



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

«El hombre del subsuelo»

en el díptico *Los siete locos* y *Los lanzallamas*

de Roberto Arlt

Tesis

Para obtener el grado de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

JONATHAN ROJAS GÓMEZ



Facultad de Filosofía
y Letras

Ciudad Universitaria

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Gracias,
en todo momento y en todo lugar,
a mis familias.

Índice

Introducción

Capítulo I.

Novelística urbana argentina

Contexto arltiano en la literatura urbana argentina

Capítulo II

El hombre del subsuelo

Características generales

Individualidad del hombre masa

Conciencia

Sentimiento de superioridad

Dostoievski en Arlt

Existencialismo y absurdo

Otras características del hombre del subsuelo

Tiempo interior

Subconsciente

La ilogicidad

El mundo desde el yo

La comunión

Sentido sagrado del cuerpo

Bitácora, Diario, cuaderno de apuntes

Sensibilidad y aburrimiento motor

Sed de fuga

Orfandad y patriarcado enfermo

Capítulo III

Estructura y estilística en el díptico

Espacio

Personajes

Temporalidad

Estilos

Literario

Periodístico

Cinematográfico

Teatral

Aristóteles en Arlt

Hamartía vs. Proairesis

Capítulo IV

Ideología arltiana en el díptico

Sociedad platónica.

Conclusión

Fuentes de consulta

Introducción

Comencé este trabajo de investigación hace seis años. En un principio, como un mero requisito para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y así concluir mi ciclo de formación universitaria en la UNAM. Ni siquiera tenía una idea clara sobre la tesis que planteaba: la ingenuidad estimuló mi soberbia al proponer el nombre “Novela del subsuelo” al tipo de literatura que yo más consumía en ese entonces.

Otra soberbia fue proponer a Roberto Arlt como “el Dostoievski a ritmo de Tango”, lo cual comenté al Doctor Juan Antonio Rosado Zacarías, mi asesor en esa primera fase, y no le pareció mala idea, incluso publicó en noviembre del 2006 un artículo llamado: “Roberto Arlt, Dostoievski y la Literatura del subsuelo”¹. Desgraciadamente, cuestiones personales impidieron al Doctor Rosado Zacarías continuar guiando mi proceso de titulación, así que me canalizó con el profesor Carlos López quien mostró resistencias a corregir lo que su antecesor ya había revisado, por tal razón, no tuvimos la empatía necesaria y, desafortunadamente, fui perdiendo el interés y ánimo inicial. Cuando intenté buscarlo para dar seguimiento a la corrección de mi tesis, el profesor Carlos López ya no trabajaba en la UNAM.

Habían pasado tres años desde que escribí el texto cuando me acerqué al Maestro José Antonio Muciño Ruiz con quien cursé “de oyente” dos semestres de Teoría literaria². Me asesoró muy adecuadamente, mas, el trabajo que implicaba reestructurar un escrito mal enfocado que, ni siquiera presentaba una tesis como tal, demandaba de mí un tiempo que yo tenía ya distribuido en diversas ocupaciones laborales

Ver Juan Antonio Rosado Zacarías, *Palabra y poder* Sello Bermejo p 84

² También cursé “de oyente” asignaturas del colegio de Filosofía como Estética y Epistemología con el profesor Gerardo de la Fuente y tomé cursos en el colegio de Literatura y Arte Dramático como Los impartidos por Augusto Albanés sobre *Commedia dell arte*. Mi formación integral seguía siendo solidificada por el privilegio de pertenecer a la UNAM.

artísticas y académicas³, gracias a las cuales, por cierto, pude ampliar mi visión con respecto al que sería el tema central de mi proposición.

Hoy, mis opiniones han cambiado, por ello, la tesis en esta investigación no es la misma que hace seis años. Las lecturas, los viajes y las actividades desarrolladas me ayudaron a encontrar una entusiasta razón para abordar al hombre del subsuelo desde una perspectiva personal. Abandono la proeza de “inventar” géneros literarios; ya no es mi objetivo proponer nomenclaturas. Sólo analizo al “hombre del subsuelo” en tanto personaje cuyas características se encuentran en *Los siete Locos* y *Los Lanzallamas*, díptico que considero una ventana donde el lector puede echar un vistazo al “lado oscuro” de la condición humana para adquirir un “despertador” de conciencia y, al darse cuenta de la degradación a la que un ser humano es capaz de llegar, opte por construir su propia vida de manera consciente.

