la realidad que contemplamos, sin comprender que lo que el autor busca es crear una compleja cohesión entre literatura e ideas, que difícilmente puede reproducir los códigos lógicos establecidos por las doctrinas políticas, de los cuales Arlt reniega a través de su muy particular mirada canallesca.

Arlt efectuará (labor compartida con otros autores de su generación), un cambio de rumbo en la literatura que hasta el momento había estado fuertemente seducida por el ambiente de la pampa, los héroes nómadas. Ante estos personajes empezarán a oponerse singulares figuras literarias, los pobres, las prostitutas, los marginados, los Augusto Remo Erdosain de la nueva ficción que se está generando en Argentina y que será importante para entender los giros que la ficción narra a través de su literatura.

Pero, entonces, ¿qué habrá querido decir Roberto Arlt? ¿De dónde habrá sacado a todos esos monstruos? “Lo cierto es que hoy en día resulta claro que dedicarse a la crítica literaria

¹⁰ Aludo particularmente a la sostenida por Raúl Larra y Roberto Salama en la década de los cincuentas.

¹¹ Lois Parkinson (1995) en su artículo titulado “Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales”, da una explicación muy provechosa al hacer énfasis en que una “lectura teórica de un texto literario pondrá en primer término el hecho de que el escenario, los personajes y los sucesos pertenecen a un dominio interpretativo, y que ese dominio nunca es natural o inocente, sino que siempre está construido culturalmente mediante códigos y convenciones literarios seleccionados. En resumen, un modelo teórico recordará al lector lo que todos sabemos, pero con frecuencia olvidamos, alentados precisamente por la obra misma: que los textos literarios *no* representan el ‘mundo real’ de manera confiable y sin ambigüedad. La

es hacer también una crítica de la cultura” (Renaud, 689). Y si se acepta esto es indudable que la discusión ideológica tiene aún vigencia, un futuro prodigioso¹².

Pero este enfoque “estrictamente ideológico -asume Renaud- tiene sin embargo sus límites. Presupone, busca y cree encontrar, algo arbitrariamente, una lógica de carácter exclusivamente político de la cual están de hecho desprovistos *Los siete locos* y *Los lanzallamas*” (706). Las llamadas de atención sobre este tema son diversas, lo cierto es que gracias a la labor crítica de Ricardo Piglia han comenzado a retomarse estos elementos, y aunque no se puede pretender un análisis estrictamente ideológico de sus contenidos, es evidente la necesidad de dicho acercamiento. Arlt enumera, en la anteriormente citada entrevista de 1929, estos aspectos acerca de su creación literaria y la de sus contemporáneos:

Esta desorientación yo la atribuiría a la falta de elementos importantes. La falta de un problema religioso y social coordinado en estos hombres [...]. Si se me pregunta por qué ocurre esto, contestaría que lo atribuyo a que estos hombres tienen inquietudes intelectuales y estéticas y no espirituales e instintivas.

Esta gente, a excepción de Mariani, no cree que el arte tenga nada que ver con el problema social, ni tampoco con el problema religioso. Y entonces trabajan con pocos elementos, fríos y derivados de otras literaturas de decadencia (2000, 719).

También, por esas fechas, Arlt escribe una carta a su hermana Lila que resulta de gran interés. En ella se leen fragmentos que pueden aclarar la manera como Arlt pudo entender el quehacer literario. En esa carta el autor escribe:

Algún día en un libro, será el más espantoso que escriba, y lo empezaré pronto, contaré mis relaciones con Carmen. Mi vida de sufrimiento con esta mujer desde que me casé... tengo tantas y tantas cosas que escribir y que contar, a favor y en contra mío que ahora sé que todo lo que se ha escrito y vale, vale porque ha sido escrito con sangre [...].

interpretación del lector respecto de los mundos creados por la literatura, variará de acuerdo con el modelo teórico que seleccione de una vasta variedad de posibilidades” (p. 157).

¹² Este comentario no pretende iniciar un debate sobre la supremacía de la crítica de la cultura sobre la crítica literaria pues, desde el punto de vista que aquí es el mío, ambas son indispensables para el desarrollo del proceso crítico, de tal manera que las considero inseparables a la una de la otra. Limito mis comentarios, por supuesto, a este estudio.

Lo grande de este libro es el dolor que hay en Erdosain. Pensá que yo puedo ser Erdosain, pensá que ese dolor no se inventa ni tampoco es literatura [...].

Cuando yo le he dicho estas cosas a esa mujer me contestó: tú sabes hablar bien, tú ves lo tuyo, tú sabes escribir, por eso impresionas. Como si lo que escribiera o dijera no se refiriera a hechos reales, tremendos (2000, 722-723)¹³.

Si bien la actitud de Arlt al defender su tarea intelectual en ocasiones puede parecer parcial y muy mal argumentada¹⁴, también muestra la necesidad y la urgencia del autor por construirse una personalidad propia, construcción que ya había comenzado a edificarse unos años antes con la aparición de *El juguete rabioso*; además revelan la conciencia que tenía el autor sobre la profundidad que estaba logrando su obra literaria; no cabe duda de que la falta de este reconocimiento ejercía sobre él una fuerza devastadora.

Pero de lo único que podemos estar seguros, por el momento, es que en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* todo incomoda, desde su visión neurótica de la sociedad hasta su sintaxis, todo es absolutamente radical, abrupto, extremista, cruel, obsceno, no por nada lo llamaron el octavo paranoico, apodo, creo, muy logrado.

Recordemos que el mismo Arlt se encargó siempre de acrecentar la confusión. Acreditado en vida como exponente de Boedo, como obstinado rusófilo junto a Mariani, Barleta y Castelnuovo, entre otros, que se caracterizaban por su interés hacia el sufrimiento humano, su realismo social, su literatura como representación de la clase media argentina, Arlt se predispuso a ciertos comentarios confusos: “Como el propio Arlt se encarga de recordarlo en las ‘palabras del autor’, primero se le leyó como un realista de ‘pésimo gusto’; más tarde, en nombre de ese realismo pocas veces discutido o cuestionado, se exige a sus novelas todo lo que supuestamente deben ofrecer los textos realistas: verosimilitud, transparencia del sentido, coherencia ideológica, homogeneidad de medios expresivos y de la enunciación” (Corral, 2000, 614). Pero Arlt, aunque autor de textos polémicos en lo tocante a la ideología, no pertenecía plenamente ni a uno ni a otro grupo (ni al de Boedo, ni al de Florida, se entiende); escapaba de ambos, algo que la crítica de su tiempo no debió

¹³ Carta dirigida a su hermana Lila entre 1929 y 1930.

¹⁴ Recordemos las tan comentadas “Palabras del autor” con las que inician *Los lanzallamas*; réplicas que muestran ante todo el resentimiento que sentía Arlt contra los círculos literarios que lo segregaban.

perdonarle nunca. Aunque su acercamiento a la literatura rusa y su tendencia hacia uno y otro círculo literario permitían una efímera relación, Arlt distaba mucho de aquellos grupos.

Leamos unos fragmentos citados por Omar Borré (1999), para entender las dimensiones de la postura de Arlt ante la oposición Boedo-Florida:

No se lo perdono, hermano genio, en Florida y en Boedo. Si usted se pasea por Florida, me comunica con aterrador lujo de detalles las razones por qué Dostoievski era un degenerado y Tolstoi un reblandecido, si usted democratiza por Boedo, me dice pestes de ese “burgués” de Flaubert, y de ese otro aristócrata de D’Annunzio...

... si usted está etiquetado en Florida me habla de las grandes ventajas de bañarse en el verano y de tomar la comunión día por medio; y si es de Boedo, de la eficacia psicológica de vivir en un conventillo y de ser amigo de los más conspicuos haraposos.

Luego usted me habla de su libro, y como usted es de Florida me muestra las cartas que le mandó Valéry Larbaud y Ramoncito, porque aunque usted sea un tío con más barba que un turco, considera de buen gusto decir con voz atiplada: ¡Ay!, qué travieso ese Ramoncito. ¡Qué pícaro! Si no parece cristiano por lo bueno...

A la inversa, si usted pulula por Boedo, me comunica el asombro y admiración que causó su obra revolucionaria en España, Bulgaria y Escandinavia, y me muestra las cartas de un terrorista barbudo, y las felicitaciones que le ha mandado el centro de panaderos checoslovacos... (Arlt, cit. Borré, 179-180).

Líneas que por sí solas arrojan suficiente claridad para entender las proporciones del debate y la manera en la que Arlt lo ridiculizaba.

La confusión se incrementa si tomamos por cierto que no nada más se declaró partidario de Boedo, o rusófilo, sino que sus mismos escritos invitaban a todo tipo de interpretaciones. Pero “Arlt había tomado claro partido por un realismo político, atenuado por el mecanismo de la farsa, que se suele poner en la cuenta de la ‘invención’ o la ‘fantasía’, conceptos para nada reñidos con el realismo, hasta cierto punto instrumentos útiles para hacerlo más interesante...” (Amícola, 667), o delirante, lo cual, si no fue su deseo, repercutió con fuerte impacto sobre sus lectores. Deseo o no deseo, éste es un artificio muy similar al que encontramos en el plano ideológico: confundirlo todo, para confundir a todos. La farsa parece ser el eje mecánico que pone en funcionamiento la perversa estructura que mueve a

su literatura. Entendiendo farsa como enredo para aparentar y engañar, mas nunca como falsedad.

Cuando Roberto Arlt aparece en el contexto literario argentino, el debate entre Boedo y Florida está en pleno auge. Es mucho lo que se ha hablado y escrito sobre el tema, hasta el grado de que parece superfluo insistir en el singular hecho de que esta pertenencia ha sido desmentida sistemáticamente por la crítica moderna y los escritores que le sucedieron.

Sin embargo, me parece oportuno ahondar en algunos detalles que nos permitirán seguir afirmando que, aunque Arlt no puede ser considerado dentro de ninguna de las dos estéticas literarias de los años veinte, éstas ejercieron una extraordinaria influencia sobre el autor de *Los siete locos*.

Arlt distaba mucho de aquellos grupos intelectuales o artísticos, eso no es un secreto para nadie; sin embargo, aunque nunca terció cabalmente dentro de las líneas de ningún bando generacional, éstos fueron determinantes para la evolución literaria de uno de los escritores porteños más radicales del momento y que a la postre se ha ido convirtiendo en uno de los hitos de la literatura nacional.

En el prólogo que Adolfo Prieto hace a la primera de las obras que constituyen el díptico, se lee:

En relación con estas diferencias, pudo hablarse entonces de una polémica generacional. Es cierto que los nombres de las calles porteñas, *Florida* y *Boedo*, propuestos y aceptados rápidamente para reconocer las dos tendencias, llegaron a servir como fórmula de consumo interno para la jovial camaradería y la complicidad de los grupos supuestamente enfrentados. Pero es cierto también que más allá del deseo de algunos de sus integrantes, de exagerar o de disminuir los alcances de la polémica, ella existió en término que autorizan a distinguir maneras de asumir el hecho literario (XII).

Es importante entender las dimensiones de este fenómeno cultural que llevó durante un par de años a los escritores porteños del momento a identificarse con uno u otro grupo literario, para entender en gran medida la posición de un Roberto Arlt-escritor.

Estas particulares circunstancias no pueden negar el hecho de que Arlt, en efecto, no permaneció por completo indiferente ante la polémica generacional; diversos testimonios tanto de la crítica como de la labor intelectual de Arlt, darán habida cuenta de ello.

Aunque en definitiva lo que importa es la discusión de los textos mismos de Arlt -y éstos trascienden la polémica Boedo-Florida-, no está de más recordar que el propio escritor no se mantuvo al margen, como tantas veces se ha dicho, de esta polémica: defendía una literatura que estuviera preocupada por “problemas sociales y religiosos”, una literatura -dice en la misma entrevista- recorrida por “inquietudes espirituales e instintivas”.

Es probable también que este encasillamiento temprano de Arlt en un grupo bien definido fijara las lecturas y los juicios de valor sobre su narrativa (Corral, 2000, 614)¹⁵.

Roberto Arlt fue, sin lugar a dudas, un escritor interesado por reproducir cuadros sociales, pero esto no lo hacía partícipe directo de las tendencias ideológicas que estaban muy de moda en esos años y fue quizás por esas perspectivas sociales por lo que se le intentó equiparar a la estética de Boedo. Pero con el paso de los años nos hemos dado cuenta de que la literatura de Arlt es más compleja y meritoria de una reflexión profunda, pues si bien los novelistas de Boedo dedican sus escritos a dignificar a los humildes, a los desamparados, al mismo tiempo que denuncian las injusticias sociales, Arlt seguirá por otro camino, sensiblemente diferente en una primera hojeada a su obra, pero eventualmente nuevo en un análisis más profundo.

Arlt no será un autor que abordará temas de la literatura de protesta, pero esto no lo apartará de una escritura parcialmente ideológica. Esto es fácilmente reconocible por poco

¹⁵ Claudia Gilman escribe sobre este tema: “La polémica barrial Florida y Boedo es la más popular de nuestra literatura. Su importancia se revela en el carácter de mito de origen de nuestra literatura que se le ha adjudicado. Sus participantes enarbolan el prestigio de haber hecho tabla rasa -bien que moderada- con la literatura anterior. De esta discusión nace a la luz nuestra vanguardia literaria y nuestra vanguardia política, nuestra primera generación estrictamente literaria. Pero ni un grupo ni otro producen algún texto que pueda considerarse de vanguardia, si nuestro modelo de vanguardia ha de ser la radicalizada vanguardia europea [...]. Mayoritariamente poetas los de *Martín Fierro*, mezcla de poetas y narradores los de Boedo, no se rompen de cuajo con ninguna tradición (gesto esperable de una vanguardia) ni con ninguna moral. Dos estéticas diferentes y dos públicos diversos evitan una lucha sangrienta por los espacios de consagración, por más que no se evite la disputa por la legitimidad de posiciones frente al arte. El pálido ultraísmo de Florida [...] y el realismo novelístico de la muchachada de Boedo, sencillamente modernizan el panorama literario argentino. Si es cierto que el proyecto de vanguardia histórica consiste en religar el arte con la vida, renegando de la autonomía de lo estético, *Martín Fierro* recorta la vida de un modo radical, limitándola a algunas costumbres cotidianas. De política ni hablar. En este terreno, programáticamente, es el grupo de Boedo quien encarna el espíritu vanguardista y es el movimiento por el cual Boedo resuelve la integración del arte en la vida, uno de los puntos de oposición más fuerte con la vanguardia del movimiento *Martín Fierro* [...]. Como un neutral privilegiado, que encarna simbólicamente a ese testigo al que se busca convencer, queda Roberto Arlt para ocupar el lugar de la manzana de la discordia: como un eco residual de la polémica se desarrolla una lucha por considerar a Arlt como uno de los ‘nuestros’. La disputa, vaciada de sus contenidos estético-ideológicos, sedimenta en la propiedad un Arlt-trofeo” (53 y ss.).

que apelemos a sus textos¹⁶. Sin embargo, autor preocupado por esbozar temas sociales, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* trascenderá, por mucho, las perspectivas críticas del resto de su producción artística y la de algunos de sus contemporáneos. Llegará a límites que tal vez él mismo no contemplaba y que no pudieron ser retomados con la exactitud y con la fuerza narrativa con la que abordó la primera parte de su obra. Este díptico, y sin restarle validez al autor, parece salirse de una concepción original y más o menos meditada sobre su posición intelectual, hasta alcanzar niveles colosales que nunca más pudieron ser retomados ni en sus cuentos, ni en sus obras de teatro, ni en ningún otro aspecto de su narrativa¹⁷.

El hecho de mencionar el acercamiento consciente y tal vez comprometido de Arlt al grupo de Boedo durante algún tiempo y de manera limitada, marca distintas facetas de su escritura. Suceso que consolida la suposición de una escritura intencional que no encontraba el medio propicio para el desarrollo de su evolución literaria. Los acercamientos malogrados tanto a uno como otro grupo literario son el testimonio de un autor que no encontraba el norte, perdido en la inmensidad de su propuesta narrativa. ¿Encontró alguna vez Arlt su camino?... Es posible que lo distinguiera con mayor claridad en el proceso de formación del díptico que aquí se estudia, de ahí que su producción literaria sea más explosiva en el inicio de su carrera.

Pero en definitiva, Boedo y Florida no sólo representarán para Arlt la “fórmula de consumo interno para la jovial camaradería y la complicidad de los grupos supuestamente enfrentados”, sino también el origen de la búsqueda de un autor, para mi gusto confundido y, en muchos aspectos, rebasado por el engranaje de su obra. “El individualismo anárquico de Arlt, su odio a los cenáculos y el carácter de su novelística [...] lo apartan tan netamente

¹⁶ Piglia sostiene, en *Crítica y ficción*: “Si se piensa en Roberto Arlt, se ve que Arlt es la verdadera literatura política. Un tipo que nunca hablaba de Yrigoyen, que nunca hablaba de lo inmediato, que nunca hablaba de lo que estaba pasando. Y en su tiempo había, claro, muchos otros que estaban escribiendo novelas simultáneamente con él, que hablaban de las huelgas y de los conflictos y los contenidos inmediatos; pero fue Arlt el que captó el núcleo secreto de la política argentina, y escribió una novela que se lee hoy y parece que se escribió ayer. Eso es la literatura política. Eso es la ficción política. Capta el núcleo secreto de una sociedad. Funciona, digamos así, transformando esos elementos que son los núcleos verdaderos, los núcleos de interpretación” (2001, 113-114).

¹⁷ Quizás sea cierto lo que Jorge Lanata escribe acerca de estos dos libros: “Los críticos aseguran que dijo lo que quería decir demasiado rápido: luego de sus dos novelas tropezó de fracaso en fracaso hasta su muerte. Nadie puede gritar lentamente” (841-842).

de Florida como de Boedo, y aun de las coordenadas generales que imprimen cierta unidad a la literatura de esos años” (Borré, 173).

Arlt pondrá mayor énfasis en la marginalidad y el carácter excepcional de los casos especiales: locos, ilusos, inventores fracasados, soñadores, místicos, utopistas, perversos, asesinos, delincuentes, “filósofos” de café, humillados, redentores mesiánicos, aventureros, etc. Si Rubén Darío tiene a sus “raros”, él tiene a sus “locos”, su galería de marginales señalados fundamentalmente por la excepcionalidad y lo paradójal: “canallas”, pero al propio tiempo “tristes”; “viles”, pero a condición de ser también “soñadores”; hombres de absoluta “sequedad” interior, pero fascinados, en algún lugar de su conciencia, por la búsqueda de la “Gracia”. Criaturas, en suma, de vida interior “dislocada, intensa y angustiosa” (Rivera, 26-27)¹⁸.

Y será a partir de toda esta serie de contradicciones tanto de sus escritos como de su actitud misma, como comienza una serie de desatinos colosales acerca del contenido ideológico de su obra y que oscilará bruscamente durante algunos años y tardará unas cuantas décadas antes de empezar a enderezarse. ¿A qué se deben las diferencias ideológicas entre sus composiciones-conspiraciones literarias? ¿Es esto un error producto de la capacidad narrativa del autor o es sólo un accidente estilístico o de enfoque expresivo? ¿O es, acaso, una estética deliberada?

Pero más allá de la problemática sobre los contenidos ideológicos, también resulta necesario introducirse en lo que Noé Jitrik denomina los temas fuertes: angustia, sufrimiento, asesinato, engaño, frustración, humillación, dolor, crimen, herramientas básicas, como el concepto de la idea, para cualquier acercamiento a la obra. Oscar Wilde escribía en “El crítico artista” que: “El arte está igualmente fuera del alcance de la moral porque sus ojos están fijos sobre cosas bellas, inmortales y siempre renovadas. Sólo pertenecen a la moral las esferas inferiores y menos intelectuales” (83). Y esto queda cabalmente establecido en el desarrollo de la obra cuando el lector encuentra ese fuerte deseo de fractura, esa obsesión constante en torno a la voluntad de golpear, el enfermizo deseo de traición:

¹⁸ En esta dirección Aníbal Jarkowski define la estilística arltiana como “violenta lógica de la observación” (111). Corral la ha llamado a su vez “la ambivalente seducción del autor por el discurso imposible de la locura” (1992, 52).

De ahí en más el ser arrojado a la existencia acciona hasta quedar sin aliento, hasta el extravío de *Los siete locos*, hasta la santidad de Genet. Dios Padre ha encontrado un nombre bonito para jerarquizar el rechazado [sic] llamándolo “libre albedrío”. Y forman legiones los personajes que giran en remolino de presunto peregrinaje en busca del sentido de sus vidas. Habría que ser humilde, pero la consigna de los que acusan el golpe es *Non serviam*. No se someterán, no obedecerán, dejarán crecer en ellos el mal. Ya no evocarán fáusticamente al diablo, serán satanes y castigarán al padre que los ha desconocido. Pero el Padre vive dolorosamente en ellos y dificulta la práctica del mal, entibiando la fragua en que se templarán malvados. El autor no puede, en el caso de *Los siete locos*, librar a Erdosain del cordón umbilical que lo decide en definitiva Erdosain-Arlt, de quien el narrador omnisciente conoce sus pensamientos: “Sabía que estaba irremisiblemente perdido, desterrado de la posible felicidad que siempre, algún día, sonrío en la mejilla más pálida: comprendía que el destino lo abortó al caos de esa espantosa multitud de hombres huraños que manchan la vida con sus estampas agobiadas por todos los vicios y sufrimientos” (Mirta Arlt, 2000, 826).

Los seres que recorren las páginas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son hombres que se desplazan enloquecidos por un “mundo de tinieblas”. Los temas asombrosos, las acciones disparatadas, la agresividad o los tintes decadentes, exploran subterráneamente los contornos de la *realidad distorsionada*, que con extraordinaria anticipación Arlt proclama como propia. Atrapados entre sus reflexiones, pisoteados por sus conciencias, recortados contra sus destinos, las partes de sus pensamientos integran tópicos, casi alegorías, que representan los vicios del hombre de los tiempos modernos. Idealistas o fanáticos, homicidas o mercenarios, estos personajes afinan las notas de la confabulación-conflagración, porque a final de cuentas lo que los reúne no se estanca en el aleatorio y casi fantástico (o fabuloso) proyecto de la consolidación de su utopía revolucionaria. La verdadera mira de su rebelión, o por lo menos la que parece más sólida, apunta, ante todo, a transformar la visión que el hombre pretende hacerse de sí mismo. Rose Corral lo ha expresado muy bien cuando dice que Roberto Arlt aparta la denuncia y la crítica en los alcances de su obra (2000, 621), alcances tal vez muy arraigados en ciertos escritores de su tiempo. Y en vez de ello -agrego- toda su producción se concentra en desnudar sistemáticamente nuestra realidad inmediata, ridiculizando la verdad, ignorando la moral, cuestionando el criterio, postulando un conjunto de ideas (sociales, culturales e intelectuales) desconcertantes y, si se quiere, repudiables. Esto en conjunto. Por separado,

cada uno experimenta su unidad. Más allá, en “vez de reconstruir ‘vidas’, las novelas penetran reiteradamente en los ‘estados de conciencia’ o en las ‘zonas de angustia’ del personaje principal, y dan asimismo cabida a sus sueños y fantasías, sus alucinaciones y obsesiones. Los personajes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* parecen hallarse al final de una atormentada y errática trayectoria cuyas etapas anteriores ignoramos o de las cuales sólo se nos entregan algunos fragmentos” (Mirta Arlt, 1974, 22).

Lo cual deja al desnudo cierta tensión emocional y psicológica con la que se nos muestran los actores de estas dos novelas. Y en esta dirección resulta notable la mecánica de los acontecimientos catastróficos, expresados por medio del peso de la brutal vida urbana como centro de acumulación y degradación, que la ciudad y la supercivilización ejercen contra sus habitantes. “El hombre arltiano vive oprimido por la sordidez y la hipocresía, pero también desorientado dentro de su engranaje social, dentro de una ‘civilización’ a la cual sus normas vitales le resultan insuficientes para incorporarse. Siente que la ‘moral’ y el progreso técnico no van a la par [...] La ciudad -la única realidad que conoce- se yergue ante sus ojos como algo monstruoso, supercivilizado...” (Guerrero, 1972, 111).

Tales características predisponen al lector a un número variado de reflexiones-impresiones. Matices, figuras poéticas y pensamientos desconsolados, se confabulan aquí con la peligrosa misión de provocar una catarsis. Erdosain, el hombre ambiguo, se dirigirá inevitablemente hacia el desastre, porque cada acto suyo lo ha condenado a una ridícula situación en la que sólo sobrepasando la altura moral, de su última acción condenable, podrá alcanzar la resignificación:

Erdsain es, fundamentalmente, un humillado. El desajuste entre sus aspiraciones y las respuestas que recibe de los signos de la realidad, se traduce siempre en humillación. Pero el mecanismo de la humillación no actúa en un circuito cerrado de estímulo-respuesta; no se limita a comentar la diversa gama de desajustes padecidos. El mecanismo de la humillación se alimenta a sí mismo en fantasías perversas; finge situaciones intolerables; convoca la constelación temática de un sexo lacerado por las prácticas de una sociedad represiva. La humillación se convierte en una suerte de instancia metafísica: en un destino del que sólo será posible escapar con la muerte (Prieto, XX).

Su obra es además “un sistema que no desdeña matizar la tarea del narrador a través de ‘métodos narrativos’, como el del cronista [...] una presencia del inconsciente como acción en estado puro...” (Jitrik, 1980, 7).

Concentrándonos en los mecanismos principales que controlan los engranajes de sus obras, Ángel Núñez señala “los caracteres problematizados que nos presenta, las teorías que se formulan en sus obras -meditaciones sobre Dios, el destino humano, la explotación-, y el significado de los argumentos que despiden al lector con un interrogante” (16). Añadiría que al despedirnos con esta interrogante, se suma una certeza: en la historia personal y colectiva de la novela y su protagonista, todo siempre tiende a ir peor.

La crítica ha insistido con regularidad en el hecho de que la revolución que se presenta dentro de las páginas de este díptico es únicamente de orden imaginario; es posible. Particularmente creo que la fuerza de la obra reside y surte el efecto deseado gracias a la introducción de ciertos elementos que operan en nosotros, desautomatizando, afirmando: nosotros somos *eso*, en contra de lo que deseamos o pensamos imprudentemente. En este caso, prejuicios ideológico-sociales, vicios morales, mentiras colectivas, anhelos personales, lo cual nos desplazaría de una conciencia colectiva a una individual y de regreso¹⁹. El siguiente párrafo resulta muy ilustrativo para demostrar lo anterior.

Los dioses existen. Viven escondidos bajo la envoltura de ciertos hombres que se acuerdan de la vida en el planeta cuando aún la tierra era niña. Él encierra también a su dios. ¿Es posible? Se toca la nariz, adolorida por las trompadas que recibió de Barsut, y la fuerza implacable insiste en esa afirmación: él lleva un dios escondido bajo su piel doliente. ¿Pero el Código Penal ha previsto qué castigo puede aplicarse a un dios homicida? ¿Qué diría el Juez de Instrucción si él le contestara: “peco porque llevo un dios en mí?” (SI, 169).

Arlt estaba convencido de que el arte debía ser como un golpe, un certero y violento *cross* a la mandíbula y esta “experiencia al límite de lo comunicable, cuyo núcleo conformador parece ser la escisión del hombre y el mundo, conlleva necesariamente una

¹⁹ Remito a estas líneas de Renaud: “Lo que pudo haber sido celebración de la belleza nocturna de la urbe - como en cierta poesía vanguardista- desemboca aquí en la desgarrada comprobación de la miseria afectiva del hombre. Una vez más, el espacio urbano guarda estrechas relaciones con el de la conciencia individual: el cielo ‘con livideces de mostaza’ anuncia ya los tormentos del alma y el cuerpo” (703-704).

conquista estética, la invención de un lenguaje” (Corral, 1992, 108-109). Y el compromiso de Arlt con el lenguaje, *su* lenguaje, queda planteado cuando el lector comprueba que la obra arltiana satiriza la realidad en la que se empotra. Su ambiguo y dinámico uso no es suplementario o estilístico, sino una particular forma de enfrentar el acto de narrar.

La labor de Arlt consistió, precisamente, en fundir, licuar, la atmósfera de angustia de sus personajes y situaciones en un discurso que se lleva hasta sus últimas consecuencias, en lo ético y en lo estético. La conciencia de la veracidad de lo que pasa en las novelas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se experimenta en un sentido profundo, a partir de nuestra confianza en la enfermiza desesperación que nos presenta. Y es el roce con los otros lo que saca chispas en la fricción que termina por incendiar cualquier comodidad. Porque la angustia se presenta durante todo el relato como un rastro fugaz y confuso de la necesidad de autoafirmación, por medio de la crueldad, la desesperación, la impotencia: la inestabilidad psíquica nacida vaya a saber Dios por qué funesto acontecimiento y donde, al parecer, el verdadero significado de la angustia no sólo debe buscarse en la vida personal del individuo, pues también se desprende, involuntariamente, del destino, de la fatalidad. No hay lugar a dudas; en estas novelas, todo siempre tiende a ir peor.

* * *

Me ha interesado hacer una breve descripción del ambiente intelectual argentino en la época en la que Roberto Arlt escribe sus novelas más importantes, resumen o estudio del contexto que también abarca al resto de toda su producción literaria, que inicia con *El juguete rabioso* en 1926 y concluye con la sorpresiva muerte del escritor en 1942, a los 42 años de edad²⁰. La totalidad de sus textos se publican, o por lo menos se escriben, durante estos años que corresponden al periodo de entreguerras, momentos de gran relevancia no sólo para la política internacional sino también para la nueva estética que está naciendo y

²⁰ El último cuento que Arlt escribe para el *Mundo Argentino*, “Los esbirros de Venecia”, está fechado el 1 de julio de 1942, sólo 25 días antes de su muerte.

que de la mano de la modernidad y sus respectivas corrientes literarias se instala en la literatura argentina y mundial con un impacto de grandes proporciones y que a la postre no sólo modificará los ambientes culturales de Occidente, sino que creará una línea literaria, artística y cultural que llegará hasta nuestros días.

También considero que la asimilación, la interpretación y el estudio del contexto pueden suministrar datos importantes para introducirse a la novelística arltiana (o de cualquier otro autor), aunque no necesariamente servirán para aclarar todos los engranajes de las obras literarias.

Conviene señalar que la recuperación que haré en el siguiente capítulo de los primeros debates sobre los textos, resulta de importancia para el desarrollo de este escrito, porque aunque este tema ha sido superado desde hace varias décadas, dichas discusiones contribuyeron a transfigurar gran parte de los componentes del discurso del Astrólogo. No dudo que la recuperación de estas discusiones pueda llegar a parecer rutinaria o, en el peor de los casos, ociosa, pero considero que al recordar la evolución de las discusiones, realizo una disección de los motivos que llevaron a la crítica actual a clausurar los debates ideológicos. Censura comprensible hacia los años sesenta o setenta, dadas las direcciones partidistas asumidas por la crítica anterior a 1960, pero inoperante en la actualidad, donde los discursos han dado violentos vuelcos a los elementos constituyentes de la narrativa arltiana. Autores como Horacio González o Ricardo Piglia han señalado la importancia de trabajar dicha discusión (anclada en los debates de 1950 entre Larra y Salama), para afrontar la paulatina reactualización de los análisis interpretativos, en pos de contribuir a una mejor asimilación de las obras que aquí se estudian.

3. LA CRÍTICA

Un fracasado, no todos, claro, cierta clase especial de fracasados ve todo, continuamente, con ese tipo de mirada. Esa lucidez aberrante, por supuesto, los hunde todavía más en el fracaso. Me interesé mucho por gente así, en los años de mi juventud. Tenía para mí un encanto demoníaco. Estaba convencido de que esos individuos eran los que ejercían, dijo, la verdadera función de conocimiento que siempre es destructiva.

Ricardo Piglia

Al iniciar un rastreo de los estudios críticos que se le han dedicado a la obra arltiana, la evolución de los mismos presenta virajes que han quedado marcados por algunos elementos primordiales, que en este espacio me interesa trabajar. Es verdad que durante las últimas décadas la oscilación de algunos análisis críticos ha llevado a la extracción de elementos derivados de una investigación fuertemente moralista¹, ya fuera desde el punto de vista político (como lo demuestran las tendencias críticas en sus inicios), ya desde el psicoanalítico o sociológico (evidente a partir de los análisis posteriores a 1960), y que han marcado los límites o las fronteras, nunca correctamente postergadas, en una dirección homóloga a la que siguen casi la mayoría de los estudios actuales, en su intento por descodificar los enigmas, siempre dislocados, que las obras aquí tratadas visualizan por medio de rendijas revestidas con tintes de locura.

Tras la investigación política y partidista de los años cincuenta, impulsada por la figura de Raúl Larra y la influencia del Partido Comunista Argentino, surgió una corriente crítica

¹ Al definir a ciertos sectores de la crítica como *moralistas*, no intento decir que considero estos estudios como deliberadamente tendenciosos, simplemente me parece que en más de una ocasión la historia de la investigación literaria nos ha demostrado que los secuelas de los estudios críticos muchas veces se han visto amparadas en procedimientos que pierden vigencia con el tiempo; me parece adecuado observar, por tanto, que la función de la crítica también consiste en reconstruirse a sí misma; toda propuesta analítica resulta, en su propio origen, provechosa para la construcción de un entendimiento gradual de la literatura, que el futuro haga evidente o no la necesidad de resignificar la dirección de los estudios es parte del proceso crítico. No intento decir, por tanto, que la visión psicoanalítica (o cualquier otra) deba ser abandonada a favor de una u

sustentada en gran medida por el psicoanálisis². Rita Gnutzmann señala que el “redescubrimiento de Arlt coincide con (y es respaldado por) la corriente sociológica de la crítica argentina de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. A menudo esta tendencia se combina con la psicoanalítica: la alienación espiritual de los personajes y su base económica” (1984, 223).

Las posturas que se desprendieron de la crítica, a partir de los años sesenta, buscaron obtener como resultado, entre otras posibilidades, conclusiones respecto a una obra que se presenta como un fiel observador de una sociedad determinada, con sus cuadros que testimonian tanto la decadencia de la sociedad como su feroz supervivencia, su evolución desmedida frente a los adelantos tecnológicos y las políticas económicas del mundo capitalista y las subsiguientes fracturas que de ahí puedan desprenderse, como la fragilidad interior, la vida absurda, el hastío. A raíz de estos análisis, entidades como la esquizofrenia, la locura, las rupturas psíquicas, configuraron tejidos que buscaron desprender del texto, en diferentes niveles, el resultado de una escritura aleccionadora. Finalmente, lo que se buscaba dentro de estas líneas psicoanalíticas y, sin duda, también sociológicas (con fuertes bases resultantes de las teorías marxistas), era resaltar los engranajes que mueven a los personajes de estas dos novelas; por un lado mostrando la profundidad analítica de Arlt hacia los modelos sociales (mirados y representados por el autor con mayor énfasis desde la clase media); por el otro, la alienación del individuo dentro del sistema pequeño burgués-capitalista.

Paralelamente a estos análisis surgieron líneas de trabajo que encontraron en la aventura poética los alcances más logrados de la obra. A través de la parodia, que bordea constantemente los límites de la locura, han demostrado cómo nuestro autor logró profundizar en las diferentes dimensiones de la realidad. De esta forma Arlt se introdujo en el mágico mundo de los sueños, en la conciencia dual y escindida, en la identidad cuestionada del hombre moderno. Estos estudios, que parten de sugerencias heredadas por

otra tendencia teórica, sino simplemente que todo tipo de acercamiento, se crea o no en él, debe de redefinir periódicamente los supuestos que postula; cerrarse a esta re-construcción desvela una tendencia moralista.

² En esta dirección aparecerán diferentes investigaciones realizadas por Beatriz Pastor, que escribirá en 1980: *Roberto Arlt o la rebelión alienada*; Ernesto Goldar que lanzará a la luz, en 1985, su *Proceso a Roberto Arlt*. Oscar Massota años antes había compuesto *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1982); David Maldavsky, *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt* (s/f), etc.

la crítica psicoanalítica, han conseguido organizar un armazón literario de fuertes dimensiones³. Bajo estos términos lograron, en gran medida, darle claridad y verosimilitud a los contenidos literarios arltianos, para que sean más fácilmente digeribles por un vasto público de lectores, pero de la misma manera han proscrito aspectos indispensables que nutren el imaginario narrativo, del cual participan *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

Actualmente, las opiniones se han encaminado a indagar en otros horizontes, donde se ha aceptado la posibilidad de que la obra de Arlt tenga todavía un futuro incierto, así como inmenso, y dentro del cual no sólo hay cabida para las lecturas *aleccionadoras*, sino también para los más diversos resultados. Fisura que promete ser duradera, y que propone diferentes nexos exegéticos que no necesariamente resultan edificantes o inofensivos, presuponiendo la posibilidad de extender el debate ideológico a la creación artística y donde puede contemplarse toda invitación, desde las más siniestras y enfermizas hasta las más elaboradas. Donde se presenta plausible la posibilidad de contemplar la existencia humana bajo un extraño y divergente parámetro guía: el de la codicia y la ferocidad (no el Mal) como condición permanente del hombre para subsistir, sin posibilidades de renuncia, sin deseos de cambio, descartando por completo una situación humana pasajera. Donde las actitudes ya sean fascistas o simplemente inhumanas o delirantes no sólo son un juego endemoniadamente intrincado para complicar la comprensión, ni tampoco una denuncia (y mucho menos una enfermedad), sino una ventana abierta a la inspección de la naturaleza humana, que durante años se ha querido negar o se ha pretendido creer que es una fea y lamentable deformación del espíritu. Este tipo de estudios ha señalado la necesidad de traducir a términos intelectuales las funciones extraliterarias de los textos, para evitar que la investigación se aniquile a sí misma, convirtiéndose en un análisis transhistórico de los mismos.

No extraña, por tanto, que la figura de Arlt-narrador inaugure una actitud renovada en la literatura argentina de su tiempo; al respecto Horacio González afirma que:

³ Rose Corral escribe sucesivamente “La sociedad secreta y la rebelión de los magos: aproximaciones a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*” (1988), *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas* (1992). Aden W Hayes, *Roberto Arlt, la estrategia de su ficción* (1982). Aparecerán, en esta misma línea, numerosos libros y artículos, de gran relevancia para la historia de la crítica literaria dedicada al estudio de la obra de Roberto Arlt.

[hay] otro ángulo por el cual debemos admitir que Arlt introduce una gran crisis en el juicio valorativo sobre el mal. Un malestar, que no es ligero, es lo que siente todo lector arltiano, cuando debe reconocer en sí lo que habitualmente describe como “una mezcla de sentimientos contradictorios”. Reconocer la filiación interna de esos sentimientos, nos debe llevar a una investigación sobre la condición espiritual del lector contemporáneo. Angustia por ver el crimen en un discurso destapado, alaridos de placer remoto por las evidencias de que tenemos a la vista el material crudo con que está hecho el mal, contento íntimo por sabernos en posesión del arcano moral sobre el que las sociedades se fundamentan: todos estos barrocos trompicones entre emociones distintas, forjan la maraña anímica que, como se sabe, es el barro de la criatura arltiana. El problema que nos entrega este laberinto emocional es de orden ético, de la ética que subyace al que escribe y a lo escrito, la ética que al fin es la verdadera antropología de la escritura. ¿Era Arlt un “cínico”, en el caso que empleemos esta expresión a la manera de la filosofía antigua? ¿Era Arlt un moralista desdoblado a fin de mostrar lo insoportable de un mundo de Tartufos? (6-7)⁴.

* * *

Abriré un paréntesis para hacer un repaso de los enfoques críticos que se han realizado sobre la obra de Arlt y mostrar así, lo que este trabajo intenta señalar: los alcances de la angustia dentro del contenido de estos textos. Desarrollaré dicho resumen a grandes rasgos, como un balance panorámico, ya que en adelante seguirán apareciendo datos al respecto. De igual forma, una exploración a profundidad sobre la totalidad de la crítica rebasaría los alcances y las metas de esta tesis. Si bien en el inicio de este escrito he dejado claro que la historia de la recepción será uno de los hilos conductores del trabajo, sólo podré detenerme en aquellos textos que para mí gusto forman parte del conocimiento que mayor aprobación ha encontrado en las tendencias críticas y que nos ayudaran a descifrar los procesos de la

⁴ Horacio González continúa su disertación afirmando que “Así como Arlt piensa en que la literatura alecciona a través de los sentidos -y la letra se hace cuerpo, sudor, gusto, olfato, actividad- en su gesta novelística propone algo mucho más exigente. Propone la suspensión -con el mismo suspenso del folletín- del juicio moral aleccionador. El lector goza a condición de no saber quién es, y al fin, su lección es esa [...]. Sabemos que se espera de nosotros una reacción de condenación ante las monstruosidades que cortejamos en la ficción, las mismas que apartaríamos de nuestra vida en cuanto las viésemos manifestarse en la realidad corriente. ¿Pero cuáles son los límites o las superposiciones en el enjuiciamiento de las deformes dolencias psíquicas? Las gozamos como creación fantástica, pero en otro momento, podrían tropezar incómodamente con nosotros, en el mundo real de la vida cotidiana” (59 y 107-108).

escritura arltiana; por tanto, no todo lo que se ha dicho sobre Arlt será abordado en este espacio, como dije, dirigiré mi atención sobre todo a aquellos escritos que se han constituido en líneas generales de investigación y que han sido partícipes, en mayor o menor medida, tanto de la construcción de la exegética arltiana, como de la confusión que se ha generado sobre algunos de sus escritos. Demás está decir que no considero que todo lo que se ha comentado sobre el díptico ha sido mal interpretado; como resulta natural este trabajo se ha valido y apoyado en opiniones críticas que han abordado las obras desde sus inicios y que sin ellas no me hubiera sido posible organizar ni la menor de las ideas que aquí se exponen.

Para ello partiré de la división que Rita Gnutzmann realiza sobre la historia de la crítica arltiana, dividida en los siguientes periodos: la época de principios de los treinta, donde encontramos una serie de publicaciones (reseñas y notas, principalmente, aparecidas en revistas como *Nosotros*, *Claridad* y *Síntesis*), escritas por personas cercanas a Arlt. Amigos entusiasmados por la producción arltiana que defienden su literatura, como Leonidas Barletta, Ulises Petit de Murat, Last Reason. Por lo regular estas observaciones breves y sin profundidad analítica, más preocupadas por el elogio que por el análisis, nos muestran el entusiasmo que los textos de Arlt producen en sus inicios. También, por esas épocas, son latentes los ataques a su obra, como lo demuestran los escritos de Lázaro Liacho y Antonio Aita.