Leyendo la obra de Roberto Arlt descubro que la conciencia es un interruptor, si se me permite la analogía, y el individuo consciente, hará uso de su libre albedrío para elegir el camino del subsuelo o el camino de lo sublime. Hoy ubico en la obra arltiana un gran contenido espiritual presente en cada uno de sus textos.

Fue al leer sobre “Deconstrucción”, aplicando el juego de opuestos binarios que Derrida ofrece, cuando se manifestó, con el amanecer de mi comprensión, la siguiente sentencia: Lo sublime es el amor; el subsuelo es el no amor.

Amor-----No amor

Cielo-----Infierno

Eros-----Tanathos

Vida-----Muerte

Placer-----Dolor

³ Fui profesor en el Instituto Superior de estudios Eclesiásticos y en la Universidad Católica Lumen Gentium de 2008 a 2011. Durante las mismas fechas trabajé como actor, dramaturgo y productor cofundador de la Compañía teatral Factor Caravana.

Espíritu-----Materia

Cristiano-----Pagano

SUBLIME-----SUBSUELO

El hombre del subsuelo es el ser del no amor. Su espíritu se encuentra prisionero en la materia; está en el infierno, rodeado de muerte y dolor. Su fe es la más pagana... La conciencia (enfermedad, según Dostoievski) le da a los personajes de Roberto Arlt, quizá, el peor castigo: ver, desde la podredumbre del subsuelo, los destellos de lo sublime.

Estas divagaciones en torno a la Tesis que ya tenía más que olvidada, me daban pistas para vincular a Roberto Arlt con el esoterismo y la alquimia y, por circunstancias de la vida artística y docente tuve cercanía con conceptos religiosos, astrológicos y herméticos. Durante cuatro años impartí la asignatura de “Comprensión y producción oral y escrita del español” en el Instituto Superior de Estudios Eclesiásticos; mi temperamento siempre me ha ayudado a comunicarme con quienes han sido mis alumnos; así me enteré de qué se trataba la vida del sacerdote. Posteriormente, el autoconocimiento se volvió muy redituable y pretendí atender la demanda de gente que buscaba cursos y charlas de superación personal que, eufemísticamente llaman “Desarrollo humano” (Nombre que no se vincula con lo eclesiástico a diferencia de “Ejercicio espiritual”) Bien, pues yo me ganaba unos buenos centavos dando charlas de desarrollo humano. Mi conocimiento histriónico me permitió desarrollar la habilidad de un conferencista que, relacionado con el espectáculo artístico, siempre fue para mí la manera de asegurar ingresos y sustento.

La influencia de Roberto Arlt en mi vida ha estado presente y manifiesta en proyectos artísticos y la producción de espectáculos, concretamente, por su propuesta de auto observación y análisis de la condición humana. Mi ocupación cotidiana se circunscribe a las letras, el teatro y la música; la academia, concretamente la UNAM, me ha dado todas las herramientas para desarrollar mis talentos y

capacidades. He tratado de estimular un aprendizaje significativo vinculando la obra de Arlt con mi propia vida, por ello, aún sonando egocéntrico, es que incluyo parte de mi biografía en esta introducción (y en la conclusión).

Sin embargo, no hubiera incluido el tema esotérico en Arlt de no haber apreciado la alquimia que él propone con su obra, por ejemplo con el simbólico experimento de “La rosa de cobre”. Arlt manda mensajes muy claros donde conecta lo sublime con el subsuelo y esa anagnórisis provoca dos cosas en un ser: angustia o entusiasmo. El mundo se muestra en su maravilla y en su horror. Esa es la visión que adquiere el Ser consciente: La maravilla de saber que hay mucho más mundo que el pequeño mundo particular que cada quien estructura en su entendimiento entusiasmo sólo si no hay miedos, ni ataduras, ni deudas, ni rencores, ni dolores.... Pero si los hay, el horror se hace presente y la angustia nos arrastra hacia el subsuelo.

“Jehová” es el nombre de la primera publicación que hace Roberto Arlt a los quince años⁴; la segunda, publicada el 28 de enero de 1920, es titulada: “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”⁵. No le hubiera dado seguimiento a la hipótesis de la espiritualidad en la obra arltiana de no haber encontrado esta información entre mis notas y tener tan presente lo último que Arlt escribió el año de su muerte: *El desierto entra en la ciudad* (1942), obra teatral donde se cuestiona, jurídicamente, la visión, el éxtasis y la conversión en el caso de una iluminación espiritual.

En esta obra, que Arlt no pudo ver en escena, se plantea el advenimiento de un nuevo Cristo encarnado en César, personaje opulento y licencioso hasta el día de su iluminación. Se habla de la llegada del Cristo-César y hasta los reyes magos: Melchor, Gaspar y Baltazar van a visitarlo, guiados por un Astrólogo que se comunica con ellos en Esperanto... “A César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios” es una parábola que recomienda no mezclar el reino de lo material con el reino de lo

⁴ En 1915 aparece publicado en la *Revista Popular* cuyo editor era Juan José de Soiza Reilly. Ver “Vida y obra de Roberto Arlt” en Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Ayacucho. Venezuela 1978, p. 404

⁵ Idem, p. 405.

espiritual; lo mundano con lo divino, el plomo con el oro, el subsuelo con lo sublime. Encuentro sintetizado el conocimiento hermético que Arlt demuestra a lo largo de toda su obra, en esta oración:

“Hermano, tu fe, como una columna de humo, unirá el cielo y la tierra”.⁶

Una investigación posterior llevará un capítulo cuyo título es “El hombre de lo sublime en *El desierto entra a la ciudad* de Roberto Arlt”. En él abordo el análisis del amor consciente y la ascensión espiritual. En la tesis que el lector tiene en sus manos sólo abordaré el estudio de “El hombre del subsuelo en el díptico, *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* de Roberto Arlt”.

*

Quise conservar parte de la investigación aunque eliminé muchos datos innecesarios para la tesis que aquí propongo: El hombre del subsuelo es ese Ser consciente que debido a la angustia existencial, derrumba su ánimo hacia la parte oscura de la humanidad. Este personaje se encuentra en la obra de Roberto Arlt, concretamente en el díptico *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

De modo que la distribución de los capítulos y su desarrollo están expuestos de la siguiente manera:

Capítulo I. Novelística urbana argentina.

Circunscribo el panorama de la novela urbana argentina en torno a Roberto Arlt y a sus personajes, «hombres del subsuelo» eminentemente urbanos y huérfanos de patria dado que la región del Río de la Plata por su inmigración y desarrollo económico, propició el surgimiento de una sociedad cosmopolita que hizo posible una narración urbana.

Capítulo II. El hombre del subsuelo.

⁶ Roberto Arlt, *El desierto entra en la ciudad*, Lozada, Buenos Aires, 2004. P 183

Planteo las características que determinan la configuración de este personaje surgido de la pluma de Dostoievski en su novela *Memorias del subsuelo* (1864) y explotado por Arlt para hablar del hombre que no es ni proletario, ni burgués; sino el marginado de dos sistemas totalitarios: capitalismo y socialismo que se refugia en los bajos fondos de la ciudad y lucha por no ser hombre masa ni hombre número, y busca su identidad llevando una existencia que pugna por no ser integrada a sistema político y social alguno. El símbolo de la ciudad moderna, el progreso, aplasta al hombre y lo lleva a refugiarse en las entrañas de la ciudad en las cuales, sobre todo en la oscuridad de la noche, sale a flote y muestra el rostro oculto de ese “progreso” y las promesas incumplidas de bienestar y fraternidad.

Capítulo III. Estructura y estilística en el Díptico.

Analizo los elementos que integran la obra de Roberto Arlt, reconociendo su estructura y su poética al ubicar la presencia de diferentes estilos: cinematográfico, periodístico, teatral. Géneros de donde se alimenta Arlt, nutriendo así los lenguajes de su obra literaria.

Capítulo IV. Ideología Arltiana en el díptico.

Las ideas revolucionarias, platónicas y religiosas que Roberto Arlt plasma en los hombres del subsuelo que personifica son abordadas en este capítulo con la intención de comprobar si la ideología forma parte también de la constitución de un hombre del subsuelo.

CAPÍTULO I

Novelística urbana argentina

Uno de los elementos siempre presentes en la obra narrativa de Roberto Arlt es la urbe. No sólo como escenario en donde se desarrollan las historias de su narrativa sino también como un factor determinante en la construcción de sus personajes.