A partir de mediados de la década del treinta, el interés sobre Arlt decae drásticamente y habrá que esperar hasta su muerte, casi diez años, para que la crítica vuelva a poner el dedo en el renglón, lo que explica por qué *Los siete locos* tuvo una buena acogida entre el público y la crítica, y *Los lanzallamas* apenas causó un poco de furor.

En 1942, año de la muerte del escritor, el grupo *Conducta* le dedica un número especial de su revista. En ese volumen escribirán Roberto Mariani, Leonidas Barletta, Conrado Nalé Roxlo, Nicolás Olivari, notas y reseñas que demuestran sobre todo la intención de rendir homenaje al recién fallecido novelista, pero que al asumir formalmente su interés por la obra de Arlt resultan muy meritorias. Horacio Rega Molina, Pagés Larraya, Córdova Iturburu, Juan Carlos Ghiano, serán también autores que escribirán sobre Arlt; a veces admirándole su destreza narrativa; otras criticándole su crudeza, sus cuadros perversos y

decadentes. En los años cuarenta, el interés de la crítica recae únicamente en la aparición del número de la revista *Conducta*, en homenaje a Arlt.

En los años cincuenta, gracias a Raúl Larra, las investigaciones comenzarán a abrirse a nuevos horizontes en temas más concretos, como la angustia, la lucha de clases, las posturas ideológico-partidistas. Aparecerá, junto con Larra, Roberto Salama y Nira Etchenique, por ejemplo.

Pero será sólo a partir de 1960, cuando la crítica empezará a aumentar considerablemente, y los temas recurrentes para abordar la narrativa arltiana crecerán de la misma manera. Se pone especial interés en asuntos socio-económicos; se le mira y analiza a través de las corrientes sociológicas o psicoanalíticas, y asuntos varios como el grotesco, la técnica, la narrativa, el estilo, el dinero, el poder, la inventiva poética, la política no partidista, el complot extraordinario, que irán despertando el interés de la crítica. A partir de entonces empezarán a aparecer estudios de mayor importancia sobre las obras, donde encontramos nombres relevantes como los de Oscar Masotta, Ricardo Piglia, Mario Goloboff, Noé Jitrik, Beatriz Pastor, Diana Guerrero, Mirta Arlt, Aden W. Hayes, Rita Gnutzmann, José Amícola, Andrés Avellaneda, Omar Borré, Maryse Renaud, Ángel Níñez, Ernesto Goldar, Ana María Zubieta, Rose Corral, Horacio González y, por supuesto, Julio Cortázar. A partir de entonces se puede decir que empieza formalmente una investigación profunda y detallada, que se había venido gestando desde los dos primeros artículos publicados en diciembre de 1926, por Carlos Pirán y Leonidas Barletta, como respuesta a la primera novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*⁵.

Los sesenta será, entonces, la década donde los estudios empiezan a mostrar y explicar a conciencia sus objetivos y dentro de sus logros, aparte de los mencionados, Rose Corral enumera los siguientes: “el carácter precursor de su literatura; el tono angustiado y el existencialismo *avant-la-lettre* de sus narraciones, la problemática del hombre de la ciudad cuando está todavía en pleno auge la novela rural, la configuración de un mundo frágil e incierto” (1992, 17).

⁵ Para una información más detallada de la evolución de la crítica de Arlt y de los temas abordados por las investigaciones realizadas desde los años '30, consultar el libro de *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, de Rita Gnutzmann, que aparece en la bibliografía final de este escrito.

Según la clasificación de Gnutzmann, la evolución de los estudios críticos más relevantes podría resumirse de la siguiente manera:

1) *Análisis amistoso*, fomentado por personas cercanas a Arlt, entusiasmadas por la producción literaria del autor argentino. Escritos principalmente asombrados por la fuerza de la prosa arltiana y destinados a elogiar la obra. Aparecidos principalmente al iniciarse la década de 1930 y donde se destacan los comentarios de Leonidas Barletta, Ulises Petit de Murat, Last Reason.

2) *Análisis político-partidista*, donde la obra de Arlt representó sólo un pretexto para introducirse en una lucha interna, en una batalla ideológica del Partido Comunista Argentino. Y que marca, pese a sus carencias, el inicio de la investigación sobre su obra, con la aparición del libro de Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*. Escritos realizados en la década de 1950, donde Larra y Roberto Salama serán los encargados de impulsar el debate político que existió sobre los textos.

3) *Análisis psicoanalítico*, donde, a grandes rasgos y a partir de la experiencia freudiana, se parte de una situación dada, retrocediendo sistemáticamente en busca de antecedentes que expliquen el desequilibrio del personaje; datos que se encuentran, prioritariamente, en la sexualidad reprimida, la alienación del sistema político-económico capitalista y, principalmente, en la infancia del personaje central, Augusto Remo Erdosain. Estudios realizados por la crítica arltiana entre 1960 y 1980, aproximadamente⁶. Periodo en el que destacan nombres como los de David Maldavsky, Beatriz Pastor, Diana Guerrero.

4) *Análisis en torno a la angustia* con visibles líneas sugeridas por la crítica inmediatamente anterior. Aquí la locura será abordada en estrecha relación con la esquizofrenia, la búsqueda interior, la civilización y el desarrollo de nuestras facultades que terminarán por desembocar en la *verdad de la mentira*, es decir, en la *inventiva poética* como última salida al deterioro espiritual. La sociedad secreta representará sólo el vehículo que transportará dicha inventiva. Óptica que marcará el inicio analítico más moderno y mostrará paulatinamente la madurez de la crítica. Investigaciones que nacerán a partir de 1980, donde encontramos estudios realizados por Omar Borré, Maryse Renaud, Rose Corral.

⁶ Este análisis psicoanalítico será retomado más adelante, análisis que va a contracorriente de los objetivos de este escrito, pero que por la fortaleza de su discurso debe ser afrontado, con la intención, no de desvirtuar posiciones ajenas, sino con el interés propio de encontrar puntos de contacto y desencuentro con los diferentes enfoques críticos. Creo conveniente mencionar que, aunque la crítica se ha introducido en temas varios como el anarquismo, el poder, la humillación, la clase media, la escisión del hombre y el mundo, los deseos de auto-destrucción, el sadomasoquismo, la alienación del pequeño burgués dentro del sistema capitalista, la inventiva poética, estos estudios se han perfilado, con visible preferencia, hacia una línea fuertemente psicoanalítica, producto del pensamiento freudiano, según quedó dicho, e incluso, por medio de ciertos filtros desarrollados por el pensamiento marxista, lo cual no las hace menos meritorias, pero tratándose de estos textos, puede conducir a errores notables si no se hacen las aclaraciones pertinentes.

Dada la constitución de este escrito, resulta necesario analizar el desarrollo de la crítica con más detenimiento a partir de 1960, año en el que el tema de la angustia no sólo empieza a ser dominante, sino también comienza a consolidar la validez de su propuesta analítica. Las últimas cuatro décadas de investigación las he dividido en dos (investigaciones aparecidas con anterioridad a 1980, aproximadamente, y escritos producidos a partir de ese año) porque, aunque ambos se basan en una estructura fuertemente psicoanalítica, y en ocasiones hasta marxista, las diferencias resultan notables.

Estos acercamientos a las lecturas críticas me permitirán abordar más adelante el problema de la verosimilitud; una vez resuelta esta dificultad, podré acercarme al contenido que mayor conflicto ha causado a la hora de interpretar las obras: los discursos de la locura. Resolver y explicar la dirección de los estudios dedicados a la interpretación del díptico es indispensable; en primera, porque los análisis quedaron marcados desde sus inicios por una óptica fuertemente clínica que, dicho sea de paso, fecundó con mucho éxito en los primeros estudios formales que se le dedican a Arlt, destinados a señalar aspectos fundamentalmente patológicos del personaje; y en segunda, porque a partir de estos estudios, la crítica posterior retomó dichos acercamientos estableciendo paralelos a través de las perspectivas psicoanalíticas, pero transformando y superando, en gran medida, las dimensiones que le daban únicamente un carácter alienado al personaje, para abrir un espacio a las conquistas poéticas, pero que de alguna manera quedaron determinadas por las líneas de investigación anteriores hacia la no menos compleja idea de un triunfo imaginativo sobre el empírico.

Antes de continuar, me interesa señalar que aunque rechazo el vocablo *locura* (en su sentido clínico), considero que el trato que Arlt le da a la angustia sí me autoriza a utilizar el término *discurso de la locura*, en tanto que a través de él se teoriza, sin necesidad de caer en la elaboración de diagnósticos normativos.

Ahora bien, el motivo por el que me interesa abordar las líneas de interpretación que han existido sobre las obras es porque a través de este repaso pueden abrirse nuevos panoramas de estudio. Rita Gnutzmann ha señalado la importancia de este tipo de seguimiento, al afirmar que:

[a partir] de los años sesenta, con los críticos defensores de la teoría de la recepción, se ha subrayado la historicidad de la obra literaria. Desde entonces han aparecido trabajos que estudian la “recepción” de un autor o una obra a lo largo de muchos años o varios siglos. Las contradicciones en la interpretación que así se hacen manifiestas son explicadas por H. R. Jauss por el hecho de que el texto constituye simplemente “un potencial significativo” que es concretado en su respectiva lectura. De esta forma es posible que el entendimiento de *Don Quijote* o de *Hamlet*, por ejemplo, haya cambiado tanto desde su escritura hasta nuestros días. Jauss no desecha ninguna de las interpretaciones, sino que entiende que cada una de ellas realiza *una* parte del significado total (1984, 217).

En las siguientes páginas realizaré un breve repaso sobre algunos estudios críticos, análisis que mostrará las transformaciones sufridas por el concepto de la angustia en las obras que son objeto de este estudio. Espero que este repaso muestre con detalle el cambio de rumbo que comenzó a ser evidente desde hace casi dos décadas.

A finales de los setenta Beatriz Pastor presenta su libro *Roberto Arlt o la rebelión alienada* (1980), constituyéndose como uno de los más importantes críticos que trabaja estrictamente con la visión socioideológica y psicoanalítica de la literatura.

Pastor inicia sus observaciones afirmando que al analizar las perspectivas ideológicas de los textos (miradas a través de la angustia), encontramos que las obras están desprovistas de una clara conciencia de clase, no existen planteamientos revolucionarios o situaciones históricas concretas por parte de los personajes. Las observaciones políticas que realiza Arlt -continúo exponiendo ideas de Pastor- están constituidas por una serie de momentos ora surrealistas, ora anárquicos, mas de ninguna manera en un sistema filosófico coherente. Su inconsistencia de pensamiento no conlleva, por tanto, actos revolucionarios auténticos, ni un mayor grado de lucidez intelectual, sino que se inscriben en el marco de un irracionalismo escandaloso, de un mal congénito producto de su pertenencia a la especie humana, especie “biológicamente degradada”, mas no de la transformación revolucionaria de la realidad. Su realidad política (o su incoherencia política, ideológica), se ajusta en términos inmediatamente aplicables a sus sufrimientos, que dejarán de ser analizados de manera concreta, colectiva y racional, para transformarse en un impotente, insistente, enajenado y estéril análisis de la existencia. La rebelión instintiva, insensata, del personaje contra su situación de alineación y la estructura social alienadora, será, por tanto, ambigua

y falsa, así como contemplada como una ley externa; abstracciones que desembocarán en el desconocimiento absoluto de su propia situación e incluso de su propia identidad, cercenando de tajo una posible toma de conciencia real.

Angustia, sufrimiento, ferocidad y afán de castigo dejan de ser percibidos como lo que realmente son - síntomas- y pierden por ello la posibilidad de ser analizados, y remitidos a un problema de fondo: la alienación del pequeño-burgués. Al realizarse este proceso se malogra la posibilidad de un análisis correcto y lúcido del individuo y su situación; el campo de conocimiento racional del personaje se restringe, ampliándose proporcionalmente al de la pura especulación metafísica. No hay para el personaje, alienación de cuerpo, alienación del trabajo, explotación económica, conflicto de clase, sino angustia humana, ley de la ferocidad, castigo universal, y fuerza cósmica de la vida. La percepción metafísica, se opone a la racional, y se caracteriza por la incapacidad de alcanzar una comprensión racional de cualquier fenómeno (Pastor, 53).

Reduciendo el pensamiento a una abstracción enajenada -sigo resumiendo párrafos de Beatriz Pastor, imprescindibles para desarrollar las ideas de este escrito-, el personaje dirige contra sí mismo, por medio de síntomas de autodestrucción o autocastigo, toda la agresividad, el odio o la rabia, que deberían ir dirigidos contra los que controlan los sistemas de alienación y explotación colectiva. Rupturas, actos simbólicos, transgresiones, rebeldías irracionales, llevarán al individuo a hacer un análisis ficticio de la realidad. Análisis, por lo demás, reaccionario desde un punto de vista meramente político, puesto que dirigirán sus ataques contra el explotado, no contra el explotador, causante del actual estado de cosas y, por consiguiente, contra el que debería ir dirigido su odio, odio, sin embargo, equívoco, ineficaz y contradictorio, por estar mal orientado. En resumen, para el personaje no se trata “de atacar y resolver unos problemas concretos sino de proponer el resurgimiento espiritual del hombre en términos totalmente abstractos” (Pastor, 96).

Esta lectura muestra la fuerte influencia que el pensamiento marxista ejerció sobre la crítica. Para Pastor es importante explicar la angustia de los personajes por medio de los sistemas políticos y económicos de explotación; también, de alguna manera, este proceso analítico muestra la tentación por el psicoanálisis. Esta visión que la crítica destinó durante casi dos décadas a la interpretación de los textos, con sus ligeras variantes (como la

sexualidad reprimida, los códigos morales, la homosexualidad oculta), se constituyó como el eje guía de casi todos los estudios. En este sentido se han expresado también David Maldavsky en *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt* (s/f); en la introducción de esta obra se lee lo siguiente:

El capítulo I expone una teoría y una metodología para realizar investigaciones de la literatura con diversas ciencias humanas, sobre todo el psicoanálisis. Creo que aquí todavía hay mucho que estudiar y reformular. El capítulo II analiza, desde un punto de vista psicoanalítico, los temas comunes en la narrativa de Arlt. El capítulo III estudia, también con un enfoque psicoanalítico, el campo de la relación entre el autor y el lector, entre Arlt y su público. El capítulo IV investiga la mítica de la narrativa de Arlt, ahora con un enfoque en que procuro integrar, por lo menos en parte, psicoanálisis y socioeconomía (10).

Ernesto Goldar en su *Proceso a Roberto Arlt* (1985) seguirá un camino análogo. El psicoanálisis se desplazará dentro de estas interpretaciones por una fuerte línea socioideológica: la lucha de clases, la literatura realista o de protesta, pero mirada a través de un cristal extraordinario.

No cabe duda que la década de los sesenta marca un antes y un después en la evolución de la crítica. A partir de estos años las investigaciones comenzarán a enfocarse hacia diversos elementos, dirigidos desde dos ópticas principales, la sociología y el psicoanálisis.

En la misma dirección podría hacer referencia a Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1982), para quien la obra de Arlt es un estudio profundo sobre las estructuras socioeconómicas de la conciencia de clase que formulan los personajes marginados de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*⁷.

⁷ Leamos, para ejemplificar, el siguiente párrafo de Masotta: “¿Pero qué ocurre cuando una conciencia se pone a reflexionar sobre su relación de dependencia al cuerpo y descubre, en el impulso que la lleva a reflexionar y en la reflexión misma, que en ese cuerpo se piensa a sí misma la sociedad entera y que a través de su cuerpo se hace pasar el pensamiento mistificado por el pensamiento verdadero? ¿Qué ocurre cuando la reflexión sobre el cuerpo propio no coincide con ese pensamiento que la sociedad ha incrustado en él? Pueden ocurrir varias cosas: o bien que se intente reconstruir el sistema entero de normas y estructuras de la sociedad para referirlo a sus condiciones materiales, a los medios y a las relaciones de producción y alcanzar a través de un conocimiento de las estructuras económicas el punto primero a partir del cual se generan todas las mistificaciones. O bien, queda también lanzarse a una actitud escéptica, es decir, no creer ni los datos de la propia reflexión ni esos que vienen de la sociedad. O bien, encerrarse en el estoicismo, es decir, intentar alejarse de la esclavitud del cuerpo afirmando la libertad que reside en la conciencia. O bien, optar por la ironía, o más simplemente por la burla. Roberto Arlt opta en el fondo por la burla. Sin embargo, ésta no se

Rita Gnutzmann ha observado que:

El ensayo de Jaime Giordano “Roberto Arlt o la metafísica del siervo” (1968) ha ejercido gran influencia sobre otros críticos. Arlt introduce en la narrativa argentina a la pequeña clase media con toda su moral y su pensamiento. Esta “conciencia del siervo” y su lucha por liberarse de ella domina a todos los personajes. [...] Mario Goloboff [...] y Noé Jitrik [...], continúan esta línea interpretativa en los años sesenta. Los estudios de Beatriz Pastor sobre la alienación en la obra de Arlt [...] exploran una vez más la interrelación entre la alienación social y espiritual.

El análisis de Diana Guerrero, a primera vista distinto, también se mueve dentro de las coordenadas socio-ideológicas, aunque llega a conclusiones menos favorables que los críticos anteriores. Estudia detalladamente los personajes arltianos y su representatividad de clase. Acusa a Arlt de tener una visión ahistórica y de criticar la sociedad desde la perspectiva de la clase alta, y de consolidar, de esta forma, la estructura social. El hecho de que las novelas se desarrollen desde un tiempo posterior (las memorias de Silvio, los relatos de Erdosain y Balder al cronista) comprueba para la autora la falta de fe en la acción y el cambio. Igualmente lamenta la ausencia del proletariado en los textos y concluye: “Arlt propone como única vía de salvación el refugio en un mundo mágico. La persona y las sociedad son inmutables y sólo pueden estar enfrentadas” (1984, 224).

Posteriormente, una vez iniciada la década de los ochenta, comienza una interpretación diferente, en la que las fuentes psicoanalíticas sugeridas por la crítica anterior, según quedó dicho, anticiparán las investigaciones, pero aparecerá un nuevo elemento: la inventiva poética, eliminando así, en muchos sentidos, la visión marxista de la crítica.

Bajo esta dirección, el discurso de Rose Corral, en *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt* (1992), definirá a los personajes como seres incapaces para enfrentarse a la realidad que los hostiga, y su acción, cuando se realiza, parece ser más producto de una identidad enajenada o esquizoide, que desliga continuamente cuerpo-mente-conciencia hacia el desdoblamiento alienado del “yo”, voces interiores o malignas, sustitución de acciones reales por imaginarias, que acosan al personaje principal, Erdosain. Continuará su exposición de este modo: “El riesgo decisivo de esta experiencia límite, seguida de cerca, con una precisión casi clínica, es a fin de cuentas el aislamiento total o la pérdida de la identidad, el ‘no ser’ o la muerte en vida

opone a la búsqueda reflexiva del origen de la mistificación; y se sabe, por detrás de todo burlón hay un sujeto

como un modo prevaleciente de relacionarse con el mundo” (Corral, 1992, 37); lo que la llevará a afirmar que “En definitiva, la peculiar sensibilidad esquizofrénica de los personajes arltianos los escinde de distintos modos (cuerpo/alma, razón/intuición, muerte/vida, impotencia/acción, realidad/fantasia) y los predispone al exilio interior” (Corral, 1992, 42).

El libro de Laing -estudio “fenomenológico existencial [que le debe mucho a Sartre] de algunas personas esquizoides o esquizofrénicas”- resulta muy sugestivo para acercarnos a la realidad y a las experiencias del personaje arltiano. Laing precisa también que esta experiencia del peligro o de lo que llama “la original cualidad amenazadora de la realidad” [...], convierte al “mundo en una prisión sin rejas, un campo de concentración sin alambre de púas” [...]. Por otra parte, la literatura psicoanalítica ha señalado con insistencia la presencia difusa de un miedo esencial [...] en el origen de algunas psicosis. Para Bastide constituye incluso el “núcleo obsesivo” clave, una especie de filtro que se interpone entre el individuo y el mundo [...]. En el hermoso libro de M. A. Séchehave, la joven esquizofrénica insiste también en el “terror” que experimenta ante el mundo exterior (Corral, 1992, 33).

Más adelante señala que:

Lo que aquí nos parece decisivo subrayar es que en todos [los personajes] puede observarse, en mayor o menor grado, desde luego, una idéntica estructura de comportamiento que -siguiendo a Laing- no dudamos de calificar de esquizoide: “la palabra esquizoide designa a un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar, hay una brecha en su relación con su mundo y, en segundo lugar, hay una rotura con su relación consigo mismo. Tal persona [...] se experimenta a sí misma en una desesperante soledad y completo aislamiento” [...].

Nuestras novelas narran, fundamentalmente, la “historia” (*Sl*, p. 71.) -dice el cronista- de Remo Erdosain, historia que en una primera aproximación debe leerse, pues, como un doble proceso de disociación: con la realidad y el mundo y con la propia identidad (1992, 56-58)⁸.

herido que razona incansablemente” (52-53).

⁸ Por tanto puede sostener que: “Diremos todavía que le dimos más importancia al mundo poético de Arlt que a las teorías o ideas que circulan en sus obras, que nos importó sobre todo el configurador de un poderoso y original universo imaginario [...]. En realidad, el discurso interminable del Astrólogo, en el pequeño teatro-escenario que es la quinta de Temperley, se mueve en otra dimensión: se trata, como veremos, de una aventura de la imaginación y el deseo [...]. Por último, nos interesa subrayar la modernidad de la aventura interior del personaje arltiano, aventura que ha sido en general soslayada por la crítica. Ésta insiste en una sola cara de esa trayectoria: su ausencia de salida, su ineficacia, así como su carácter enajenado. Es posible sin embargo leer otra propuesta: frente a un mundo hostil e implacable, el exilio interior del personaje arltiano,

Y concluye: “La mayoría de los personajes de la novela se colocan en una suerte de ‘zona axial’ en la que pierde sentido tal oposición. Desde esta perspectiva la locura puede ser lo mismo que la angustia” (1992, 47).

Para Rose Corral el contenido literario del díptico irradia en dirección a la aventura poética que aparece parodiando las diferentes dimensiones de la realidad. Por medio de sus novelas, nuestro autor explora el mundo de la obsesión, el sueño, los abismos interiores de la conciencia y de la identidad. Corral ha dejado planteada la posibilidad de que la modernidad arltiana nace no a razón de los signos exteriores de su literatura, sino en el proceso de interiorización de su narrativa, explorando la conciencia dual y escindida del individuo y la representación de un mundo disociado, heterogéneo, sin centro unificador. La visión de Arlt acerca del mundo, que se constituye como núcleo configurado de sus novelas, parte de los cambios en los medios expresivos empleados por el escritor porteño; la ruptura de las normas convencionales del relato, el papel preponderante de la imagen y la incorporación al mundo narrativo de la poética de lo disonante, serían los factores más relevantes que Corral rastrea en la estructura narrativa arltiana.

Pero también Corral, a su manera, enfatiza en el carácter “distorsionado y fragmentado de la realidad” (1992, 34), tema de gran interés para este estudio, por eso, aunque la autora llega a conclusiones totalmente diferentes a las que aquí se exponen (pues rechazo en gran medida el resultado de su análisis clínico), otros aspectos de su escrito sí serán considerados dentro de este espacio.

Por otro lado, la crítica también ha creado, en oposición a las corrientes sociológica o psicoanalítica de la literatura crítica, diversos estudios dedicados a desentrañar los textos. Así lo confirma Aden W. Hayes cuando afirma que el mundo poético es el elemento clave de las obras, como lo ha señalado en *Roberto Arlt, la estrategia de su ficción* (1982), donde destaca el triunfo de la realidad imaginativa sobre la empírica:

A pesar de las frecuentes declaraciones del narrador, la verdadera identidad [de las obras] no es ni histórica ni social, aunque el argumento puede ejemplificar o reflejar condiciones, problemas o actitudes sociales o históricas. La lección principal que ofrece el narrador a lo largo de su relato es que el arte no

lejos de constituir una simple evasión o un cómodo refugio, se convierte en la reivindicación de otra realidad

debe confundirse con la vida. Solamente en el arte puede un fracasado llegar a ser protagonista, puede una personalidad limitada y hasta aburrida llegar a interesarle a un lector durante 500 páginas de texto, y solamente por el arreglo del arte puede una vida loca, caótica y malinterpretada llegar a tener sentido (54)⁹.

Asimismo, es cierto que diferentes autores han señalado la presencia de elementos existencialistas en la obra o incluso la influencia del expresionismo alemán en el díptico arltiano, como son los casos de Mirta Arlt en *Prólogos a la obra de mi padre* (1985) y Maryse Renaud en su artículo “*Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo*”. La influencia de Dostoievski también ha sido un tema de trabajo ampliamente explorado por la crítica de las últimas décadas. A estos estudios pueden añadirse diferentes enfoques que trabajan con valoraciones de gran amplitud, que van desde la técnica narrativa, como es el caso de Ángel Núñez en *La obra narrativa de Roberto Arlt* (1968), hasta la introducción del lunfardo (la lengua coloquial). De igual forma, el persistente rechazo de Arlt hacia los valores de la clase media argentina de su tiempo ha sido un tema largamente discutido por autores como Andrés Avellaneda o José Amícola.

Sin embargo, un trabajo más elaborado como el de Ana María Zubieta, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía* (1987), intenta suplantar la aparente incongruencia ideológica a favor de ciertas conexiones discursivas, sustentadas en un procedimiento de readaptación semántica. Zubieta considera que la pluralidad de los discursos no puede ser resuelta por estructuras sintácticas simples, sino gracias a la reconstrucción de los campos cognoscitivos que involucran a los personajes, reordenando así todos los aspectos contextuales; lo que la ha ayudado a construir un universo analítico cuestionado por algunos críticos como Rose Corral. El interés de la autora por encontrar

más auténtica y profunda” (1992, 23 y ss.).

⁹ Guntuzmann ha señalado que para Aden W. Hayes la “tesis principal [...] enfoca los textos arltianos como resultado de un fracaso en la vida de los personajes ficticios, quienes a través de la escritura se transforman en ‘triunfadores’. Todo el análisis de Hayes está sometido a esta idea básica. Su meta, según expresa, es investigar: ‘la retórica de la ficción de Arlt. Compara(r) los niveles y los procesos de narración en las obras, analiza(r) los elementos comunes y sus interconexiones y (demostrar) que -vista en conjunto- la obra de Arlt contiene la exposición de una serie de ideas, no sobre la historia y la sociedad argentina, ni sobre la economía capitalista, sino sobre el arte y sobre los procesos de creación’ [...]. Los estudios [...] de Aden W. Hayes son, en cierto modo, sintomáticos de una tendencia actual: la defensa incondicional de la obra arltiana, explicando los supuestos ‘errores’, destacados por la crítica anterior, como elementos narrativos premeditados” (1984, 225-226).

una coherencia que unifique la multiplicidad y la heterogeneidad ideológica del Astrólogo, la ha llevado al análisis de un proceso lógico semántico, donde se alternan al mismo tiempo tanto el contexto de las obras como las intenciones del autor (en cuanto éste intenta crear una comunicación y una producción de sentido):

Los pasos iniciales dados para abrir, a partir del discurso del Astrólogo, una constelación discursiva que permita esclarecerlo y encuadrarlo en uno o varios marcos de referencia son: desmembrar el discurso, cortarlo, buscar la uniformidad allí donde se enseñorea lo multiforme, poner un orden (uno de tantos) donde parece reinar el caos; en segundo lugar, reconocer la importancia de la alusión (no siempre muy precisa ni fácilmente definible) como la remisión del hecho novelesco a algo diferente de sí mismo dejando atrás, unas veces, la referencia directa, aceptándola, otras. La alusión debe establecerse en términos (con) textuales de modo tal que un discurso o un fragmento discursivo alude a algo si ese “algo” es enunciado por casi todos los sintagmas con función de tópico. Los tópicos se marcan no sólo en relación con la información explícita previa sino también implícita; la asignación de un tópico a un sintagma *presupone* una información subyacente que no siempre se expresa como tal (127).

Zubieta también aclara, de manera muy acertada, que la violencia discursiva hace inevitable un movimiento de apertura que nos debe llevar a reflexionar sobre la vida histórica de los textos, ya que ésta es “un proceso de re-acentuación socioideológico y gracias a las virtudes que conlleva puede, en distintos momentos, proponer aspectos semánticos nuevos. El valor de un texto cambia cuando cambian también las normas que son aceptadas como pautas de valoración. Roberto Arlt introdujo innovaciones parcialmente absorbidas y rechazadas hasta que una nueva configuración del campo intelectual las convirtió en significativas” (12-13). Al intentar resolver este problema (que lleva implícito su interés por restituir la coherencia discursiva, desmembrando y reordenando su coherencia fragmentaria) Zubieta se introdujo en consideraciones lingüísticas de gran complejidad, que no llegaron a ser completamente compartidas por la crítica posterior; pero no cabe duda de que la autora comprendía la necesidad de aceptar las fisuras y contradicciones que los textos nos formulan por medio del referente histórico -que en este espacio me interesa abordar-, ya que:

[las] lecturas no son a-temporales y denuncian que quienes creen en el sentido intemporalmente “verdadero”, ocultan la trama del efecto histórico. Por eso, el crítico debe reflexionar sobre las condiciones que determinan su propio punto de vista y que influyen en su interpretación. Si los críticos son conscientes de sus condiciones de producción, las interpretaciones podrían perfilarse como representativas de ciertas posiciones dentro de una estructura social: en una palabra, *la historicidad de las lecturas*. Un texto puede ser leído y atravesar el tiempo o quedar entre bambalinas durante un período y reaparecer más tarde con fuerza, volver a tener vigencia; puede alcanzar la perdurabilidad histórica que lo acerque a la consideración de “clásico” y no porque -como dice Barthes- imponga un sentido único a hombres diferentes sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples (12).

Horacio González también logra un gran progreso en la valoración sobre Arlt al proponer el análisis de lo que él denomina la “pantomima del diálogo”. Su estudio desglosa de manera muy inteligente la forma como Arlt logra crear el caos a través de los discursos de sus personajes. Horacio González rechaza terminantemente la idea de la comunicación como recurso activo de la obra e introduce la función del monólogo interminable, destinado a “desarmar la continuidad operativa del diálogo” (24). En Arlt cada frase se convierte en un interminable monólogo que “se bifurca, se quiebra, se deshace, se contradice y recomienza otra vez” (H. González, 23), originando quiméricos parlamentos.

Estas sucesivas detenciones del fraseo en estaciones contradictorias implican un quebradizo zig-zag que tiene como función eliminar el pensamiento como vínculo interpersonal haciéndolo una indeclarable ansiedad interna, una “segunda piel” que yace en un plano inferior de intereses tácitos o no formulables. El pensamiento no está, pues, para poner en evidencia la situación de algo en el mundo. Está para impedir que esa revelación se haga (González, 24).

La simulación en el lenguaje y la dispersión moral nos conducen a dos conclusiones -nos dice Horacio González-: “la imposibilidad de un juicio ante el mal” (66) y “la imposibilidad de escindir la locura de la razón” (145), aspectos que me parecen determinantes tanto para explicar los textos, como para resolver el sentido distorsionado que este escrito propone, por lo que intentaré ir rastreando todos sus engranajes durante el desarrollo de estas páginas.

Trato aparte merecen los estudios realizados por Ricardo Piglia, para quien la obra de Arlt además de ser una pieza que trabaja insistentemente con la ficción política, también aborda temas de la literatura profética y la estructura del complot. Piglia ha realizado, más que una investigación dedicada por completo al desentrañamiento de la obra, una serie de escritos que van desde entrevistas, conferencias, cuentos y pequeños ensayos o relatos que resultan de gran relevancia para introducirse a la comprensión de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*¹⁰.

Sin embargo, pese a los avances notables que ha obtenido la crítica desde sus inicios hasta la actualidad, sigue siendo un enigma llegar a saber qué fue lo que dejó plasmado Roberto Arlt en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*; sigue siendo un misterio saber hacia dónde apunta su funesto cañón. Pero la comprensión es un fenómeno paulatino y en este sentido se convierte en un proceso histórico y gradual. La investigación, por tanto, sí ha llegado a construir un universo analítico que se fortalece con el tiempo y esta consolidación es la que hace necesaria la constante reactualización de las obras, ya que tanto la comprensión del texto como los acercamientos críticos nos demuestran que el perfeccionamiento es un suceso inevitable del proceso de juzgar; la estabilidad, por tanto, sólo revelaría el letargo de la crítica.

* * *

Concluyo este capítulo, entonces, con la convicción de que no se puede encasillar a Roberto Arlt en tal o cual doctrina política, filosófica o, incluso, crítica, sino sólo analizarlo a través de ese nuevo horizonte que muy posiblemente él inauguró o intuyó o por lo menos fue uno de los grandes precursores en América Latina: el fatalismo¹¹.

¹⁰ Considero que los comentarios de Ricardo Piglia han logrado ocupar, en la actualidad, un lugar central en el estudio de Arlt, por lo que serán analizados con más detenimiento en los siguientes capítulos.

¹¹ La larga tradición que el fatalismo decimonónico europeo legó a la obra de Arlt será trabajada en el capítulo 8. (“El concepto de decadencia”).

Arlt, en efecto, no es el primero en esbozar cuadros perversos de una sociedad decadente, de una civilización en descomposición, pero sí resulta ser un exponente muy singular dentro de esta perspectiva de lo degenerado. Tan singular, que aún hoy, sin abundar dentro de su obra en exceso los asesinatos monstruosos o las acciones extremas, su literatura es, sin lugar a dudas, una de las más siniestras. Efecto logrado gracias a los repliegues susceptibles a la hora de exponer el desequilibrio interior, la ironía, el humor negro y la perversidad de los diálogos de sus personajes, con los cuales obtuvo resultados realmente maravillosos y, en más de un sentido, perversos y con los cuales sigue sorprendiendo a un vasto público de lectores.

Lo que resulta claro es que *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son textos más temidos que estudiados, fenómeno explicable si se considera la naturaleza de estos escritos y que muy posiblemente es efecto de cierta tendencia que en ocasiones nos lleva a confundir a la literatura con la moraleja, siempre en pos de un mensaje, de una enseñanza, siempre en persecución de lo correcto y edificante.

Para ejemplificar lo aquí dicho me gustaría retomar unos párrafos de David Maldavsky:

El autor ha sido capaz de transformar estas relaciones intrapsíquicas dolorosas, sadomasoquistas, en una comunicación; lo que espera, a su vez, el lector, es que pueda realizar este mismo pasaje, y que advierta que detrás de lo que narra, e incluso de la forma en que narra (que en cierta manera es intrusiva, y puede llevar al lector a la confusión), existe un fuerte deseo de dialogar sobre amores y dolores en buena medida comunes a ambos participantes del vínculo. El lector debe comprender que aquello que parecería atentar contra la comunicación es también una forma de comunicación.

La dificultad para que autor y lector puedan realizar tal diálogo surge fundamentalmente de la naturaleza de lo comunicado, que incluye el estilo con que se comunica. Precisamente este elemento estilístico es el que más dificulta el tipo de diálogo, puesto que implica la capacidad del lector para aceptar en sí mismo aquello que el autor le trasmite y que traslada a todo aquel que lee sus obras. Si es capaz de aceptar la sorpresa, la traición que realiza constantemente a sí mismo y a los demás, la humillación intrapsíquica e interpersonal, el narcisismo y la locura que cada uno sufre y a veces niega sufrir, entonces la lectura de la obra de Arlt puede convertirse en un diálogo lleno de afecto acerca de la tristeza, la desesperación, la desesperanza, el amor, las amistades y la muerte de los demás y de uno mismo (86-87).

En cuanto a la influencia de estos fragmentos, destaco el interés de Maldavsky por encontrarle el lado positivo a la obra, mostrando que los gestos sacrílegos que ahí aparecen son sólo el rescoldo de lo que en el fondo desea mostrar el texto... pero quizás exista otra lectura de Arlt, después de todo el arte no se resiste a ninguna interpretación y cual vil ramera de los sentidos, se acuesta con cualquiera.

No pretendo dar a entender que la lectura de Maldavsky es una interpretación anómala, sólo quiero mostrar que no es determinante. No he citado estos fragmentos con la intención de desvirtuarlos, sólo me interesa resaltar en estos párrafos las tendencias críticas que han rondado a los textos y que han favorecido diversas opiniones que a momentos parecen irreconciliables. Masotta al respecto ha comentado que hay en Arlt:

una tentación por lo negro, por los sentimientos negativos, asesinatos, traiciones, violaciones, delaciones. Pero a veces ese negro aparece impregnado de afecto. Y en fin, es de ese afecto, de ese compromiso o de esa impregnación de los malos sentimientos en Arlt por los buenos sentimientos que habría que desconfiar. O no sé; tal vez mucho más que el propio Arlt son los críticos de izquierda quienes aceptan la empalagosa pendiente del afecto, y se ponen afectuosos cuando deberían intentar, mejor que limar el lado peligroso de la obra, comprender que es ese mismo lado el que la hace viviente. En la mayor parte del libro de Larra se percibía la voluntad de disculpar a Arlt. Pero ¿de qué? (1982, 83).

Esta inclinación de la que habla Masotta, que intenta justificar el contenido de las obras para posteriormente dirigirlas hacia pasajes inofensivos, ha sido un gesto constante de la crítica no sólo en sus inicios sino, también, en adelante. En este sentido me parece que el afán por transformar los contenidos peligrosos hacia una enfermedad mental, auspiciada por el diagnóstico esquizofrénico en la conducta de los personajes, que los liberaría del peso brutal de sus diálogos o monólogos, también ha sido un error constante, aunque comprensible, de la crítica moderna. Durante mucho tiempo los estudios literarios han intentado desenmascarar el rostro oculto y posiblemente benigno (pero ante todo inofensivo) de la obra; no resulta sorprendente, por tanto, que los análisis fluyan con frecuencia hacia una tendencia que los lleva una y otra vez a generar lecturas reconciliadoras o tranquilizantes.

Excluyo de esta afirmación, por supuesto, a autores como Ricardo Piglia, Horacio González y Ana María Zubieta, por lo que en los siguientes capítulos me propongo establecer un diálogo continuo con sus obras, para explicar así la coherencia que se establece en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* entre la idea y la angustia (abordada a través del estudio del sentido distorsionado). Esto no me priva, espero, de poder recurrir a diversos testimonios críticos, que servirán de punto de apoyo para las notas que a continuación se presentan¹².

¹² Hago esta obvia aclaración ya que el caso de Rose Corral representa algunas dificultades; la primera de ellas es que este trabajo avanza a contracorriente de sus opiniones; la segunda, porque aunque no comparto por completo la visión de Corral, su texto, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt* (1992), ha sido de gran interés para este trabajo, por tanto, la incluyo dentro de la lista de los tres autores antes mencionados.

4. LITERATURA E IDEAS

[...] es de aquellos escritores que siempre parece decir menos de lo que sabe pero que a menudo nos hace saber más de lo que dice.

Hernán Lara Zavala

Literatura e ideas han sido entendidas y estudiadas de diversas formas, por ello puntualizo que al iniciar un rastreo sobre la idea en Arlt fijo mis comentarios distanciando las posiciones doctrinales de las ideológicas¹; intentando respetar así el sentido enloquecido que de las obras se desprende de muy variadas maneras y que interactúa de forma contundente cuando el lector se acerca al texto.

Wellek y Warren en su *Teoría literaria* (1966) observaron este fenómeno al señalar que:

Reducir una obra de arte a un enunciado doctrinal -o, peor aún, aislar pasajes- es funesto para entender la unicidad de una obra; es desintegrar su estructura e imponer criterios de valor extraños.

Sin duda, la literatura puede tratarse como documento para la historia de las ideas y de la filosofía, ya que la historia de la literatura corre paralelamente a la historia de la cultura y la refleja. A veces, afirmaciones explícitas o ciertas alusiones ponen de manifiesto la adhesión de un poeta a una determinada filosofía, o bien demuestran que tuvo conocimiento directo de alguna filosofía, o al menos que no se le ocultaban supuestos generales de ésta (133).

Añadiría a estos señalamientos el problema que surge, de la misma manera, cuando el crítico se encara a la tarea de abordar los temas ideológicos que abundan, en este caso, en la literatura arltiana. Sería difícil pasar por alto que las incursiones a estos contenidos con frecuencia tienden a polarizar la discusión, tornándose en asuntos que abarcan únicamente diferencias doctrinales. Desde hace varias décadas ha quedado planteada la dificultad de tratar estos temas, que por el momento podríamos llamar extraliterarios, en cualquier obra

¹ Me sustento en los siguientes párrafos de Ricardo Piglia, para explicar lo que digo: “[...] cuando uno dice ideología en literatura, está hablando de formas, no se trata de los contenidos directos, ni de las opiniones políticas” (2001, 82).

narrativa. Los criterios valorativos sobre la ideología, la filosofía o la política, pueden llevar a equívocos graves, que emergen de la exageración o la confusión de las funciones filosóficas o políticas, cuando éstas interactúan con las literarias, o la forma en que las primeras pueden incursionar, más que de manera paralela, erradamente en la órbita de la segunda.

Por ello, al examinar las novelas centrales de Arlt, es importante entender que lo que interesa no es establecer un estudio riguroso de la historia de las ideas como nociones objetivas e irrefutables², sino sólo sugeridas, esbozadas³. Entender cómo la ideología puede en ocasiones interactuar en los circuitos literarios libremente, o a la inversa.

También creo conveniente anticipar -siguiendo a Wellek y Warren- que hay que ser cuidadosos cuando la crítica pone de manifiesto su interés por introducirse en estos complicados, por anatematizados, compendios ideológicos, ya que:

La íntima integración entre filosofía y literatura es tantas veces ilusoria, y los argumentos en su favor están exagerados porque se basan en un estudio de la ideología literaria, declaración de intenciones y programas que, acudiendo forzosamente a formulaciones estéticas, acaso guarden solamente una relación remota con la práctica real de los artistas. Este escepticismo sobre la íntima integración de la filosofía y la literatura no niega, por supuesto, la existencia de muchas relaciones, ni tampoco la probabilidad de un cierto paralelismo reforzado por el común trasfondo social de una época y, por tanto, por influencias comunes ejercidas en la literatura y en la filosofía. Pero incluso en esto, la hipótesis de un trasfondo común puede ser ilusoria en realidad (145-146).