Al referirme al concepto «novela urbana» lo hago apoyándome en la acepción del *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, donde se lee en la entrada «Literatura urbana» que «ofrece una semblanza completa de la vida de la ciudad, retratada por medio de sus clases sociales»⁷. Del mismo modo, la narrativa arltiana muestra retratos de ciudad trazados por diversos protagonistas desde su particular situación y clase social. Dado el relativo dominio de la naturaleza en América, a la par se gestaba, en la literatura hispanoamericana, la aparición de una urbe que iría transformándose en una ciudad cada vez más agitada; en un principio, calles concurridas y negocios que proliferan dejan ver una ciudad centralizada aún dentro de la noción de «la capital».

Con el desarrollo de la civilización americana, poco a poco la ciudad comienza a adquirir presencia en los escritos hispanoamericanos. Desde Lucio Vicente López (Argentina, 1848-1894) se tenía ya un testimonio con su novela *La gran aldea* (1884), donde relata la transformación del Buenos Aires de unitarios y federales en gran metrópoli moderna.

La ciudad sigue creciendo. La novela hispanoamericana se va llenando cada vez más de gente y más calles en una ciudad que se industrializa; hay fábricas, vehículos automotores, empresas, grandes avenidas por donde la ciudad se acelera; construcciones imponentes, más gente, ruido, edificios.

⁷ Armando Pereira (coord.), *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, p. 303

Dentro de la novela urbana puede apreciarse una marcada división; separada en dos tipos: uno, donde la ciudad es un telón de fondo para el desarrollo de la trama. Por ejemplo, novelas como *Santa* (1913), de Federico Gamboa, *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, y *Ojerosa y pintada* (1960), de Agustín Yáñez, por nombrar algunas obras y autores mexicanos.

En el segundo tipo la ciudad representa al personaje principal en el desarrollo de la historia o se constata la injerencia que tiene la urbe en los personajes principales: los transforma, los dota de características peculiares, propias de la misma urbe. La literatura urbana argentina es prolífica en esta novelística: a la cabeza se encuentra Roberto Arlt con *El juguete rabioso* (1926), novela con la cual, afirma Juan Domingo Argüelles, «inicia de manera vertiginosa la novela urbana»⁸. De este libro y su autor se ha dicho, en varias ocasiones, que es el pionero de la literatura urbana en argentina. Por ejemplo, Rita Gnutzmann, en su edición de *El juguete rabioso*, comenta: «Con *El juguete rabioso* se abre una nueva etapa en la narrativa argentina. Ésta y las posteriores novelas de Arlt abandonan definitivamente el entorno rural en el que se ubica la novela anterior. Por esta razón se ha podido llamar a Arlt el primer novelista urbano»⁹.

Arlt fue el precursor literario en Argentina, haciendo un salto de la novela telúrica a la urbana¹⁰; después de él, muchos autores cultivaron también este tipo de literatura; novelas como *Cuentos para una inglesa desesperada* (1927), de Eduardo Mallea; *Adan Buenosayres* (escrita en 1930, pero publicada en 1948), de Leopoldo Marechal; *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti; la trilogía de Ernesto Sabato (*El túnel*, 1949; *Sobre héroes y tumbas*, 1961; *Abbadón el exterminador*, 1974), en donde la ciudad cobra un papel primordial al determinar la configuración de los personajes.

⁸ cf. Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 9

⁹ *El juguete rabioso*, Edición de Rita Gnutzmann, p. 69

¹⁰ Es interesante destacar que la considerada última novela telúrica es *Don segundo sombra*, de Ricardo Güiraldes, para quien Roberto Arlt trabajaba como secretario el año en que ambas novelas fueron publicadas en 1926. Incluso, en el prólogo a *Novelas completas y cuentos*, comenta Mirta Arlt que fue Güiraldes quien apoyo económicamente la publicación de *El juguete rabioso*. Un año después, en 1927, muere Güiraldes, con lo cual queda un testimonio simbólico, a mi parecer, sobre el fin de una etapa y el inicio de otra.

La urbe dentro de la literatura argentina de este segundo tipo, al cual sólo me referiré en lo subsiguiente, genera una serie de características en sus personajes. La ciudad produce autómatas debido a las condiciones de masificación que en ella se desarrollan. Autómatas que intentan dejar de serlo en el momento en que comienzan a cuestionarse, cómo lo hace Erdosain, personaje principal de *Los siete locos*, en repetidas ocasiones: «¿Qué he hecho con mi vida?»¹¹. La urbe es un factor determinante en la aparición de una de las mayores características de la novela urbana: el existencialismo.