De ahí que lo que este trabajo se ha propuesto exponer desde sus primeras páginas es la asimilación de ciertas posibilidades compositivas, relacionadas con las expresiones ideológicas de la literatura arltiana, la forma como éstas se despliegan en el discurso plural y subversivo del *Astrólogo* y, en menor medida, de *Augusto Remo Erdosain*. Me interesa demostrar cómo la ideología y el conocimiento o reconocimiento de ciertos factores del contexto en el que se inscribe el personaje se articulan gravemente con el surgimiento de la angustia, lo que desecha por completo el axioma irrefutable del perfil paranoico o esquizofrénico.

² Y en este sentido es como entiendo, y por tanto rechazo, el adjetivo doctrina.

Wellek y Warren, sin embargo, no descartaron del todo la posibilidad de una integración entre ambas entidades (en su caso filosofía y literatura, y que en este trabajo podría ampliarse a los contenidos políticos), al afirmar que la cuestión:

[...] sólo se plantea cuando estas ideas están incorporadas efectivamente en la textura misma de la obra de arte, cuando se hacen “constitutivas”, en suma, cuando dejan de ser ideas en el sentido corriente de conceptos y se convierten en símbolos o incluso en mitos.

[...] en la historia de la literatura hay a veces casos aunque, sin duda, poco frecuentes, en que las ideas entran en incandescencia, en que los personajes y las escenas no ya representan ideas, sino que realmente las personifican, en que parece operarse una cierta identificación entre la filosofía y el arte. La imagen se hace concepto y el concepto imagen (147-148).

Desde este punto me interesa trabajar la sociedad secreta de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Por ello, y para abordar correctamente la obra arltiana, me he cuidado de definir los extractos literarios que aquí se estudian como meros fenómenos filosóficos o políticos. Para rebasar las diferencias críticas sobre qué es literatura y qué no lo es, y cuándo es dado evaluar la interacción de estas entidades, he decidido referirme a los contenidos del discurso del Astrólogo como *ideológicos*⁴ (en tanto que constituyen una “idea”) y no *filosóficos* o *políticos*, para salvar así las reticencias que pueda despertar en el lector, y ya que mi intención no ha sido trabajar la obra de Arlt desde la historia de las ideas políticas o desde ciertas doctrinas filosóficas, sino sólo a través de los discursos y monólogos de sus personajes.

Comprendo, sin embargo, las dificultades para poder crear un puente que enlace ambas entidades, literatura e ideas, de las variaciones discursivas al momento de diseccionar los ligamentos básicos del discurso ideológico que encontramos en las obras. Sin embargo, creo de gran relevancia introducirme en el análisis y el desglose de estos elementos, aventura o recorrido que puede ser realizado sin necesidad de anquilosar el discurso

³ Y en este otro concibo, y por tanto hago uso de él, ideología.

⁴ Entiendo, por el momento, que este adjetivo también puede llegar a tener una carga hasta cierto punto negativa pero, desde luego, no es esa mi intención. En el transcurso de este escrito su sentido, desprovisto de prejuicios, irá quedando claro.

narrativo que se desprende tanto de la obra como de los análisis críticos que interactúan en torno a ella.

Por ello, y por razones tal vez ajenas a la literatura, no sorprende que al iniciarse la investigación sobre *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Roberto Arlt fuera enjuiciado duramente, pues surgía el problema para sus críticos y lectores, la dificultad de una lectura fluctuante y traicionera, que versaba alrededor del conflicto de la intención y la sinceridad tanto de la vida del autor como de su obra misma, ambas, a su vez, conflictivas, contradictorias y traicioneras consigo mismas.

En resumen: ¿su discurso ideológico era comunista, anarquista, fascista o simplemente delirante? Cuestionamiento que se refleja en la sociedad secreta de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. ¿Cuál es el tema principal de su discurso?: ¿la revolución?, ¿la crítica a los sistemas ideológicos?, ¿la construcción de un discurso ficcional, basado en la angustia, en la identidad y en el deterioro de la vida interior?:

Se le ha criticado a Roberto Arlt las limitaciones con que llevó a cabo este enfoque del derrumbe de una clase. No hay en su obra proletarios. No tiene en cuenta la lucha obrera que en este tiempo ya había empezado a modificar el panorama social del país. No ataca a las clases dirigentes que son las causantes de ese estado de cosas. Su desprecio se descarga más bien sobre las víctimas complacientes de esa situación, los que aceptan y tratan de participar en el juego, los cagatintas, los pequeños rentistas, los comerciantes en general, y deja traslucir su admiración por los descalzados, los proscritos, los desesperados que han abominado del sistema. Lo que Arlt no advirtió fue puesto de relieve después fácilmente por los escritores más jóvenes que habrían de seguirlo. Lo importante es que mostró de una vez por todas las imposibilidades y mistificaciones de una clase; lo que importa es la fuerza y la pasión con que lo hizo, la sinceridad de su indignación y de su tentativa. Su retrato despiadado de la pequeña burguesía no es pálido, ni casual, ni dudoso. Abarca toda la extensión de sus obras y es insistente hasta la exasperación (Vanasco, 12-13).

La manera como Arlt aborda, por medio de su literatura, todas estas problemáticas sociales, causaron algunas malas interpretaciones que produjeron peores molestias y dudas en cuanto a su postura intelectual: ¿Hacia dónde pretende, pues, llevarnos Arlt con sus escritos? Pero el “extremismo de Arlt es una máquina que vacía las ideologías de sus diferencias. Más allá de la moral, a la que sus personajes desprecian o sucumben en

esporádicos accesos de culpa, la narración extremista dice que la “‘vida puerca’ sólo puede ser narrada como crisis de los valores...” (Sarlo, XVI).

Por ello, el problema de su sinceridad artística o personal, el conflicto de sus controversias y contradicciones, es un falso problema que no se puede resumir bajo la fórmula implacable de querer someter sus actitudes humanas a las artísticas o a la inversa, el problema de fondo va más allá y atiende ante todo al descubrimiento de las directrices fundamentales que caracterizan a su literatura siniestra y lo que interesa a este escrito es, precisamente, llegar a desprender cada una de sus posturas intelectuales (la personal y la artística), aunque son muy semejantes, dejando de lado sus inquietudes (las de Arlt, se entiende) como persona; su filiación al Partido Comunista o sus aguafuertes, y centrarse exclusivamente en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

El análisis de este escrito ha consistido en todo momento en desechar por completo las posturas partidistas que giran en torno a la obra (análisis que en la actualidad no produce conflicto alguno, por resuelto y aceptado). He intentado unificar no sólo los discursos del díptico, sino también las lecturas y los enfoques críticos; desde las enfermizas reflexiones de los personajes, hasta los laberintos caóticos de la urbe; entre el desequilibrio personal y psicológico, hasta la paradójica y confusa ideología que fecundó por sus novelas, puesto que es propósito de este escrito demostrar que la una (la angustia) no excluye a la otra (la idea), ni la segunda se limita a los alcances de la primera.

Por otro lado, también es importante entender que Arlt no está hablando de fenómenos pasados, sino del presente, del futuro. Si se buscan los respaldos a sus afirmaciones en la historia, el lector o el crítico sólo descubrirá incoherencias, absurdos, sólo conseguirá descalabros y desilusiones puesto que la obra arltiana es una obra de actualidad, al leerla, al intentar entenderla o explicarla, el lector debe estar consciente que por más que mire hacia el pasado, éste sólo podrá suministrarle datos de segunda mano para comprender las dimensiones futuristas del díptico.

* * *

Los siete locos da comienzo con la estafa de Augusto Remo Erdosain a la Compañía Azucarera. A raíz de este acontecimiento, que inicia con una violación de los códigos sociales, morales y legales, la novela oscilará bruscamente sobre diferentes historias entrelazadas entre sí: el abandono de su esposa Elsa, y los subsiguientes agravios que sufre de manos de Gregorio Barsut, el primo de su esposa, quien le recrimina haberla dejado escaparse con el Capitán. Más tarde, Erdosain intentará refugiarse en la quinta de Temperley, donde participará de las discusiones que la sociedad secreta fragua para el triunfo de la “revolución social”. Conoce al Rufián Melancólico, quien le prestará el dinero para poder pagar lo robado a la compañía donde trabaja y se convertirá en cómplice de la conspiración del Astrólogo, al que le propone secuestrar y asesinar a Barsut para recaudar fondos para la sociedad secreta.

En *Los lanzallamas*, que es la continuación de *Los siete locos*, los acontecimientos cobrarán violentos giros y es allí donde, como tan bien lo ha expuesto Betina Keizman (2002):

[...] se desarrolla el desenlace del proyecto de la sociedad secreta y de las aventuras de los personajes principales. Mientras que en *Los siete locos* predomina el discurso expositivo y hay escasos fragmentos de acción: en *Los lanzallamas* los acontecimientos “se precipitan” [...]. En esta segunda parte la narración del complot se distancia de la exposición y el debate ideológico que priva en la primera novela a favor de una práctica de marginalidad que guarda, eso sí, la misma errática orientación del debate ideológico de la primera parte. *Los lanzallamas*, que elocuentemente iba a titularse “Los monstruos”, representa una verdadera degradación de los personajes frente al lector y frente a ellos mismos. Es la distancia que hay entre los locos y los monstruos, entre los personajes atormentados de la primera parte y los personajes cínicos y peligrosos que constituyen una verdadera amenaza para sí y para quienes los rodean en la segunda parte. Es interesante porque el carácter utópico de la sociedad secreta revela su peligrosidad en la tangible cadena de muertes y de desastres narrados en *Los lanzallamas* (12).

“La novela, entonces, desarrolla dos líneas argumentales: la de la degradación de Erdosain y la del complot de la sociedad secreta” (Keizman, 9). Estas dos líneas argumentales, señaladas con anterioridad por Ricardo Piglia, aunque han sido ampliamente exploradas, han opacado en gran medida el discurso de Erdosain, desplazado sistemáticamente por el empuje del discurso del Astrólogo. En esta dirección, la crítica ha

dejado planteada la originalidad de la propuesta narrativa arltiana, al señalar que “*Los siete locos* mezcla, de hecho, dos novelas: está la novela de Erdosain y está la novela del Astrólogo. Se podría decir que la de Erdosain es el relato de la queja, el relato del intento de pasar al otro lado, zafarse de la opacidad turbia de la vida cotidiana. La novela del Astrólogo, que para mí es la obra maestra de Arlt, trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad” (Piglia, 2001, 24).

También Adolfo Prieto, en su introducción a *Los siete locos*, se ha expresado en esta dirección:

El orden que pasa por la historia de Erdosain (una historia enriquecida por la incorporación de elementos imaginarios, pero tributaria, todavía, del método de la observación y del cultivo de las situaciones verosímiles), puede concluir entre cacerolas y entre las lágrimas que una anciana enjuaga con la punta del delantal. Se trata, al fin y al cabo, de un orden de ratificaciones. En cambio, el orden que pasa por la historia del Astrólogo y levanta la poderosa metáfora de la Sociedad Secreta, es un orden de flancos abiertos. Ha proclamado la ambigüedad. Ha sembrado la desconfianza (no la negación) en las posibilidades de conocimiento y enjuiciamiento del mundo real. Y de esta desconfianza y de aquella ambigüedad deduce el gesto que le impide fijarse una clausura. *Los siete locos* y *Los lanzallamas* admiten, por supuesto, otras lecturas. Las aquí señaladas procuran llamar la atención, fundamentalmente, sobre los puntos de contacto y los puntos de ruptura de ambos textos con la narrativa argentina contemporánea (XXIV).

Considero sumamente enriquecedoras las observaciones de Ricardo Piglia y de Adolfo Prieto, pero en este espacio me gustaría resolver la tensión que opera en las páginas de este díptico, sin necesidad de opacar el alegato de Erdosain, en aras de la fuerza de la palabra del Astrólogo. Por tanto, en los siguientes páginas estableceré los cruces dialógicos entre ambos discursos, para poder rastrear y resolver las rupturas que Arlt ensaya por medio de todas las posibilidades expresivas de su literatura y donde los actos simbólicos cobran su mayor importancia. Rechazo de antemano la creencia de que ambos discursos se encuentren enfrentados, o el uno subordinado al otro, ya que, como este trabajo se propone demostrar, ambos maniobran sobre las mismas líneas argumentales, fortaleciéndose mutuamente y creando la novela del sentido distorsionado, que con tanto acierto cultivó Roberto Arlt.

Por consiguiente, es imprescindible asomarse a uno de los motores fundamentales de las novelas, la *idea*: “Arlt entendió, a finales de los veinte y en plena efervescencia ‘revolucionaria’, que las utopías se nutren de un formidable sustrato imaginativo y vital y que son y seguirán siendo necesarias al hombre, independientemente de su signo ideológico” (Corral, 1992, 70). Erdosain, “verdadero nudo de la novela” (Arlt, 2000, 724), se relacionará con un grupo heterogéneo de personajes, entre los que se encuentra el Astrólogo, líder de la *sociedad secreta*, sociedad que tiene como fin (un fin dudoso, desde la perspectiva novelística que Arlt nos presenta) organizar la revolución con todas sus letras y quebrantar el orden preestablecido por la sociedad burguesa-capitalista. Junto con el Astrólogo y Erdosain los demás miembros del grupo (el Hombre que vio a la Partera, El Rufián Melancólico, El Buscador de Oro, El Mayor, Hipólita) terminarán de transmutar la integridad del hombre moderno⁵.

Pero los discursos que giran en torno a la sociedad revolucionaria empiezan a desestabilizar la comprensión inicial del texto hacia un aparente vacío de ideas e ideales que complican, hasta rayar en el ridículo, las intenciones de los líderes revolucionarios. Sin embargo, las exposiciones de los diálogos y los discursos resultan vigentes, incluso si hoy mismo tuvieran lugar:

El dinero será la soldadura y el lastre que le concederá a las ideas el peso y la violencia necesarias para arrastrar a los hombres. Nos dirigiremos en especial a las juventudes, porque son más estúpidas y entusiastas. Les prometeremos el imperio del mundo y del amor... Les prometeremos todo... ¿me comprende usted?... Y les daremos uniformes vistosos, túnicas esplendentes... capacetes con plumajes de variados colores... pedrerías... grados de iniciación con nombres hermosos y jerarquías... Y allá en la montaña levantaremos el templo de cartón... Eso será para imprimir una cinta... No. Cuando hayamos triunfado levantaremos el templo de las siete puertas de oro... Tendrá columnas de mármol rosado y los caminos para llegar a él estarán enarenados con granos de cobre. En torno construiremos jardines... y allá irá la humanidad a adorar el dios vivo que hemos inventado (*SI*, 211).

⁵ Mucho se ha discutido acerca de quiénes son los 7 locos a los que hace alusión el título a la primera parte del díptico, por el momento menciono a estos personajes por ser los que aparecen constantemente involucrados en las reuniones de la *sociedad secreta*, sin afirmar que sean estos los siete locos que el autor quiso tematizar. No debe olvidarse, por otro lado, la presencia del místico Ergueta o Barsut en *Temperley*.

Centrándonos en los discursos aparentemente políticos que se desprenden de las descripciones de la sociedad futura que plantean instaurar nuestros *revolucionarios*, y en la manera en la que pretenden llegar a tales objetivos, es imprescindible ver cómo los “jefes” empiezan a barajar un discurso que prefigura o refleja los movimientos totalizadores que caracterizaron los años que van del fin de la Primera Guerra Mundial a la Segunda Gran Guerra; cuánto del horror extremo, de las catástrofes militares y político-sociales se había filtrado ya en las arterias de estos escritos para ver el futuro próximo en el ámbito mundial.

Pero, curiosamente, las proyecciones ideológicas de estas páginas están siniestramente torcidas, destruyendo así su referencialidad inmediata y, por consiguiente, su verosimilitud. Sin embargo, el exceso discursivo puede ir tendiendo puentes para esclarecer las distorsiones que dirigen los diálogos obsesivos de estos personajes.

No cabe duda que al enfrentarse al personaje arltiano salta a la vista, en primera instancia, este detalle: sus vidas, sus acciones, sus monólogos, nos resultan insoportables, no nada más por lo terrible de sus circunstancias, sino porque su vida toda, su entorno mismo, no hacen sino reproducir una secuencia de síntomas de decadencia que colisionan violentamente con nuestra moral, con nuestro criterio, aunque no necesariamente con nuestra experiencia. Pero, también, el personaje sorprende por su franco cinismo, por su nítido pensamiento, por sus palabras proféticas. Es un personaje singular que tiene el don, el poder de convencer con sus discursos, con una facilidad increíble.

Es clara la manera como Arlt logró desprenderse de esa doble moral que sujeta la conciencia colectiva, aquello que llamamos *humanidad, progreso, conciencia moral* y al hacerla pedazos, al burlarse cruel y sarcásticamente de ella, la obra de Arlt ha ganado mucho; profundidad en el sentido crítico, altura en el enfoque artístico y, quizás lo más valioso, la introducción a su literatura de la “divina bazofia”. Procedimiento poderosamente satisfecho por poner al desnudo el alma del Hombre, procedimiento que debe entenderse de la siguiente manera:

Ahora he llegado al final. Mi vida es un horror... Necesito crearme complicaciones espantosas... cometer el pecado. No me mire. Posiblemente... vea... las personas han perdido el sentido de la palabra pecado... el pecado no es la falta... yo he llegado a darme cuenta de que el pecado es un acto por el cual el hombre rompe el débil hilo que lo mantenía unido a Dios. Dios le está negado para siempre [...] Yo voy a romper

el hilo que me une a la caridad divina. Lo siento. Desde mañana seré sobre la tierra un monstruo... imagínese usted una criatura... un feto... un feto que tuviera la virtud de vivir fuera del seno materno... no crece jamás... velludo... pequeño... sin uñas camina entre los hombres sin ser un hombre... su fragilidad horroriza al mundo que lo rodea... pero no hay fuerza humana que pueda restituirlo al vientre perdido. Eso es lo que me ocurrirá mañana a mí. Me alejaré de Dios para siempre. Estaré solo sobre la tierra. Mi alma y yo, los dos solos. El infinito por delante. Siempre solos. Noche y día... (*SI*, 297-298).

Y esa misma fractura que se da con Dios, se da con los hombres:

Usted siente que va cortando una tras otra las amarras que lo ataban a la civilización, que va a entrar en el oscuro mundo de la barbarie, que perderá el timón [...]. Usted sabe que lleva en su interior un monstruo que en cualquier momento se desatará y no sabe cómo.

“¡Un monstruo! Muchas veces me quedé pensando en eso. Un monstruo calmoso, elástico, indescifrable, que lo sorprenderá a usted mismo con la violencia de sus impulsos, con las oblicuas satánicas que descubre en los recovecos de la vida y que le permiten discernir infamias desde todos los ángulos (*SI*, 187-188)⁶.

Para la crítica de los años sesenta fue notable la imposibilidad de establecer una unidad entre las ideas de la sociedad secreta y la verosimilitud histórica y, a raíz de esta inadecuación, fueron restándole importancia a los contenidos ideológicos de la escritura arltiana, dando así relieve a las pinceladas esquizofrénicas y paranoicas con las que la crítica posterior fraguó frecuentemente los perfiles sicóticos de los personajes. Sin embargo, creo posible establecer una unidad paralela, donde la función y el ejercicio de la literatura puedan desarrollarse libremente con el concepto de las ideas.

Si bien es cierto que, como advierte Bajtín (61), la literatura no puede ser disuelta en los análisis sociohistóricos, debemos aceptar que tampoco debe ser aislada de los mismos. Y desde este punto de vista me interesa subrayar que la literatura es recuerdo de nuestro

⁶ Mirta Arlt agrega: “Como ese santo sartreano, el Erdosain de Roberto Arlt se desvincula de la esfera social y religiosa para llevar consigo las tribulaciones de los imperativos que a su pesar lo dominan: Dios, la sociedad. Esto significa que Remo Erdosain se piensa y piensa a los demás desde dos puntos referenciales: la vinculación del hombre con la divinidad y la vinculación con la sociedad [...]. Ante esta vertebración de su temperamento, Remo Erdosain emprenderá lo que Sartre denomina ‘ascesis de la abyección’, es decir, una vía mística recorrida por el camino del absurdo” (2000, 824).

pasado, careo con nuestro presente, acercamiento a nuestro futuro próximo y no tanto. La literatura, guste o no, fomenta un testimonio sólido de nuestra realidad.

A raíz de algunos rasgos escépticos sobre los que la crítica ha girado, surgió un aspecto destacable a la hora de percibir la asimilación de los textos, rasgos que emergen de algunos comentarios que podríamos llamar modernos sobre la obra y que han intentado restar validez a las exposiciones del Astrólogo por diferentes motivos. Uno de ellos es la incongruencia que observamos en sus proyectos, fundamentados en una ensalada rusa que, efectivamente, ni Dios entiende: “Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación” (*Sl*, 214) y poco aplicables a la conciencia y al criterio.

Corral ya ha advertido sobre las dificultades que se crean al intentar establecer una unidad que unifiqué y de coherencia al discurso del Astrólogo:

Contrariamente a lo que anuncia en repetidas ocasiones el folletinesco cronista de las novelas, no existen en estas aventuras que califica de “extraordinarias” (*Sl*, 78), peripecias o sucesos truculentos. Como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, los discursos y los diálogos acaban siendo los sustitutos de las acciones anunciadas. En realidad la única aventura emprendida por el personaje arltiano es de orden interior.

Esta búsqueda subjetiva de la “verdad” que recorre las páginas de las novelas no constituye desde luego una propuesta aislada, sino que empalma con el proyecto de “vida nueva” de la Sociedad Secreta y con el *leitmotiv* de abandonar su condición de humillado y fracasado: “Algún día algo monstruoso estallará en mí y yo me convertiré en otro hombre”.

El terreno de discusión del asunto más espectacular de las novelas no puede en efecto, como se verá, limitarse a un debate de “ideas” políticas e ideológicas [...].

Tomada al pie de la letra, parece imposible unificar en una visión coherente y verosímil la propuesta revolucionaria del Astrólogo. Como lo advierte Adolfo Prieto en el prólogo de la edición que aquí seguimos, el asunto de la Sociedad Secreta y todo lo que tiene que ver con él configura en las novelas una “poderosa metáfora”, un “orden de flancos abiertos” que admite distintas lecturas. Las críticas válidas y en buena medida proféticas que formulan los personajes en torno a la naciente sociedad capitalista porteña se combinan con los detalles de la organización revolucionaria y con las propuestas fantasiosas, mágicas, que pretenden acabar con dicha sociedad. Pero es difícil, si no imposible, establecer fronteras nítidas: ¿dónde acaba la razón? ¿Dónde empieza el delirio, la locura? (1992, 40 y ss.).

Ésta es una de las razones por la cual debemos aceptar que no importan las conclusiones de los planes revolucionarios del Astrólogo, sino sólo entender la colosal profundidad de su discurso. Naturalmente su participación es sólo pasiva y no activa, corresponde al plano de las ideas y no al de las acciones. La parodia arltiana fundamenta sus bases, como es natural, en un discurso estrafalario o ficcional, pero no ficticio⁷. Desde esta posición podría adelantar, incluso, que Arlt no inventa personajes ni pasajes, sólo reproduce (y al hacerlo también construye) situaciones ordinarias⁸, aunque, en efecto, lo hace a través de un lenguaje de corte provocador.

Y, precisamente, el problema a la hora de interpretar los textos surge en el momento en que se articula este lenguaje provocador con otros elementos derivados de su literatura, como la tensión narrativa, el discurso paranoico, la exageración de las situaciones vividas y la crisis del mundo actual, que constituyen los manivelas adecuadas que habilitan la interpretación.

La pregunta de partida sería, por tanto, la siguiente: ¿qué tan locos están estos monstruos? Salvo Bromberg, “víctima de sus propios miedos”, los demás personajes, el Astrólogo, Erdosain, el Buscador de Oro, el Rufián Melancólico y La Coja, son personajes lúcidos: angustiados o extravagantes, pero lúcidos. Entre la lucidez, la angustia y la locura hay límites frágiles, pero concisos.

Esta circunstancia nos permite comprender, al menos en parte, cómo el hombre arltiano logra hacer un análisis meticuloso de su realidad, con una ferocidad pocas veces vista con anterioridad en la literatura argentina de su tiempo. No parece casual la manera en que sorprende al lector con sus reflexiones que, además de conmover por su visión decadente y fatal, poseen, también, la virtud de asombrar por su capacidad de análisis, por su exactitud de interpretación, esto es innegable por poco que recurramos a la sensación que inunda al lector al concluir el texto. Más que la imagen de una literatura poética o inventiva, lo que siente todo observador, al cerrar el libro, es una sensación de incertidumbre, al ver destapado en la obra un discurso poco usual en la literatura latinoamericana de la época y

⁷ Zubieta insiste en la necesidad de comprender que la “‘literariedad’ del discurso del Astrólogo reside, entre otros aspectos, en cambiar las reglas y las condiciones de conexión y coherencia más generales o habituales” (135).

hoy fácilmente reconocible en muchos de sus aspectos. Aventura cuya postura poco atractiva se reduce a la premisa del pensamiento como arma letal de los sentidos, al “discurso” como instrumento de eliminación de la conciencia; demoledora *estética del escándalo* que, como tal, debe ser aceptada:

Este enfoque ideológico tiene sin embargo sus límites. Presupone, busca y cree encontrar, algo arbitrariamente, una lógica de carácter exclusivamente político de la cual están de hecho desprovistos *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En efecto -si nos situamos dentro de una perspectiva ideológica-, para que sea ejemplar el personaje del Astrólogo, para que pueda servir eficazmente de contrafigura política, para que el “mensaje” sea asequible y debidamente entendido por un vasto público popular, la ficción tendría que cumplir con algunos requisitos mínimos pero imprescindibles: homogeneidad y coherencia. Pero precisamente no hay tal cosa. El discurso globalmente “mussoliniano” del Astrólogo, salpicado de paso de algunos toques nietzscheanos, está repleto de contradicciones, de incoherencias. Así confunde el Astrólogo con un alegre desparpajo ideologías de signo opuesto. [...] no consigue de hecho interesar más que episódicamente a un puñado de pobres diablos postergados por la sociedad, zarandeados por la vida. Otra falla más grave aún [...] sería haber rodeado al Astrólogo, como sucede en *Los lanzallamas*, de una legión de cómplices tan tortuosos. En efecto, la presencia y los discursos del Buscador de Oro y del Mayor, sobre todo, no contribuyen sino a embrollar las pistas. Con ellos, por más alerta que esté el lector, la confusión se acrecienta: sus identidades inciertas, la revelación posterior de su duplicidad, la oscuridad de sus objetivos, el insistente elogio de “las mentiras metafísicas” no pueden fomentar ninguna claridad ideológica inmediata (Renaud, 706-707).

Creo que Maryse Renaud se confunde en este punto; la función del Astrólogo no es equivocarse sino enredar al lector, a los demás personajes. Es evidente que no confunde las ideologías, mezclar no es lo mismo que confundir. Le contesta el Astrólogo a Barsut cuando éste le pregunta “-Yo lo creía un obrerista. / -Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted y a usted le digo [...]” (*Sl*, 214). Sin embargo, Renaud acierta al afirmar que el contenido ideológico del díptico no hace sino “embrollar las pistas”, acrecentar la confusión, oscurecer los objetivos, sin fomentar ninguna claridad inmediata. Para muchos críticos esto es muy fácil de explicar puesto que los “personajes de

⁸ Arlt lo expresa de la siguiente manera en un aguafuerte: “Son individuos y mujeres de esta ciudad, a quienes yo he conocido” (2000, 724).

la novela aceptan la falsificación como el fundamento de sus vidas, y constantemente se encuentran con situaciones que son ficciones” (Hayes, 51).

Repetidas veces se ha mencionado el carácter errático de la narrativa arltiana. Ejemplifiquemos con los siguientes: “Si se compara la estructura simple de *El juguete rabioso* con la estructura compleja, aunque no bien lograda de *Los siete locos/Los lanzallamas*, se advertirá que en esta última propuesta narrativa el autor peca por exceso y estilización. Se hace evidente la inquietud del novelista por complicar lo que bien podría mostrarse de manera más simple y por agotar el discurso introspectivo de sus personajes, lo que hace al autor delirante y reiterativo en su propuesta de mundo” (Gil Montoya, 245). O no dudan en considerar su discurso como “errática orientación del debate ideológico” (Keizman, 12). “En el trayecto visitado a medias por estos personajes, creo percibir el gran problema de la literatura de Arlt [...]. Y Enrique Mario Malito sería la consumación de un tipo de personaje presentado por Arlt, presentado pero no logrado, a los sumo diluido en una literatura con afanes, si atiendo a lo que el escritor deja entrever en ‘Palabras del autor’ texto que inaugura el discurso de *Los lanzallamas*” (Gil Montoya, 193). Sin embargo, todos estos fallos se justifican al considerar a Roberto Arlt pionero de la narrativa paranoica, por lo que afirman que: “Lo que Arlt no advirtió fue puesto de relieve después fácilmente por los escritores más jóvenes que habrían de seguirlo” (Vanasco, 12-13). Incluso, pese al bien organizado escrito de Rigoberto Gil Montoya (2004), éste llega a decir que en “otras palabras y éste es mi presupuesto básico: Piglia escribió la novela que hubiese querido escribir Roberto Arlt si su circunstancia individual lo hubiera permitido” (286). Esta orientación de los supuestos equívocos ideológicos que Arlt construye a través de trazos precipitados pero concisos, ha sido recurrente para referirse al díptico. Sin embargo, me parece oportuno ahondar en otra dirección⁹.

⁹ Tomo como ejemplo estos comentarios de Massota: “Cuando el lector cree comprender que el Astrólogo es un auténtico revolucionario y que desea sinceramente un cambio de la sociedad, Arlt lo muestra alegrándose porque la revolución posibilitaría la legalización del crimen, colocándose en una posición exactamente inversa de aquella que acepta pasar por el crimen pero para hacer la revolución, de una ética de la violencia que no rechaza la violencia para alcanzar en la nueva sociedad el momento de la reconciliación del hombre con el hombre. Cuando Arlt pone en boca del Astrólogo ese sarcasmo, que puede ser interpretado como una crítica ética de la posibilidad de las revoluciones, puesto que los revolucionarios parecen no querer la revolución sino la instauración del crimen el lector podría con todo derecho pensar en *El hombre rebelde* de Camus. Si toda revolución no puede dejar de pasar por el momento del terror, si la violencia es inherente a la

No puede negarse el hecho de que al cerrar el libro es notoria la conclusión casi general de que el discurso arltiano resulta contradictorio, dispar y poco viable, la visión ideológica se supedita y sólo tras una reconstrucción más o menos ordenada, pueden ir abriéndose interpretaciones nuevas, menos radicales de lo que se les quiso ver en un inicio, más sustanciosas, quizás, de las que se le ha intentado privar en la actualidad. Politización que no debe ser entendida en el sentido tradicional, pues no resulta ser una obra de semejante género, no se aboca hacia una u otra línea política. Politizado no necesariamente quiere decir partidista¹⁰.

Es natural que una obra dotada con estas extrañas características se preste a interpretaciones forzadas, al no entender que lo que Arlt busca es crear un drama que parodie la tragedia del Hombre y, como tal, debe ser representado por un mecanismo literario pero guardando fidelidad a lo narrado, independientemente de la neurosis con que sean tratadas y presentadas las escenas literarias. Todo lo que Arlt imagina en sus locuras edificantes pertenece y hace referencia a lo posible, dice el Astrólogo: “Sí, todo lo que imagina la mente del hombre puede ser realizado dentro de los tiempos” (*Sl*, 210). Ejemplificar lo dicho sería una labor ociosa, la misma literatura lo ha demostrado en infinidad de ocasiones. El Astrólogo le refuta al Abogado al defender sus fantasiosos proyectos: “Usted me dirá... este hombre fantasea al estilo Julio Verne. Piense que Julio Verne se quedó corto en cuanto a imaginación” (*Ll*, 91).

Es verdad que ciertos deseos de los personajes no pueden llevarse a la práctica con la facilidad con la que se plantea; es poco probable llegar a convencerse del futuro cataclismo de la civilización como algo lógicamente aplicable a nuestra realidad inmediata, por lo

revolución, entonces no se puede querer la revolución sin querer al mismo tiempo la violencia. Y si el revolucionario está constreñido a querer la violencia puesto que quiere la revolución, el moralista rechazará la revolución en nombre de la no-violencia. Pero tampoco: cuando creemos comprender que el Astrólogo es algo así como un moralista burlón, que dice querer el crimen porque en verdad lo que repudia es la revolución. Se opera así del lado del lector una de esas ‘síntesis pasivas’ -como dicen los fenomenólogos- que no prueban nada porque están hechas de ideas contradictorias. Pero, por lo mismo, es en esa oscilación de las significaciones, en ese enloquecimiento del sentido, donde debemos buscar lo que esta obra entiende comunicarnos” (1982, 28-29).

¹⁰ Es interesante ver como en Arlt todos y cada uno de los cordones sociales se han desatado de sus amarras. En el universo caótico arltiano todo presupuesto, moral o inmoral, es incorrecto. Por ello es importante comprender que el juicio valorativo sobre el díptico no puede ser moralista o tendencioso, no puede limitar los logros de la obra, sino dejar que el discurso del Astrólogo transmita por sí mismo al lector el sentido de su contenido.

menos a tan corto plazo o por vía de los medios ahí expuestos; es por ello que, como bien se ha observado, ni siquiera pueden llevar a buen término el asesinato de Gregorio Barsut. Pero, irónicamente, el discurso del Astrólogo termina por consolidar una visión nítida de la realidad política de su época. La aparente incongruencia de la sociedad secreta no es tan absurda, aunque en primera instancia así se nos presente; es profética y visionaria y de una exactitud capaz de sorprender hasta al más claro y lúcido de los lectores.

Conviene, entonces, considerar un elemento clave para abordar los textos: no importan tanto las acciones sino las directrices de los diálogos (¿o monólogos?), que Arlt desfigura por medio de ciertos rasgos ideológicos empantanados.

¿Pero en qué dirección apuntan los simulacros ideológicos de Arlt?

Parto del principio de que los “jefes” de la sociedad secreta no son los personajes revolucionarios clásicos de la historia, sino solamente un trampolín que nos abre las puertas a una nueva realidad o lectura dentro de esta duda sostenida: ¿qué clase de revolución ramplona es ésta? Pero los personajes de la novela son parodias de la historia y de nueva cuenta he de insistir en este aspecto, el poderoso significado de la obra se sustenta en los discursos ideológicos, no en la posibilidad real o imaginaria de la facilidad con la que podrían llevarse a cabo los planes de la sociedad secreta. Aunque muchas de las fórmulas político-ideológicas que promulgan pertenezcan al espacio de las posibilidades lógicamente aplicables a nuestra realidad inmediata, este asunto es superfluo, pues solamente es un pretexto, si se quiere hasta irreverente, para mostrar que aunque la aventura de los personajes es de *orden interior*, no debe olvidarse que desde esta óptica:

[el] recorte del discurso del Astrólogo revela que el personaje es la encarnación, la materialización de su actividad discursiva, que puede ser definido por ella: el Astrólogo ES su discurso, su discurso es su ACCIÓN y construirlo es la manifestación de su potencial ilocutivo. Una acción puede comprenderse como un suceso ocasionado por alguien que provoca un cambio en un mundo posible o en un estado de cosas. Desde este punto de vista, el Astrólogo con su “fabulosa hazaña de hablar”, de imbricar un discurso en otro, actúa doblemente: actúa porque habla (hablar es hacer) y porque su discurso tiene el enorme poder de despertar deseos, de actualizar propósitos y decisiones” (Zubieta, 127-128)¹¹.

¹¹ Zubieta continúa desarrollando su reflexión de la siguiente manera: “El discurso del Astrólogo armado mediante la yuxtaposición de fragmentos discursivos que tienen apoyaturas ideológicas disímiles, encuentra

Definir y explicar los mecanismos como Arlt ejerce su delirio discursivo resulta de gran importancia para el entendimiento de las obras ya que, como bien lo han observado Horacio González y Ana María Zubieta, a parte de ser el sustituto de la acción real también es el dispositivo que generan el constante deslizamiento del *diálogo enloquecido* hacia el *monólogo paranoico*, con el cual Arlt construyó, por medio de soluciones eventuales, y sin duda alguna insólitas, el concepto de la idea, seducido de alguna manera por la espiritualidad, la contingencia, la fragilidad existencial y la angustia; y cuyo propósito es establecer el caos, abriendo así panoramas y perspectivas, no limitarlas o censurarlas.

En numerosas ocasiones se ha advertido que en estas novelas no hay acción propiamente dicha, salvo la acción discursiva de la que se ha venido hablando en estos párrafos, lo cual ya ha sido señalado hasta por el mismo Arlt. Éste escribe en un aguafuerte titulado “Los 7 locos”:

Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés las acciones de un delincuente, si estas acciones no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiada. Creo que todo principiante en el mal, si tiene un poco de inteligencia, debe pasar momentos atroces.

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. Todos ellos saben perfectamente que la felicidad les está negada; pero, como bestias encadenadas, se revuelven contra esta fatalidad: quieren ser felices, y como el bien les ha cerrado las puertas, piensan monstruosidades que los llenan de remordimientos, de más necesidades de cometer delitos para ahogar el grito de sus conciencias malditas.

Decía un gran novelista ruso, Dostoievski: “cada hombre lleva en su interior un verdugo de sí mismo”. He tratado de que esta realidad sea visible en la acción de los personajes del libro, pues lo es en la vida de los hombres de este siglo (2000, 725).

su confirmación contradictoria en esa forma: puede decirse que el discurso del Astrólogo se genera a partir de la confluencia de algunos tipos discursivos en cuya conjunción reside su heterogeneidad y, asimismo, la posibilidad de abrirlo a la(s) lectura(s)” (129). Y en una nota al pie de página concluye: “La apelación a la coherencia textual, su búsqueda no es una censura ejercida sobre el lenguaje tal como sería la pretensión de hallarlo ‘claro’: un lenguaje es claro en la medida en que es admitido y es admitido si es ‘común’ (el de la comunidad): de lo contrario, es juzgado inútil, vacío o delirante. Quizás haya sido en nombre de la claridad que la crítica desestimó tan rotundamente el discurso del Astrólogo. Recurrir a la coherencia tampoco es un intento reduccionista o verosimilizador, más bien, es desmontar un proceso productivo y un producto enmarañado” (132).

En el *Diccionario de la Lengua Española* aparece el vocablo “acción” bajo los siguientes términos: “El ejercicio de una potencia. Efecto de hacer”. El personaje arltiano es, en efecto, un ser discapacitado, pero no mental, sino humanamente, es incapaz de realizar acción alguna, porque la realidad siempre se lo impide, tal parece ser el resultado de la vida del hombre (desde la perspectiva narrativa que Arlt nos plantea): realidad *versus* deseo, el hombre venciendo a la idea.

En el discurso oscuro, incomprensible, plural, del Astrólogo, la inacción es patente, además de que no persigue seguridades estables, sino más bien posibilidades dinámicas, sin definiciones ostentosas o tajantes, pese a la fuerza de su narrativa. El lector queda así suspendido ante la duplicidad de la personalidad del “líder revolucionario” ¿vulgar estafador u hombre del mañana, un visionario, el superhombre? “El Astrólogo, Erdosain, el Buscador de Oro, Barsut, el Mayor, Hipólita, etc., elaboran y parafrasean a lo largo de la novela una auténtica saga ideológica de la impostura, el fraude y la mentira metafísica” (Rivera, 54). Horacio González lo explica de la siguiente manera: “Llegan a un punto donde no sabemos más *qué* quieren decir, pues todo su material expresivo llegó a la máxima intensidad, creando antagonismos insoportables” (H. González, 111).

La obra se arraiga, entonces, sobre la siguiente pauta: en la historia de los personajes, en la novela entera, la estructura de la propuesta arltiana se reduce a un simple vocablo: inacción. Esta constante quietud nos permite profundizar en temas secundarios o análogos. La incapacidad de la sociedad secreta; las tentativas discursivas de los personajes, saboteadas constantemente por la angustia; los deseos nunca realizados, que disparan un máximo de facetas intelectuales difícilmente reconocibles, pero bastante adecuadas para acercarse al texto, donde la ironía, el humor negro, el grotesco, el crimen, moldean figuras propiciadas por las enfáticas farsas, y que cobran idéntica importancia al ser relacionadas con la última forma de expresión narrativa del discurso: inestabilidad psíquica, disección de la catástrofe, recursos ideológicos y ficcionales, locura, razón, conocimiento, entretejidos en una tela robusta:

Bernhard abría su apoteótico discurso (el propositivo) diciendo que “Cuando estamos en la búsqueda de la verdad [...] estamos en la búsqueda del fracaso, de la muerte... De nuestro propio fracaso, de nuestra

propia muerte”. Para él la literatura es un medio ejemplar de autoconocimiento, y conocerse es un infinito ascender en conciencia plena hacia la muerte: “... nos oxidamos, nos pudrimos de arriba abajo y de abajo a arriba hasta la médula y partimos, pasando constantemente de una naturaleza a otra, *hacia la muerte*” (Enrique, 45).

Cuando Zubieta admite que el Astrólogo es su discurso y su discurso es su acción, está abriendo las puertas a una nueva lectura sobre el contenido de estos textos. Cuando Arlt nos muestra a sus personajes como hombres incapaces de realizar acción alguna, limitándolos a la fuerza del discurso, comprendemos que el autor está sometiendo el movimiento de la acción al de creencia y de ésta a la verdad. Y en esta búsqueda de la verdad es donde se pierde el personaje arltiano. Y éste es el principio básico de la obra, gracias al cual Arlt logra una complejidad narrativa de carácter dispar, establecida en el marco de los discursos de la locura, sin que por ello se prive de interpretar correctamente el mundo de las ideas, con su carácter heterogéneo, plural y contradictorio. El discurso paranoico de Arlt no es coercitivo, sino interactivo:

Antes que nada, recordemos que la imagen de la idea es inseparable de la imagen del hombre, su portador [...]. Por consiguiente, tan sólo el “hombre en el hombre”, inconcluso e inagotable, puede ser hombre de idea cuya imagen conjugaría con la imagen de una idea de pleno valor [...]. La idea no vive en una conciencia individual y aislada de un hombre: viviendo sólo en ella, degenera y muere. La idea empieza a vivir, esto es, a formarse, desarrollarse, a encontrar y renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas *ajenas*. El pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero, es decir, una idea, sólo en condiciones de un contacto vivo con el pensamiento ajeno encarnado en la voz ajena, es decir, en la conciencia ajena expresada por la palabra. La idea se origina y vive en el punto de contacto de estas voces-conciencias (Bajtín, 126 y ss.).

Para resolver correctamente la ruptura del sentido que se da en los diálogos enfurecidos de los personajes hasta convertirlos en monólogos “que se bifurcan, se quiebran, se deshacen, se contradicen y recomienzan otra vez” (H. González, 23), he de recurrir a algunas disertaciones que Bajtín realiza sobre los discursos narrativos y que han servido de plataforma de partida para esta exposición. Me interesa realizar este tipo de seguimiento a la obra de Bajtín para explicar de manera adecuada el contenido central de este estudio: el

sentido distorsionado de la obra arltiana, y el cual sólo podrá ser concluido una vez que exponga el funcionamiento que caracteriza las metamorfosis discursivas que generan estos textos. Una vez realizado este breve repaso estableceré un diálogo con autores como Ricardo Piglia y Horacio González, para solucionar en su totalidad las ideas de este capítulo.

Cuando Mijaíl M. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979), evalúa el funcionamiento de las estructuras narrativas que ponen en movimiento el concepto de la idea en cualquier discurso literario, reconoce dos tipos diferentes de novelas: la monológica y la polifónica. Pero más allá del contenido de las ideas, lo que le interesa destacar a Bajtín es la función artística de las mismas dentro de la obra.

Así, al detenerse en el estudio de la estructura monológica, argumenta: “En un mundo artístico monológico, la idea atribuida al héroe -imagen sólida y concluida de la realidad- pierde inevitablemente su significado directo y llega a ser un momento más de la realidad, su rasgo predeterminado, igual a cualquier otra manifestación del héroe. Es la idea de tipificación social, de individualización caractereológica o, finalmente, un simple gesto intelectual del héroe, la mímica intelectual de su simple caracterización artística” (117).

Bajtín comprende que las ideas que conservan una significación propia, dentro de una estructura narrativa monológica, resultarán siempre ajenas a la imagen real del personaje, perdiendo tanto su importancia directa, como su plenitud de sentido, siendo incapaces de interactuar con él artísticamente. De tal forma, cuando la imagen de la idea central del texto es atribuida a un personaje dado, no genera ningún tipo de conflicto a la hora de transmitir al lector su contenido. En una estructura monológica, la función cardinal de las ideas se limita a la exposición de ciertos componentes pertenecientes a la conciencia ideológica del autor y por lo tanto son sugeridos a los lectores a través de uno y otro personaje, de una u otra situación dada. La idea monológica cumpliría de esta forma con una única función, la de describir, representar y transmitir la imagen del mundo según la concibe el propio autor, independientemente del contexto al que se encuentre anclada dicha idea:

Lo que le importa al autor es que una determinada idea correcta pudiese ser expresada en general en el contexto de una obra dada, mientras que el hecho de quién y cuándo la exprese se define por las

consideraciones estructurales de comodidad y pertinencia, o por los criterios estrictamente negativos, los de no destruir la verosimilitud de la imagen de quien la expresa. En sí misma, una idea semejante no le pertenece a nadie. El héroe es únicamente su portador con una finalidad propia; en tanto que idea certera y significativa, tiende a un cierto contexto impersonal sistemáticamente monologizado; en otras palabras, a la visión del mundo del mismo autor (Bajtín, 117-118).

De esta forma, Bajtín está poniendo de manifiesto que en una estructura literaria monológica son imposibles la interacción de conciencias, la pluralidad de sentidos y, por consiguiente, la imposibilidad de contemplar el pensamiento ajeno, en tanto idea representada, con toda plenitud de sentido. En una estructura semejante los componentes se subdividen en dos categorías, ideas correctas e incorrectas. Las ideas correctas o significativas serán aquellas que pertenecen al autor y que generan una unidad que describe su visión de mundo. Dichos pensamientos no son únicamente representados, sino, principalmente, afirmados. Estas ideas sostenidas o significadas siempre “suenan de manera diferente en comparación con aquellas que no poseen estas características” (Bajtín, 118). Las ideas incorrectas, según las concibe el propio autor (las que no caben en su visión de mundo), nunca son afirmadas, sino negadas sistemáticamente durante el desarrollo de la obra, perdiendo así su significación directa y constituyéndose en elementos de segundo orden. De tal manera, en una estructura monológica “un pensamiento o bien se afirma, o bien se niega, de otra manera tal pensamiento simplemente pierde su plenitud de sentido” (Bajtín, 118):

Para formar parte de una estructura artística, una idea no afirmada debe perder su significación y hacerse un hecho psíquico. En cuanto a las ideas polémicamente negadas, éstas tampoco se representan, puesto que la refutación, cualquiera que sea su forma, excluye la representación auténtica de la idea. Un pensamiento ajeno refutado no rompe el contexto monológico; por el contrario, éste se encierra con una mayor tenacidad dentro de sus límites. Una idea ajena negada no es capaz de crear, junto con una conciencia, una conciencia ajena equitativa, en caso de que esta negación siga siendo una negación puramente teórica de la idea como tal.

Una representación artística de la idea sólo es posible allí donde se le ubique más allá de la afirmación o la negación, pero donde al mismo tiempo no se le cotice como una simple vivencia psíquica carente de significación directa. En un mundo monológico es imposible un planteamiento semejante de la idea, por

contradecir los fundamentos principales de este mundo. Pero estos principios rebasan con mucho los límites de la creación artística; pertenecen a toda la cultura ideológica de la época moderna (Bajtín, 118-119).

Bajtín rastrea el origen del monologismo ideológico hasta la filosofía idealista. Es decir, el principio monista, donde la afirmación de la unidad del ser es suplantada por el idealismo en el principio de la unidad de una sola conciencia¹² y, por tanto, poco importa la forma metafísica que adquiera posteriormente, ya sea como “‘conciencia en general’ [...], la del ‘yo absoluto’, la del ‘espíritu absoluto’, la de ‘la conciencia normativa’” (Bajtín, 119).

Ahora bien, el principio monista de “unidad de conciencia única” no contempla la multiplicidad de “conciencias empíricas” y, por tanto, surge el problema de una imposible comunicación de conciencias en un diálogo esencial. Bajtín explica que el monologismo resuelve este problema afirmando:

[que desde] el punto de vista de la “conciencia en general”, esta multiplicidad de conciencias es fortuita y, por decirlo así, superflua. Todo aquello que en estas conciencias es esencial y verdadero forma parte del contexto unitario de la “conciencia general” y carece de individualidad. Aquello que es individual, que distingue una conciencia de otra y de las demás conciencias, carece de importancia cognoscitiva y se refiere a la organización psíquica y al carácter limitado del género humano. Desde el punto de vista de la verdad, no existen las conciencias individuales. El único principio de la individualización cognoscitiva que conoce el idealismo es el *error*. Todo juicio verdadero nunca concierne a una sola persona, sino que tiende a un solo contexto monológico y sistematizado. Sólo el error individualiza. Todo lo verdadero cabe en los límites de una sola conciencia, y si no puede ser englobado por ella de hecho, es solamente por razones gratuitas y ajenas a la verdad misma. En un principio, una sola conciencia y una sola boca son suficientes para toda la plenitud del conocimiento: no hay necesidad ni fundamento para la multiplicidad de conciencias (Bajtín, 119-120).

Sólo en cuanto comprendemos que el monologismo filosófico concibe la verdad, “cuando la conciencia se sobrepone al ser y cuando la unidad de éste se transforma en la unidad de aquella” (Bajtín, 120), entendemos que la conciencia general, establecida dentro

¹² “Desde luego -dice Bajtín-, lo que nos importa aquí no es el aspecto filosófico del problema, sino cierta particularidad ideológica general que se ha manifestado también en esta transformación ideológica del

de un contexto unitario, carente de individualidades, es incapaz de evaluar la interacción dialógica entre conciencias propias y ajenas y, por tanto, se aleja de la posibilidad de establecer un diálogo esencial. El idealismo concibe, por tanto, un único tipo de “interacción cognoscitiva entre conciencias: la enseñanza que imparte un conocedor que posee la verdad al que no la conoce y que está en el error, es decir, la relación entre el maestro y el alumno y, por consiguiente, un diálogo pedagógico” (Bajtín, 120-121):

Una percepción monológica de la conciencia prevalece también en otras esferas de la creación ideológica. Todo lo significativo y lo valioso se concentra siempre en torno a un centro que es su portador. Toda creación ideológica se concibe y se percibe como la posible expresión de una sola conciencia, de un solo espíritu. Incluso cuando se trata de una colectividad, de una pluralidad de fuerzas creadoras, la unidad siempre se ilustra mediante la imagen de una sola conciencia: el espíritu de la nación, del pueblo, de la historia, etc. Todo lo significativo puede ser reunido en una sola conciencia y sometido a un solo acento; aquello que no se somete a semejante reducción es accidental e inesencial (Bajtín, 121)¹³.

La idea de autosuficiencia que genera la conciencia única, válida para todos los niveles de la vida ideológica, no aporta un planteamiento teórico, propuesto por una conciencia aislada o individual, sino que se convierte en una peculiaridad estructural de la creación ideológica de la época moderna, determinando de esta forma todas sus conexiones exteriores e interiores.

La idea -argumenta Bajtín- según suele ser concebida por la literatura, posee una cualidad absolutamente monológica, de tal forma que el contacto entre conciencias disímiles sólo conoce una forma de interacción, o bien se afirman o bien se niegan. Las ideas afirmadas constituyen, entonces, una unidad de visión y representación de la conciencia única del autor; las ideas no afirmadas pueden distribuirse entre los demás personajes no como ideas significativas, “sino como manifestaciones del pensamiento, al

monismo del ser en el monologismo de la conciencia. Pero también esta particularidad tan sólo nos importa desde el punto de vista de su aplicación teórica posterior” (119).

¹³ “El racionalismo europeo -afirma Bajtín-, con su culto a la razón única y unitaria -y sobre todo la época de la Ilustración, cuando se han configurado las formas genéricas principales de la narrativa europea-, ha contribuido mucho a la consolidación del principio monológico y a su penetración en todas las esferas de la vida ideológica durante la época moderna. Todo el utopismo europeo se basa igualmente en este principio monológico, así como el socialismo utópico tiene fe en la potencia de la persuasión. Una sola conciencia y un solo punto de vista siempre llegan a ser representantes de la unidad del sentido” (121).

estilo de la caracterización social o individual” (Bajtín, 122). El autor se convierte en una suerte de ideólogo omnipresente, es el único que sabe, comprende y ve el entorno de la idea:

Sólo el autor es el ideólogo. Las ideas del autor llevan un sello individual. *De este modo, en el autor la significación ideológica directa y total y la individualidad se combinan sin debilitarse mutuamente.* Pero esto sucede únicamente en el autor. En cuanto a los personajes, la individualización mata la significación de sus ideas, pero si esta significación se sostiene las ideas se desprenden de la individualidad del personaje y congenian con la del autor. De allí que aparezca la *acentuación ideológica única de la obra*; la manifestación de un segundo acento se percibiría inevitablemente como una contradicción irresoluble en la visión del mundo del autor.

La idea del autor, plenamente afirmada y valorada, puede tener en la obra una triple función. Primera: viene a ser el *principio de la visión y representación del mundo*, de *selección* y unificación del material, del *tono ideológico único* de todos los elementos de la obra; segunda: puede ser presentada como una *conclusión* más o menos clara de lo descrito; y tercera: puede tener su expresión inmediata en la *posición ideológica del protagonista* (Bajtín, 122).

Así la forma y el principio de representación se funden en una unidad sólida, determinando todas las valoraciones ideológicas que dan unidad al estilo y al tono de la obra. “La ideología como deducción, como conclusión significativa de la representación gracias al principio monológico, ineludiblemente convierte el mundo representado en el *objeto de esta conclusión carente de voz*” (Bajtín, 123).

Sin embargo, Bajtín considera que aunque dentro de una estructura monológica las conclusiones ideológicas puedan ser diversas, tanto en el sentido como en la forma, la unidad de conciencia unitaria se mantiene estable, sin perder su plenitud de sentido:

De acuerdo con ellas [las conclusiones ideológicas] cambia el mismo planteamiento de lo representado: puede tratarse de una simple ilustración a la idea, un simple ejemplo material de generalización ideológica (novela experimental) o, finalmente, puede tener una relación más compleja con el resultado total. Cuando esta representación busca plenamente una conclusión ideológica, estamos frente a una novela filosófica (*Cándido* de Voltaire) o, en el peor de los casos, frente a una novela burdamente tendenciosa. Pero si tampoco existe esta orientación unitaria, el elemento de la conclusión ideológica siempre estará presente en toda representación por más modestas u ocultas que fuesen las funciones formales de esta conclusión.

Los acentos de la conclusión ideológica no deben estar en contradicción con lo acentos formativos de la representación misma. De haber tal contradicción, se considera una falla, porque dentro de los límites de un mundo monológico los acentos contradictorios hacen colisión dentro de una misma voz. La unidad del punto de vista debe fundir los elementos más íntimos del estilo, así como las deducciones filosóficas más abstractas (Bajtín, 123).

Si la visión del mundo, según la concibe el autor, puede ser representada ya en concordancia con la posición ideológica del personaje (tanto en la ideología de la forma como en su conclusión final) o ya en el resto de las situaciones vividas durante el desarrollo de la historia, entonces

los principios ideológicos que están en la base de la estructura ya no sólo representan al protagonista definiendo el punto de vista del autor sobre él, sino que se expresan por el héroe mismo definiendo su propio punto de vista sobre el mundo [...]. No hay necesidad de rebasar el marco de una obra dada buscando otros documentos que confirmen la coincidencia de la ideología del autor con la del personaje. Es más, una coincidencia semejante, establecida fuera del marco de la obra, carece de fuerza demostrativa. La semejanza entre los principios que emplee el autor para representar al héroe y la posición ideológica que éste asume debe atribuirse a la *manera uniacental en que el autor acostumbra describir los parlamentos y las vivencias del héroe*, pero no a la coincidencia entre las ideas del personaje y las convicciones ideológicas del autor, que pueden aparecer en otro lugar. La palabra de un personaje semejante y su vivencia se representan de otra manera: no están objetivadas y caracterizadas no sólo al hablante sino también al objeto al que van dirigidas. La palabra de este personaje se ubica así en un mismo plano con la del autor.

La ausencia de distancia entre la posición del autor y la del personaje también se pone de relieve en otros aspectos de la forma. El héroe, como el autor, no es cerrado ni está internamente concluido, por lo tanto no cabe en el *lecho de Procasto* del argumento; éste se percibe tan sólo como uno de los posibles y, por consiguiente, como casual para el personaje dado (Bajtín, 124).

Bajtín comprende, por tanto, que las ideas del autor pueden aparecer ya como ideas dispersas por toda la obra, ya como enunciados aislados, sentencias o razonamientos complejos y pueden ser atribuidas ahora a uno u otro personaje, sin necesidad de fundirse con la individualidad del autor. De esta manera la “masa ideológica, organizada o no desde los principios constitutivos hasta las sentencias gratuitas y eliminables del autor, debe estar sometida a un solo acento y expresar un solo punto de vista” (Bajtín, 125). Todo lo que de

ahí se desprende participa de manera unilateral de ese punto de vista y será considerado, dice Bajtín, material subacentuado. Por tanto, sólo el punto de vista del autor conservará con toda plenitud tanto su unidad acentual como su importancia ideológica. Las ideas del autor, independientemente de su función dentro de un texto narrativo, más que estar representadas, según quedó dicho, controlan y sustituyen la representación, “echan luz sobre lo representado o acompañan la representación como un ornamento interpretativo separable. *Se expresan inmediatamente, sin distanciamiento*. La idea ajena no puede ser representada en los límites del mundo monológico constituido por las ideas del autor. La idea ajena ora se asimila, ora se niega polémicamente o deja de ser idea” (Bajtín, 125).

Si bien el principio monista pone de manifiesto la necesidad absoluta de negar o afirmar una idea determinada, para que su valor significativo no carezca de fuerza discursiva o demostrativa, censurando de esta manera la posibilidad de representar lo que Bajtín define como “la conciencia ajena”, en un mundo polifónico, la estructura narrativa se caracteriza por la diversidad ideológica o la pluralidad de conciencias (lo que define como los “cruces dialógicos”)¹⁴. Para Bajtín “los elementos más dispares [...] se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales; no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica” (Bajtín, 29). Lo que Bajtín está enfatizando es que la polifonía se caracteriza por lograr encontrar lo contradictorio y dispar no en el espíritu sino en el mundo social objetivo: “En este mundo social los planos no representaban etapas, sino *campamentos*, y las relaciones contradictorias entre ellos no eran un camino ascendente o

¹⁴ El estudio de Bajtín, como el título ya lo indica, está dedicado a la poética de Dostoievski, por lo que tanto las ideas, como los comentarios que se realizan en torno a la novela polifónica, destacan en todo momento su función dentro de la obra del autor ruso. Sin embargo, creo que Bajtín realiza una disertación muy interesante al señalar las estructuras que separan a la novela monológica de la polifónica. Para hacer más legible el contenido de estas páginas y ya que es mi deseo exponer las diferencias entre ambas estructuras ideológicas cuando interactúan en una obra literaria, he decidido omitir en la mayoría de los ejemplos el nombre de Dostoievski, cuando Bajtín señala las características de la novela polifónica. Surge por tanto, el problema de que puedo atribuir a la novela polifónica herramientas que pertenecen sólo a la poética del autor de *Crimen y castigo*. Sin embargo, y ya que Bajtín considera a Dostoievski creador de la novela polifónica (sin que por ello ignore los antecedentes y las influencias del autor ruso), me parece adecuado ajustar las aseveraciones que Bajtín hace sobre Dostoievski a lo que él considera la polifonía de los discursos literarios. Como ya lo expuse en su momento, de ninguna manera pretendo asimilar la novela polifónica de Dostoievski a la

descendente para la personalidad, sino un *estado de la sociedad*. La multiplicidad de planos y el carácter contradictorio de la realidad social aparecerían como un hecho objetivo de la época” (Bajtín, 47).

La novela polifónica, por tanto, es la única estructura literaria que logra representar la imagen de la idea ajena sin romper la plenitud de significados; toma distancia, no se afirma, ni se niega, ni se disuelve con la propia ideología expresa y llega así a convertir la idea en objeto de representación artística:

La idea [...] no es una formación subjetiva, individualmente psicológica, con una “residencia permanente” en la cabeza de una persona; la idea es interindividual e intersubjetiva, la esfera de su existencia no es la conciencia individual sino la comunicación dialógica *entre* conciencias. La idea es un *acontecimiento vivo* que tiene lugar en el punto de encuentro dialógico de dos o varias conciencias. La idea en este sentido se asemeja a la palabra con la que se une dialécticamente. Igual que la *palabra*, la idea quiere ser oída, comprendida y “respondida” por otras voces desde otras posiciones. Igual que la palabra, la idea es dialógica por naturaleza, y el monólogo es únicamente una forma convencional de su expresión, constituida con base en el mismo monologismo ideológico de la época moderna (Bajtín, 130).

Por ello, sólo la estructura polifónica logra reproducir la idea como un acontecimiento vivo, que se lleva a cabo entre todas las voces-ideas de una época dada, abriendo así la posibilidad de interactuar en un diálogo enorme, diverso y multidisciplinario. Si toda idea es por naturaleza dialógica, entonces, el deseo de un sistema monológico es impracticable, salvo que sea contemplado desde el punto de vista de la moraleja o la enseñanza, actitudes artísticas que la propia estructura polifónica rechaza de *facto*. Si la idea y la verdad son concebidas como entidades inconclusas y abiertas, surgirá siempre la necesidad de participar de todo cruce dialógico entre conciencias. Y es ahí, en ese cruce dialógico, donde la novela polifónica cobra su mayor importancia. Al respecto Bajtín afirma que la polifonía debe poder

ubicar la idea sobre el límite de las conciencias dialógicamente cruzadas. [...] poner juntas tales ideas y visiones del mundo que en la propia realidad estarían absolutamente desunidas y sordas una con respecto a

estructura novelística de Arlt (aunque tengan muchas semejanzas), sólo me interesa destacar los conceptos sobre la “idea”, según la concibe Bajtín, en toda obra literaria.

otra, y [hacerlas] discutir. Estas ideas recíprocamente alejadas [están] marcadas con una especie de línea intermitente hasta el punto de su cruce dialógico. [La novela polifónica también debe pronosticar], de esta manera, los futuros encuentros dialógicos de las ideas aún desligadas. [Prever] las nuevas combinaciones de ideas, la aparición de las nuevas voces-ideas y los cambios en la correlación de todas estas voces -ideas en el diálogo universal-. Es por eso que este diálogo, [...] universal, [...], entre las ideas ya vivas y las que están por nacer, inconclusas y preñadas de nuevas posibilidades, ahora logra involucrar en su juego sublime y trágico las mentes y las voces de sus lectores [...].

[La] novela polifónica cambia su misma forma y se transforma en imágenes artísticas de ideas: se conjugan en una unidad indisoluble con las imágenes de los hombres [...], se liberan de su cerrado monologismo y de su conclusión, se dialogizan plenamente e integran el gran diálogo de la novela *con derechos iguales* junto a otras imágenes de ideas [...]. Es absolutamente inadmisibles atribuirles la función de las ideas del autor de una novela monológica. No tienen esta función siendo participantes igualitarias del gran diálogo (Bajtín, 135-137)¹⁵.

El ejercicio de la función polifónica es, por consiguiente, incompatible con la idea de verdad única o unitaria, con el deseo expreso de una sola idea y, por tanto, también resistente a establecer paralelos que den unidad a la visión del mundo del autor con la del personaje. La idea polifónica es, en este sentido, independiente y dinámica y es “por eso que surge el problema del planteamiento de la palabra del autor, el problema de su posición artística y formal con respecto al discurso del personaje” (Bajtín, 87).

Si bien la representación artística de la idea sólo es posible cuando se le ubica más allá de toda afirmación o negación (y por supuesto, más allá de la verdad o la mentira), creando una comunicación dialógica entre conciencias (la propia y la ajena), en el “diálogo universal”, entonces la novela polifónica también debe contemplar el choque y la ruptura entre conciencias. Pero más allá de confrontar, evalúa y dirige los sistemas de comunicación que integran el gran diálogo, siempre renovado, eternamente inconcluso. La

¹⁵ Al hacer un balance de la novela polifónica de Dostoievski, Bajtín afirma: “Donde veían un solo pensamiento, él [Dostoievski] sabía encontrar dos ideas, un desdoblamiento; donde veían una sola cualidad, él encontraba la existencia de una contraria. Todo aquello que parecía simple, en su mundo se convirtió en complejo. En cada voz, él sabía escuchar dos voces discutiendo, en cada expresión oía una ruptura y la posibilidad de asumir en seguida una expresión contraria; en todo gesto captaba simultáneamente la seguridad y la incertidumbre a la vez, percibía la profunda ambivalencia y la polisemia de todo fenómeno. Pero todas estas contradicciones y ambigüedades no llegaban a ser dialécticas, no se ponían en movimiento por un camino temporal, en una serie en proceso de formación, sino que se desenvolvían en un solo plano, como yuxtapuestas o contrapuestas, como acordes pero sin fundirse, como desesperadamente contradictorias, como armonía eterna de voces diferentes o como su discusión permanente y sin solución” (51-52).

estructura narrativa polifónica, entonces, es un constante dialogar con un rechinar de dientes, y es este rechinar de dientes lo que nos interesa. Aunque el estudio de Bajtín está orientado a definir y describir la función de la polifonía en la obra de Dostoievski, en este espacio me pareció oportuno desarrollar algunos de los conceptos que Bajtín desglosa con gran acierto, por considerarlos muy provechosos para las observaciones que a continuación se presentan.

He intentado rebasar, en gran medida, la discusión establecida entre la estructura monológica y la polifónica. Cuando Bajtín se detiene a establecer un estudio riguroso entre una y otra estructura expresa su interés por trabajar, más que con el contenido de las ideas, con la función artística de éstas dentro de una obra dada. Comprendo, por el momento, que la obra arltiana puede ser englobada con mayor acierto en lo que Bajtín define como la novela polifónica, por ello mi intención ha sido trabajar dicha polifonía pero orientada únicamente en las obras que son objeto de este estudio.

Me interesa señalar, eso sí, que la crítica frecuentemente ha caído en el error de monologizar el discurso arltiano, sin entender que la diversidad o la multiplicidad de conciencias que en él interactúan, constituyen la unidad más firme de las obras. La afirmación de su propuesta ideológica, no la negación. El discurso paranoico que anima los diálogos y los monólogos de estos textos bordea el universo intelectual contemporáneo por medio de lo que Rose Corral ha definido como la conciencia dual y escindida, en un mundo disociado y heterogéneo, sin centro unificador. Y precisamente, si algo nos muestra la voz narrativa, es que todo en Arlt está cimbrado.

En la estructura narrativa de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se nos presenta siempre al hombre-personaje enfrentado al concepto de su propia idea y la ajena, lo que no obliga a Arlt a reproducir los códigos lógicos de las doctrinas filosóficas, creando de esta forma la novela del *sentido distorsionado*. Y es precisamente el choque de todas estas conciencias, unidas en el diálogo universal, el que genera el nacimiento de la angustia; por ello, en las siguientes páginas, desdoblare aspectos ideológicos que comúnmente han sido mal interpretados o ignorados por algunos sectores de la investigación, originando una serie de contradicciones que parecen no poner de acuerdo a la crítica.

5. EL SENTIDO DISTORSIONADO

La “realidad” no tuvo más aquella implicación monolítica y unívoca. Se hizo imprescindible excavar al fondo del discurso, revelar el “simulacro”.

Angélica Tornero

Frenético, fraudulento, irónico, destructivo, con estos y otros adjetivos Roberto Arlt nos introduce de lleno en la estructura fragmentaria de sus novelas, construyendo diálogos panfletarios o parlamentos enloquecidos que con frecuencia pierden su referencialidad inmediata y, por consiguiente, su verosimilitud, al tiempo que nos va conduciendo progresivamente de este diálogo enrarecido hacia un monólogo inabarcable pero, curiosamente, a partir de éste último, puede iniciarse una resegmentación del sentido.

Cuando Arlt pone en juego estos complejos elementos se vale de diversas alteraciones que me obligan a disminuir la marcha y reflexionar en la forma como estas innovaciones dialógicas se desarrollan, se fragmentan y encuentran su unidad; produciendo una inicial disociación, donde la pluralidad de conciencias, la diversidad ideológica y la conciencia ajena, según las entiende Bajtín, irrumpen en el gran diálogo o el diálogo universal de manera explosiva y brutal. Las rupturas del sentido, los quiebres del entendimiento, poco a poco se van convirtiendo en el motor obsesivo de la conciencia individual cuando ésta interactúa con la ajena. Es decir, Arlt quita el piso a todo cuanto mira y toca, asumiendo de esta manera que el diálogo entre iguales es un acontecimiento que con regularidad se encuentra inmerso en la periferia de la distorsión.

En el presente capítulo me interesa describir y programar las formas como Arlt ejerce sus ideas dentro de un universo imaginario completamente alterado; para ello, será necesario retomar algunos comentarios de Bajtín, desglosados en el capítulo anterior:

[Dostoievski] no representaba la vida de una idea en una conciencia solitaria, ni tampoco las interrelaciones de ideas, sino la interacción de las conciencias en la esfera de las ideas (aunque no sólo de

éstas). La conciencia en su mundo no se da en el sentido de su formación y crecimiento, es decir, no de un modo histórico, sino *junto a* las otras conciencias; no puede por eso concentrarse en sí misma y en su propia idea, en su desarrollo lógico inmanente, y entra en interacción con otras conciencias. La conciencia en Dostoievski nunca es autosuficiente sino que se vincula intensamente a otra. Cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistentes o, por el contrario, abiertos a la influencia ajena, y en todo caso no se concentran simplemente en su objeto sino que se orientan siempre al otro hombre. Se puede decir que Dostoievski ofrece, en forma literaria, una especie de sociología de conciencias, pero, ciertamente, tan sólo en el plano de la existencia (Bajtín, 53-54).

Cuando Bajtín escribe estas líneas está asumiendo, de alguna manera, que Dostoievski no sólo era un gran interlocutor de su tiempo sino, también, un moderador en el mundo de las ideas. Esto no quiere decir que el autor de *Crimen y castigo* fuera el portavoz de un discurso reduccionista y aleccionador sino, más bien, un gran observador (y por su puesto un observador imparcial) del diálogo de su época. Aunque muchas veces se ha comparado la narrativa de Arlt con la de Dostoievski, me parece que las semejanzas no son tan estrechas, como muchas veces se ha creído. No dudo en absoluto que gran parte del material con el que Arlt dota a sus novelas fuera extraído de los textos del autor ruso; bastaría con comparar al Astrólogo con El Gran Inquisidor, a la sociedad secreta con la conspiración de *Los demonios*; las similitudes son diversas si atendemos a obras como *Crimen y castigo* o *Apuntes del subsuelo*, etc. Sin embargo, me parece que Arlt, como supuesto imitador, vigoriza un discurso narrativo muy diferente; tan diferente que los lectores no tenemos ningún impedimento en pasar por alto los préstamos que Arlt realiza de la obra de Dostoievski. Pero también, y aunque en este espacio no interesa en absoluto hablar de plagio o robo alguno, las aproximaciones que Arlt compone a partir de las novelas rusas son notorias, por lo que explicar y describir dichas referencias se hace imprescindible para una comprensión cabal de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*¹.

Si bien Bajtín pudo demostrar en su *Problemas de la poética Dostoievski* cómo el autor se convierte en un gran observador del diálogo de su época, Arlt, por el contrario, parece

¹ Esta observación no implica un juicio de valor sobre la calidad artística de uno u otro autor. Sólo representa una acotación al margen, ya que el objetivo de este estudio es el concepto de las ideas en Arlt, no en Dostoievski.

transformarse en el inquisidor de su tiempo. Mientras el primero observa, valora y hace interactuar las conciencias ajenas en un gran diálogo, el segundo se limita al rechazo sistemático de toda idea ajena o propia. Es decir, la realidad enfrentada a la ideología, el hombre venciendo a la idea; y para este fin Arlt tuvo que sobresaturar el “diálogo” de su obra en favor de un monólogo discursivo que hiciera evidente las fisuras del “diálogo universal”.

[Dostoievski] poseía un don genial de oír el diálogo de su época o, más exactamente, de escuchar a su época como un diálogo enorme, captando en ella no solamente las voces aisladas sino ante todo, justamente, las *relaciones dialógicas* entre voces, su *interacción dialógica*. También oía las voces dominantes, reconocidas y altisonantes de la época [...] y asimismo las voces todavía débiles, las ideas que aún no se manifestaban, junto con las ideas implícitas que nadie a parte de él llegaba a escuchar y las ideas que apenas empezaban a madurar, los embriones de las futuras visiones de mundo (Bajtín, 133).

Sin embargo, en Arlt los personajes rechazan todo tipo de interacción dialógica; parecen haber penetrado tan profundamente los mecanismos del “diálogo universal”, que se han colapsado, llegan a tal grado de negación, que ya ni siquiera pueden sostener sus propias ideas. De donde deduzco, por consiguiente, que para Arlt el diálogo universal no era más que la representación de un diálogo entre sordos. Pero un diálogo entre sordos no es necesariamente un diálogo entre locos, aunque a la vista de un observador externo, en primera instancia, así lo parezca. Cuando el personaje arltiano pierde a su interlocutor, el discurso ideológico se transforma en una pantomima *ab absurdum*, y me parece que en este sentido se puede resolver la tensión narrativa y esclarecer el exceso filosófico o discursivo. Hipólita reflexiona: “¿Qué hacer? Cierra nuevamente los ojos. El esposo loco. Erdosain, loco. El Astrólogo, castrado. ¿Pero existe la locura? Busca una tangente por donde salir. ¿Existe la locura? ¿O es que se ha establecido una forma convencional de expresar ideas, de modo que éstas puedan ocultar siempre y siempre el otro mundo de adentro, que nadie se atreve a mostrar?” (LI, 99).

Por eso Horacio González acierta cuando afirma que Arlt desencaja el discurso central del texto hacia una “pantomima” que impide la comunicación, deslizándose de esta manera del diálogo al monólogo interminable. Para H. González una de las ideas cardinales de la

estructura narrativa arltiana reside, precisamente, en este arrebatado de la enunciación; rechaza contundentemente la idea de comunicación como recurso operativo de la obra y añade:

De pronto, lo que estaba sedimentado, escondido, aparece a través de turbadoras señales. Lo que creíamos que fluía con previsión y lógica, dejaba entrever el abismo insondable de manías sin nombre. Y ello ocurría mientras imaginábamos que nuestras palabras se ponían en un diálogo tejido en la calma razonada de las cosas. La conciencia fundamental del arte, que consiste en comprender cómo todo realismo puede quedar acosado -y ese resquebrajamiento producir una nueva comprensión de *lo real*- surge precisamente de esa sensación que nos alberga cuando nos damos cuenta que había otros mundos ignotos que vivían replegados en los dobladillos de la conversación [...].

Oscuras esgrimas de bulevar, puñaladas sobre trapecio. Pero lo que parece su brillo y abundancia, encubre la realidad agazapada de un ineluctable monólogo, verdadero hilo conductor de una conciencia en sombras. Entonces, lo que parece un diálogo y ninguna circunstancia desmiente como tal, muestra la fuerza sospechosa de un monólogo irremediable. Y así, cuando los filamentos impalpables del diálogo son una piel advenediza que convive con un amenazante monólogo se hacen presentes los bravos signos de la locura. Porque la locura puede ser un monólogo *embutido* en un diálogo, a modo de falsificarlo, de reventarlo desde dentro, quebrándole sus articulaciones sin quitarle su ropaje de convivencia y civilidad (31).

Para Horacio González este mecanismo logra transferir al texto lo que denomina como una “falsa conversación”, un diálogo con una fuerte inspiración monologuista². De esta manera, la comunicación, en primera instancia, queda vacía, nunca se realiza. Este ocultamiento o juego de dispersión lleva al lector “a una verdadera experiencia de lectura, en la cual aparece un único tema: la imposibilidad de un juicio ante el mal, esto es, el sentimiento de que estamos ante una verdadera experiencia de ficción, único momento en que esa imposibilidad no se transforma en una lesiva de valores efectivamente historizados y humanos” (H. González, 66).

Horacio González, como era de esperarse, rastrea el flujo y reflujo de las estructuras literario-ideológicas arltianas hasta Dostoievski, donde se conserva “el sentido

² Lo que, desde mi punto de vista, de ninguna manera impide que el cruce de ideas se realice, ya por medio de preguntas disparatadas, ya por vía de cuestionamientos terribles que, pese a su fatalismo, forman una

dostoievskiano de un poder que ha llegado a la conclusión de que su eficacia no depende de la sinceridad sino del embaucamiento” (83). Sin embargo, H. González afirma que:

[el] juego folletinesco con los interlocutores -que en Arlt se presta no a un diálogo, sino a la pantomima de un diálogo, un diálogo disparatado, cribado por la fuerza del *sinsentido*- no se encuentra en Dostoievski. El disparate y el contrasentido son la fuerza de dominación que el personaje del folletín derrama sobre las cosas. En Dostoievski, al contrario, se trata de hablar, de “pronunciar discursos”, como le dice Verjovenski a Stavroguin, aunque aquél prefiera sólo oír, maquinando, tramando en un silencio calculador los destinos de aquellos ingenuos liberales que insisten en impetrar sus “altisonantes opiniones”. Pero, en esencia, la valoración de los discursos como entramados donde habita la verdad, define la actividad general de los personajes [...].

La voluntad de enredo de los personajes es realmente muy grande -es un divertido y mordaz Dostoievski el que escribe estos pasajes- pero el aire levemente grotesco que contiene toda la escena no impide que los elementos trascendentales de una teodicea política se presenten a la discusión [...].

A diferencia de Roberto Arlt, en cuyas páginas se suceden monólogos embravecidos donde se le sustrae al auditorio una semejante libertad de arrebatos, en Dostoievski puede haber intercambios ardorosos que dejan un ámbito de movimiento autónomo para los personajes (97 y ss.).

Esta distinción que H. González hace entre Arlt y Dostoievski resulta interesante para comprender el sentido distorsionado y el exceso discursivo que caracteriza a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, en tanto que la relativa o momentánea pérdida del sentido resurge, con toda su gravedad, cuando comprendemos cómo ciertas convicciones arltianas (como la creencia de que con el asesinato se puede redimir a la humanidad o que con el crimen se logrará restituir el orden social) dejan de ser simples símbolos de la locura de los personajes, afirmando así -parece decirnos H. González- que de la *descripción disparatada*, brotará la *opinión razonable*.

Puede afirmarse que la locura reveladora actuaría, con su oscuro poder vaticinador, cuando se encontrase alojada en los pliegues de una literatura que sería diablesca sin perder su alma racionante. Una literatura que postule enjoyadas chifladuras. Se trata de verlo al autor de *Los 7 locos* [...] como un psiquis atormentada que reproduce en el acto inicial de su literatura, la remota imposibilidad de escindir la locura

autoconciencia por parte de los personajes hacia sí mismos y el exterior, pero siempre desde un perfil fuertemente paranoico.

de la razón. Y de allí surge ese *decisionismo* que nos dice, en un dramático momento donde se juega la virtud del pensar, *que sería imposible la decisión sin locura*.

David Viñas, en uno de los tempranos trazos recios con los que se refiere a Arlt, sugiere la existencia de un espíritu arltiano demoníaco, agresivo, violento y pecador. Inconciliable, Arlt no nos lleva a modificar el mundo, sino a amarlo con todas sus impurezas, paladearlo y entenderlo (145).

Si bien las explicaciones de Horacio González (en cuanto a las distinciones de la obra de Arlt con la de Dostoievski, la pantomima del diálogo, el inconveniente de discernir la locura de la cordura y la imposibilidad de realizar un juicio moral aleccionador) parecen aclaratorias y en ocasiones irrefutables, me gustaría ensayar otra lectura un tanto diferente en cuanto a la idea del discurso narrativo atañe pues, como ya lo expuse en su momento, es intención de estas páginas demostrar que aunque el discurso arltiano se encuentra fuertemente fragmentado, el cruce dialógico sí se realiza, pese a las distorsiones ideológicas.

Cuando H. González destaca las diferencias discursivas que separan a Arlt de Dostoievski, distingue un componente básico, ya analizado por Bajtín: en el autor ruso siempre está presente la posibilidad de un diálogo universal, apto para crear sus propias pautas discursivas, que otorguen sentido y uniformidad al discurso ideológico y, por tanto, lo hagan interactuar con movimientos autónomos y dinámicos, pese a la complejidad ideológica de sus parlamentos. Pero en Arlt, la realidad discursiva parece tomar otro cauce, la autonomía de la idea se va distorsionando progresivamente (sin que por ello pierda su estatuto polisémico y la capacidad de análisis correcto de la realidad), mostrando así lo que aparenta ser una deficiencia del gran diálogo; de esta forma Arlt logra bloquear la posibilidad de una comunicación real entre las ideas que circulan en el mundo poético de los diversos personajes y el exterior, lo que dará pie a generar un vacío ideológico o, en su defecto, lo que aparenta ser un vacío ideológico (ejemplificaré con esta reflexión del Astrólogo: “Yo le hablo a usted con franqueza. No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino por creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios entienda”, *Sl*, 109). Sin embargo, todas estas complejas torsiones no evitan un cruce dialógico efectivo, que en este espacio me gustaría definir -siguiendo a Bajtín- como un “monólogo interior completamente dialogizado” (114). Y en esta

transición furiosa del diálogo-monólogo-diálogo, Arlt descubre la grandeza de su discurso: la ineficacia del pensamiento ridículo. Sin embargo, y aunque es cierto que el autor va revelando paulatinamente dentro de la estructura fragmentaria de sus novelas las fisuras del diálogo universal, completamente distorsionado no precisamente por la locura de los personajes, sino por la propia naturaleza del diálogo, en los destellos de esa lucidez aberrante se manifiesta, con toda su fuerza, la tristeza y el pesimismo que el autor trasmite a sus obras³.

En efecto, aunque existe un constante desplazamiento del diálogo al monólogo (y es ahí donde, como tan bien lo explica H. González, brotan los peligrosos signos de la locura), el discurso ideológico no termina por desestructurarse completamente, aunque en una primera instancia así se nos presente. El diálogo existe, pero si en ocasiones florece vacío o privado de toda objetividad, es por que los personajes han llegado a tal grado de negación del mundo que los rodea (al desengaño), que han dejado de “creer”; perdida toda esperanza, sólo les queda espacio para la reflexión disparatada, la huída y el crimen. La dispersión del lenguaje queda expuesta en toda su complejidad cuando entendemos que la “no acción” caracteriza y da forma a los personajes enloquecidos en su propia conciencia, creando así una “nueva comprensión de lo real” (H. González, 31). Por eso en Arlt el sufrimiento siempre es producto del pensamiento, y nunca de los acontecimientos⁴. En efecto, los personajes dialogan continuamente consigo mismos y sus conciencias, pero están imposibilitados de entablar comunicación efectiva con el “otro”, con el discurso del “otro”; originando un diálogo entre sordos (o la realidad del sentido distorsionado). En Arlt cada parlamento es autónomo, incluyente en su propio monólogo, pero ajeno al discurso del otro y en esa perorata al vacío el personaje colapsa, quedando atascado en la pantomima del diálogo universal. Es decir, aunque existe un discurso polifónico en la estructura narrativa

³ Erdosain reflexiona: “¡Cuántas cosas involuntarias sabe! Y la principal: que a lo largo de todos los caminos del mundo hay casitas, chatas o con techos en declive, o con tejados a dos aguas, con empalizadas, y que en estas casas el gusano humano nace, lanza pequeños grititos, es amamantado por un monstruo pálido y hediondo, crece, aprende un idioma que otros millones de gusanos ignoran, y finalmente es oprimido por su prójimo o esclaviza a los otros” (*LI*, 169-170).

⁴ Refiriéndose a estas circunstancias Erdosain le asegura al comentador de la historia: “En realidad, el crimen no me preocupaba mucho, sino otra curiosidad: ¿De qué forma me manifestaría después del crimen? ¿Enloquecería, terminaría por irme a denunciar? ¿O sencillamente viviría como hasta el presente, adolorido

arltiana⁵, éste sólo se produce al nivel texto/lector, ya que en el horizonte de los personajes las ideas son remolcadas casi hasta su disolución por interminables monólogos. No extraña, por tanto, que toda la euforia ideológica de las obras se reduzca a los actos simbólicos (a la posibilidad de producir ideas/realidades a través de discursos/ficciones) y en cuanto estos actos simbólicos se transforman en actos palmarios, el mundo ideológico de los personajes se agrieta. Los asesinatos de la Bizca y el Hombre que vio a la Partera a manos de Erdosain y Barsut, es decir, el contacto real con los acontecimientos, son los que pronostican el advenimiento del fin. El movimiento de las ideas, plenamente analizadas en la conciencia individual de los protagonistas, se resquebraja cuando el diálogo frenético, y su consiguiente acto de autoconciencia, dejan de ser una reivindicación individual e imaginaria, abriéndose a “las posibilidades”. La comunicación con los demás -nos sugiere Arlt- es un acto imposible, por ello sólo lo acción discursiva/delirante y los actos simbólicos tienen consistencia de realidad, cuando esta consistencia se transforma en acción efectiva, el mundo autónomo de los personajes se desmorona, finalizando con la fuga del Astrólogo, el arresto de Barsut y el suicidio de Erdosain.