A este respecto, sobre la ciudad, José Miguel Oviedo comenta en «Una discusión aparte» que «es un núcleo de conflictos individuales y sociales, que exige de las descripciones un refinamiento psicológico que antes quizá no era necesario: la selva siempre se devoraba a los hombres. La antigua lucha épica contra la naturaleza se ha fraccionado y se libra en muchos frentes a la vez; se llama soledad, alienación, angustia, incomunicación»¹².

En esta atmósfera de ciudad ya consolidada se desarrollan las narraciones de Roberto Arlt, en el ambiente del conventillo, cuna del tango y del lunfardo, con una población que va en aumento desmesurado. Flora Guzmán comenta sobre los conventillos que esas «viejas casas de muchas habitaciones, que a su vez se dividían y multiplicaban según la necesidad, comenzaron a albergar a numerosos moradores, a veces hasta un centenar»¹³.

Cuando Roberto Arlt nació en 1900, Argentina tenía una población de cuatro millones de habitantes; a sus catorce años (edad que tiene Silvio Astier al principio de *El juguete rabioso*), los habitantes eran ocho millones y, al cumplir dieciocho años, sumaban 1,600,000¹⁴. La pavorosa

¹¹ cf. Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Ayacucho, p. 9

¹² Rosado, Zacarías. *En busca de lo absoluto*, p. 13

¹³ Arlt, *Los siete locos*, Edición de Flora Guzmán, p. 28

¹⁴ Estas cifras fueron tomadas *El juguete rabioso*, Edición de Rita Gnutzmann, p. 15

duplicación demográfica, alimentada por inmigrantes, aumentaba los problemas que ellos mismos intentarían resolver toda su vida: sustento, buena colocación, óptima posición social, reconocimiento...; problemas que los hijos de estos inmigrantes, como Arlt, heredarían; acrecentados con el sentimiento de orfandad que el argentino llevaba tatuado en el alma.

Facundo Cabral (1937-2011), en uno de sus espectáculos, comenta que «Los peruanos descienden de los incas; los mexicanos descienden de los aztecas, pero los argentinos descienden de los barcos»¹⁵. Broma cruel que revela una realidad pasmosa: la falta de raíces, la falta de un pasado en la cultura argentina. Esto provocará una no pertenencia y, junto a la masificación alienante, una «doble crisis, doble soledad»¹⁶.

Esta atmósfera, eminentemente urbana, en la literatura argentina, ayuda a comprender la narrativa de Arlt, ya que su temática no sólo está situada en la ciudad sino que, podría decir pensando en sus «Aguafuertes», es, de algún modo, la ciudad misma. Como afirma Noé Jitrik refiriéndose a Arlt al hablar de «su práctica del periodismo, diarios artículos publicados durante meses y meses [...] mediante los cuales hizo realidad moderna, por decir así, una vieja aspiración, concebida en la época romántica, la de *describir milimétricamente la vida de la sociedad argentina...*»¹⁷. Es esta condición de cronista la que otorga a Arlt el rubro de autor urbano. Y es la urbe quien engendra a los personajes arltianos. Urbe saturnal que devora a sus hijos a dentelladas de soledad, alienación, angustia, incomunicación.

¹⁵ Facundo Cabral, *Lo Cortés no quita lo Cabral*, EMI Latin, 1994.

¹⁶ Juan Atonio Rosado Zacarías, *En busca de lo absoluto*, p. 25-48

¹⁷ Noé Jitrik, «Presencia y vigencia de Roberto Arlt», en Roberto Arlt, *Antología*, p. 10 (cursivas mías)

CONTEXTO ARLTIANO EN LA LITERATURA URBANA ARGENTINA

La literatura, en tiempo de Roberto Arlt, se encontraba en la transición de la literatura rural a la urbana. De modo que muchos autores oscilarán entre una y otra otorgando sus aportaciones. Puede leerse en Borges, por ejemplo, en cuentos como «El sur» la presencia, aún, del gaucho típico de la novela telúrica. La mención que hago de Borges va encaminada a rechazar, junto con Mirta Arlt¹⁸, la subvaloración que, en comparación, ha llegado a hacerse de Arlt; principalmente cuando los críticos ubican a uno y otro en bandos separados, como el fenómeno de Boedo y Florida, nombres de calles que dieron título a cada uno de los bandos en donde se agrupaba a los autores según las características en sus temáticas literarias.