Pero Arlt, como Dostoievski, también poseía el don genial de oír el gran diálogo de su época, de entender a su época como un diálogo enorme, multidisciplinarlo; igualmente comprendía a profundidad las relaciones dialógicas entre voces y su consiguiente interacción en el escenario de los discursos políticos o sociales; sin embargo, Arlt llegará a conclusiones totalmente distintas y mucho menos favorables que las de Dostoievski. Cuando uno se enfrenta al discurso político del Astrólogo, y logra neutralizar en gran medida la parodia y el simulacro, no puede negar la verosimilitud de su análisis, la profundidad de sus comentarios, pero a Arlt no le interesaba en absoluto conciliar y hacer interactuar estos discursos políticos, sino, precisamente, pasarlos por alto, negar su

de esa impotencia singular que daba a todos los actos de mi vida una incoherencia que ahora usted dice son los síntomas de mi locura?” (*SI*, 189).

⁵ Y esto queda demostrado cuando comprendemos cómo cada personaje manifiesta al interior de la novela su particular forma de ver y entender el mundo; esta polifonía, o pluralidad de voces, nos describe con mucha exactitud la interacción de conciencias, independientes e inconfundibles entre sí, y a su vez nos demuestra que el personaje es sujeto de su propio discurso y no sólo objeto del discurso del autor. Procedimiento ajustable a la polifonía de los discursos ideológicos, según los describe Bajtín en su obra.

coherencia, y eso sólo lo pudo lograr haciéndolos discutir bajo sus propias normas, es decir, a través de los monólogos del miedo, la paranoia y le redención:

El Mayor apartó sus botas de un rayo de sol, y continuó:

-Si, intervendremos nosotros, los militares. Diremos que en vista de la poca capacidad del gobierno para defender las instituciones de la patria, el capital y la familia, nos apoderaremos del Estado, proclamando una dictadura transitoria. Todas las dictaduras son transitorias para despertar confianza. Capitalistas burgueses, y en especial, los gobiernos extranjeros conservadores, reconocerán inmediatamente el nuevo estado de cosas. Culparemos al gobierno de los *Soviets* de obligarnos a asumir una actitud semejante y fusilaremos a algunos pobres diablos convictos y confesos de fabricar bombas. Suprimiremos las dos cámaras y el presupuesto del país será reducido a un mínimo. La administración del Estado será puesta en manos de la administración militar (*Sl*, 226).

De hecho, cuando Piglia menciona y describe la “paranoia” en el discurso del Astrólogo, estaba realizando un descubrimiento asombroso sobre los mecanismos internos de las novelas. En “Una trama de relatos” Piglia siembra la sospecha de una realidad transitoria, sustentada en dos mundos paralelos (Erdosain va por un lado; el Astrólogo por el otro), un futuro que se entrelaza, se tuerce y se duplica bajo el consentimiento del poder de la ficción y la violencia paranoica (la política perversa, como también la define el autor) y es justo en la conjunción de ambos discursos, el de Erdosain y el Astrólogo, cuando aparecen, casi como por arte de magia -nos dice Piglia-, las claves del texto.

Si bien la ciencia médica ha logrado forjar una descripción muy precisa sobre el fenómeno de la paranoia, en este espacio, como ya ha sido argumentado en otras ocasiones, no pretendo iniciar un debate sobre términos o terminología psiquiátrica; no me interesa describir un estado de salud mental (delirio de grandeza, manía persecutoria, descompensaciones agudas, etc.), por ello pondré mayor atención al término desde su acepción informal, pues me parece que esta es la manera como Piglia lo trabaja en sus comentarios sobre *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Cuando el autor de *Plata quemada* utiliza el término no lo hace para describir el comportamiento de los personajes a partir de un estado mental patológico (disociación con la realidad, inadaptación con el medio

ambiente o con el contexto sociocultural del momento), sino a partir de los discursos políticos:

[En primera], la literatura no refleja nada. Hace otra cosa. La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce. Por momentos la ficción del Estado aventaja a la novela argentina. Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos. El único que los mantuvo a raya fue Roberto Arlt; les captó el núcleo paranoico. El complot, el crimen, la falsificación son la esencia del poder en la Argentina: eso narra Arlt. Escribió una obra que va a durar lo que dure el Estado argentino. Sus novelas son el doble microscópico y delirante del Estado nacional” (Piglia, 2001, 106-107)⁶.

Me parece que Piglia perfila de manera muy acertada sus comentarios; la difusión del miedo, la explosión de la paranoia y la subsiguiente redención del Estado, son las formas como la política hace circular su discurso, y este era un fenómeno que Arlt comprendía muy bien: la sociedad secreta es exactamente eso; es decir, un discurso ideológico de la intimidación y la sospecha que, dicho sea de paso, sólo tiene oídos para sus propias ideas. Sin embargo, como dije más arriba, a Arlt le interesaba principalmente mostrar la insuficiencia del discurso político (y así mismo la debacle del gran diálogo) y para ello se valió, primero que nada, del demérito; tuvo que desacreditar la política para mostrar la ineficacia de su discurso redentor y conciliatorio; Arlt no creía en los discursos mesiánicos (lo que se describe en el texto como la mentira metafísica), incluso, se hace notorio su rechazo a dichos sistemas cuando se refiere a ellos como la “Divina bazofia” (*Sl*, 210).

Aunque ambas novelas se reducen, en el fondo, a la búsqueda de la verdad, los métodos que utiliza Arlt para llegar a ella o, por lo menos, para intuirlos, se logran cuando el autor en vez de hacer discutir los discursos sociales, los hace colisionar de manera explosiva, sobresaturada, cargada de excesos, y en ese estallido el personaje se pierde, se hunde en su propio monólogo, porque la verdad se instaura por medio de un consenso aleatorio, por lo

⁶ Y continúa: “Las novelas de Arlt parecen alimentarse del presente, quiero decir, de nuestra actualidad. Si hay un escritor profético en la Argentina, ése es Arlt. No trabaja con elementos coyunturales, sino con las leyes de funcionamiento de la sociedad. Arlt parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en fundamento de su ficción” (2001, 22-23).

regular impuesto por sistemas políticos muy definidos, y no en base a la razón o la justicia, a las condiciones de igualdad, equidad o imparcialidad⁷.

El Astrólogo reflexiona:

Los hombres han perdido la costumbre de mirar las estrellas. Incluso, si se examinan sus vidas, se llega a la conclusión de que viven de dos maneras: *Unos falseando el conocimiento de la verdad y otros aplastando la verdad. El primer grupo está compuesto por artistas, intelectuales. El grupo de los que aplastan la verdad lo forman los comerciantes, industriales, militares y políticos. ¿Qué es la verdad?, me dirá usted. La Verdad es el Hombre. El Hombre con su cuerpo [...]. Nuestra civilización se ha particularizado en hacer del cuerpo el fin, en vez del medio, y tanto lo han hecho fin, que el hombre siente su cuerpo y el dolor de su cuerpo, que es el aburrimiento. El remedio que ofrecen los intelectuales, el Conocimiento, es estúpido (Ll, 20-21). El subrayado es mío.*

No parece extraño que las ideas delirantes o los síntomas de grandeza, que a veces parecen sufrir los personajes, hayan generado diversas expectativas que en sus inicios sólo pudieron ser explicadas a través de diagnósticos clínicos, pero Arlt estaba hablando de otra cosa muy distinta y todas sus visiones apocalípticas, muy a pesar de sus certezas, eran sólo un montaje, un simulacro.

Cuando Arlt esbozaba sobre la marcha los trazos de su creación, de alguna manera estaba ensayando también sobre la posibilidad de enfrentar al autor no sólo al universo imaginario de sus personajes sino, ante todo, al acto ideológico de la escritura. La fuerte crítica que Arlt realiza sobre la sociedad y sobre los procesos de construcción de un discurso literario, se fueron estableciendo conforme el autor iba asumiendo la importancia y los alcances que estaba logrando con su labor novelística; que Arlt sabía muy bien radicaba en el contenido de los diálogos y monólogos de sus personajes, no en las situaciones ficticias, no en las conquistas poéticas, no en el triunfo de la realidad imaginativa sobre la empírica, sino en la ideología en la que se embarcaba casi irresponsablemente. Y esto por dos motivos diferentes; el primero, es que Arlt supo entender los fenómenos sociales bajo

⁷ Habría que preguntarse si el sentido distorsionado fue un artificio a través del cual Arlt expresó sus actitudes intelectuales o si no será, más bien, propio de toda ideología. En cualquier caso, Arlt pudo captar dichos mecanismos (que definía como la “mentira metafísica”) y supo hacer de ellos un sistema ideológico, paradójicamente, sólido.

los que se desarrollaba su obra; el segundo, es que más allá de poder entrever lo que sucedía en su contexto, nuestro autor supo trazar las líneas que dichos fenómenos recorrerían y que terminarían por forjar una realidad política, cultural, social e ideológica en la historia de Occidente; corroboradas en premoniciones como la que transcribo a continuación: “Un Ford o un Edison tienen más posibilidades de provocar una revolución que un político. ¿Usted cree que las futuras dictaduras serán militares? No, señor. El militar no vale nada junto al industrial. Puede ser instrumento de él, nada más. Eso es todo. Los futuros dictadores serán reyes del petróleo, del acero, del trigo” (*SI*, 116)⁸.

Es importante señalar que la tesis del sentido distorsionado (de la descripción disparatada pero certera de la realidad) no se estudia para realizar un análisis moralista o tendencioso, no intento decir que el discurso debe ser reinterpretado de principio a fin para decodificar los símbolos, sino que se debe llevar hasta sus últimas consecuencias, y es ahí donde todo se vuelve un poco monstruoso. No se trata de comprobar que donde Arlt dice “esto” intenta mostrar lo “otro”, sino de comprender las dimensiones de la elasticidad de la ficción arltiana, cuando con el discurso de la locura se desnuda la realidad y en tanto se conoce la realidad no le queda otra salida al personaje sino el discurso de la locura, produciéndose así el extrañamiento del sentido; en Arlt todo está desmembrado con respecto a su referencialidad inmediata.

Los actos simbólicos, por consiguiente, no se originan en las voces de la demencia, sino de la ruptura⁹. En Arlt nada es lo que parece, la verdad misma está trastocada por la realidad; de ahí la fuerza de la mentira, la única que podrá unir todas estas voces enloquecidas en la armonía del gran diálogo, armonía que, por supuesto, nunca se logra.

⁸ Piglia escribió al respecto: “La literatura permite pensar lo que no existe, pero también lo que se anuncia y todavía no es” (Piglia, 2000, 142). Borré también anticipa con precisión que el mundo de Arlt “es un mundo ficticio que tiene garantía de verosimilitud” (Borré, 195).

⁹ Arthur Herman (1997), al explicar el carácter reflexivo de la literatura existencialista (con la que la obra arltiana guarda estrechas relaciones), añade: “Pero un día uno se pregunta ‘por qué’ y todo se tiñe de asombro en esa fatiga... la conciencia despierta y provoca lo que sigue. Lo que sigue es el acto de rebelión existencial, presentado en el manifiesto de Camus, *El hombre rebelde*. La conciencia del hombre despierta, enfrenta el absurdo de la existencia burguesa moderna y decide que ya no puede soportarla. Al rechazar su situación vuelve a sentirse como Ser-para-sí, lo cual reabre la posibilidad de insuflar nuevo sentido y propósito a la vida [...]. No obstante, encontrar ese sentido requiere una ruptura radical, separar ‘lo verdadero de lo falso’. Nadie cambia el mundo, implicaban Camus y Sartre, viajando en tranvía para ir a trabajar de nueve a cinco” (341).

No cabe duda que con *Los siete locos* y *Los lanzallamas* Arlt alcanza su fase más radical. Si bien la primera de las obras posee un carácter expositivo, en la segunda parte los acontecimientos se precipitan, pasando del pensamiento ridículo a los actos simbólicos: lo que se dice (el disparate) y lo que se oculta tras lo que se dice (la idea); y los momentos anárquicos e incoherentes, el irracionalismo escandaloso y el inoperante y enajenado análisis de la existencia, más que corresponder a un desequilibrio mental, se asemejan a la estética contemporánea (que era completamente diferente con respecto a la época de Dostoievski, tanto en lo social y político, como en lo artístico, de ahí una de las grandes diferencias que separan a ambas poéticas): “La cama le es insoportable. Se levanta, se frota los ojos con los puños; el vacío está en él, aunque él prefiere el sufrimiento al vacío” (*LI*, 51). Es decir, la realidad distorsionada se ejerce en diferentes direcciones y con diversos propósitos; si bien es una fuerte crítica y un insistente rechazo a los sistemas políticos y sus métodos paranoicos, también lleva inmerso un fuerte pensamiento ideológico que puede explicar sus dislocaciones discursivas tanto por la irrupción de las vanguardias en los años veinte (con estrecha predilección por el *futurismo* y el *expresionismo*), como por el *decadentismo* y el carácter utópico y redentorista de la sociedad secreta; también, nos demuestra la imposibilidad o el simulacro de la comunicación entre los hombres pero, de esta representación enrarecida, nacerán con frecuencia grandes certezas o, por lo menos, razonamientos sensatos.

Tomo como ejemplo, para explicar lo anterior, los siguientes comentarios de Norberto Bobbio (1948):

Es, al fin y al cabo, otro aspecto de esa inadecuación fundamental entre la realidad y el pensamiento, de ese desajuste entre la forma y la vida en que se revelan factores decisivos de una crisis espiritual. Una forma más de esa fuga de lo real, de ese miedo del ser, de esa separación de la vida, que denuncia la presencia de una cultura decadente [...]. Se trata de la actitud de aquel que, alejándose del horizonte de la trascendencia y del horizonte del mundo, se retrae dentro del horizonte de su propia existencia, no para volver a hallar en su propio interior el mundo en su ser fenoménico o a Dios en la iluminación de la conciencia, sino para buscarse únicamente a sí mismo: escudriña la existencia del hombre, no para descubrir toda su riqueza, sino para cargar con toda su pobreza [...] es un hombre nuevo y diverso [...] no recoge en sí el aliento del universo, ni está sumergido él mismo en el universo, sino aislado y encogido en sí. El tedio le revela la totalidad del ser o la angustia el abismo de la nada de donde ha brotado su

existencia; toda evasión de las situaciones, en que lo ha colocado una elección no querida por él, está destinada a malograrse; el naufragio lo espera en la linde de toda conquista que intente: siempre es el hombre de la finitud totalmente explicada y totalmente aceptada, en que toda decisión es una repetición de sí mismo, la libertad una libertad para la muerte (43-45).

De esta manera la *realidad distorsionada* ejerce su potencia discursiva a través de dos vías operativas: la distorsión de la personalidad y la distorsión de la ideología, el hombre venciendo a la idea. El lector queda así suspendido ante el paradójico drama de su existencia, de su historia misma, por medio de temas deplorables, recurrentes hasta la exasperación, como el mal, el crimen, la crueldad, el cinismo, suplantando el juicio moral por una visión más violenta: la divina bazofia, la palabra apócrifa o la mentira metafísica¹⁰. No parece extraño que la búsqueda de la verdad se transforme al paso de las páginas y los pasajes en una obsesión de la que sólo se podrá escapar con la violencia: “Y ahora usted... posiblemente esté en la orilla de otro crimen. Me lo dice no sé qué instinto. Usted pertenece a esa clase de gente que necesita acumular deudas sobre deudas para olvidarse de la primera deuda...” (*Ll*, 45), le dice el Rufián Melancólico a Erdosain.

Arlt se complació con echar a bajo el telón de esa comedia que gobierna los discursos político/humanitarios, impulsados por la moral, la verdad y la conciencia y nos mostró con mucho humor negro el rostro más franco de nuestra realidad inmediata. Hay algo que debemos aceptar para acercarnos al díptico que aquí se estudia: nosotros somos *eso*, y no *aquello* que intentamos fomentar.

Para llegar a comprender a profundidad estos textos resulta imprescindible borrar las fronteras entre locura y razón. Su obra no es un texto de denuncia, tampoco un alarido de agonía, sino sólo un alegato que asumió las circunstancias bajo las cuales fue elaborado. Posiblemente en sus *Aguafuertes* Roberto Arlt escribía bajo el filtro de una ideología personal, pero en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, se limita a representar lo que ve, lo que

¹⁰ La ficción arltiana se rige por un imaginario que roza continuamente la farsa, la comedia y la representación de manera frenética. Me interesa destacar el poder de la mentira en la obra de Arlt fundamentándose en las siguientes líneas de Wilde: “El hombre es lo menos posible él mismo cuando habla en persona. Déle pues un antifaz, y dirá la verdad [...]. No somos jamás tan sinceros con nosotros mismos como cuando somos inconsecuentes [...]. ¡Ah! ¡Es tan fácil convencer a los demás y tan difícil convencerse uno mismo!... Para llegar a lo que uno realmente cree, hay que hablar con labios ajenos. Para conocer la verdad, hay que imaginar miles de mentiras. Porque ¿qué es la verdad? [...] en materia de arte, nuestro último estado de alma” (77-79).

intuye de hecho, de ahí que la violencia profética de su prosa resulte poseedora de una mayor fuerza narrativa, donde el nivel crítico y los mecanismos operacionales de su producción literaria se encuentran arraigados en una identidad particular y luminosa. Firmeza sugestiva son las páginas de este díptico que alcanzó a realizar un proyecto colosal con su mentira metafísica, con una profundidad analítica de fuertes dimensiones y con capacidad suficiente para dejar perplejo a cualquier lector¹¹.

Cuando uno se enfrenta a la estructura ideológica de la obra no puede eludir la responsabilidad de aceptar la crítica frontal que el autor estaba confeccionando sobre la moral o la conducta del hombre moderno; la ficción ideológica de Arlt, en este sentido, no fue gratuita. Si bien, parlamentos como el que Erdosain le refiere al Astrólogo, como el que cito a continuación: “Además, que tengo ya necesidad de matar a alguien. Aunque sea para distraerme” (*Sl*, 164), no contribuyen a establecer un paralelo racional con el ejercicio crítico que el autor estaba perpetrando sobre los sistemas políticos y sociales, el movimiento de apertura ideológica que el texto produce en el lector es un movimiento ya singular.

Erdosain soliloquia:

¡Qué hijos de puta esos sabios! Lo han dejado chiquito al diablo. Y me jugaría la cabeza de que estos químicos, después de dejar sus probetas y máscaras, regresan a sus casas y abrazan a sus hijos [...] ¡Qué hijos de puta! Nada más que cuatro miligramos por metro cúbico. Y el hombre se desmorona como una mosca. Si esto no es economía satánica, que lo diga Dios. Ideal. Mayor toxicidad a menor cantidad. “Descúbrame usted, caballero, un veneno que pueda intoxicar cien mil metros cúbicos de aire con un

¹¹ Comparemos la labor novelística de Arlt con estos comentarios de Cioran: “Sólo Diógenes no propone nada; el fondo de su actitud y la esencia del cinismo, está determinado por un horror testicular del ridículo de ser hombre [...]. Que el mayor conocedor de los humanos haya sido motejado de *perro* prueba que en ninguna época el hombre ha tenido el valor de aceptar su verdadera imagen y que siempre ha reprobado las verdades sin miramientos. Diógenes ha suprimido en él la *fachenda*. ¡Qué monstruo a los ojos de los otros! Para tener un lugar honorable en la filosofía, hay que ser comediante, respetar el juego de las ideas y excitarse con los falsos problemas. En ningún caso el hombre tal cual es debe ser vuestra *tarea* [...]. Fue el único que nos reveló el rostro repugnante del hombre. Los méritos del cinismo fueron empañados y pisoteados por una religión enemiga de la evidencia. Pero ha llegado el momento de oponer a las verdades del Hijo de Dios las de este “perro celestial”, como lo llamó un poeta de su tiempo” (1995:b, 108-109). La inclusión de estos fragmentos de Cioran no es gratuita ni tampoco requiere muchas justificaciones, ya que la dirección de su filosofía se asemeja, con mucha precisión, a la concepción arltiana del arte.

miligramo de gas, y le levantaremos una estatua”, le dicen a sus químicos los jefes de Estado Mayores (LI, 194).

Aunque el concepto de la idea aparece continuamente distorsionado, sobresaturado por contenidos atroces, monstruosos, esta particular circunstancia no impide que el cruce dialógico se realice de forma ordenada y sensata, mostrando las fisuras y las grietas del diálogo universal: la imposibilidad de la comunicación como motor de unidad y convivencia entre los hombres, la incertidumbre del destino humano, la intolerancia de los discursos políticos, la degradación moral, etc., y contra todas estas insuficiencias Arlt dirige gran parte de sus embates aunque, en efecto, no se pierde en reproches y reprimendas. Naturalmente, al autor le inquietaban otros asuntos: “Personas que me conocen poco dicen que soy un cínico; en verdad soy un hombre tímido y tranquilo que en vez de atenerse a las apariencias, busca la verdad, porque la verdad puede ser la única guía del vivir honrado” (Arlt, 1972, 27).

Durante el desarrollo de estas páginas he considerado una gran variedad de problemas relacionados con el cruce entre literatura e ideas. En la segunda parte de este escrito explicaré cómo se establece la verosimilitud de la obra con el contexto histórico (la situación social y política, el pensamiento de la época y la influencia de las literaturas de vanguardia). En este espacio sólo me propuse resolver la verosimilitud del discurso ideológico con respecto a su estructura distorsionada; distorsión que dio comienzo en la transición de los diálogos embravecidos hacia los monólogos paranoicos y que, una vez fragmentados, terminaron por encontrar su unidad en los contornos y los límites de la ficción. ¿Pero cuáles son estos límites? O, mejor aún, ¿cómo opera esta zona donde se cruzan la ficción y la realidad?

Ricardo Piglia resuelve este asunto de manera muy inteligente cuando afirma que la ficción trabaja con la creencia y “en ese sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones” (2001, 10-11). Y, precisamente, las novelas de Arlt trabajan sobre las posibilidades que tiene la ficción de transformar la

realidad, de construir una ficción que “actúe y produzca los efectos de la realidad. ¿Cuál es el poder de la ficción? El texto se pregunta eso todo el tiempo” (Piglia, 2001, 24).

Si la sociedad se sustenta en la ficción -como afirma Piglia-, entonces ésta es capaz de crear un surtidor de imágenes que logra establecer ilusiones sociales, culturales, políticas o morales, definiendo a su vez modelos y patrones de realidad; entonces la función de la ficción también es contemplar las posibilidades de *hacer creer*:

Las formas en que Arlt trabaja la creencia son múltiples. Uno podría decir que las novelas de Arlt son en el fondo relatos sobre la creencia. A la vez, en Arlt la ficción se transforma y se metamorfosea y a menudo se identifica con la estafa, con el fraude, con la falsificación, con la delación. Formas todas donde los relatos actúan, tienen poder, producen efectos [...].

Hay una especie de quijotismo negativo en todo esto: la lectura tiene siempre un efecto perturbador y delictivo. La lectura, en Arlt, lleva a la pérdida [...].

Habría que hacer una historia del lugar de la ficción en la sociedad argentina. El discurso del poder ha adquirido a menudo la forma de una ficción criminal. Lo que no evita que tenga a la vez algo de pose, de payasada siniestra (Piglia, 2001, 24-25).

La pregunta de partida sería, por tanto, la siguiente: “¿cómo funciona la ficción en la sociedad? ¿Cuál es el poder de la ficción? Hay una red de ficciones que constituyen el fundamento mismo de la sociedad, la novela trabaja esos relatos sociales, los reconstruye, les da forma. La pregunta en realidad sería: ¿de qué modo la novela reproduce y transforma las ficciones que se traman y circulan en la sociedad?” (2001, 92)¹².

Por ello Piglia ratifica que la “ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” (2001, 13)¹³.

¹² Y concluye: “Por otro lado pienso que todos los grandes textos son políticos. Hay una política en el crimen y una política en el lenguaje y una política en el dinero y en el robo y una política en las pasiones. Y de eso hablan siempre los grandes relatos. Son modelos del mundo, miniaturas alucinantes de la verdad. Como decía Ernest Bloch: ‘El carácter esencial de la literatura es tratar lo todavía no manifestado como existente. Hay siempre un fundamento utópico en la literatura. En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía’” (2001, 94).

¹³ Oviedo considera que: “Todo esto indica que podemos llamarlo [a Arlt] “realista” sólo si lo hacemos con cuidado: es un narrador que alcanza niveles y repliegues que son propios de la narrativa existencial, que juega con fantasías distorsionadas por rasgos vanguardistas -como el cuento “El jorobadito”- o con la ficción política de carácter anticipatorio o profético [...]. Podría decirse que Arlt es un realista que por sus técnicas expresionistas, su simbolismo numerológico y cromático, su crispada visión de la sexualidad, sus

Estos textos nos conducen una y otra vez “de lo apócrifo a lo auténtico, y de éste a aquél, sin que ningún tipo de identidad se establezca (H. González, 42)¹⁴; y esto sucede durante todo el desarrollo de las obras porque precisamente a Arlt no le interesaba crear juicios de valor estáticos, sino sólo ensayar sobre la flexibilidad de los discursos, sus configuraciones, sus trayectos; de esta manera Arlt nos muestra que sus ataques no se realizan hacia alguien o algo en particular o determinado, sino que se precipitan enérgicamente contra todo cuanto ve y toca, con un sentimiento ímprobo, con una fuerza descomunal. El discurso paranoico, las irregularidades del pensamiento, el fatalismo o el pesimismo, los actos simbólicos, el sentido distorsionado, el absurdo de vivir o el desencanto de la vida, la realidad enfrentada a la ideología, la inoperancia del gran diálogo, la angustia, la conciencia dividida, la verdad, la moral, la diversidad ideológica, la mentira metafísica, los efectos rarificadores, no fueron programados por Arlt para convencer o denunciar, sino para mostrar la ineficacia del pensamiento ridículo¹⁵.

Creo conveniente concluir, una vez más, que ninguno de los personajes es un ingenuo, ni un loco, ni un discapacitado. No creo que se encuentren, bajo ningún motivo, en situaciones que a menudo resultan ficticias, sino más bien, nos parecen descabelladas. De ahí la insignificancia de comprobar si pueden o no ser realizadas las ideas del Astrólogo, por absurdas que parezcan, o si pertenecen o no a lo ficticio, al sueño, al delirio, pues resulta claro que Arlt, bajo ese sofisma de los postulados desquiciados del Astrólogo o, incluso, de Erdosain, fundamentados en lo irreverente, no sólo se asomó con certeza a la realidad histórica o penetró en la realidad interior, en la locura, la magia, sino también en la

experimentos con voces narrativas y hasta por ciertas incursiones en el campo del monólogo interior, representa una sustantiva reorientación del modelo establecido por el realismo tradicional. Su hondura visionaria y fantasmagórica puede compararse a la de Céline y a las perturbadoras telas de Bacon” (216).

¹⁴ Compárese lo dicho por Horacio González con las siguientes líneas de Gombrowicz: “Ser hombre quiere decir ser actor, ser hombre es simular al hombre, comportarse como un hombre no siéndolo en profundidad, interpretar la humanidad... No se trata de aconsejar al hombre que se despoje de su máscara (cuando detrás de ésta no hay ninguna cara); lo que se le puede pedir es que tome conciencia del artificio de su estado y que lo confiese. Si estoy condenado al artificio... Si jamás se me permite ser yo mismo...” (cit. Baudrillard, 181).

¹⁵ Cioran explica: “No se vive sino por falta de saber. En cuanto se sabe, ya no se está en armonía con nada” (2003:a, 139). También, Dostoievski, en *Apuntes del subsuelo*, había anotado: “Pero, con todo y con eso, estoy firmemente persuadido de que no sólo una conciencia excesiva, sino cualquier dosis de conciencia, es una enfermedad. Insisto en ello” (21). Las diferencias culturales o incluso temporales entre estos autores deben llevarnos a formular ciertas interrogantes, que necesariamente nos conducirán a la idea de decadencia según la concebía el hombre de Occidente. Idea que se encuentra inmersa en la totalidad de la obra arltiana, como intentaré mostrar en los capítulos sucesivos.

integridad del hombre moderno y en la forma como la ficción puede introducirse en estos elementos claves para el desarrollo de la historia de las ideas literarias. Que no quede duda: “La lectura, en Arlt, lleva a la perdición” (Piglia, 2001, 25).

* * *

Ricardo Piglia reconoce la necesidad de aceptar en todo momento que una de las funciones cardinales de la ficción “consiste tanto en lo que se narra, como en lo que se calla” (2001, 55). Pese a que este mecanismo es parte de muchas estrategias narrativas, que por supuesto no sólo es ajustable a Arlt, sino que se constituye como plataforma de su poética, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* el autor agrega una herramienta más a su literatura, aquello que Piglia define como la narración de “realidades ausentes, [que trabajan con] la contrarrealidad” (2001, 137). Por ello es importante comprender, como lo refiere Arnold Rothe (1978), que “la función de la crítica literaria no es únicamente la explicación ejemplar o incluso normativa del texto, sino el análisis tanto fenomenológico como histórico de las condiciones bajo las cuales se hace posible la constitución del sentido de un texto” (23).

Pero la construcción del sentido no debe convertirse en una recepción ingenua de los textos de ficción. Stierle Karlheinz alertaba sobre este proceso cuando escribía:

Al pasar al dominio de los textos de ficción, habrá que discutir la recepción ingenua, que también es posible en ellos; ésta concibe el texto de ficción como cuasi pragmático, y de este modo lo resuelve en ilusión. Frente a ella, hay que mostrar luego la posibilidad de una recepción que brote de las condiciones de la ficción misma. Si se concibe la ficción como instrucción para realizar un esquema de pertinencia postulado, con su forma, entonces se plantea simultáneamente la cuestión de hasta qué punto el receptor pone en juego el mundo como horizonte de la ficción, y la de qué consecuencias tiene ello para el distanciamiento histórico del texto y la recepción. A la cuestión del mundo como horizonte de la ficción se le añade, finalmente, la cuestión complementaria de la función que cumple en el mundo de la vida la ficción, es decir, de la ficción como *horizonte de mundo* (91).

Karlheinz recuerda que el mundo real y el cosmos ficcional están estrechamente relacionados, de tal forma que el uno siempre se nos presenta como horizonte del otro; sólo en cuanto comprendemos esta doble perspectiva, que fusiona los horizontes entre el mundo y la ficción “queda perfilado el escenario de recepción de los textos de ficción” (Karlheinz, 131).

Que el mundo como horizonte de la ficción orienta previamente a ésta en un sentido elemental es obvio ya por el hecho de que, por mucho que se aleje la ficción de la realidad reconocible por nosotros, ésta, al utilizar la lengua, se mueve en el horizonte de la experiencia posible. Las líneas de fuga de la ficción y de su mundo van siempre juntas en una experiencia de la realidad que el receptor pone en juego como supuesto elemental incluso cuando la ficción parece sustraerse completamente de ella (Karlheinz, 131).

De ahí que la autorreflexividad que genera la ficción en ningún momento pueda apelar a una autonomía absoluta sobre el mundo real, además, si “en la ficción todo fuera, por principio, distinto a como es en nuestra experiencia de la realidad; y si, por lo tanto, ya no se pudiera de ningún modo vincular la ficción con algún concepto de la realidad, entonces ni podría articularse en el lenguaje, ni constituirse en la recepción” (Karlheinz, 131).

Pero la interacción dialógica entre ficción y realidad puede establecerse por diversas vías, por ello, al abordar la obra de Bajtín, me interesó detenerme en la distinción que se realiza entre la estructura monológica y la polifónica; la primera sucede, como vimos, cuando el autor del texto convierte el discurso en una estructura sistematizada de la realidad, a diferencia de la novela polifónica, donde surge un cambio radical del autor con respecto a su obra, al generar una participación activa de todas las voces discursivas. La novela polifónica es, por tanto, la única estructura en la que las ideas (tanto las propias como las ajenas) logran interactuar sin romper sus significados directos y llegan así a convertir la idea en objeto de representación artística. Sólo la polifonía es capaz de crear un ambiente propicio para que todas las voces-ideas, de una época dada, interactúen simultáneamente en un diálogo multifacético y con derechos iguales; que Arlt, particularmente, lo expresara de forma distorsionada es otro asunto¹⁶.

¹⁶ Asunto que, por supuesto, no nada más he tratado de resolver en este espacio, sino que se constituyó en eje de mi análisis.

Durante mucho tiempo la crítica ha intentado reorganizar el discurso arltiano para crear una verosimilitud estática (amparada en algunos diagnósticos clínicos), neutralizando algunas veces el discurso narrativo, desencajándolo otras de su sentido fragmentario, pero el carácter distorsionado de las obras parece indicarnos lo contrario. Desde la introducción de estas páginas he dejado constancia de la necesidad de aceptar que la reversibilidad ideológica, los quiebres del sentido y la violencia de los diálogos, no fueron producto de la locura sino elementos que ayudaron a Arlt a crear un universo extravagante de no muy fácil comprensión.

En este sentido las explicaciones que Alberto Vital da en su “Teoría de la recepción” (1995) resultan aclaratorias, ya que:

[los] vacíos de información son uno de los elementos fundamentales en la apelación que contiene todo texto literario, el cual, a diferencia del científico, no aspira a llenar todos los vacíos existentes de las descripciones previas de un fenómeno [...] ni, a diferencia del texto legal, posee un carácter prescriptivo y coercitivo que hiciera obligatoria su lectura: el texto literario no puede cotejarse con una realidad extratextual a fin de verificar su validez ni puede imponerse a una comunidad con el fin de que sirva para modificar o regular la realidad. Su única posibilidad de sobrevivencia se halla en la adecuada relación de su estructura signifiante (la masa de sus contenidos) con su estructura apelativa (246-247).

Si una de las propuestas más avanzadas de la sociocrítica, según dejé constancia en páginas anteriores, “es que la producción de sentido en un texto no es la construcción de una coherencia, sino una emergencia de contradicciones” (Negrín, 137-138), entonces, la lectura entre líneas de los contenidos ideológicos resulta siempre imprescindible para la comprensión de las ideas que se exponen en las obras. Intentar explicar, entender y resolver los mecanismos internos de la estructura narrativa arltiana nos debe llevar a una comprensión firme de la realidad; comprensión que sólo puede ser resuelta gracias a la producción de sentido que el mismo texto genera y que “lo hace autónomo en relación a la realidad referencial, [porque el] sentido de un texto no es [...] monosémico sino conflictivo; no está fijo sino en juego constante con la historicidad de la recepción” (Negrín, 139).

Ana María Zubieta comprendía muy bien estas circunstancias cuando señala en el prólogo de su obra: “Uno de los sustentos teóricos del trabajo se apoya en postulados de

Mukarovsky, Brecht, Macheray y Barthes, quienes sostienen que el texto literario está plagado de contradicciones, que no resuelven nada, que debe ser leído de la misma manera como vemos una imagen en un espejo roto, que no es totalizable” (15).

Zubieta agrega a esta emergencia de contradicciones, lo siguiente:

La corporeidad material de *Los siete locos* -lenguaje, texto, hojas impresas- es, en cierto modo, historia ya escrita: Boedo, Dostoievski, el grotesco nacional escribieron la prescripción de su lectura: *Los siete locos* es un desciframiento de otros textos y/o un desciframiento de un sector del mundo que evidencia los textos por el camino de las semejanzas, de las diferencias, de la crítica y deja indefinidamente abierta la palabra de la literatura.

Si ninguna “creación” es totalmente “original”, se debe ver en ese esbozo de originalidad que es todo texto cómo se constituyó el “nuevo universo”, la zona de contacto y de distancia, su modo de proponer significaciones [...]: toda literatura es legible a partir de otros textos y muestra tanto en su producción como en su lectura una intertextualidad generalizada. No hay primer libro, ni libro independiente absolutamente inocente: la novedad, la originalidad en la literatura se define siempre por relaciones. El escritor se apodera de toda la tradición literaria, la hace suya, y saltando sobre las formas y los hombres, hace jugar en el espacio del nuevo texto, citas, trozos, páginas que reactivan y certifican que la literatura es un proceso de trabajo (el plagio, la copia, pierden su mancha moral). La intertextualidad quizá sea un diálogo y una contaminación entre textos, pero sólo la posición ideológica del que escribe le dará su operatividad real (13-14)¹⁷.

No extraña que autores como César González señalen la importancia de la historicidad de la ficción: “La parte fundamental que falta en los estudios de historia es la de la dimensión imaginaria, esa parte del ensueño que, cuando desenredamos sus complejas relaciones con las demás realidades históricas, nos introduce de lleno en el corazón de las sociedades. El campo de lo imaginario está constituido por el conjunto de representaciones

¹⁷ Y concluye: “Entonces, es importante definir el rol de la crítica y del crítico: en cuanto a la re-acentuación o re-actualización que lleva a cabo sobre el(los) texto(s), el rol social del crítico es el de quien, en el campo de la lectura y de la práctica lingüística toma posición, se define ideológicamente, participa; en relación al ‘descubrimiento’ que va realizando ‘un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma’ (Ricardo Piglia, *Nombre Falso*, Bs. As. Siglo XXI, 1975. p. 136.) [...]. Puede decirse que el valor textual es más alto y duradero cuanto menos fácilmente el texto se somete a la interpretación literal desde el punto de vista del sistema de valores generalmente aceptados y en la tensión existente entre los valores textuales y los de algún sector o clase social está el sentido y la acción de la literatura y su posibilidad de mediar entre el hombre y la realidad” (14).

que desbordan los límites trazados por los testimonios de la experiencia y los encadenamientos deductivos que éstos autorizan” (113).

Sabemos cada vez más que la vida del hombre y de las sociedades está ligada tanto a las imágenes como a realidades más palpables. Esas imágenes no se limitan a la producción artística o iconográfica, sino que se extienden al universo de las imágenes mentales. Las imágenes que interesan al historiador no son, por otro lado, éstas del psiquismo sino las imágenes colectivas, que se forman, cambian, se transforman, se expresan por palabras, por temas. Están ligadas por las tradiciones, circulan de una civilización a otra, circulan diacrónicamente entre las sociedades humanas. Lo imaginario nutre al hombre, lo hace realizar acciones; es un fenómeno colectivo, social, histórico. Por ello una historia sin la dimensión imaginaria es una historia mutilada, descarnada (C. González, 114-115).

La historia de lo imaginario -concluye- ostenta sus documentos privilegiados (de las cuales el díptico de Arlt es un ejemplo muy logrado); textos contruidos con herramientas tan sofisticadas que obligan al investigador de lo imaginario a abordar estos documentos teniendo siempre en cuenta su carácter distorsionado y fragmentario, ya que “estas obras no pueden proporcionar enseñanzas sobre eso para lo que no fueron hechas; ellas mismas son una realidad histórica y no obedecen a las mismas motivaciones, a las mismas reglas, a las mismas finalidades que los documentos de archivo (C. González, 114).

6. EL CONCEPTO DE LA ANGUSTIA

Y el alma se queda a ras de tierra como si tratara de escapar de un bombardeo invisible.

Roberto Arlt

Por la misma época en que se está dando el proceso de escritura de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* comienza a despuntar en Europa el existencialismo, corriente de pensamiento que perfila la filosofía de la crisis del mundo moderno, crisis que elimina todo cómodo refugio y donde consciente y abiertamente -nos dice Norberto Bobbio-, a la esperanza, a la meta final, a la seguridad y adherencia del ser ante el pensamiento racional, al gozo de la vida, a la fe en el hombre (propio del idealismo y el positivismo), se opone la desesperación, el naufragio, el irracionalismo, la angustia existencial del ser frente a la nada, la incredulidad y la destrucción. Y será, precisamente, el existencialismo, ya desde sus corrientes filosóficas, ya desde las literarias, el que mejor definirá la noción de angustia.

El término fue utilizado con su significado filosófico, es decir, considerado como una actitud del hombre frente a su situación en el mundo, por primera vez, por Sören Kierkegaard, en su libro *El concepto de la angustia*¹.

Cuando Kierkegaard se introduce en la polémica filosófica sobre la angustia arremete contra la noción reduccionista de mirar la *existencia* como un mero concepto, desprovisto de conflictos. Por ello, el filósofo danés asegura que las raíces de la angustia deben rastrearse en la comprensión de la existencia como posibilidad, en tanto que la existencia es el modo de ser propio del hombre; por lo que considera necesario analizarla en sus tres aspectos más relevantes: como relación con el mundo, consigo mismo y con Dios, es decir, la *angustia* como relación del hombre con el mundo; la *desesperación*, como relación del ser consigo mismo; y la *paradoja*, como relación del individuo con Dios².

¹ Para la descripción del concepto de la angustia me baso principalmente en Nicola Abbagnano (1989).

² Más tarde el existencialismo reconocerá estas tres significaciones como: a) el modo de ser propio del hombre; b) la relación del hombre consigo mismo y con otro (mundo y Dios); y c) la relación que se resuelve en términos de posibilidad.

Kierkegaard fue el primero en reconocer la necesidad de no confundir la angustia con términos análogos, como el temor o el miedo, ya que estas entidades siempre se producen en situaciones determinadas, definidas, mientras que la angustia no expresa nada concreto, en tanto que siempre surge como un sentimiento abierto a las posibilidades.

Ahora bien, si el hombre ha sido abandonado al mundo de las posibilidades, entendiendo la posibilidad como una dimensión de futuro, y siendo el hombre, precisamente, el ser que vive indefinidamente proyectado hacia el futuro, entonces, la seguridad o la confianza en los sucesos que todavía no han ocurrido desaparece, produciendo en el ser humano un sentimiento de incertidumbre y exaltación. Una vez suprimidas las garantías, una vez se ha tomado conciencia de que todo puede ocurrir, es decir, una vez aparece la amenaza inminente de las posibilidades del destino, se le presentan al hombre dos caminos: la fe o el suicidio.

Aunque las *posibilidades* con frecuencia pueden aparecer como felices y victoriosas, no ofrecen al ser garantía alguna de seguridad, pues sólo le sirven para ocultar la latente alternativa del fracaso o la muerte. El hombre que se da cuenta de esto reconoce la impotencia de toda capacidad humana siéndole dado recurrir, como última alternativa, según Kierkegaard, a *Aquél para el que todo es posible*.

Posteriormente, Heidegger hará de la noción de angustia el centro de su análisis de la existencia, al darle importancia al sentimiento, fundamento esencial de la existencia del hombre en el mundo. Heidegger verá en la emoción modos o fenómenos fundamentales de la existencia precisamente en cuanto es una “existencia en el mundo”, el “ser ahí” (*Dasein*); partirá del fenómeno del temor en cuanto elemento constitutivo de la existencia inauténtica, en cuanto a ser yecto, abandonado a sus vicisitudes; el temor, por tanto, no será algo temporal parcial, sino un modo de ser permanente.

En el plano de la existencia auténtica (existencia no abandonada al mundo y sus vicisitudes sino buscando comprender en su totalidad) aparece la otra situación afectiva fundamental: la angustia. Ésta, a diferencia del temor, no es provocada por un hecho o evento amenazador, sino por el simple encontrarse en el mundo, situación primaria de la existencia. La angustia le abre al hombre el “mundo en cuanto mundo” y al abrir al “ser en el mundo” se convierte en angustia “ante qué...” o angustia “por...”. La angustia dejaría de

ser una relación con un determinado modo de ser o una determinada posibilidad aunque, ciertamente, la amenaza que plantea es indeterminada.

Si todo comprender es encontrarse y todo encontrarse es la angustia, entonces, la tonalidad emotiva de la angustia sería la comprensión última y decisiva que la existencia puede tener por sí misma.

En Heidegger, la angustia representaba la situación afectiva fundamental del encontrarse:

capaz de mantener patente la amenaza constante y absoluta que para el ser más peculiar y singularizado del “ser ahí” asciende de este mismo [...]. En ésta se encuentra el “ser ahí” ante la nada de la posible imposibilidad de su existencia. La angustia se angustia por el “poder ser” del ente así determinado y abre así la posibilidad extrema. El “precurar” singulariza absolutamente al “ser ahí”, y al singularizarlo en sí mismo, le permite tornarse cierto de la totalidad de su “poder ser”: por eso es inherente a este comprenderse el “ser ahí” desde su mismo fondo el fundamental encontrarse de la angustia. El “ser relativamente a la muerte” es en esencia angustia (289-290).

Para Heidegger, la angustia era la aceptación de la muerte como la posibilidad más peculiar y cierta y, como tal, indeterminada del “ser ahí”. Pero la angustia, como vimos, no es necesariamente temor a la muerte o a peligros de naturaleza semejante; lejos de ello, Heidegger aseguraba que:

[el] temor es la ocasión que lo suscita en los entes de que se cura el mundo circundante. La angustia, por lo contrario, surge del “ser ahí” mismo. El temor sobrecoge partiendo de lo que es dentro del mundo. La angustia se destaca del “ser en el mundo” en cuanto yecto “ser relativamente a la muerte”. Este “ascender” la angustia desde el “ser ahí” quiere decir temporalmente comprendido: el devenir y el presente de la angustia se temporación desde un original “ser sido” en el sentido de retrotraer a la reiterabilidad. Pero propiamente sólo puede la angustia ascender en un “ser ahí” resuelto. El resuelto no conoce temor, pero comprende justamente la posibilidad de la angustia como aquel estado de ánimo que no le traba ni le aturde (373).

Por tanto, la angustia no encarna el pensamiento de la muerte o la espera o preparación para la muerte, sino antes bien, vivir para la muerte. Angustiar, significa comprender y

racionalizar la imposibilidad de la existencia en cuanto tal. Comprender esta imposibilidad significa comprender que todas las posibilidades de existencia, en cuanto anticipaciones que pretenden trascender la realidad, de hecho, no hacen más que volver a caer en ella.

Entonces el verdadero significado de la angustia se desprende del destino, es decir, del reconocimiento de la imposibilidad o nulidad de toda otra elección que no sea la aceptación de la situación en la cual se está ya. La angustia, como comprensión existencial, hace posible al hombre hacer de la necesidad virtud, aceptar, mediante un acto de elección, aquella situación de hecho que es su destino y que sin la angustia buscaría vanamente trascender.

La coincidencia de la necesidad y de la libertad parece ser el significado de la angustia heideggeriana que a su vez, como dice Heidegger, “libra de las posibilidades encintas de ‘no ser’ y permite quedar libre para las propias” (373).

Heidegger distinguía la angustia como la única emoción propia del hombre, en tanto que era la única emoción que hacía comprender al hombre su misma existencia y, en consecuencia, su ser en el mundo.

Pero no solamente han sido Kierkegaard y Heidegger los que han considerado la angustia como la relación emotiva de la situación del hombre en el mundo. Desde la más temprana teoría freudiana se le atribuyó a la angustia el reproducir el estado afectivo de la primera impresión del acto del nacimiento, o sea, del acto en el que aparece el conjunto de efectos de displacer, sensaciones físicas y tendencias de descarga, que constituyen el prototipo de la acción que por un grave peligro se ejerce sobre nosotros.

Freud consideró la angustia como una reacción del “yo” a un peligro inminente, a un peligro instintivo y desconocido, resultado de la impotencia ante sucesos traumáticos experimentados con anterioridad, por lo que anticipando el trauma nos proponemos conducir como si ya hubiera surgido, sin considerar que aún es tiempo de eludirlo. La angustia es, por tanto, la reacción del individuo al encontrarse ante una situación traumática y sometido a una afluencia de excitaciones (ya sean éstas de origen externo o interno) que el individuo es incapaz de controlar; es una señal de alarma producto del desamparo psíquico del lactante que a su vez y, como contrapartida, equivale al desamparo biológico.

Según la experiencia de Freud, las personas en las que la angustia se manifiesta en sus formas más impresionantes ha llevado a la ciencia médica a definir esta entidad como imposibilidad de ponerse en relación con el mundo, realizado a su vez una labor correspondiente a la esencia del organismo; un claro ejemplo de ello se da en los casos de personas que sufren lesiones cerebrales. La angustia sería el caso límite de las relaciones de catástrofe que acompañan a la lucha del organismo con el mundo. De este modo la angustia es la reacción o la respuesta del organismo frente a una situación traumática y su reproducción (Freud entendía situación traumática como el flujo y reflujo no controlado de excitaciones intensas y numerosas). La angustia sería, entonces, el resultado de esa tensión libidinal (impulso sexual) acumulada y no descargada.

Más tarde Jean-Paul Sartre reconocerá la angustia como ese “estado de ánimo en que el hombre toma conciencia de su libertad, como condición de la anonadación del ser. Una vez más, es el sentimiento fundamental donde se revela la propiedad constitutiva de la condición humana” (Bobbio, 90).

Es, por esto mismo, el sentimiento privilegiado que asoma únicamente en algunos momentos excepcionales de nuestra vida, cuando actúo con la conciencia de ser libre, con la conciencia de que el acto que realizo depende exclusivamente de mí como ser libre y que sería vano todo intento de eludir su responsabilidad. Así como el hombre “ya desde el comienzo y por lo general” no es melancólico, del mismo modo no está “ya desde el comienzo y por lo general” en estado de angustia. La angustia es para el existencialista un estado de gracia, como la melancolía para el romántico [...].

Con referencia a las actitudes morales del hombre, Sartre contrapone la angustia a la seriedad. Esta contraposición va mucho más allá de una contraposición entre dos estados de ánimo: es una contraposición entre dos éticas, de la ética existencialista de la libertad y de la ética materialista de la determinación. Mientras el hombre de la angustia es aquel que, teniendo conciencia de su propia libertad, da al mundo el sentido que él quiere, el hombre serio es aquel que atribuye más realidad al mundo que a sí mismo; y una vez que está inserto en el mundo, no pudiendo volver a sí mismo, adquiere la consistencia, la inercia, la opacidad del ser en sí [...].

Para el existencialista decadente no existen sino los extremos (Bobbio, 90-91).

Para Sartre las relaciones humanas nunca eran un espacio de colaboración, sino un terreno de conflicto (angustia), un campo de batalla donde las libertades opuestas luchaban

entre sí hasta subyugarse y donde el problema de los “otros” (ese “otro” que no soy yo, esa “otra libertad” que no es la mía) es mi condena. Cuando el hombre adquiere conciencia de la libertad del otro frente a la suya sólo le quedan dos posibilidades; o bien, poseer la libertad del otro (amor); o bien, eliminarla (indiferencia): “He aquí lo que es el infierno: ‘El infierno son los otros’” (Sartre, cit. Bobbio, 93).

* * *

Si bien es labor de este estudio explicar en gran medida el concepto de la angustia en la obra arltiana, no es mi intención detenerme a construir una nueva visión sobre el concepto propiamente dicho. Tampoco deseo ampliar, completar o refutar las definiciones tratadas renglones arriba. Aquí cabría mencionar que sólo he retomado la visión que la filosofía o el psicoanálisis han aportado para poder servirme de ellas en cuanto a lo que pretendo mostrar con este texto, y que está íntimamente relacionado con el “conocimiento”. Dice Balder en *El Amor brujo*: “Mi propósito es evidenciar de qué manera busqué el conocimiento a través de una avalancha de tinieblas y mi propia potencia en la infinita debilidad que me acompañó hora tras hora” (Arlt, 1991, 73).

Mi propósito será, por tanto, analizar la manera como Arlt se introdujo o introdujo a sus personajes en esa feroz búsqueda del conocimiento, a través del siniestro filtro de la angustia. El resumen que precede a estos párrafos fue realizado con el objeto de ampliar los horizontes de investigación y establecer un marco de referencias que me permitan ubicar y describir el funcionamiento de la angustia en la obra de Arlt; aunque no por ello me vea obligado a seguir al pie de la letra los enfoques críticos que he desglosado. Espero, esto tampoco me obliga a compartir todas y cada una de las opiniones citadas; considero que la angustia también puede identificarse con diferentes síntomas, como el tedio, la soledad, el hastío, la desesperanza, la náusea, la amargura, y que pueden nacer de diferentes raíces: el conocimiento, alguna lesión cerebral, la enfermedad. La angustia es una entidad evolutiva que poco o nada tiene que ver con un fin determinado, pues representa un medio incierto

que está estrechamente ligado al desarrollo humano en este y todo tiempo. Por ello, en este espacio no se da una explicación general que pretenda agrupar todos los significados que de ella pueden desprenderse; muy por el contrario, será tratada como una respuesta a la vida en casos aislados e identificados como tales, puesto que es el deseo de este trabajo abordar la angustia a través de los personajes del díptico que aquí se estudia, mas no en sí misma, dicho análisis escapa a los alcances de este estudio.

Sin embargo, la opinión que se expone en adelante intentará crear correspondencias entre el personaje arltiano y su contexto, pues precisamente ése fue uno de los grandes logros del novelista argentino: narrar y reproducir una secuencia de síntomas y desequilibrios humanos, interiores, personales, que pudieron descifrar con mucha certeza y naturalidad lo que se venía gestando en la colectividad actual, en el hombre de la modernidad. Angustia que lejos de constituirse como una enfermedad mental empezó a funcionar como el catalizador del ser que se fue formando en esos años (la década de 1920, periodo en el que se gestó el díptico arltiano) de incertidumbre y desesperación. Esto no quiere decir que hasta Arlt, o poco antes, la incertidumbre y la desesperación no existieran, incluso la angustia misma, que seguramente nació con el hombre, con la civilización. Solamente quiero mostrar que los significados de la angustia (y de los demás términos que serán tratados en este escrito) son movibles, se transforman conforme el ser humano interactúa con un medio que le es hostil. Y la explicación de un entorno específico va modelando los estados psíquicos del individuo, su interacción con los demás seres humanos que cohabitan en sociedad.

El conocimiento de la angustia sería así como el de la verdad o el de la literatura, una entidad fugaz y efímera que sólo adquiere sentido específico en cuanto es conferida al hombre, una entidad evolutiva y dinámica que difícilmente puede ser reducida hasta el agotamiento, pues en el conocimiento nada es estático o definitivo: todo muda, se transforma hasta la exasperación, hasta el lindero final, “Comprenderás que la vida ha perfeccionado la angustia, como el fabricante perfecciona su motor a explosión” (*Ll*, 164); y la labor del hombre que mira desde fuera y pretende explicar dichos fenómenos no es reproducir ni explicar estos estados de conciencia como si habláramos únicamente del

hombre universal o esencial, sin importar su época, su historia, su pasado personal, su vida actual.

El retrato que Roberto Arlt nos muestra con los diálogos y monólogos de sus personajes, con sus estados psicológicos y sus acciones, será importante no sólo porque describe y explica con certeza realidades de la condición humana, sino porque a partir de esa época, y quizás antes, la conciencia colectiva, la verdad, la moral, y muchas otras entidades propias del hombre, fueron modelando características específicas que terminaron de una u otra manera por formar al hombre actual, al hombre de la modernidad, al hombre que vive y sufre. Y lo que hasta antes de Roberto Arlt hubiera podido ser considerado como una enfermedad psíquica, un desequilibrio mental, reconocible fácilmente por acciones violentas, pensamientos apocalípticos, deseos enfermizos hasta el abatimiento, no es ahora más que una entidad natural sin la cual la vida humana sería una realidad impracticable.

Y en esta dirección la ideología arltiana se acerca en gran medida a la concepción que sobre la angustia fomentó el existencialismo ya desde sus corrientes literarias, ya desde las filosóficas.

Me interesa detenerme en este aspecto para encontrar los vínculos entre las obras aquí tratadas y su contexto histórico; por ello, en los siguientes capítulos dirigiré mi atención a tres temas específicos: el existencialismo, las vanguardias literarias y el concepto de la decadencia en la noción intelectual de la época.

Las líneas generales por las que se ha expresado la crítica sobre el contenido de estos textos son, en cierta medida, uniformes y giran en torno a la problemática central de la identidad del individuo, al violento contacto con su entorno y cierta conducta que ha tomado forma concisa bajo el nombre de aquella enfermedad mental, reconocida como esquizofrenia.

Conocimiento, locura, lucidez, angustia, fueron complejos elementos que ayudaron a representar la novelística arltiana, construyendo personajes imperfectos y decadentes que deambulan por ese mar de locura confundidos por su entorno; pero el problema de la personalidad del personaje arltiano, y muy particularmente en el caso de Augusto Remo Erdosain, poco tiene que ver con una enfermedad mental, como no sea bajo una mirada

confusa que no puede auscultar a profundidad en sus “conciencias malditas”, en la luminosa realidad que nos muestra con sus sufrimientos, con sus locuras, con sus sueños.

El punto de partida del desenvolvimiento de los personajes radica, por irónico que parezca, en el equilibrio, un equilibrio siniestro entre el mundo caótico y el ser abandonado a los acontecimientos. Para ciertos sectores de la crítica este equilibrio o aceptación del exterior se agrieta cuando el individuo, en este caso el personaje de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, cede a las presiones externas y se precipita a un vacío sin precedentes, un vacío que iniciará con la autoflagelación, el caos, la humillación y la falta de sentido práctico; en otras palabras, poco a poco cede terreno a la predominante angustia que se precipita sobre su ser, abriendo paso ésta, a su vez, a los primeros indicios de la esquizofrenia, al terror que nace de lo más profundo de su conciencia, a la locura, al peligro de vivir, a la realidad amenazadora, a la obsesión, a la enajenación. Poco a poco el personaje va perdiendo, dentro de estos parámetros, todo contacto con la realidad, al proyectar sus sensaciones hacia un mundo inexistente e irreal, hacia un exterior enfermizo y amenazador, que los consume bajo el signo de la iniquidad y la alienación. Bajo esta nueva condición intelectual, su vida, representada y afectada permanentemente por esta enfermedad mental (que lo más probable es que ignore), gravitará cómicamente de un extremo a otro de su irrisoria humanidad. El personaje, ser que ni siquiera puede reconocerse a sí mismo, puesto que es incapaz de reconocer lo que sucede en el exterior, deambulará enloquecido, más que por las calles de Buenos Aires, por los callejones sin salida de su conciencia o de su imaginación desquiciada. Mutilado de la inteligencia, lisiado de la razón, alienado del espíritu, el personaje arltiano, incapaz de reconocer entre los extremos, entre lo bueno y lo malo, entre lo posible y lo imposible, cederá al discurso que el Astrólogo despliega con eficacia ante sus ojos; alelado con la magia que emana de la boca del “líder revolucionario” y convertido en autómatas, psicópata o lo que se quiera, continuarán con su atormentada existencia, practicando el mal, ejerciendo la furia, pregonando la violencia, intentando existir, ser alguien, tener identidad propia, conciencia de sí mismo.

En efecto, el caos existencial no parece dejar lugar a dudas: existe, y sólo puede ser mantenido por un equilibrio confuso y en virtud de ciertos mecanismos que por difícil que resulte es necesario precisar.

Es indudable que el personaje arltiano se ha precipitado a un vacío sin precedentes que poco a poco lo ha despeñado a la autoflagelación y a la pérdida de la autoestima, al caos y la humillación. También es muy real que cede todo el terreno a la angustia que despierta en él una realidad amenazadora, el peligro de la vida, la obsesión. Es muy cierto, también, que vive bajo el signo de la iniquidad y el desconsuelo, practicando el mal, ejerciendo la furia, pregonando la violencia, queriendo vivir. Todo esto resulta muy cierto, salta a la vista, pero ¿realmente es un psicópata, mutilado o lisiado de la inteligencia?

Es clara la manera como Arlt logró transmitir a sus personajes esa compleja facultad que los convierte en seres arrinconados contra su pasado, recortados contra su destino, hombres que espetan verdades, pero que son considerados locos porque han perdido a su interlocutor. Arlt lleva a sus personajes a caminar en la cuerda floja y, al hacerlo, obliga al lector, al mismo tiempo, a reflexionar acerca de muchas de las concepciones intelectuales o morales de nuestra civilización. Arlt duda y aunque ciertamente la duda no puede eliminar creencias, las pone a prueba.

Y en este recorrido la violencia discursiva se transforma en el principal dispositivo que mueve a la literatura arltiana, pero ¿en qué sentido debemos entender esta violencia? ¿Como inversa al orden y a la disposición natural de las cosas? ¿Como contraria al mandato moral, jurídico y político? ¿Como adversa al natural modo de proceder? Erdosain reflexiona al respecto: “En realidad él era un canalla, pero yo no le iba a la zaga; la diferencia quizá consistiría en que él no experimentaba curiosidad por sus bajas pasiones como la sentía yo” (*SI*, 189).

Ante un siglo constreñido por la muerte y la desesperación Arlt buscó respuestas en la filosofía contemporánea; hurgando en temas no siempre compartidos por las normas morales comúnmente aceptadas, como la incertidumbre del destino humano, la pérdida de Dios, el sufrimiento, la violencia, la enfermedad, la tecnología y la degradación moral. Y en estas circunstancias dramáticas emerge Roberto Arlt con una obra que muestra, con toda su crudeza, las formas como el hombre ensaya en el escenario de su propia vida los trayectos y

las disposiciones de su condición humana. Sólo en la comprensión de los *sucesos extremos* -parece vociferar el personaje arltiano- nos comprendemos a nosotros mismos.

A momentos un suspiro ensancha su pecho. Vive simultáneamente dos exigencias: una espectral, que se ha detenido a mirar con tristeza a un hombre aplastado por la desgracia, y después la otra, la de sí mismo, en la que se siente explorador subterráneo, una especie de buzo que con las manos extendidas va palpando temblorosamente la horrible profundidad en la que se encuentra sumergido.

[...] Erdosain cierra los ojos: lo van aislando del mundo sucesivamente envolturas perpendiculares de silencio, que caen fuera de él, una tras otra, con tenue roce de suspiro. Silencio y soledad. Él permanece allí dentro, petrificado [...]. Se desmorona vertiginosamente hacia una supercivilización espantosa: ciudades tremendas en cuyas terrazas cae el polvo de las estrellas, y de cuyos subsuelos, triples redes de ferrocarriles subterráneos superpuestos arrastran una humanidad pálida hacia un infinito progreso de mecanismos inútiles (*LI*, 32-33).

Si bien el sentido distorsionado fue un mecanismo a través del cual Arlt pudo crear un sistema ideológico novedoso y, por supuesto, insólito; con la angustia el autor logró transmitir a sus lectores la tristeza y la amargura de su particular exploración de la condición humana, devorada por la desesperación y la paradoja y donde, evidentemente, la oposición angustia-locura carece de sentido. El personaje arltiano va desmontando uno a uno los mecanismos de su propia condición hasta quedar obstruido en las superficies de los actos que lo erigen como hombre, circunstancia que Erdosain comprende a profundidad: “Dormitaría hasta que se le hubiera evaporado de las venas el veneno de la locura” (*LI*, 215). La angustia representaba el meridiano por el que Arlt creía que el hombre llegaba al encuentro de sí mismo y donde, naturalmente, podía reconocerse en la violencia de sus actos:

Sabía que era un ladrón. Pero la categoría en que se colocaba no le interesaba. Quizás la palabra ladrón no estuviera en consonancia con su estado interior. Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro de acero en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con sus desdichas [...].

Conoció horas muertas en las que hubiera podido cometer un delito de cualquier naturaleza, sin que por ello tuviera la menor noción de su responsabilidad. Lógicamente, un juez no hubiera entendido tal

fenómeno. Pero él ya estaba vacío, era una cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre (SI, 85).

A este respecto Baudrillard escribe en *La transparencia del mal* que la violencia, más que un acontecimiento, es en el fondo “la forma explosiva que adopta la ausencia de acontecimientos. O más bien la forma implosiva; es el vacío político (más que el resentimiento de tal o cual grupo); es el silencio de la historia (y no la inhibición psicológica de los individuos); es la indiferencia y el silencio de todos lo que implosionan en este acontecimiento. Así que no es un episodio irracional de nuestra vida social: está en plena lógica de su aceleración en el vacío” (84). La violencia es un acontecimiento que subyace al concepto que el hombre se formula de sí mismo y del exterior, por lo menos dentro de lo que Arlt intenta comunicarnos: “El superhombre es la voluntad en su máximo rendimiento, sobreponiéndose a todas las normas morales y ejecutando los actos más terribles, como un género de alegría ingenua... algo así como el inocente juego de la crueldad [...]. A nosotros nos toca inaugurar la era del Monstruo Inocente” (SI, 329).

A través de la violencia de sus actos el hombre arltiano se sumerge en la totalidad de su poder ser, y este impulso le da forma, lo construye, lo moldea y, al mismo tiempo, lo escinde de una condición humana que no es capaz de soportar. Por eso creo que el concepto de la idea, y a través de éste la violencia, mirada desde la perspectiva de los textos que aquí nos ocupan, más que denotar una alteración mental, una patología de la infancia o cualquier otro tipo de desequilibrio psíquico, producto de la enfermedad, se acerca a aquello que Octavio Paz llama “angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada [...]. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto” (1998, 73).

La angustia arltiana pone en movimiento su poderoso simbolismo bajo el artificio de poner al hombre contra su verdad (a través de la violencia, sea ésta discursiva o no), vínculo trasgresor donde reposa toda la fuerza creadora que Arlt desplaza a su literatura, alcanzando su máximo de intensidad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*³.

³ Cioran comenta en esta dirección: “De igual manera, no se conoce uno a sí mismo más que a partir del momento en que empieza a decaer, cuando el éxito, al nivel de los intereses humanos, se revela imposible: derrota clarividente gracias a la cual tomamos posesión de nuestro propio ser y nos desolidarizamos del

El personaje arltiano se condenará al sufrimiento de la angustia gracias al conocimiento que logró anteponer entre el mundo exterior y el interior. Dicho esto puedo presuponer, entonces, que toda adquisición de conciencia, además de violenta, es incómoda. Erdosain exclama: “¿Qué es el hombre? Esta pregunta surge como un terrible S.O.S. (salvad nuestras almas.) Allí está el equivalente. Cuando él se pregunta qué es el hombre, otro grito clama en él, abocándose al universo invisible: ‘Salvad nuestras almas’. Grito de sus entrañas” (*LI*, 54).

Existen críticos que están convencidos que esta ruptura tiene tintes indelebles de locura, y así no “puede negarse en efecto que si por un lado la locura, al igual que las otras formas de ruptura, es equivalente a un rechazo irracional del orden social y moral establecidos por otro se convierte -como se apuntó- en un camino de absoluta soledad e incomunicación, en una búsqueda en la que se pierde el personaje arltiano” (Corral, 1987, 72). Pero el rechazo del orden social y moral, que efectivamente es el que pierde al personaje arltiano, no se da de manera irracional; frenética sí, pero irracional no. No se debe confundir la desesperación con la locura, las acciones desencaminadas o extravagantes de los personajes se hacen, en la mayoría de los casos, de manera racional, o por lo menos tras una reflexión profunda. El personaje arltiano es un hombre que da patadas de ahogado y en su lucha por subsistir agita las aguas, de por sí ya turbias, de su conciencia maldita: “La vida, de un rápido tajo, ha descubierto en él la fuerza que exige una verdad” (*LI*, 55). Y esa verdad lleva una secuencia: desconcierto, negación, colapso y aceptación, lo cual explicaría los peligrosos acercamientos a la locura. De hecho, el suicidio de Erdosain es el que le impide llegar a ese final, al que inevitablemente se aboca: la locura, “esta seguridad de que ya nunca más seré dichoso... al principio me enloquecí... y ahora me he resignado...” (*SI*, 297); locura que de concretarse no sólo rompería con los esquemas de esta tesis sino, también, con los de la obra.

Octavio Paz señala que una de las “funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo” (1998, 80-81). Arlt creó, de esta forma, una novela donde locura y razón

entumecimiento universal. Para aprehender mejor la propia derrota, o la del prójimo, hay que pasar por el mal, y, si es necesario, hundirse en él.” (2003:b, 124).

actuaron conjuntamente con el fin de provocar una suerte de exorcismo y donde el objetivo era mostrar la calidad irreversible de la condición humana: “Más o menos tiene razón. No estoy loco, pero estoy angustiado, que es lo mismo”, *Ll*, 186).

Cuando Arlt pone en juego un abanico discursivo que va del exceso dialógico a la violencia y de ésta a la locura, no sólo estaba poniendo en evidencia el funcionamiento de los sistemas ideológicos sino, también, estaba disertando sobre las proyecciones de la condición humana de sus personajes. Creo factible, por tanto, afirmar que para Arlt la angustia funcionaba como filtro para introducir al personaje a zonas que van constantemente de la realidad a la ficción y de ésta a la locura. Para el personaje -desde la perspectiva que Arlt nos muestra- la angustia representa el modo de llegar al fondo de sí mismo y poder *ser*.

En el libro de Marsahall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1983), se aportan datos interesantes para entender de una manera no clínica el comportamiento de los personajes. En este texto se señalan algunas características de la estética de la modernidad:

En el clímax de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Max Weber, escrita en 1904, todo el “poderoso cosmos del orden económico moderno” es visto como una “Jaula de hierro”. Este orden inexorable, capitalista, legalista y burocrático, “determina las vidas de todos los individuos nacidos dentro del mecanismo [...] con una fuerza irresistible”. Está destinado a “determinar el destino del hombre hasta que se queme la última tonelada de carbón fósil”. Ahora bien, Marx, Nietzsche -y Tocqueville y Carlyle y Mill y Kierkegaard y todos los otros grandes críticos del siglo XIX- también comprendieron las formas en que la tecnología y la organización social modernas determinaban el destino del hombre. Pero todos creían que los individuos modernos tenían capacidad para comprender este destino y, tras haberlo comprendido, luchar contra él. De aquí que incluso en medio de un presente miserable, pudieran imaginar un futuro abierto. Los críticos de la modernidad del siglo XX carecen casi por completo de esa empatía y esa fe en los hombres y mujeres contemporáneos. Para Weber, esos contemporáneos no son nada más que “especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; y esta nulidad se refleja en la ilusión de que se ha llegado a un nivel de desarrollo nunca antes alcanzado por la humanidad”. Por lo tanto la sociedad moderna no sólo es una jaula, sino que todos los que la habitan están configurados por sus barrotes; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad sexual o personal (“esta nulidad... reflejada (atrapada) en la ilusión de que se *ha* llegado...”), casi podríamos decir sin ser. Aquí, al igual que en las formas futuristas y tecnopastorales del modernismo, el hombre moderno como sujeto -como ser vivo capaz de respuesta,

juicio y acción en y sobre el mundo- ha desaparecido. Irónicamente, los críticos del siglo XX de la “jaula de hierro” adoptan la perspectiva de los guardianes de ésta: puesto que los que se encuentran dentro de ella están desprovistos de libertad o dignidad interior, la jaula no es una prisión, simplemente ofrece, a una raza de nulidades, el vacío que necesitan y anhelan (14-15)⁴.

No pretendo iniciar un debate sobre si Arlt participaba de estos planteamientos o no, ni siquiera es mi deseo rastrear documentalmente las lecturas o influencias del autor de *Los siete locos*. Me interesa, eso sí, citar estos párrafos por las semejanzas que el pensamiento de la obra tiene con el pensamiento crítico y filosófico de la época, lo cual no resulta ni ilógico, ni descabellado. Es cierto, por otro lado, que sí se sabe algo de la influencia de autores como Nietzsche, por ejemplo, y que podrían arrojar luz sobre las intenciones de Roberto Arlt pero, de igual forma, no es ésta la línea de investigación que fomenta este escrito. Sólo quería aclarar que no debe olvidarse que tanto el texto como el autor participan de un entorno cultural, intelectual, ideológico y filosófico.

Una vez dejado por sentado la incapacidad de los personajes para poder acercarse a una realidad concreta y fiel, una vez desmembrada la inverosimilitud de su rebelión, la incoherencia de sus discursos, fue natural que la crítica buscara otras líneas de auscultamiento ante la supuesta incapacidad de las facultades psíquicas de los actantes de estas dos novelas. Al enfrentarse a un discurso que oscilaba bruscamente de una realidad a otra, entre la ironía, el humor negro, la paradoja intelectual y la angustia, la crítica fue incapaz de asimilar un proyecto tan disforme y poco común en la literatura de la época, fue incapaz de percibir que la incoherencia de la obra no responde precisamente a la incoherencia de los personajes, sino a la estrecha relación que existe entre el pensamiento arltiano con la influencia de la época: el concepto de la decadencia, el nacimiento de las literaturas de vanguardias y, en menor medida, los procesos políticos de las primeras tres décadas del siglo XX.

En el interesante estudio de Norberto Bobbio, *El existencialismo*, rastreo datos que pueden servir tanto de conclusión de este capítulo como de introducción a uno de los siguientes puntos de esta tesis: el concepto de decadencia en la obra arltiana.

⁴ Este tema será abordado, de nueva cuenta, en el capítulo 8. (“El concepto de decadencia”).

Bobbio, al hablar de la filosofía de la crisis o la crisis de la filosofía, menciona que no existe un periodo de nuestra historia en el que no se haya discutido “sobre la crisis espiritual de nuestro tiempo, indicando sus causas, describiendo sus efectos, apuntando las medidas para remediarla. Pero hay una interrogante que más que ninguna otra incita a la discusión y fomenta el desacuerdo: ¿cuándo comenzó la crisis de nuestro tiempo?” (16):

No hay época fecunda en la historia de la civilización a la cual no se atribuya una responsabilidad directa en la crisis de ésta. La verdad es que una crisis espiritual, cuando estalla con el estruendo de la actual, es el resultado de todas las épocas, por cuanto es el producto de un proceso inmanente en la historia de la civilización humana [...].

Puede decirse, en general, que en la raíz de una crisis espiritual se halla el hecho del menoscabo de una *autoridad*, de algo colocado en el centro de toda manifestación del espíritu como principio constitutivo de las explicaciones teóricas y como criterio regulativo de las valoraciones prácticas [...].

Cuando, a finales del siglo XVIII, con la crítica kantiana de la autoridad de la razón fueron sacudidos los cimientos de la metafísica especulativa y de este modo se puso en tela de juicio el criterio de la evidencia racional que hasta entonces se aceptaba de preferencia, los pensadores del siglo XIX se vieron enfrentados con la tarea de reemplazar con una nueva autoridad la de la razón abstracta. Las vías que siguieron más comúnmente fueron, sobre todo, dos: el *idealismo* y el *positivismo*. Con el primero el pensamiento trata de escapar al sometimiento, en que se había mantenido hasta entonces, al principio de una autoridad que trasciende el pensamiento, construyendo -o creyendo construir- un sistema sin más autoridad que el pensamiento mismo que lo edifica. Con el segundo el pensamiento se somete a una nueva autoridad que ya no es la de una revelación divina y la de una razón que se autorrevela como absoluta, sino que deriva del mundo mismo de los hechos naturales o sociales que se enfrentan, como materia que espera elaboración, al espíritu (16-18).

Bobbio considera que tanto el idealismo como el positivismo fueron las principales vías de evacuación del pensamiento y la filosofía del siglo antepasado. Por un lado, el idealismo asumirá la absoluta libertad del pensamiento; el positivismo, por su parte, acentuará la subordinación del mismo a la naturaleza. Del primero nacerá el humanismo, del segundo el materialismo. En cuanto al arte, aclara Bobbio, estas corrientes serán representadas por el romanticismo y el realismo, respectivamente:

Se trata de dos experiencias contrarias, y, en su forma extrema, irreconciliables; pero ambas, por vías opuestas, tienden a que en el hombre se desmorone el sentido de una universalidad o unidad “legisladora”. La libertad de la primera amenaza siempre con trasformarse en libertinaje; la subordinación de la segunda corre de continuo el riesgo de cambiarse con esclavitud. El hombre se encuentra alternativamente siendo más y menos que hombre; y de un contraste tan profundo emerge el sentido de la crisis que se cierne sobre los comienzos y el curso del siglo XX (Bobbio, 18-19).

Si bien el siglo XX logró, en gran medida, sustraerse de la autoridad existente, nunca llegó a establecer el “asentimiento universal” bajo ninguna de sus formas. La filosofía del nuevo siglo se dedicó, por consiguiente, a recorrer viejas rutas, “andando por lo general a tientas, evocando fantasmas, aplicando métodos caídos en desuso, entregándose a mil experiencias, de las cuales ninguna era una experiencia nueva pero cada una llevaba en sí misma, desde el comienzo, el germen del fracaso” (19-20):

Cuando la crisis cunde, hay entre las actitudes espirituales una que pretende presentarse como la única válida y legítima: es la actitud de aquel que renuncia a la autoridad y acepta el desorden, echándose encima la crisis como una carga que hay que llevar hasta quedar aniquilado, como una pena que hay que expiar hasta la destrucción de nosotros mismos: aquel que, en resumidas cuentas, hace de la crisis no el objeto de una reprobación, ni un trampolín para un salto hacia adelante, sino su propio destino, su último refugio, y encuentra en esta degradación su complacencia y casi una exaltación de su propia falta de sostén. Toda una experiencia cultural, nueva, difundida particularmente en la poesía y en el arte, ha expresado en las formas más diversas y visibles esta actitud de autodenigración, formas ora altamente sugestivas ora polémicamente audaces; la misma dio origen a fines del siglo pasado y a comienzos de éste, a un gusto y a un hábito que tanto partidarios como adversarios [...] han bautizado con un nombre que después han reconocido para aceptarlo o para cambiarlo: *decadentismo* (Bobbio, 20-21).

Primero a través de la literatura, más tarde por vía de la filosofía, el decadentismo encontrará en las postrimerías de su disolución una teoría que habría de mantenerlo activo, el existencialismo:⁵

⁵ Bobbio explica que al ratificar que el existencialismo es una manifestación del decadentismo no pretende crear un juicio de valor estático. El problema que se plantea a esta afirmación, que puede nacer de una posible inadecuación entre la filosofía y la literatura, puede contestarse, primeramente, en virtud a que “el decadentismo no es únicamente un movimiento literario, sino una atmósfera espiritual, que deja su impronta en la poesía y en el arte, en el pensamiento y en las costumbres; y, en segundo lugar, poniendo de relieve esa

Ningún detractor o crítico puede dejar de reconocer que la filosofía de la existencia es [...] la filosofía de nuestro tiempo; es la única que, habiendo sacado todas las consecuencias de ese proceso de invalidación de la autoridad que con ímpetu cada vez mayor corre a lo largo de todo el pensamiento moderno, y negándose a su vez a establecer una autoridad nueva, ha descubierto y hecho patente con la mayor conciencia posible todo lo decadentista que asomaba en la cultura de nuestro tiempo; la única casi que ahora podemos reconocer como el comentario teórico del decadentismo contemporáneo. Al rechazar la pretensión del pensamiento de no reconocer más autoridad que a sí mismo, al despreocuparse de la cómoda y pacífica sumisión a los hechos, al tensar la voluntad de no forjarse ilusiones hasta la extrema lucidez, no le queda otro remedio a la filosofía sino fijar la mirada sobre la existencia del hombre, tal como aparece a un ojo desencantado: derramada en el mundo, proyectada hacia el futuro, orientada hacia una trascendencia que no se puede circunscribir ni reducir a objetivación alguna (Bobbio, 22).

En apartados anteriores ya he profundizado en el ímpetu de la búsqueda de la “verosimilitud”, que intenta establecer un fiel paralelo del personaje histórico con el personaje arltiano, para hacer creíble el discurso que aparece parodiando todas las dimensiones de la realidad y que de alguna manera, directa o indirectamente, ha ocasionado algunas desavenencias. Pero las semejanzas, si se buscan, sólo deben rastrearse en la relación texto-objeto, no en la verosimilitud (verosimilitud que por supuesto también posee la obra arltiana, como intenté demostrar en los capítulos anteriores). Por ello, de aquí en adelante seguiré trabajando con algunos elementos del entorno histórico, para explicar así la verosimilitud distorsionada que se establece entre la obra y su contexto. Es decir, rechazo la idea de creer que si el discurso no se ajusta a una realidad inmediatamente reconocible, se desecha por inverosímil y se transforma prodigiosamente en una inventiva poética. Francamente no creo que éste sea el procedimiento adecuado para acercarse al díptico.

A mi juicio, Roberto Arlt, amante de la farsa y su representación, se vio tentado a llevar el “juego” hasta sus últimas consecuencias. Nuestro autor echa a funcionar todos los engranajes narrativos e interpretativos en una sola maquinaria explosiva y bestial, atenuada por los disfraces y los circos de máscaras que desfilan por sus obras.

característica particular de la filosofía de la existencia según la cual ésta aparece claramente -casi diría que es su programa- como una filosofía de inspiración poética: brota de un estado de ánimo y no de una duda crítica, acepta franca y valientemente un lenguaje ya comprometido por el uso poético y luego, por la evocación eminentemente estética y no lógica que él mismo suscita [...], dice mediante imágenes directamente poéticas [...] lo que sería inexpressable con el vocabulario técnico” (35).

Tras *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se esconde un proyecto colosal, que fragua un máximo de facetas, regidas bajo algunas premisas que ya habían sido anticipadas por Nietzsche (“el empobrecimiento de la vida, el deseo del fin, el gran hastío”, cit. Calinescu, 176); por eso es importante entender que uno de los puntos de apoyo de la narrativa arltiana es crear un acercamiento a la obra por medio de la balanza que gobierna los límites de lo real y lo imaginario o, mejor dicho, borrar dichas fronteras, donde la locura y la razón interactúan tan de cerca que rompen los límites de la verosimilitud para constituirse en una verosimilitud más profunda, casi metafísica. Roberto Arlt fue un autor poderosamente seducido por una literatura siniestra (que posiblemente trazaría sus orígenes hasta Dostoievski) y ésta implicaba, entre otras cosas, la reproducción de una realidad más o menos inmediata, atenuada por el mecanismo de la farsa. Autor interesado por temas sociales, religiosos y posiblemente hasta políticos, o por lo menos ideológicos, supo representar con mucha destreza el drama cotidiano del hombre ridículo contra su destino.

La mentira metafísica que dirige sus discursos se hace evidente en este díptico, donde las máscaras son la única realidad que se conoce y donde las verdades se desvanecen paulatinamente hasta quedar dominadas por la divina bazofia del discurso arltiano. Sus representaciones serán farsas muy certeras de nuestra realidad inmediata, mas no copias perfectas de las *luchas revolucionarias* o de los *ideales de clase*, improcedentes en nuestro autor y, por lo demás, ridiculizadas hasta la exasperación en la estética estudiada.

7. LAS VANGUARDIAS

Ahora comprende que bailan en él distintos haces de pensamientos, agrupados y soldados en la ardiente fundición de un sueño infernal.

Roberto Arlt

Cuando la crítica se enfrentó por primera vez a la obra de Arlt se encontró ante un problema de grandes proporciones: falta de orden y lógica. La férrea resistencia que la construcción del sentido representó para los analistas, pronto se transformó en un obstáculo para la interpretación. Sin embargo, tanto la ideología como la angustia arltiana poseían una particular secuencia que los prescribía bajo un orden absurdo, pero no necesariamente ilógico. Con el tiempo, la crítica logró establecer coordenadas satisfactorias, al reconocer que el tema central del discernimiento consistía en descifrar las cualidades, las facultades, los defectos y el funcionamiento del hombre actual, hombre dividido por la modernidad de la cual es, paradójicamente, tanto constructor como producto. Reconocer los límites (si los había) de la conciencia y la locura, de lo razonable y lo insensato, era una labor apremiante, pero no sencilla. ¿Dónde acababa una y comenzaba la otra? ¿Por qué era tan sencillo confundir el funcionamiento de ambas, sus perspectivas, sus alcances?

Los siete locos, y posteriormente *Los lanzallamas*, se escriben en un momento crítico para la sociedad argentina, fechas en las cuales la crisis histórica (el periodo de entreguerras) se precipita dando vida al nacimiento de nuevas ideas que atacarán directamente a las ya construidas. Estos acontecimientos no pudieron permanecer ajenos a nadie, pues las nuevas ideas no sólo se dieron a nivel político; el periodo de entreguerras viene acompañado de los movimientos de vanguardia que empiezan a transformar y a sacudir las formas hasta entonces establecidas en el campo artístico e intelectual, tanto en Europa como en América. Los *ismos* europeos, que se prolongaban a nuestro continente, no

pudieron pasar inadvertidos para Arlt, que de una u otra manera debió haber dirigido su vista hacia las obras que se producían bajo sus auspicios¹.