Los de Boedo eran los suburbiales cuya temática se inclinaba más hacia la sordidez, la crudeza de cosas que pasaban en el barrio; mientras que los de Florida pertenecían al bando dedicado a hablar refinadamente, con pulcritud y claridad sobre temas cosmopolitas. Es fácil entender por qué a Borges se le situaba en Florida y a Arlt, en Boedo. Borges, intelectual, cultivado; Arlt, emotivo, quien, abordando personajes sórdidos, desarrolla el espectáculo de sus cotidianidades y tribulaciones: personajes habitantes de una urbe que los genera y, a la vez, degenera: prostitutas, ladrones, advenedizos que no encuentran cabida en la estructura social.

Arlt dedica gran parte de su literatura a hacer una crítica del sector pequeño burgués de la sociedad, sector desde el cual Borges escribe sobre temas trascendentales y filosóficos, intelectualizando los temas ontológicos que Arlt aborda, de forma cruda, en carne propia.

Un estudio comparativo entre Borges y Arlt sobre la forma en que cada uno aborda los mismo temas sería un interesante motivo de análisis que, de momento, no tiene lugar en mi tesis; pero podría ser un excelente método para ubicar, mediante similitudes y diferencias con Borges, la narrativa y

¹⁸ Véase el prólogo a Roberto Arlt, *Novelas y cuentos completos*, p. 14-17

poética arltianas. Mirta Arlt hace un comentario pertinente en donde valora, en su justa dimensión, a cada uno de estos dos escritores porteños:

Si bien ambos pertenecen a la ciudad y están en la ciudad, Borges recibe una educación esmerada, en el ámbito de la biblioteca paterna y el jardín familiar. Arlt se enfrenta con su medio a través de la pequeña pandilla de barrio y de un hogar sin arraigo en una nacionalidad que no siente como propia. Arlt comienza por ser esencialmente un «bárbaro» ganado por la cultura subdesarrollada del país que conquista: es, en efecto, un hombre de formación dispersa, de áspera corteza, directo y brutal en el decir y demasiado individualista para que se lo pudiera integrar en una corriente o en un grupo político intelectual, como Florida y Boedo. [...] Si Borges, como ha dicho muy bien alguien, es nuestro lujo, Roberto Arlt es nuestra realidad¹⁹.

Esta cita me parece toral en la comprensión de los escritos arltianos: su condición de inmigrante, condición generadora de inadaptación. Con un padre prusiano y una madre tirolesa, llega Roberto Arlt al barrio bajo de Buenos Aires a intentar, con más o menos éxito, la interrelación y la aceptación de sus coetáneos. Interrelación y aceptación que, junto con avidez de reconocimiento, buscará toda su vida, como escritor, inventor, hombre de teatro, periodista, entre otras ocupaciones.

Quizá en esta condición de inmigrante y avidez de reconocimiento se encuentre el germen de la crítica acérrima que Roberto Arlt hace, copiosamente en su narrativa, de los valores pequeño burgueses, no necesariamente debida a un rencor social, más bien, surgida de la rasposa reflexión que lo llevó a descubrir con pronta conciencia la crudeza de la realidad humana. Como escribe en la dedicatoria que hace a su esposa Carmen Antinucci en su libro de cuentos *El jorobadito* (1933), donde pareciera, en realidad, estarse dirigiendo a sus lectores:

Me hubiera gustado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada, pero *quizá nunca escribiré obra semejante*.

De allí que te dedico este libro, trabajado por calles oscuras y parajes taciturnos en contacto con *gente terrestre*, triste y somnolienta.

Te ruego lo recibas como una prueba del grande amor que te tengo. No repares en sus palabras duras. *Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas* que a los luminosos ángeles de las historias antiguas.

¹⁹ *Novelas y cuentos completos*, ob. cit., p. 17

Por eso *no encontrarás aquí doradas palabras mentirosas*, ni verás asomar el pie de plata de la felicidad (...)²⁰.

Es con este aroma que los textos de Arlt testimonian, a ritmo de tango, los sucesos, las vicisitudes, el contexto social de la Argentina de principios de siglo XX. Temas como el box, el teatro y el cine son tratados en sus *Aguafuertes* y, por supuesto, en sus novelas.