Los movimientos de vanguardia, entendidos desde una muy particular producción de símbolos culturales que determinaron un periodo en la historia de Occidente, representan la transformación de la vida social durante las primeras décadas del siglo XX. Durante este periodo de transformaciones no cabe más que la formulación de una serie de cuestionamientos generales que a su vez abren paso a otros:

¿La vanguardia termina un proceso iniciado en Occidente a fines del siglo XVIII que se ha dado en llamar la *modernidad*, comienza otro o se articula con lo que algunos han llamado la *contemporaneidad*, o es ya parte de la *postmodernidad*? ¿La vanguardia termina de desarrollar lo que el romanticismo anunció o por el contrario, la vanguardia abre una etapa de la cultura occidental que se desliga de lo comenzado a finales del siglo XVIII? (Achugar, 10).

La modernidad debe ser entendida -siguiendo a Hugo Achugar- como el momento histórico de la universalización de la racionalidad burguesa y de la expansión del capitalismo más allá de Europa, pero a su vez implica la manifestación de las revueltas o las crisis contra dicho modelo. La vanguardia atacará las premisas éticas, sociales y políticas de la modernidad burguesa al mismo tiempo que se rebelará contra la estética y la ideología de esa cultura, es decir, contra el concepto de la racionalidad triunfante y el progreso². La vanguardia, por tanto, no se nos presenta como un modo particular de

¹ Aunque es cierto que Arlt no podrá ser contemplado dentro de ningún *ismo* o vanguardia concreta, indudablemente los fenómenos externos arrojan suficiente luz sobre la conciencia cultural o artística que circulaba en el ambiente rioplatense y que de alguna manera (directa o indirectamente) debió inquietar a Arlt. Graciela Montaldo refiere: “A su vez, entre los muchos intelectuales que llegan de visita a la Argentina sobresale la figura de José Ortega y Gasset que contó con muchos seguidores entre los jóvenes y creó un círculo de discípulos a partir de las dos visitas que hizo durante este período (la primera en 1916 y la segunda en 1928). Ortega y Gasset va a exponer en Buenos Aires su teoría de ‘las generaciones’ en la vida cultural como modo de explicar el cambio. Este problema comienza a ser un tópico en los debates de la época. Muchos intelectuales se ven comprometidos en esta discusión y deben tomar posiciones al lado de los ‘nuevos’ o de los ‘viejos’ y se deben pronunciar por el tipo de relación que ‘la hora actual’ debe mantener con la tradición cultural: el cambio o ‘el divorcio’ por un lado; la continuidad respetuosa, por el otro. Con los resultados de la Reforma Universitaria, la visita de varios intelectuales extranjeros y la introducción de nuevas corrientes de pensamiento en la sociedad argentina, aparecen nuevos maestros para los jóvenes intelectuales argentinos” (Montaldo:b, 34).

² Matei Calinescu señala en *Cinco caras de la modernidad* (1987) que durante este periodo la vanguardia se rige por una estética particular “[...] no deberíamos pasar por alto el hecho de que la novedad se lograba,

producción cultural que sólo dará respuestas a un nuevo entorno socio-histórico, sino que intentará modificar y cambiar radicalmente la vida cotidiana. La vanguardia cierra y abre etapas histórico-culturales y, más aún, permite afirmar que:

considerada en su globalidad virtual, es hoy y a esta altura de nuestra historia cultural un tipo de producción simbólica que disolvió definitivamente ciertas concepciones heredadas de la segura sociedad decimonónica burguesa, al proponer el relativismo de la producción artística y filosófica, como algo propio de una civilización que sabía o había aprendido la historicidad de todo lo construido por el hombre y su eventual caducidad (Achugar, 13).

Matei Calinescu, al destacar las relaciones más importantes en torno a los conceptos de modernidad y vanguardia, afirma:

Ampliamente concebida, la propia modernidad puede verse como una “cultura de crisis”, como se ha argumentado en la primera parte de este libro. Pero no debería resultar sorprendente cuando, el amplio concepto de la modernidad, la etiqueta “cultura de la crisis” se aplica específicamente a la vanguardia. El vanguardista, lejos de estar interesado en la novedad como tal, o en la novedad en general, realmente intenta descubrir o inventar nuevas formas, aspectos, o posibilidades de *crisis*. Estéticamente, la actitud vanguardista implica el rechazo más obtuso de ideas tradicionales tales como la de orden, inteligibilidad, e incluso éxito (el “no más obras maestras” de Artaud se podría generalizar): se supone que el arte ha de ser una experiencia deliberadamente dirigida de fracaso y crisis. Si la crisis no existe, hay que crearla. En este respecto, no se puede evitar ciertos paralelismos entre las nociones aparentemente contradictorias de vanguardia y el “decadentismo”. Como cultura de crisis, la vanguardia está consciente implicado [sic] en la continuación de la decadencia “natural” de las formas tradicionales de nuestro mundo de cambios, y hace lo posible por intensificar y dramatizar todos los síntomas de decadencia y consunción existentes. Por ahora, será suficiente subrayar que el “decadentismo” de la vanguardia, no es sólo autoconsciente, sino también abiertamente irónico y autoirónico -y jocosamente autodestructivo- (126).

mayormente, en el proceso de destrucción de la tradición; la máxima anarquista de Bakunin, ‘destruir es crear’, es aplicable a la mayoría de las actividades de la vanguardia del siglo XX. [Pero también es cierto que la vanguardia], cuya popularidad limitada se basaba exclusivamente en el escándalo, se convirtió de pronto en uno de los mayores mitos culturales de los años cincuenta y sesenta. Su retórica ofensiva e insultante llegó a considerarse como meramente divertida, y sus gritos apocalípticos se transformaron en confortables e inicuos clichés. Irónicamente, la vanguardia se vio a sí misma fracasando gracias a un estupendo e involuntario éxito. Esta situación incitó a algunos artistas y críticos a cuestionarse, no sólo el papel histórico de la vanguardia, sino la adecuación del propio concepto” (120-123).

A juicio de Calinescu, la aparición de la vanguardia viene acompañada del surgimiento de la nueva noción de la “crisis del hombre en el moderno mundo desacralizado” (126). Ortega y Gasset define esta actitud, en cuanto a las características del arte “nuevo” o “moderno”, con un término ya conocido: la deshumanización del arte, que sin hacer referencia abierta al concepto estricto de vanguardia, ya implica un cambio sustancial en la integridad del arte de entreguerras. Según Ortega y Gasset el “realismo” del siglo XIX (humanista en su esencia) abre paso al “antihumanismo” de los escritores, a la deshumanización del arte:

Hoy podemos decir que la urgencia antihumanista de los escritores y artistas durante la primera década del siglo XX no era sólo una “reacción” (contra el romanticismo o el naturalismo), sino una profecía extrañamente exacta. Distorsionando y a menudo eliminando en su obra la imagen del hombre, desbaratando su visión normal, dislocando su sintaxis, los cubistas y los futuristas estaban desde luego entre los primeros artistas conscientes de que el hombre era un concepto obsoleto y que la retórica del humanismo había de ser descartada. No obstante, la desmitologización del hombre y la crítica radical del humanismo se había iniciado con anterioridad.

Nietzsche, una de las principales fuentes de la filosofía de Ortega, anunció la muerte final del hombre y el advenimiento del superhombre en 1880. [...] dentro del marco de su pensamiento [el de Nietzsche], la muerte de Dios y la muerte del hombre (ambas metáforas que significaban el colapso final del humanismo bajo la influencia del *nihilismo* de la modernidad) estaban unidas entre sí. El hombre, al igual que Dios, había sido a lo largo de la historia moral de la humanidad la incorporación del *resentimiento*, una decepción resuelta con éxito por los “esclavos” con el fin de subvertir los valores de la vida, es decir, los valores de los “maestros”, tenían al menos una ventaja clara sobre el humanismo tradicional: reconocían que el humanismo ya no era viable como doctrina, y que, una vez Dios estuviera muerto, también el hombre debería abandonar el escenario de la historia (Calinescu, 127).

Me parece correcta la incorporación de ciertos elementos relacionados con las vanguardias artísticas ya que considerando la pertenencia, por lo menos temporal, de Roberto Arlt en el marco contextual de las vanguardias, su inclusión es indispensable.

Al respecto Maryse Renaud formula una tesis interesante al hacer una sugestiva comparación de la obra arltiana con el expresionismo alemán. En el escrito de Renaud se lee: “valiosísimos datos, suministrados por el artículo de Pierre Rivas sobre el expresionismo en América Latina, muestran a las claras que bien pudo Roberto Arlt,

espíritu rebelde, curioso, y además descendiente de alemán, haber tenido acceso, por vías directas o una difusa impregnación, a esta estética alemana” (695).

Es importante señalar que la comparación que Maryse Renaud realiza destaca en todo momento que esta influencia no es necesariamente producto de una revisión puntual por parte del escritor argentino hacia la estética expresionista; esta asimilación parece denotar más una influencia producto del contexto que un proyecto literario planificado con deliberada voluntad. Renaud planteó la sospecha de que la presencia expresionista en América Latina fomentó una inesperada fusión por parte de la obra de Arlt, ya que es poco probable que existan rasgos distintivos que permitan describir una incorporación real del díptico arltiano a la escuela alemana: “En efecto, la implacable geometrización a la que se encuentra sometido el espacio en las novelas arltianas, el poder emocional, el patetismo vinculado a los tintes ya sombríos, ya agresivos, asignados a la ‘ciudad canalla’, la presencia de verdaderos ‘cuadros’ descriptivos, todo sugiere insistentemente la posibilidad de un contacto con obras de inspiración cubista o mejor dicho expresionista” (69).

Me sustentaré en estos párrafos para afirmar, por el momento, que la vanguardia intenta mostrar la creación de un nuevo imaginario social y es a partir de este nuevo concepto desde donde la vanguardia se tornará importante para este trabajo.

No sorprende que en medio de este periodo de fisuras (en todos los niveles) la obra arltiana presentará y representará, de igual manera, el deslinde del hombre con su civilización, por medio de actos provocativos y crueles, llenos de un humor negro. “Acaso sea la poderosa fascinación pesimista de estos relatos lo que produjo un largo silencio sobre ellos, como si la carga de la realidad y la carga del mito que la vehiculizaba a través de la ficción fueran, juntas, insoportables para la cultura argentina de su tiempo” (Avellaneda, 656). Seguramente así fue y toda la perversión que en ellas se despliega, ora temeraria, ora ásperamente, constituía una tapia infranqueable para el lector de su época. Sin embargo, Arlt fue consecuente con su labor y nos mostró con empeño la sólida función de su quehacer literario: fue, es y seguirá siendo un escritor para el futuro.

* * *

Cuando Matei Calinescu hace un rastreo de la obra de Ortega y Gasset, aclara:

[en] cuanto a la *deshumanización*, para dar un último ejemplo del modo en el que Hassen establece su comparación, la poderosa idea de Ortega se desarrolla en un contexto histórico nuevo: mientras que la vieja deshumanización se lleva a cabo en líneas elitistas, el posmodernismo se caracteriza por un profundo “antielitismo, antiautoritarismo. Difusión del ego. Participación. El arte se hace comunal, opcional, gratuito o anárquico. *La ironía se hace radical, un juego autoconsuntivo. Lienzo negro o páginas negras. Silencio. También la comedia del absurdo, el humor negro y la parodia demente*” (142). El subrayado es mío.

Recordemos que el nacimiento de la vanguardia artística se inicia con lo que se ha denominado una cultura de crisis, más que una crisis de la cultura propiamente dicha³, numerosas manifestaciones darán habida cuenta de ello. Este fenómeno, visto, experimentado y trabajado insistentemente desde el arte será retomado por la obra arltiana, que siguiendo los modelos que sacudían a la cultura occidental, en cuanto a arte vanguardista se refiere, se instalará de manera fuertemente ideológica en la historia de la literatura argentina, por primera vez, con Arlt.

Nuestro autor, movido consciente o inconscientemente por el auge artístico de la década de los años veinte, agregará casi de manera brusca a la estética vanguardista del arte por el arte, el del pensamiento ideológico, con una fuerte influencia de la obra de Nietzsche⁴. Esta extraña apuesta, extraña en un primer acercamiento, pero bastante factible tras una revisión cultural, social y artística a la época en la que fueron escritas las obras, hará entendibles muchas de las contradicciones que parecen no poner de acuerdo a la crítica. (Algo similar sucede en su actitud respecto a Boedo-Florida, cuando vemos a Arlt gravitando en medio de todos los posicionamientos.)

La literatura arltiana, en su momento histórico, formó parte de ese arte revolucionario (el auge de la estética vanguardista) y supo proveerse de aspectos artísticos y filosóficos (y por

³ Calinescu señala que en “este proceso, tanto la modernidad como la vanguardia han mostrado una extraordinaria imaginación de crisis; y juntamente han logrado crear una compleja sensibilidad para la crisis a menudo irónica y autoirónica, que parece ser el último logro y también su némesis” (147).

⁴ Piglia asegura que “Incluso la marca de Nietzsche [en Arlt] es bastante nítida. La lectura de Nietzsche que circulaba por los medios anarquistas argentinos en la década del 20. Lo que atrae a Arlt es ese elemento de

tanto ideológicos), que parecen haber sido elementos muy trabajados, o por lo menos pensados, producto fomentado en gran medida por los debates intelectuales del momento. Está claro que de no haber recurrido a esa estética que combinaba, tal vez sin quererlo, elementos del arte vanguardista con los del pensamiento filosófico y político, la obra arltiana no habría llegado a la actualidad con la fuerza siempre renovada con la que se le conoce:

Paralelamente a él [al realismo social de la literatura argentina] empezaba a despuntar una literatura subversiva, de tónica marcadamente subjetiva, intimista, indirectamente engendrada por las vanguardias de los años veinte. Si bien no compartía Arlt todas las premisas en las cuales se fundaban las estéticas vanguardistas -futurismo, dadaísmo, surrealismo, creacionismo, ultraísmo, estridentismo-, éstas no dejaron de ejercer en él una oblicua pero a veces muy perceptible influencia. Obraron como catalizador, contribuyendo a la liberación de una imaginación que mal podía conformarse con un arte meramente representativo, fiel espejo de lo real [...]. Los demás vanguardismos americanos iban por el mismo camino, encareciendo la creación de imágenes y metáforas audaces e incorporando resueltamente a su léxico y temario, como lo hizo el estridentismo, vocablos técnicos procedentes del mundo industrial, ecos de la vida urbana, de las tensiones políticas, de las luchas callejeras, de la vida cotidiana [...]. Como puede apreciarse, la coyuntura cultural no podía sino favorecer una renovación estética, una nueva escritura que, asentada en sus tradicionales bases realistas, aspirara sin embargo a independizarse creando sus propias pautas [...]. Este planteamiento nos permitirá aprehender en toda su complejidad, tanto ideológica como estética, la estridente modernidad de una prosa absorbente que no vacila en practicar la mezcla de los géneros literarios y los registros lingüísticos más dispares, que tan pronto acude a la parodia y la distorsión caricaturesca como a la imprecación patética (Reanud, 692 y ss.)⁵.

A partir de esta asimilación, Arlt, inmerso en la misma realidad artística que conmovió a Occidente, se abocará por la descripción de un personaje matizado por el camino del conocimiento (que será el que terminará por perderlo); profundamente comprometido con la necesidad de conocer, de conocerse a sí mismo, de saber, de preguntarse constantemente

folletín que hay en Nietzsche y que Gramsci percibía agudamente cuando señalaba las relaciones entre el superhombre y los héroes” (2001, 26).

⁵ Renaud comenta: “Para este fin, [Arlt] creará un lenguaje híbrido inconfundible, producto de las múltiples influencias literarias que se ejercieron sobre él y de la presión del lenguaje callejero. Cultiva deliberadamente las disonancias, las rupturas de tono, conjugando los léxicos más dispares: términos técnicos ligados al mundo industrial, específicamente al de las máquinas, vocablos científicos relacionados a la química de los gases” (698).

por el sentido de la vida (“Si le hubieran clavado un clavo en la masa del cráneo, más obstinada no podría ser su necesidad de conocer la razón de vivir”, *Ll*, 51), se irá transportando a un abismo insondable y el conocimiento de su situación actual, el descubrimiento de la ferocidad humana, su codicia, su cinismo, irá rompiendo paulatinamente con toda fe, con la menor perspectiva moral: “Esta vida no puede ser así. Es necesario cambiarla. Aunque haya que quemarlos vivos a todos” (*Ll*, 55). Y aquellos hombres aparentemente normales, por marginales y fracasados, empezarán a transgredir las leyes sociales, intelectuales, la verosimilitud del criterio, para acercarse al fondo de sí mismos y poder ser, tener conciencia de existir. El personaje arltiano se convierte así en el hombre que comienza a rebelarse contra sí mismo y, en ese proceso, se destruye: “Deliberadamente, entendeme bien, deliberadamente voy hacia el perfeccionamiento del mal, es decir, de mi desgracia” (*Ll*, 188).

No extraña que esta incorporación en Arlt de ciertos elementos vanguardistas fomentara equívocos graves a la hora de interpretar los textos:

Aquí conviene observar la cercanía existente entre las fantasías destructivas, las persecuciones mágicas (rayos, electricidad, sistemas), y el poder ilimitado pero ficticio que creen poseer los “locos” de la novela, con las fantasías esquizofrénicas. Así mismo, resulta interesante acotar que las fantasías de los “locos”, sustitutivas como se verá de la revolución “real”, coinciden también con la “magia esquizofrénica” estudiada por Géza Róheim en *La magia y la esquizofrenia*. Róheim advierte, en un primer término, que “las fórmulas básicas u originales de la fantasía mágica y esquizofrénica nacen de las mismas raíces”. Sin embargo, frente a las “fantasías mágicas” del hombre primitivo, fase inicial de cualquier actividad, aquélla se singulariza por ser únicamente “magia imaginada” a la que “no sucede una acción en la realidad”, debido a la desintegración de la identidad del esquizofrénico. Los personajes de las novelas de Arlt parecen movilizar lo que Roheim llama “el principio de la magia”, principio que trata “el mundo externo como si éste fuera regido por nuestros deseos o impulsos o emociones”.

Planean, pues, una revolución imposible en el orden de los hechos, pero viable en el orden ilimitado de lo imaginario (Corral, 1992, 61 y ss.).

No me parece adecuada del todo esta lectura. Creo que la confusión de Corral nace al atribuir a los personajes un desequilibrio psicológico, cuando en realidad lo que están juzgando es una estética vanguardista. En este sentido Masotta, en el cual Corral

fundamenta en parte su análisis, atribuye a ciertos elementos de las estéticas futurista, expresionista y existencialista, la locura de Erdosain: “Los personajes de Arlt son perfectos psicópatas, y/o psicóticos, y los ‘siete locos’ son exactamente eso. Los síntomas son bastante claros: ensimismamiento, imposibilidad de tener relaciones normales con los demás, delirios de destrucción, perseverancia, trastornos en la corriente de pensamiento (pensaba telegráficamente..., etc.), complejo de dependencia, enjuiciamiento negativo de sí mismo, etc.” (1982, 51).

No sorprende en absoluto que la narrativa arltiana haya generado, a través de la larga tradición crítica sobre su obra, diversas opiniones; pero en esta dirección me resulta más convincente la lectura de Emilse Cersósimo, cuando señala: “La incontrolable proliferación propia del progreso mecánico hace jugar al hombre el papel de un aprendiz de brujo, desbordado por instrumentos y amenazando con convertirse a sí mismo en esclavo o víctima” (13)⁶.

Renato Poggioli (cit. Calinescu) asegura que la vanguardia fue siempre sensible al mito científico, (circunstancia que puede explicar ciertos aspectos de la fascinación de Arlt por la tecnología), no obstante -continúa Calinescu-:

[...] hay que subrayar que lo importante para la vanguardia no es la ciencia como tal, sino sólo su mito. El cientcismo cultivado por la vanguardia por su metafórico potencial antiartístico y antihumanista está, filosófica y estéticamente, adaptado para la estrategia de la deshumanización; más que eso rechaza claramente cualquier supuesto orgánico o biológico que constituya la herencia de la filosofía y teoría literaria románticas (el mundo visto como un ser vivo, el genio comparado a la fuerza vital natural, la creación como un proceso de crecimiento orgánico, etc.) (132).

Renaud menciona que “[la] urbe pasó a ser un tema predilecto, acompañado generalmente de la exaltación de la angustia, de un fuerte sentimiento de clausura y soledad. Así nació el expresionismo urbano alemán con su espacio geometrizado, caótico y

⁶ Cersósimo continúa explicando: “El hombre moderno vive en angustia. Desde los subsuelos de la inconsciencia un extraño le susurra por las noches su dimensión ontológica, su medida frente a la muerte, su ansiedad desesperada de Dios. Este extranjero le hablará por símbolos que él arrojará de sí mientras se encaminan automáticamente al trabajo. Paradojalmente, la angustia es un signo de salud vital; si no la sintiéramos estaríamos muertos [...]. También es un fronterizo aquel que lucha entre la razón y la locura, el que sufre la tentación, el que está frente a la vida y la muerte” (14 y ss.).

los paisajes apocalípticos que lo han hecho famoso [...]. Así [también] se va instaurando una exótica promiscuidad semántica: las laminadoras, cuños, tornos, prensas hidráulicas, guinches, arcos voltaicos se codean extrañamente” (695 y ss.).

Es sabido que el tópico de la tecnología fue una propuesta sustraída de las literaturas de vanguardia. Keizman señala que si las novelas fueron escritas entre 1929 y 1931 no resulta extraño que el surrealismo y el futurismo, principalmente -señala Keizman-, fueran claros horizontes culturales de Arlt.

Justamente, con la ambigüedad típica de las vanguardias, en la obra de Arlt conviven el rechazo a la industrialización y a la geografía ciudadana con la fascinación por la técnica y la modernidad en tanto objetos estéticos e instrumentos de poder. Los productos del pensamiento científico no son meras herramientas que los personajes aspiran a utilizar [...] sino que hay una verdadera “divinización” de estos elementos. Esto se refleja en el proyecto del Astrólogo, en su propuesta de un “misticismo industrial”, de una sociedad secreta “basada en el industrialismo”. El industrialismo y todo el imaginario que convoca responde al paradigma de ciertas vanguardias, en particular pero no exclusivamente, del futurismo. La belleza del “encuentro fortuito, sobre una maquina de operaciones, de una máquina de coser y un paraguas” es hermana de la fascinación de Erdosain por el funcionamiento de los altos hornos o de su admiración por la rosa de cobre, y, asimismo, su rechazo por la explotación y por las reglas de la sociedad burguesa tiene lazos con los postulados surrealistas.

Es esta ambigüedad respecto de la modernidad lo que permite que, por una parte, hallemos en los personajes rastros de la fascinación futurista por la maquinaria y la tecnología y, por otra, podemos identificar una actitud opuesta, la del surrealismo y su rechazo al capitalismo y su concepción positivista. (28-30).

Pero Keizman ve ahí un imaginario futurista visiblemente distorsionado que tan pronto responde a los postulados de esta estética vanguardista como se aleja de los mismos, guardando estrecha relación con el imaginario surrealista, pero tampoco, porque este último en vez de ver en el ensueño y en los “otros estados” un camino de placer o de liberación encuentra un trayecto de angustia:

En conclusión, los productos de la invención, aunque ligados por su presentación formal a los imaginarios vanguardistas, sufren una desviación decisiva ya que su valor no es el que poseen en estos imaginarios, no constituyen la nueva divinidad de los futuristas ni la metáfora o realización de los mundos paralelos y

libertadores del surrealismo y son, en cambio, constituyentes esenciales de la ficción que los personajes edifican. Productos de la invención e hijos de la ficción, los términos mecanicistas, las especificaciones técnicas, los procesos químicos, las formulaciones mecánicas, las máquinas imaginadas constituyen en la novela tópicos del imaginario tecnológico que está al servicio y es uno de los pilares del complot extraordinario. En esta tecnología perversa confluyen los caracteres opuestos de la mayor materialidad y de la más alta quimera (32-33).

Aunque Arlt no respaldará muchas de las premisas impulsadas por las literaturas de vanguardias (o este respaldo estará altamente fragmentado), resulta interesante observar algunos de los elementos constitutivos de la literatura arltiana que se acercan al arte vanguardista, ya que la incorporación, por lo menos en las expresiones técnicas, de estas corrientes literarias al universo imaginario de Arlt parecen dejar abierto el camino para introducirse a un tema que sí fue ampliamente trabajado por el autor de *Los siete locos*: el concepto de decadencia. Es interesante, repito, porque sus obras guardan una estrecha relación con el mito de la decadencia de Occidente según era presagiado por ciertas corrientes intelectuales de la época.

8. EL CONCEPTO DE DECADENCIA

Si te he mentado, lector, es porque debo mostrarte que la mentira es verdad.

Jean Cayrol

En este capítulo trataré los últimos aspectos relacionados con la verosimilitud que la obra arltiana expresa a través de su narrativa, al tiempo que analizaré los mecanismos que ponen a gravitar cómicamente la estructura de los textos: vacíos intelectuales, toques nietzscheanos, soluciones salomónicas, tesis apocalípticas, doctrinas encontradas, de las cuales hace gala desproporcionada nuestro autor y que pretenden vulgar y tajantemente “redimir” al hombre por métodos excesivamente dudosos.

Tras una mirada retrospectiva a las circunstancias de la época en la que fue escrito el díptico podría concluirse, a grandes rasgos, que la ideología arltiana tiene una fuerte influencia de su entorno histórico, lo cual no es nuevo para nadie; los acontecimientos políticos, intelectuales y sociales de la época poco lugar a dudas dejan. Las líneas generales por donde se expresan los fantasiosos proyectos del Astrólogo no fueron necesariamente inventadas por el autor, fenómeno apuntado en algunas ocasiones hasta por el mismo Arlt. El panorama internacional y más propiamente europeo, hacia inicios del siglo XX, presentaba un perfil tan claro como polémico.

Las fechas son muy ilustrativas y (podría decirse) claves para entender el nacimiento de Roberto Arlt en el ambiente cultural de la Argentina de aquellos años. Jorge Rivera, en su estudio sobre *Los siete locos*, aporta datos que pueden suministrar o ampliar la conjetura que ha llevado a la crítica a afirmar que estas obras son producto, en gran medida, de la situación cultural, política y social que se vive a nivel mundial:

En este sentido la “verosimilitud” del sistema general de ideas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* [...] puede ser rastreado, en sus rasgos fundamentales, en la crisis del racionalismo y en los progresos correlativos de la corriente “irracionalista” y de otros fenómenos concomitantes [...].

Pensemos [...] en el *mito revolucionario* que sustenta la idea de la sociedad secreta y alimenta, de paso, los discursos mesiánicos del Astrólogo. Entre 1917 y 1926 se han producido en Occidente la insurrección de Irlanda, la revolución bolchevique, la revolución espartaquista alemana, la sublevación de von Kapp, Bela Kun en Hungría, la marcha fascista sobre Roma, la dictadura de primo de Rivera en España, el *putsch* nazi de Munich, el golpe de Pilsudski y Polonia y la dictadura de Salazar en Portugal. Derechas e izquierdas se han disputado encarnizadamente el poder, y puede decirse que el imaginario político colectivo está saturado por las imágenes apocalípticas o redentoristas del golpe de Estado, del derrocamiento de la burguesía, de la violencia con ribetes brutales, etc. [...]. Lo curioso, en esa atmósfera, es no ceder frente a las seducciones de la utopía revolucionaria, cualquiera fuere su signo, y en ese preciso sentido la imagería y los discursos “ideológicos” de *Los siete locos* -dentro de su veracidad referencial- son menos “anticipatorios” que “residuales” (45-46).

Estos comentarios resultan muy provechosos para explicar la dirección por la que circula el texto. Arlt, en resumen, no ha hecho sino reproducir algo existente, inmerso en la misma realidad ideológica y política que contemplaba el hombre en la década del ‘20.

El autor entendía, desde su muy particular mirada, que los fenómenos que presenciaba no sólo comenzaban a delinear las ideas políticas y económicas de Occidente sino también las actitudes, las costumbres, las ideologías o las prácticas de las sociedades europeas o europeizantes aunque, creo, desconocía los caminos exactos que dichos acontecimientos tomarían en lo sucesivo. El mundo se transformaba a velocidades vertiginosas y esta particular circunstancia traería, por principio, un cambio radical en la visión de la integridad ideológica del hombre contemporáneo, y al resultado de esta transformación Arlt lo definía como la Mentira Metafísica o la Divina Bazofia¹; no parece casual que por las mismas fechas en que nació el díptico Ortega y Gasset anunciara: “Hoy las derechas proponen revoluciones y las izquierdas tiranías” (60), fenómeno complejo que Arlt, entre otros, supo anticipar con cierta exactitud.

Parece notable, en la mecánica de los acontecimientos que presenciamos en el discurso arltiano, ya sea visto desde la perspectiva apocalíptica de la sociedad secreta o desde las

¹ Goloboff afirma: “la aparente sencillez de la trama no puede ocultar, empero, la complejidad de las situaciones vividas, de los estados de ánimo descritos, de los problemas existenciales planteados. En medio de un contexto donde la crisis mundial ya hace sentir sus efectos, y en el que se percibe la cercana quiebra del orden constitucional argentino que representará el Golpe de Estado conservador del 6 de septiembre de 1930, los ‘locos’ de Arlt, entre fantasías y desvaríos, advierten al lector que el país y el mundo están cambiando velozmente, y que sobrevendrán años desatinados y trágicos” (XXIII-XXIV).

fantasías decadentes de Erdosain, que Arlt supo intuir los fenómenos que transformaban a la sociedad occidental. Su *mentira metafísica*, más que una inventiva poética o mágica, fue un artificio que con el tiempo pudo responder con mucha exactitud a ciertas actitudes ideológicas del hombre contemporáneo.

Pero estas obras no sólo indagaban en los acontecimientos presentes o futuros sino que se consolidaban como fruto del pasado. En el interesante libro de Arthur Herman, *La idea de decadencia en la historia de Occidente* (1997), encuentro pasajes que pueden determinar algunos de los lineamientos que mueven el imaginario de estas dos novelas.

Herman ha consolidado la idea de que la decadencia de Occidente comenzó a formarse en el seno del pensamiento europeo moderno durante el siglo diecinueve y terminó por convertirse “en lo que quizás sea el tema más dominante e influyente en la cultura y la política del siglo veinte. No sólo ha afectado la vida de la gente de modos inesperados y sorprendentes [...], sino que quizás sea inseparable de la idea misma de la civilización” (Herman, 16-17).

Sin embargo, la idea de decadencia parece involucrar dos tradiciones diferentes, por un lado los teóricos del pesimismo histórico; por el otro, los impulsores del pesimismo cultural, porque por “cada intelectual occidental que teme el colapso de su sociedad [...], hay otro que aguarda ese acontecimiento con delectación” (Herman, 17).

En ambos casos, y como crítica de la sociedad industrial, el decadentismo asumía que la sociedad moderna entraba en una fase de crisis espiritual. Codicioso y materialista, sin noción de los “valores humanos”, el individuo se convertía en rehén del desequilibrio psicológico, el aislamiento y el desarraigo.

Pero será el “pesimismo cultural” el que represente la visión más oscura y radical de la idea de decadencia, ya que:

encarna una visión específica de la historia moderna, ejemplificada por el título de la sombría obra maestra de Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*. El mundo moderno y el hombre moderno, afirma el pesimista cultural, están atrapados en un proceso de deterioro, agotamiento y colapso inevitable. El pesimismo cultural está muy influido por la filosofía de Friedrich Nietzsche y su condena general de la sociedad europea de su época como “enferma” y “decadente” [...].

En su contexto europeo original, el pesimismo cultural abarca todo el espectro político e ideológico. Marcuse era marxista, Heidegger recibió a Hitler con entusiasmo, Oswald Spengler con reservas. Nietzsche, por su parte, despreciaba las etiquetas políticas convencionales. El pesimismo cultural es un ataque contra la cultura occidental moderna que antecede y trasciende la adhesión al credo marxista o socialista [...].

Al margen del país, la época y la orientación política, todos estos autores comparten la misma visión profética: la civilización burguesa capitalista de sus tiempos, fuera 1846 ó 1886, 1946 ó 1996, está condenada a la autodestrucción (Herman, 17-18)².

Como motores de una tradición de ruptura y crisis, estas dos actitudes intelectuales (el pesimismo histórico y, su antítesis, el pesimismo cultural), representan, por inversión, las ideas de progreso y decadencia. Mientras los primeros sostienen que fuerzas oscuras y autodestructivas quebrantan las virtudes de la civilización, los segundos afirman que esas fuerzas constituyen el proceso civilizador desde el comienzo. El pesimista histórico señala que la sociedad está autodestruyéndose, el pesimista cultural sostiene que merece ser destruida. “El pesimista histórico ve ‘el desastre en la estrella polar’, como Henry Adams: el pesimista cultural ansía el desastre, pues cree que algo mejor surgirá de las cenizas” (Herman, 442):

El pesimista histórico ve un presente decadente que arruina sistemáticamente los logros del pasado. El pesimista cultural nietzscheano ve el presente como una mera extensión de los valores corruptos y chatos del pasado; su conclusión es que la salud cultural requiere el rechazo de ambos. El inminente colapso de una civilización decadente no es una tragedia sino causa de celebración. Despeja el camino para algo nuevo y sin precedentes, un orden cultural rejuvenecido construido sobre un principio totalmente nuevo” (Herman, 112).

² “No obstante [agrega A. Herman], en el corazón de esta tradición hay una paradoja fascinante. Por una parte, contiene el lúgubre mensaje de que la sociedad moderna se autodestruye sistemáticamente. Ese componente decadentista ha tenido sus propios y angustiados practicantes, tales como Jacob Burckhardt, Henry Adams y Arnold Toynbee. Pero el pesimismo cultural va más allá e incluye, paradójicamente, un mensaje de esperanza. Como los marxistas, el pesimista cultural nos asegura que algo mejor reemplazará a nuestra corrupta sociedad moderna cuando ésta haya terminado de arruinarse y desaparezca. Este nuevo orden, empero, no será económico ni político, sino que supondrá la demolición de la cultura occidental en su totalidad. Este nuevo orden podría cobrar la forma de la utopía ambientalista del Unabomber. También podría ser el Superhombre de Nietzsche, el nacionalsocialismo ario de Hitler, la utópica unión de tecnología y eros de Marcuse o el *fellahin* revolucionario de Frantz Fanon” (Herman, 18-19).

Pero el t3pico de la decadencia, presumiblemente ocasionado por el industrialismo y la tecnolog3a, inclu3a, en s3 mismo, la idea fisiol3gica de la degeneraci3n (impulsadas en gran medida por las teor3as m3dicas de Cesare Lombroso)³:

Para el observador experto, los avances econ3micos y sociales del siglo diecinueve parec3an conspirar s3bitamente contra el progreso humano en vez de favorecerlo [...].

La degeneraci3n se defin3a como el desv3o morboso respecto de un tipo original. “Cuando un organismo se debilita bajo la suerte de influencias nocivas, sus sucesores no semejan el tipo saludable y normal... sino que forma una nueva subespecie”, que con creciente frecuencia legas sus peculiaridades a su prole. ¿Era posible que este debilitamiento, en condiciones adecuadas, afectara al hombre moderno? Los m3dicos, bi3logos, zo3logos y antrop3logos [...] fueron los primeros en dar la alarma. En 1890 cund3a la opini3n de que una marea de degeneraci3n barr3a el paisaje de la Europa Industrial, creando a su paso una multitud de trastornos que inclu3an el incremento de la pobreza, el delito, el alcoholismo, la perversi3n moral y la violencia pol3tica (Herman, 116).

Herman menciona que para Morel y sus seguidores los factores ambientales constitu3an una importante influencia para activar el proceso degenerativo de los individuos, de manera particular sobre las clases m3s desprotegidas, pobres, obreros, desempleados “-aquello que Marx llamaba el proletariado y los liberales franceses denominaban ‘las clases peligrosas’- eran los portadores de los estigmas del progreso. Eran los ‘tullidos de la civilizaci3n’, que ahora amenazaban con inundar la sociedad con su n3mero creciente (Herman, 126):

En *Degeneraci3n y criminalidad* (1888), Charles F3r3 sosten3a, a la manera moreliana, que los factores ambientales explicaban el incremento del desv3o social. La vida urbana moderna, con sus condiciones insalubres, su ritmo fren3tico y sus complejas exigencias, estimulaban excesivamente los nervios de los d3biles mentales y las clase bajas, causando agotamiento y propensi3n a los actos irracionales, incluido el delito. F3r3 afirmaba que la sociedad industrial estaba creando detritos de “capital patol3gico” tal como una mina carbon3fera acumula escoria. “Los impotentes, los locos, los criminales o delincuentes de toda laya deben considerarse como el desecho de la adaptaci3n, los inv3lidos de la civilizaci3n”, y era preciso controlarlos o purgarlos antes que dominaran a sus productivos hu3spedes (Herman, 127).

³ Est3s teor3as no eran ajenas en Argentina, pues el mismo Arlt hace una curiosa referencia a ellas: “-¿Pero es posible que 3ste sea Erdosain?- involuntariamente, la gente tiene un concepto lombrosiano de un criminal” (LI, 279).

La idea de degeneración hacía estragos en todos los horizontes culturales e intelectuales de la Europa industrial: el progreso abandonaba su significado original de avance económico y político y hacía patente, a mediados del siglo XIX, que la tecnología y el industrialismo ya no parecían ser instrumentos útiles para brindar una sociedad estable y segura, sino todo lo contrario. La clase intelectual presagiaba que la civilización había arribado a tal grado de progreso que “como diría Spengler en *El hombre y la técnica*, ‘la civilización misma se ha convertido en máquina’. Las vigorosas imágenes de la película *Metrópolis*, de Fritz Lang, donde los seres humanos son simbólicamente sacrificados a una máquina industrial, reflejaba el temor de que la tecnología controlara a sus usuarios” (Herman, 233):

La razón revela su verdadero rostro [...] en las brutales fantasías sexuales del marqués de Sade, en el nihilismo finisecular de Nietzsche (en la versión de Horkheimer y Adorno, Nietzsche puede funcionar como héroe o como villano), en la celda de interrogaciones de la Gestapo y en las alambradas y hornos de Auschwitz. Según Horkheimer y Adorno, éste es el desenlace lógico de la Europa que adoró la ciencia y el progreso. En las memorables palabras de Horkheimer y Adorno, “el terror y la civilización son inseparables” (Herman, 308).

En la misma dirección, la decadencia no sólo contenía el espectro industrial o tecnológico, incluso iba más allá de la idea fisiológica de la degeneración:

Nordau había expandido el análisis lombrosiano [de la degeneración] para mostrar que “los degenerados no siempre eran criminales, prostitutas... lunáticos, con frecuencia son autores y artistas”. Baudelaire y los poetas franceses “decadentes”, Oscar Wilde (modelo original del conde Drácula de Bram Stoker), Manet y los impresionistas, Henrik Ibsen, León Tolstoi, Emile Xola, Wagner y Friedrich Nietzsche -todas las luminarias de la cultura finisecular- cayeron bajo el microscopio crítico del doctor Nordau. Llegó a la conclusión de que todos eran víctimas de mórbidos “estados mentales subjetivos”. El degenerado artista moderno, al igual que el criminal, carecía de sentido moral: “Para ellos no existe ley, decencia ni pudor” (Herman, 131).

En un contexto más moderno Foucault llevará estos presupuestos (también compartidos por el existencialismo) a su desencadenamiento lógico: la libertad frente al Occidente

burgués exige ineluctablemente la libertad frente a su creación más representativa, el hombre de Occidente.

Foucault, como los existencialistas, creía que el hombre libre debía florecer del colapso de la cultura occidental, sólo que era imprescindible separarlo de su falsa humanidad. Como ruta de escape Foucault se remitió a dos personajes del surrealismo de los años 20: Georges Bataille y Antonin Artaud.

Bataille y Artaud unían el nihilismo iconoclasta de Nietzsche con las imágenes de la muerte y violencia de la poesía de Charles Baudelaire y sus discípulos decadentes. Proponían el rechazo de todas las formas de la razón y la moral como restricciones intolerables para la libertad creativa del individuo. El sadismo, el sexo, la violencia y la locura poseen un valor fundamental en sí mismo, proclamaban Artaud y Bataille, como crudas expresiones del instinto vital del hombre, el cual la sociedad burguesa trata de contener y reprimir.

La superación nietzscheana de todos los valores se convirtió para ellos, y luego para Foucault, en un incesante programa de “transgresión”, una declaración de guerra contra la sociedad mediante una celebración del crimen y el desvío sexual. El hombre nietzscheano francés convierte el mundo en lo que Artaud llamaba “teatro de la crueldad” (Herman, 353).

El hombre iluminista había hecho uso de la ciencia y las artes mecánicas como una expresión de su armonía con la naturaleza, entendida como ley natural. El iluminismo francés creía que los procesos industriales y tecnológicos constituían expresiones saludables del progreso de la sociedad civil. Estas ideas se vieron radicalmente transformadas cuando los románticos hicieron su aparición en escena, al rechazar la naturaleza como orden legal racional. Arthur Herman insiste en estos aspectos cuando escribe los siguientes fragmentos, que merecen ser citados casi en su totalidad:

Frankenstein (1818) de Mary Shelley es precursora de la novela de ciencia ficción y de horror. Nos lleva a la frontera de la nueva visión romántica del hombre como parte de una naturaleza irracional y presenta los primeros elementos de aquello que con el tiempo se convertiría en la fórmula ambientalista naturalista.

Frankenstein está imbuida del vitalismo y la *Lebensphilosophie* de los románticos alemanes. Como admite el barón Frankenstein, “El mundo era para mí un secreto que yo deseaba desentrañar”. La composición de las fuerzas vitales de la naturaleza se convierte en obsesión; la búsqueda de los “secretos del cielo y la tierra” lleva a Frankenstein a rechazar la ciencia positiva y a acudir a la alquimia medieval y la magia, el

antiguo origen ocultista del vitalismo. Frankenstein se considera un Prometeo que ha aprendido a manipular el “principio vital” para crear vida. No obstante, descubre que se ha transformado en Pandora. Lejos de alcanzar la armonía con las fuerzas vitales de la naturaleza. Frankenstein las invoca sólo para que se vuelvan contra él [...].

La imagen más perdurable de esta visión romántica y negativa de la ciencia, del hombre racional contra la naturaleza vital, era la máquina. De Francis Bacon a Saint Simon, la tecnología se consideraba como un aspecto esencial del progreso precisamente porque parecía expresar lo contrario de las tendencias destructivas del hombre. La máquina permitía al ser humano crear riqueza infinita sin necesidad de conquista ni de explotación. El vitalismo romántico arruinó para siempre esta perspectiva. Ahora la tecnología era un proceso totalmente mecánico, desprovisto de todo valor humano o evolución espiritual. En verdad, la “técnica” (como la llama Spengler) formaba el eslabón crucial entre la ciencia y la deshumanizadora división del trabajo y la especialización del capitalismo [...].

En la segunda mitad del siglo diecinueve, el avance tecnológico del hombre occidental empezaba a lucir como un orden preestablecido, impersonal, casi opresivo, aun para algunos de sus admiradores. Sus ingenios parecían cobrar vida propia, como el monstruo de Frankenstein. La imagen de la ciencia y la tecnología como “aprendiz de brujo” del progreso nació en el mismo tiempo y lugar que se oyeron los primeros vagidos del decadentismo occidental: París de mediados de siglo, en las novelas de ciencia ficción de Jules Verne⁴.

Jules Verne era originalmente un autor de novelas históricas al estilo de sir Walter Scott y Alexandre Dumas, pero luego consagró su fértil imaginación a la tecnología de su siglo. Su personaje más famoso, el capitán Nemo, apareció inicialmente en 1868, en *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Nemo muestra cómo el desilusionado artista romántico se convierte en el moderno científico loco. Nemo ha cortado todos los lazos con la humanidad y la civilización, como cuenta a sus visitantes [...].

Viviendo bajo el mar en su submarino *Nautilus*, Nemo tiene una biblioteca llena de obras científicas pero “sin política ni economía”, como la del doctor Frankenstein (400-401).

Rastrear hasta qué punto estas ideologías lograron penetrar en el imaginario arltiano no es tarea sencilla, pero no cabe duda de que el tópico de la tecnología perversa y la degeneración, producto del misticismo industrial o el industrialismo político, se había filtrado ya en las arterias de estos escritos. Estas significaciones reaparecen insertadas en la

⁴ Compárese lo aquí dicho con la estética que la narrativa arltiana recrea continuamente: “La ciudad de nosotros, los Reyes, será de mármol blanco y estará a la orilla del mar. Tendrá un diámetro de siete leguas y cúpulas de cobre rosa, lagos y bosques. Allí vivirán los santos de oficio, los patriarcas bribones, los magos fraudulentos, las diosas apócrifas. Toda ciencia será magia. Los médicos irán por los caminos disfrazados de ángeles y cuando los hombres se multipliquen demasiado, en castigo de sus crímenes, luminosos dragones voladores derramarán por los aires vibriones de cólera asiático” (*SI*, 328-329).

narrativa arltiana una y otra vez: “Yo leo mucho, y créame, en todos los libros europeos encuentro este fondo de amargura y de angustia que me cuenta de su vida usted” (*Sl*, 161); “Completamente, y créame... seremos cuando menos los dueños del país... si no del mundo. Tenemos que serlo. Lo que proyecta el Astrólogo es la salvación del alma de los hombres agotados por la mecanización de nuestra civilización” (*Sl*, 238); “Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre; lo moldean cobarde, astuto, envidioso, y es la envidia la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardía. [...] en nuestro siglo los que no se encuentran bien en la ciudad que se vayan al desierto” (*Sl*, 240); “-Sí, nada más que recuerdos es la vida... / -Yo quiero que sea futuro. Futuro en campo verde no en ciudad de ladrillo” (*Ll*, 26); “La puerca civilización lo ha magullado, lo ha roto internamente, y el odio sopla por sus fosas nasales” (*Ll*, 53). Junto con el nuevo orden mundial, la obra de Arlt se abrirá camino en el panorama intelectual argentino a punta de fusil.

Aunque sería complicado delimitar hasta qué punto estas ideas fueron un proyecto deliberadamente meditado por el autor, no cabe duda que Arlt, con sus escritos, estaba reflejando la fuerte inestabilidad intelectual de la época, no nada más la política o económica, sino ante todo, la intelectual. ¿Pero hasta dónde Arlt compartía estas doctrinas? Y más aún ¿comprendía lo que sus obras intentaban comunicar? ¿Se había dejado seducir por el tópico decadentista? ¿Realmente era un pesimista cultural que creía que de la destrucción resurgiría el superhombre? ¿O, mejor aún, Arlt veía todos estos procesos como un todo inalienable, desprovisto de salida?

“Para captar [ciertos] acontecimientos extraños -dice Baudrillard-, hay que convertir la propia teoría en algo extraño. Hay que hacer de la teoría un crimen perfecto o un atractor extraño” (117). Y esto fue algo que Arlt distinguió muy bien:

Me parece equivocado, pues, juzgar un cuadro de Van Gogh o una novela de Kafka a la luz de un caduco concepto de la realidad. Naturalmente, cuando a pesar de todo se lo hace -¡y con qué frecuencia!- se concluye que describen una especie de “irrealidad”, los seres y las cosas del descabellado territorio del hombre enloquecido en su soledad. El artista parece haber abandonado así el mundo de lo real para internarse en la esquizofrenia.

Esto es lo que mucha gente piensa del arte contemporáneo (Sábato, 2000, 69).

El proyecto revolucionario de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* no es, en efecto, una alternativa viable sino sólo una patética comedia que parodia una realidad incuestionable que simula con mucha ironía los mecanismos de las sociedades actuales. El personaje arltiano podrá estar loco, si así se desea, pero de ninguna manera es un ser ingenuo o discapacitado. Razona, observa y por el entendimiento muere. Es curioso y no deja de sorprender, pero a veces parece que “el atentado contra el principio mismo de realidad es una falta más grave que la agresión real” (Baudrillard, 49); y éste es uno de las grandes obstáculos que aún ahora desafían al texto.

Antes de terminar me gustaría aclarar que en este espacio me pareció oportuno recrear algunos aspectos del contexto tanto intelectual, como social y político en el que se desarrollan las obras, ya que a partir de éste se explican en gran medida los propósitos fraguados por la sociedad secreta (procedimientos siempre compatibles con la conciencia intelectual de la época). Desde luego, no pienso sostener que las obras tengan un carácter doctrinario o dogmático, pero sí me interesa señalar que la explicación de ciertos elementos del contexto pueden ayudar a reconstruir la verosimilitud del discurso de los personajes, verosimilitud que logró ceñir sus presupuestos a la ideología contemporánea, y que no tuvo otra salida que atentar contra la imagen que el hombre moderno pretende construirse de sí mismo⁵.

Es cierto que la literatura arltiana no denuncia para corregir, sino para asumir. Y si resulta importante observar la verosimilitud de la sociedad secreta es porque a partir del análisis que desecha por completo su coherencia se imposibilita, la crítica, para poder incursionar en los temas más incómodos de las novelas, resumiendo la sociedad secreta a la locura o a la imaginación, marginando por completo toda visión ideológica, siendo, de hecho, parte fundamental de la obra. El nuevo estado psicológico del hombre de Occidente,

⁵ Mirta Arlt ha señalado: “En este estado de hipersensibilidad todo puede maravillar pero también sobrecoger. Las revelaciones son inesperadas, insólitos los entusiasmos, imprevisibles las reacciones. Ahora bien, el recorrido de *Los siete locos* responde a un mito de reciente actualización en el orden práctico-social: el mito del hombre apocalíptico [...]. La interferencia de las coordenadas del progenitor convierten a Erdosain en un prototipo existencial y conflictivo en el que fácilmente puede reconocerse luego el lector que participa de sus planteos [...]. *Los siete locos* realizan ordalías fabulosas en la esperanza de modificar su propia alquimia interior, escapar a los condicionamientos de las coordenadas que los abarcan. Por momentos tienen extremada clarividencia sobre el modo en que los valores tradicionales han minado su interioridad y hace imposible su

la angustia, el hastío, la decadencia, tiene que ir de la mano de un contexto histórico, social y cultural (y, por supuesto, literario), de lo contrario estaríamos hablando de casos aislados, de patologías menores y no del Hombre, tema sobre el cual recae toda la importancia y atención del díptico.

Espero que los últimos párrafos no se hayan prestado a serios malentendidos. Al comparar las “locuras” de las novelas con la historia (ficción *versus* realidad), no intenté justificar las primeras por vía de las segundas; dicha comparación no debe presuponer que la verosimilitud de las obras depende de la verosimilitud histórica. Hago esta obvia distinción porque es necesario resaltar que la verosimilitud de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* está edificada en el sencillo motivo de que es parte sustancial de las obras, sin la cual o tras la desvirtualización de ella, la obra literaria sería una ficción innecesaria, superflua y malograda⁶. El contexto histórico, pese a ser un consejero funesto, que reposó incómodamente en la pluma de Roberto Arlt, es innecesario para el díptico, que tiene luz y vida propia y una feroz intuición capaz de sorprender hasta la misma historia. En resumen, la historia que se nos narra, los postulados filosóficos, éticos y morales de sus personajes, serán ficción, más no ficticios.

Si bien el personaje no debe ser comparado con el héroe característico de la historia, en la misma dirección, aparecen conflictos secundarios al pretender creer que la revolución que plantea la sociedad secreta puede llegar a ser un simple espejo de lo real. Es verdad que la Historia puede darnos herramientas para entender o desentrañar la obra arltiana, pero nunca para justificarla, definirla o darle verosimilitud, puesto que esta verosimilitud, de existir, está fundamentada en su misma pauta literaria.

Nosotros estamos sentados aquí entre los pastos, y en estos mismos momentos en todas las usinas del mundo se funden cañones y corazas, se arman “*dreadnaughts*”, millones de locomotoras maniobran en los rieles que rodean al planeta, no hay cárcel en la que no se trabaje, existen millones de mujeres que en este mismo minuto preparan un guiso para la cocina, millones de hombres jadean en la cama de un hospital, millones de criaturas que escriben sobre un cuaderno su lección. ¿Y no le parece curioso este fenómeno?

“resurrección”, pero en definitiva sólo alcanzan a ser precursores de los verdaderos ascetas de la abyección que Roberto Arlt y Remo Erdosain vislumbran en el futuro” (Mirta Arlt, 2000, 827-828).

⁶ Aquello que Horacio González definía de la siguiente manera: “Cualquier surco de una novela, *pertenece* a esa novela, por más antagonismo que plantee respecto al curso general de los acontecimientos” (39).

Estos trabajos: fundir cañones, guiar ferrocarriles, purgar penas carcelarias, preparar alimentos, gemir en un hospital, trazar letras con dificultad, todos estos trabajos se hacen sin ninguna esperanza, ninguna ilusión, ningún fin superior. ¿Qué le parece, amiga Hipólita? Piense que hay cientos de hombres que se mueven en este mismo minuto que le hablo, en derredor de las cadenas que soportan un cañón candente... lo hacen con tanta indiferencia como si en vez de ser un cañón fuera un trozo de coraza para una fortaleza subterránea. -Arrancó otra margarita, y desparramado los pétalos blancos continuó-: Ponga en fila a esos hombres con su martillo, a las mujeres con sus cazuelas, a los presidiarios con sus herramientas, a los enfermos con sus camas, a los niños con sus cuadernos, haga una fila que pueda dar varias veces vuelta al planeta, imagínese usted recorriéndola, inspeccionándola, y llega al final de la fila preguntándose: ¿Se puede saber qué sentido tiene la vida? (LI, 15).

Como ya ha sido señalado en numerosas ocasiones, Arlt trabajó continuamente los temas sociales, las clases, los valores pequeño-burgueses. Aspectos que fueron siempre relevantes en sus novelas, cuentos, aguafuertes u obras de teatro; y la intromisión casi ominosa de Arlt en estos temas le costó severas críticas. Costo muy alto, supuesto que fue segregado continuamente tanto por los grupos intelectuales dominantes como por el público lector durante casi veinte años⁷. Me refiero al periodo que va de 1931, tras la publicación de *Los lanzallamas*, novela que apenas tuvo eco entre la crítica y no fue difundida como *Los siete locos* o *El juguete rabioso*, hasta 1950, año en el que Arlt vuelve a ser tema relevante tanto para la crítica como para el público lector y, de manera singular, para muchos escritores jóvenes que empiezan a producir a la sombra de los textos literarios de Arlt⁸.

“No se quiso ver finalmente en sus novelas más que una farragosa acumulación de extravagancias, de monstruosidades gratuitas procedentes de una imaginación enfermiza” (Renaud, 688). Pero esto, más que un insulto, me parece un elogio o por lo menos un acierto y, también, es posible que aquí radique toda la potencia creadora o destructora de la gran aportación de Arlt a la literatura.

⁷ Importante resulta señalar que el aislamiento que sufrió Roberto Arlt de los círculos intelectuales argentinos fue únicamente desde la perspectiva de su literatura. Como se sabe, Arlt sobrevivió durante todo ese tiempo gracias a la publicación cotidiana de sus aguafuertes, que le granjearon un gran renombre y una poderosa afluencia de lectores.

⁸ En el *Dossier* de la edición de “Archivos” de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, editada por Mario Goloboff, aparecen comentarios respecto a la influencia arltiana en escritores argentinos que inician su carrera literaria hacia los sesentas, comentarios de gran interés para ver la poderosa influencia que el autor de *El juguete rabioso* ejerce sobre los jóvenes creadores. Remito a dicha edición, que aparece en la bibliografía final de este escrito.

Roberto Arlt fue un autor que supo trazar con detenimiento la trágica línea marcada por el hombre en su destino y en su historia misma: “El hogar [el mundo] es un estercolero con un adjetivo de virtuosidad” (Sl, 239)⁹.

Arlt “replanteó” el realismo, a partir de la liberación de todas las restricciones y compuertas, y logró [...] que la novela fuese capaz de captar la palpitación y la ominosa verdad de su época sin recaer en la tesis, la moraleja y el didactismo reformista.

El universo tramado por Arlt, sobre la base de una absoluta libertad imaginante, poseía todos los atributos de la provocación. No nos “hablaba” sobre lo real, como las novelas construidas con una “sólida base documental” o con los rezagos de una notoria “naturalista”, al estilo de las que escribían Gálvez o Castelnuovo; más bien “construía” lo real (construyendo lo “imaginario”) (Rivera, 68).

El gran conflicto del personaje arltiano consiste en no poder creer en algo. Decepcionados del mundo y de sí mismos incursionarán en la vida representado una patética comedia: querer creer en algo y no poder hacerlo en nada. Aunque quieren ser, no pueden¹⁰.

Nuestro autor despojó al crimen de su carácter inhumano, afirmaba Salama, pero también despojó a la realidad, la moral o la norma, de su pretendida credibilidad, algo que todavía algunos sectores de la crítica no le ha podido perdonar a Arlt.

El personaje arltiano se equivoca de principio a fin (ese fue el gran acierto de las obras, mostrarnos los límites y las contradicciones de la razón): después de la lucidez vuelven a caer en el error, siguiendo la búsqueda donde ya no hay nada que buscar. Llevamos siglos intentando desmontar los misterios de la condición humana, es hora de aceptar que ya no

⁹ Mirta Arlt señala que “Erdosain personaje y Roberto Arlt autor-personaje arrojan el saldo creador de la novela existencial de la Argentina del 30, una época que política y filosóficamente está haciendo penosamente y a los tumbos un país que otea salidas a través de lo descabellado. Y esto convierte a Roberto Arlt novelista en el autor visionario de su generación. *Los siete locos* son paradigma de una conjunción humana que se habría de materializar en la segunda mitad de nuestro siglo XX, paradigma que se nos ha hecho familiar hoy a través de la novela, el cine y el teatro de las dos últimas décadas” (2000, 825).

¹⁰ Avellaneda menciona: “Los soliloquios de Erdosain se van cargando progresivamente del estallido inminente [...]. Lo ‘psicológico’ del texto, lo que en un nivel específico puede ser leído como la historia de un personaje psicótico, es, en el nivel de la desfamiliarización, una puesta al desnudo de significados ‘no psicológicos’ que establecen el imperio de los sentidos de inestabilidad, de desequilibrio, de límites que ponen al borde del estallido final” (Avellaneda, 651). Además -nos dice Amícola-: “Arlt no deja, en definitiva, de festejar -por medio de una demostración *ad absurdum*- que el principio válido es el de la Razón, aunque esté tematizando a siete locos” (680).

hay nada que buscar si primero no se acepta una antecedente elemental, que reza más o menos de este modo: demencia aparte, nosotros somos *eso*.

Nada más dulce que arrastrarse al margen de los acontecimientos; y nada más *razonable*. Pero sin una fuerte dosis de demencia, no hay iniciativa alguna, ni empresa ni gesto. La razón: herrumbre de nuestra vitalidad. Es el loco que hay en nosotros el que nos obliga a la aventura; si nos abandona, estamos perdidos: todo depende de él, incluso nuestra vida vegetativa; es él quien nos invita a respirar, quien nos fuerza a ello, y es también él quien empuja a la sangre a pasarse por nuestras venas. ¡Si se retira, nos quedamos solos! No se puede ser normal y vivo a la vez (Cioran, 1995:b, 22-23).

Concluyo, entonces, que las intenciones de la obra giran, más que en torno a la locura, alrededor de esa idea agresiva que se aboca a la desmitificación de la imagen que el hombre pretende tener o construirse de sí mismo, porque esa tendencia irresponsable de querer construirse una imagen que no existe es una mera inclinación basada en ciertas estructuras de poder o en un falso anhelo por representar una ridícula comedia, o lo que sea, pero no es algo intrínsecamente verdadero; además, “en la vida y en la literatura lo que lógicamente es absurdo, psicológicamente es riguroso y real: ‘creo porque es absurdo’” (Sábato, 2000, 75).

VISIONES DE LA ANGUSTIA

Una obra existe cuando se ha preparado en la sombra con la atención, con el cuidado con que el asesino medita su golpe. En ambos casos lo principal es la voluntad de golpear.

E. M. Cioran

La obra de Arlt ha sido ejemplar heredera de escritores como Baudelaire, Rimbaud o Dostoievski, etc. Pero también es cierto que de alguna manera la narrativa arltiana ha influido en escritores como Cortázar, Sábato y Onetti, entre otros, que no es decir poca cosa. Por ello quiero ocupar este espacio para concluir con lo que hasta el momento he omitido mencionar y hacer un pequeño balance o conclusión.

Roberto Arlt fue un escritor de novelas poderosas, demasiado, tal vez (Nietzsche asoma entre bambalinas). Y ¿no corro el riesgo de convertir en monumento una escritura viva, que respira y transpira? No: las novelas conversarán a solas con sus lectores y estoy seguro de que será una muy larga charla. Y ¿esa especie de callejón sin salida o encrucijada que nos abre las puertas a esta duda sostenida, qué hacer con ello? Encuentro un fragmento de Cortázar que trastoca la estructura y sustancia de la posible lectura determinista del primer impulso, y da ejemplo de la luz que puede arrojar la estética estudiada:

Volvemos a él por otras cosas, por las imágenes inapelables y delatorias que nos ponen frente a nosotros mismos como sólo el gran arte puede hacerlo.

Que sea él quien cierre estos apuntes, él que ve a su doble Erdosain en ese momento en que, “igual a las fieras enjauladas, va y viene por su cubil, frente a la indestructible reja de su incoherencia”. Arlt, que hace decir a Balder, su otro doble: “Mi propósito es evidenciar de qué manera busqué el conocimiento a través de una avalancha de tinieblas y mi propia potencia en la infinita debilidad que me acompañó hora tras hora”. De esa incoherencia, de esas debilidades, nacerá siempre la interminable, indestructible fuerza de la gran literatura (Cortázar, XI).

Contrariamente a lo que podría pensarse, la reacción que estas obras producirán en el corazón de las buenas gentes será de comunión, de un despojarse de lo accesorio para observar pacientemente la violencia de nuestro gesto. Naturaleza humana, tal vez dirán. Y sí, así es, pero también lo veo de la siguiente manera: si todo se nos ha negado, al menos podemos sentir, persuadirnos de que no somos autómatas, expresando horror, amargura y bajo la estricta aprobación más estregada de un destino confuso y solitario.

Está claro que Arlt, con sus escritos, no inventó al hombre actual, ni su modernidad, ni su tecnología, ni sus estados psicológicos, ni sus defectos; también es cierto que tampoco pudo crear aquello que denominó como la “divina bazofia” o la “mentira metafísica”, que en el fondo no son más que concepciones universales que bajo la pluma de Roberto Arlt adoptaron nombres propios. Lo que sí resulta claro es que el pensamiento crítico de su obra, la certeza para reproducir estados anímicos interiores y situaciones colectivas, puede ser considerado dentro de la calificación nada pretenciosa de un *conocimiento de frontera*, que se volcó dolorosamente a un único objetivo: *la anatomía del desastre*, a un único deber: “luchar para destruir esta sociedad implacable” (*Ll*, 27) y que supo proveerse de una visión nítida de lo que terminaría por gestarse unos cuantos años después de que sus escritos sorprendieron por la fortaleza de su prosa, por lo complejo de su pensamiento crítico, a una multitud de lectores confundidos por su contenido pero, finalmente, ¿cómo aceptar lo que Arlt plantea en sus escritos si nuestra modernidad, nuestro temperamento, se han empeñado en ocultarlo, en disfrazarlo? ¿Cómo aceptarlo si precisamente el deseo más profundo de nuestra moral colectiva y humana nos impide ver la tragicómica realidad de nuestros deseos y nuestras aspiraciones, la tragedia y la comedia que representamos todos los días de nuestra existencia como civilización y cultura? ¿Cómo aceptar lo inaceptable, lo que va en contra de todo el universo intelectual, moral, que hemos inventado y que nos consagramos a fomentar en un doble juego que no es exagerado llamar endemoniado?:

Dice Martín Buber que la problemática del hombre se replantea cada vez que parece rescindirse el pacto primero entre el mundo y el ser humano, en tiempos en que el ser humano parece encontrarse como un extranjero solitario y desamparado. Son tiempos en que se ha dislocado una imagen del universo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que los mortales tienen en lo familiar. El hombre se siente entonces a la intemperie, el antiguo hogar destruido. Y se interroga sobre su destino.

Por añadidura, y a diferencia de los otros instantes cruciales de la historia, ésta es la primera vez que el hombre se ha vuelto completamente problemático; ya que, como observa Max Scheler, además de no saber lo que es, *ahora sabe que no sabe*. ¿Cómo en tales circunstancias de catástrofe universal, la literatura puede no estar impregnada de preocupaciones metafísicas? Pues es un error imaginar que la metafísica únicamente se encuentra en los vastos tratados filosóficos, cuando, como advirtió Nietzsche, la hallamos en la calle, en las tribulaciones del modesto hombre de la calle (Sábato, 1997, 63-64).

Definitivamente, si no se acepta esto, las limitaciones de nuestra conducta para describir nuestra realidad inmediata, Arlt, sus escritos, no podrían ser considerados más que como una serie de panfletos enfermizos hasta la locura, que nos proveen de unos personajes profundamente desequilibrados y desquiciados por su contexto y su fragilidad interior y que se hicieron incompetentes, al perder el norte, para integrarse a la vida asociada. Finalmente, hablar sobre Arlt sería una labor ociosa, sin sentido. La gran conquista estética y ética de la obra de Arlt no puede ni debe reducirse únicamente a los alcances de una simple y delimitada conquista poética, aunque lo fue, a la innovación de un lenguaje y sus alcances, a la imaginación, que también fueron otros de sus logros, pues la literatura no sólo es imaginación sino, ante todo, ficción. Y si la ficción no es capaz de explicar algo que vaya más allá de lo que es la imaginación, entonces todo escrito sería inútil, poco innovador, que giraría en torno a una estética que se transforma y cambia y no da respuestas, mejor dicho, no formula preguntas, no se cuestiona a sí misma. Las interrogantes necesarias serían, entonces, las siguientes: ¿Qué es el hombre? ¿Cómo puede la literatura acercarnos al conocimiento de nosotros mismos?

Finalmente, el estudio de la literatura también debe dedicarse a levantar las cloacas, a destapar las coladeras de su *magnífica locura* y aceptar el fruto humano tal y como es: el arte es el reflejo del hombre, de su entorno, de su historia pasada y de su futuro próximo y no tanto. El arte, en esta dirección, nos ha ido mostrando lo que la ciencia y la tecnología ya han agotado y ahora intentan salvar: *la crisis de la razón*.

Y en este sentido Arlt, sus escritos, principalmente *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, son un ejemplo muy logrado de lo que se ha venido mencionando durante los últimos párrafos. Arturo Pérez-Reverte ha dicho que “ante un texto cada quien aplica su propia perversidad” (1993, 457), pero no nada más al leerlo e interpretarlo sino también al

escribirlo, al repudiarlo, al condenarlo o aceptarlo. La obra de arte no nada más es un camino de encuentros y desencuentros, de aceptación, sino, también, de complicidad.

Roberto Arlt nos muestra siempre a sus hombres-personajes sumergidos en profundas crisis de identidad, a causa de su supervivencia en un mundo caótico que los construye y los destruye, y que los ha sorprendido en la actividad de esa extraña y cada vez más lejana ocupación humana: la costumbre de analizar, de reflexionar, de inspeccionarse a sí mismos y a los demás¹.

Para estos seres decadentes y transformados por su entorno, por sus reflexiones, el mal no existe sino sólo a través de la angustia, que desde las reglas morales y los códigos civiles y legales no justifican sus actos, pero desde el punto de vista de la desesperación sí. Son hombres que han perdido por completo los valores de la civilización actual tal cual fueron diseñados y concebidos, mostrándoles ante sí nuevos horizontes. “Y esta nueva aurora que latía en mí estaba tan perfectamente individualizada que muchas veces, más tarde, me he preguntado qué secreto llega a encerrar el alma de un hombre al que, sucesivamente, van mostrando horizontes nuevos, descascarando sensaciones que para él mismo son un asombro por su origen aparentemente ilógico” (*Sl*, 150).

El hombre-personaje arltiano es, ante todo, el hombre que no se resigna y lucha, y en esa lucha incansable y siniestra hasta el abatimiento contra su condición actual se colapsa y cae. Empieza a descubrir caminos, a percibir horizontes, que si bien la vida misma los contempla desde sus comienzos, la literatura argentina hasta ese momento no había tenido tiempo de reflexionar, dando comienzo así a su contemplación, a la aceptación de su existencia, a su precaria y a veces confusa posibilidad.

¹ Dostoievski, quien tanto aportó a la estética arltiana, escribe en *Apuntes del subsuelo*: “[...] todos nosotros estamos divorciados de la vida, todos estamos lisiados, quien más quien menos. Tan divorciados estamos de la vida que a veces sentimos una especie de repugnancia ante ‘la vida real’ y por ello no toleramos que no la recuerden [...]. Sé que ustedes se irritarán quizás conmigo y empezarán a gritar y dar patadas: Hable sólo de sí mismo y de su vida miserable en su agujero subterráneo; no tenga la osadía de decir ‘todos nosotros’. Perdonen, señores, pero no estoy tratando de justificarme con esa *todosidad*. En lo que a mí toca en particular, me he limitado a llevar lo más lejos posible lo que ustedes sólo se han atrevido a llevar a mitad de camino; y además han proclamado como sentido común lo que no es más que cobardía, y con ello se consuelan engañándose a sí mismos [...]. En definitiva ni siquiera sabemos dónde habita ahora la ‘vida real’, ni qué es, ni por qué nombre se le conoce [...]. Hasta encontramos difícil ser seres humanos, hombres *auténticos*, de nuestra propia sangre y hueso; nos avergonzamos de ello, creemos que es ignominioso, e intentamos convertirnos en una especie nunca vista de hombres generalizados. Hemos nacido muertos y, durante largo tiempo, no hemos sido engendrados por padres vivos, cosa que nos agrada cada vez más” (154-156).

La literatura, a partir de esta realidad estética y ética, ya no será nada más la insigne facultad de reproducir cuadros extravagantes, fantasías perfectas, intelectualismo de punta sino, también, la descripción de estados concisos de nuestra verdad, de nuestra “sabiduría”, donde también se muestran las imperfecciones de nuestra conducta, la perversión de nuestros intereses, la confusión de nuestras doctrinas, el doble juego que todos los días de nuestra existencia practicamos conscientemente o no. El arte, visto así, sería el reflejo más cruel desde donde el hombre puede asomarse a la imagen nítida de su conciencia, al estado más puro de su alma y de su ser; espejo sombrío y fantasmal que le aturde y le incomoda porque, finalmente, el arte también puede ser aquella entidad mística y oscura desde la cual el hombre puede contemplar (o *celebrar*, como ha sido siempre) su terrible y demoledora insignificancia.

Bien se ha dicho: *el texto siempre se venga*. Podemos dormir tranquilos, mientras en espirales ascendentes o descendentes -¡qué importa!- los sujetos del mundo arltiano se precipitan, y algo de nosotros, lectores, se precipita junto con ellos, por medio del mármol oscuro de su prosa. Quede así Roberto Arlt por el momento y para la eternidad, o lo que sea.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE ROBERTO ARLT

- ARLT, Roberto, 1972. *Regreso* Prólogo de Alberto Vanasco. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- _____, 1991. *Obra Completa*. Primera reimpresión, III tomos, introducción de Julio Cortázar. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohle-Biblioteca del Sur.
- _____, 1997. *Los siete locos*. Segunda edición, prólogo, edición y notas de Flora Guzmán, Letras Hispánicas, 353. Madrid: Cátedra.
- _____, 1997. *Los lanzallamas*. Cuarta edición. Buenos Aires: Losada.
- _____, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- _____, 2002. *Cuentos completos*. Prefacio de Gustavo Martín Garzo, postfacio de David Viñas. Buenos Aires: Losada.

II. ESTUDIOS CRÍTICOS

- ALONSO, Lizardo, 2000. “Los lanzallamas”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- AMÍCOLA, José, 2000. “Elogio de la razón y la locura”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- ARLT, Mirta, 1974. “Prólogo”. En Roberto Arlt, 1974. *Los siete locos*. México: Losada.
- _____, 2000. “Los siete locos”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- AVELLANEDA, Andrés, 2000. “Clase media y lectura: la construcción de los sentidos”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.

- BORRÉ, Omar, 1999. *Roberto Arlt, su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta.
- CERSÓSIMO, Emilse B., 1982. *Literatura y profecía. Arlt, Sábato, Marechal, Güiraldes*. Buenos Aires: Docencia.
- CORRAL, Rose, 1987. *Roberto Arlt: la identidad cuestionada. Una lectura a Los siete locos y Los lanzallamas*. Tesis Doctoral. México: El COLMEX.
- _____, 1988. “La sociedad secreta y la rebelión de los magos: aproximación a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”. En *Nueva Revista de Filología*, vol. 36, n° 2, pp. 1265-1276.
- _____, 1992. *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México: El COLMEX-FCE.
- _____, 2000. “Ficción y realidad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- CORTÁZAR, Julio, 1991. “Prólogo”. En Roberto Arlt, 1991. *Obra Completa*. Primera reimpresión, III tomos. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohle-Biblioteca del Sur.
- GIARDINELLI, Mempo, 2000. “Presencia de Roberto Arlt en mi obra”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- GIL MONTOYA, Rigoberto, 2004. *Arlt en Piglia: la subversión y el complot*. Tesis doctoral. México: UNAM.
- GILMAN, Claudia, s/f. “Polémicas II”. En David Viñas, director, s/f. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. Buenos Aires: Contrapunto.
- GNUTZMANN, Rita, 1984. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- _____, 2000. “Bibliografía de Roberto Arlt”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- GOLDAR, Ernesto, 1985. *Proceso a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- GOLOBOFF, Mario, 2000. “Introducción”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.

- GONZÁLEZ, Horacio, 1996. *Arlt. Política y locura*. Puñaladas. Ensayos de Punta. Buenos Aires: Colihue.
- GUERRERO, Diana, 1972. *Roberto Arlt: el habitante solitario*. Buenos Aires: Garnica Editor.
- _____, 2000. “Los buscadores de la irrealidad. El político”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- GUZMÁN, Flora, 1997. “Prólogo”. En Roberto Arlt, 1997. *Los siete locos*. Segunda edición, Letras Hispánicas, 353. Madrid: Cátedra.
- HAYES, Aden W., 1982. *Roberto Arlt, la estrategia de su ficción*. London: Tamesis Books Limited.
- KEIZMAN, Betina, 2002. *Roberto Arlt, Cesar Aira y las narraciones del complot*. Tesis de maestría. México: UNAM.
- JARKOWSKI, Aníbal, s/f. “El amor brujo: la novela ‘mala de Roberto Arlt’”. En David Viñas, director, s/f. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. Buenos Aires: Contrapunto.
- JITRIK, Noé, 1980. “Prólogo”. En Roberto Arlt, 1980. *Antología*. México: Siglo XXI Editores.
- _____, 2000. “Un utópico país llamado errar”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- LANATA, Jorge, 2000. (Sin título). En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- LARRA, Raúl, 1950. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Futuro.
- _____, 2000. “Polémica. Roberto Arlt es nuestro”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- MALDAVSKI, David, s/f. *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Escuela.

- MASOTTA, Oscar, 1982. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- _____, 2000. “Sexo y tradición en Roberto Arlt”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- MONTALDO, Graciela, s/f.a. “El origen de la historia”. En David Viñas, director, s/f. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. Buenos Aires: Contrapunto.
- _____, s/f.b. “Polémicas”. En David Viñas, director, s/f. *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. Buenos Aires: Contrapunto.
- NÚÑEZ, Ángel, 1968. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Minor Nova.
- OVIDO, José María, 2002. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3. *Postmodernismo, Vanguardia y Regionalismo*. Tomo III, Universidad Textos. Madrid: Alianza Editorial.
- PASTOR, Beatriz, 1980. *Roberto Arlt o la rebelión alienada*. Gaithersburg: Hyspamerica.
- PIGLIA, Ricardo, 2000. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2001. *Crítica y ficción*. Colección Argumentos, 267. Barcelona: Anagrama.
- PRIETO, Adolfo, 1978. “Prólogo”. En Roberto Arlt, 1978. *Los siete locos y Los lanzallamas*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- RENAUD, Maryse, 2000. “*Los siete locos y Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- RIVERA, Jorge B., s/f. *Roberto Arlt. Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette.
- SALAMA, Roberto, 2000. “El mensaje de Roberto Arlt”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- SARLO, Beatriz, 2000. “Roberto Arlt, excéntrico”. En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.

- SZWARC, Susana, 2000. "La continuidad de los mundos imaginarios". En Roberto Arlt, 2000. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, Colección Archivos, 44. México: FCE.
- VANASCO, Alberto, 1972. "Prólogo". En Roberto Arlt, 1972. *Regreso*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- VIÑAS, David. 2002. "Postfacio". En Roberto Arlt, 2002. *Cuentos completos*. Prefacio de Gustavo Martín Garzo, postfacio de David Viñas. Buenos Aires: Losada.
- _____, 2004. "Arlt: robar y salir corriendo". En Ana María Barrenechea, 2004. *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Colección Vitral. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- ZUBIETA, Ana María, 1987. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Hachette.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABBAGNANO, Nicolas, 1989. *Diccionario de Filosofía*. Séptima reimpresión, traducción de Alfredo N. Galletti. México: FCE.
- BAJTÍN, Mijaíl M., 2004. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova, Breviarios, 417. Madrid: FCE.
- BAUDRILLARD, Jean, 1997. *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos*. Traducción de Joaquín Jordá, Colección Argumentos, 115. Barcelona: Anagrama.
- BERMAN, Marshall 1983. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- BOBBIO, Norberto, 1948. *El existencialismo. Ensayo de interpretación*. Tercera edición, traducción de Octavio G. Barreda, Breviarios, 20. México: FCE.
- BÜRGER, Peter, et al, 1987. *Estética de la recepción*. Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, S. A.

- CALINESCU, Matei, 1987. *Las cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Traducción María Teresa Beguiristain, Colección Metrópolis. Madrid: Tecnos.
- CELLA, Susana, 1999. "Panorama de la crítica". En Susana Cella, directora del volumen, 1999. *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Volumen 10, edición dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé Editores.
- CIORAN, E. M., 1995:a. *Del inconveniente de haber nacido*. Madrid: Taurus.
- _____, 1995:b. *Adiós a la filosofía*. Quinta reimpresión, prólogo y selección de Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial.
- _____, 2003. *La caída en el tiempo*. Marginales, 124. Barcelona: Tusquets.
- COHEN, Esther, editora, 1995. *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM-IIFL.
- DÍAZ DUFOO hijo, Carlos, 1967. *Epigramas y otros escritos*. Colección Ayer y Hoy. México: INBA.
- DOSTOIEVSKI, F. M., 1991. *Apuntes del subsuelo*. Madrid: Alianza Editorial.
- DRUCAROFF, Elsa, 2000. "Prólogo". En Elsa Drucaroff, directora del volumen, 2000. *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11, edición dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé Editores.
- ENRIGUE, Álvaro, 1992. "Suicidios ejemplares de Enrique Vila-Matas". En *Vuelta*, Núm. 19, agosto, pp. 45-46.
- FOUCAULT, Michel, 2001. *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... (Un caso de parricidio del siglo XIX presentado por Michel Foucault)*. Traducción de Joan Vinyoli, Fábula, 157. Barcelona: Tusquets Editores.
- GONZÁLEZ OCHOA, César, 1995. "La interpretación y la historia". En Esther Cohen, editora, 1995. *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM-IIFL.
- HEIDEGGER, Martín, 1993. *El ser y el tiempo*. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 31. México: Editorial Planeta.
- HERMAN, Arthur, 1997. *La idea de decadencia en la historia de occidente*. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona: Andrés Bello.
- KIERKEGAARD, Sören, 1995. *El concepto de la angustia*. Decimosexta reimpresión, Colección Austral, 158. México: Espasa-Calpe.

- MAYER, Marcos, 1986. *Ernesto Sábato. Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Hachette.
- NEGRÍN, Edith, 1995. "Atisbo a la emergencia de la sociocrítica". En Esther Cohen, editora, 1995. *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM-IIFL.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1993. *La rebelión de las masas*. Introducción de Julián Marías, Obras Maestras del Milenio, 7. Barcelona: Planeta.
- PARKINSON, Lois, 1995. "Aproximaciones interartísticas a la lectura de textos verbales y visuales". En Esther Cohen, editora, 1995. *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM-IIFL.
- PAZ, Octavio, 1991. *Cuadrivio*. Biblioteca de Bolsillo. Barcelona: Seix Barral.
- _____, 1998. *Los hijos del limo*. Biblioteca de Bolsillo. Barcelona: Seix Barral.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, 1993. *El club Dumas*. México: Alfaguara.
- _____, 2000. *El oro del rey*. Madrid: Alfaguara.
- REYES, Alfonso, 1995. "Aristarco o de la anatomía de la crítica". En José Luis Martínez, 1995. *El ensayo moderno I*. Letras Mexicanas, 39. México: FCE.
- _____, 1997. *Obras Completas XV*. Letras Mexicanas. México: FCE.
- ROTHE, Arnold, 1987. "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea". En Peter Bürger, et al, 1987. *Estética de la recepción*. Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, S. A.
- SÁBATO, Ernesto, 1997. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- _____, 2000. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. El libro de bolsillo. Literatura hispanoamericana. Madrid: Alianza Editorial.
- STIERLE, Karlheinz, 1987. "Qué significa 'recepción' en los textos de ficción". En Peter Bürger, et al, 1987. *Estética de la recepción*. Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, S. A.
- VERANI, Hugo y Hugo Achugar, editores, 1996. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ediciones el Equilibrista. México: UNAM.
- VITAL, Alberto, 1995. "Teoría de la recepción". En Esther Cohen, editora, 1995. *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM-IIFL.

- WELLEK, RENÉ y Austin Warren, 1966. *Teoría Literaria*. Cuarta edición, séptima reimpresión, versión española de José M^a. Gimeno, prólogo de Dámaso Alonso, Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y Monografías, 2. Madrid: Gredos.
- WILDE, Oscar, 1985. *Ensayos y diálogos*. Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, 28. Madrid: Hyspamérica, S. A.

IV. BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- AMÍCOLA, José, 1984. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Weimar.
- ARLT, Mirta y Omar Borré, 1985. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- BARBARITO, Carlos, 1988. "Roberto Arlt: una experiencia límite". En *Andrómeda*, VIII, 25, San José, Costa Rica, mayo-junio, pp. 59-67.
- BERNAND, Carmen, 1999. *Historia de Buenos Aires*. México: FCE.
- DRUCAROFF, Elsa, 1998. *Arlt, Profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos.
- GIORDANO, Jaime, 1985. "La escritura expresionista de Roberto Arlt". En *Revista de Estudios Hispánicos*, 19, 1, Nueva York, enero, pp. 55-70.
- GNUTZMANN, Rita, 1981. "Roberto Arlt y la literatura de situaciones límite". En *Memorias del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Budapest, pp. 391-403.
- _____, 1983. "La zona de la angustia en Roberto Arlt". En *Hispanamérica*, 36, Gaithersburg, Maryland, pp. 21-34.
- _____, 1944. "Los siete locos y Los lanzallamas en la renovación literaria de los años veinte". En *Letras de Deusto*, 64, Bilbao, julio-septiembre, pp. 51-67.
- HERNÁNDEZ, Domingo-Luis, 1995. *Roberto Arlt. La sombra pronunciada*. Barcelona: Montesinos.
- KOGZAUER, Bárbara, 1986. "La rebelión de los intelectuales en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Sobre la relación entre literatura y sociedad en Roberto Arlt". En José Morales Saravia, editor, 1986. *Homenaje a Alejandro Losada*. Berlín: Latinoamericana.

- MASSOTA, Oscar, 1958. "Silencio y humillación en Roberto Arlt". En *El Litoral*, Rosario, 6 de agosto.
- ONETTI, Juan Carlos, 1972. "Semblanza de un genio rioplatense". En *Nueva narrativa latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós.
- PIGLIA, Ricardo, 1981. "La lección del maestro". En *Clarín*, Buenos Aires, 23 de julio.
- _____, 1989. "Ficción y política en la literatura argentina". En *Hispanamérica*, núm. 52, 18.
- PRIETO, Adolfo, 1969. "Boedo y Florida". En *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.
- RODRÍGUEZ, Raimundo, 1987. *Divagaciones en torno del misterio de un autor: Roberto Arlt y su obra*. Buenos Aires: Nuevo Meridión.
- ROMANO, Eduardo, 1981. "Arlt y la vanguardia argentina". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 373, Madrid, p. 143-149.
- SAÍTTA, Sylvia, 2000. *El escritor en el bosque de ladrillos (Biografía)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____, 2000. *Diez lecturas de Arlt (Ensayos seleccionados en el concurso sobre su vida y obra)*. Buenos Aires: Edenor-Fundación El Libro.
- SARAVIA, José Morales y Bárbara Schuchard, editores, 2001. *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana: Frankfurt: Vervuert.
- SARLO, Beatriz, 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- VIÑAS, David, 1964. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.