La condición urbana en la novela argentina de principios de siglo XX es un factor determinante en la configuración de un personaje singular al cual diversos autores dan cabida; personaje al que le brota de su urbanidad la eclosión de las características constituyentes del perfil arquetípico del angustiado hombre posmoderno. Este personaje es el hombre del subsuelo, que encontrará nido en el cual proliferar, sumergido en una metrópoli que vertiginosamente se acelera, en parte, como reflejo de los medios de producción industrial que ya avisan, como un grito lejano, el arribo del capitalismo y, con él, la imposición de hábitos de consumo generadores de insatisfacción y frustración individual y colectiva... Autores como Ernesto Sabato y Juan Carlos Onetti, darán seguimiento al personaje “Hombre del subsuelo” que Arlt ya mostraba en 1926 con su primera novela *El juguete rabioso*.

²⁰ Arlt, *El jorobadito*, p. 7 (cursivas más)

CAPÍTULO II

El hombre del subsuelo

CARACTERÍSTICAS GENERALES

He comentado la gran influencia que ejerce la urbe sobre el tipo de personajes que Roberto Arlt plasma en su narrativa, cuyo resultado será la presencia del hombre del subsuelo, nomenclatura que Fiodor Dostoievski patentara en *Memorias del subsuelo* (1864) Donde escribe la narración en primera persona de un personaje sórdido, angustiado, que vive en sí mismo la enfermedad del hombre moderno: la depresión. Causada por la inmensa soledad en la que un ciudadano se encuentra, soledad curiosa que cohabita junto a muchas soledades más.

La ciudad tiene un papel determinante en la formación, generación y degeneración de estos personajes cuya condición urbana es el punto de partida para una serie de características. Pero antes de hablar de las características, atributos y clasificaciones de este tipo de personaje, mencionaré un par de elementos que, en la urbe, predisponen la aparición del hombre del subsuelo.

INDIVIDUALIDAD DEL HOMBRE MASA

Un factor importante, surgido de la condición urbana, es la masificación de la gente. Las sociedades, los actos públicos, los comercios, las plazas, las escuelas experimentan la presencia multitudinaria de seres que, en ese tumulto, pierden de alguna u otra manera, su individualidad. Las grandes ciudades se rigen por estadísticas que disuelven al individuo, dando origen a un tipo de ser posmoderno: «El hombre masa» que, en términos de José Ortega y Gasset, es

el hombre previamente vaciado de su propia historia, sin entrañas de pasado [...] no siente que existe en el planeta para hacer algo determinado e incanjeable, es incapaz de entender que hay misiones particulares y

especiales mensajes. Por esta razón es hostil al liberalismo, con una hostilidad que se parece a la del sordo hacia la palabra. [...] Se comprende que aspire a prescindir de ella [la libertad] quien no tiene auténtico quehacer²¹.

En *La rebelión de las masas*, José Ortega y Gasset analiza los elementos que constituyen la estructura psicológica del hombre masa, sujeto que, a grandes rasgos, posee intrínseca en el alma una asumida mediocridad. Supone que la vida es fácil y experimenta una apropiada sensación de dominio, una idea de triunfo surgida del confort y bienestar que brinda una sociedad de consumo. La mayor preocupación del hombre masa es saciar los apetitos que el sistema capitalista le ha insuflado.

Este ser, además, da por bueno su haber moral e intelectual, conformándose en una cerrazón de criterio que no acepta opiniones distintas a las suyas (“suyas”, porque las ha tomado de algún lado; no porque incluya un trabajo consciente real) sin que esto le impida su acaparante intervención en todo suceso. Imponiendo su vulgar opinión.

El hombre masa es el más fiel representante de la condición pequeño burguesa a la que Roberto Arlt critica profusamente en su obra como puede leerse en *Los siete locos*: «¿Podría acaso tragar más vergüenza? Entonces sentí el terror, un espantoso miedo de no tener un objeto noble en mi vida, un sueño grande y por fin ahora lo he encontrado»²².

La reacción ante la masificación es una de las principales características del hombre del subsuelo, quien se resiste por diversos medios a la pérdida de individualidad; su lucha contra la alienación es la que lo llevará a la acción, a la no-acción consciente; a la creación, a la destrucción; a la humillación, a la búsqueda permanente en contra de lo estandarizado, en contra de lo establecido por una sociedad consumidora y superficial; en contra del hombre masa.

²¹ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, p. 16-17

²² Roberto Arlt, *Los siete locos* (archivos), p. 238

CONCIENCIA

La actitud del hombre del subsuelo tiene como condición de posibilidad la posesión de la conciencia. Ese es el punto de partida. Una conciencia que le permite percatarse del estado en que el mundo se encuentra. Conciencia que será el detonante de las demás características «subsúelicas». Conciencia que, para Dostoievski, es enfermedad; y entre más grado de conciencia se tenga, se estará mayormente grave. En *Memorias del subsuelo* (1864) se lee «os juro, señores, que una conciencia demasiado lúcida es una enfermedad, una verdadera enfermedad»²³.

Pues bien, los hombres del subsuelo son entes “enfermos” de conciencia. El Astrólogo, en *Los lanzallamas*, confiesa «conocemos las mismas verdades, es una ley: los hombres que sufren llegan a conocer idénticas verdades. Hasta pueden decirlas casi con las mismas palabras, como los que tienen *una misma enfermedad física*, pueden, sepan leer y escribir o no, describirla con semejantes palabras cuando ésta se manifiesta en determinado grado»²⁴.

Esa conciencia ejercitada es el resultado inmediato de lo que Ernesto Sabato llama, en su enumeración de las «Características de la novela iberoamericana contemporánea»²⁵, «Descenso al yo», donde la descripción objetiva del mundo externo se vuelve en un primer movimiento hacia el misterio primordial de la existencia²⁶. Todo tema en el desarrollo de la novela del subsuelo será tratado desde el enfoque del protagonista (o protagonistas, ya que la unidad temática también es quebrantada en este tipo de narrativa). “Descender al yo” es viajar hacia el subsuelo particular, interior quemante dentro del hombre del subsuelo que lo lleva a realizar vehementes impulsos. No es raro que la sociedad, represora de los impulsos del ser, catalogue esta realización «subterránea» de malsana o perversa. A lo que Silvio

²³ Fiodor Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, p.22

²⁴ Roberto Arlt, *Los Lanza Llamas*, p. 301. Las cursivas son mías

²⁵ Ernesto Sabato. «Características de la novela iberoamericana contemporánea» en Díaz Alejo, Ana Elena *et al. Atología de textos sobre lengua y literatura*, p.170

²⁶ ídem.

Astier contesta «—Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí»²⁷. Del mismo modo, Erdosain, en la reflexión sobre su estado interior: «Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrando 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 su desdicha»²⁸. Más adelante comenta que «en el fondo, adentro, más debajo de nuestra conciencia y de nuestros pensamientos hay otra vida poderosa y enorme»²⁹.

El sumergimiento en el subsuelo es una acción rebelde mediante la cual el *yo*, da paso al bullente *ello* que aprovecha la relajación del *superyo* producto de un desencanto que la conciencia iluminó. Sigmund Freud (1856-1939), en *Introducción al psicoanálisis*, expone sobre las instancias del yo. Utiliza la analogía del *iceberg*; imagen en la cual lo visible sobre la superficie del mar es el *yo* (*ego*); el *ello* (*id*) es la gran masa sumergida y oculta que constituye el resto del *iceberg*. El *superyo* es la marea que se mueve cubriendo o descubriendo más o menos el *iceberg*³⁰. Me limito a comentar someramente esta teoría; sin dejar de reconocer su gran utilidad en el entendimiento del tema que analizo, así como también la gran carga psicológica que existe en los personajes arltianos³¹.

La parcelación que hace Freud ubica al *yo* en un nivel consciente; al *superyo* en uno pre-consciente y al *ello* en un nivel subconsciente³². Paradójicamente, personajes como Erdosain, llegan a este nivel subconsciente mediante destellos de lúcida conciencia.

²⁷ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 156

²⁸ Roberto Arlt, *Los siete locos* (Ayacucho), p. 4

²⁹ idem, p. 59. A este respecto, recuerdo las palabras de Emil Sinclair (personaje de la novela *Demian* de Herman Hesse): «Quería tan sólo vivir aquello que tendía a brotar espontáneamente de mí. ¿Por qué debía serme tan difícil? »

³⁰ El primer contacto que tuve con esta teoría fue gracias al esquema que el profesor Rafael Pimentel Pérez nos proporcionó a sus alumnos en la clase de acondicionamiento físico para actores en el colegio de arte dramático. Aunque lo confronté con *Introducción al psicoanálisis*, editorial Planeta. Utilizo tal esquema ya que, a mi parecer, es más preciso.

³¹ Un análisis psicológico con respecto a la obra de Roberto Arlt puede encontrarse en *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt* de David Maldavsky.

³² Prefiero el término «subconsciente» (debajo de la conciencia) frente a «inconsciente» que podría entenderse como un estado de no-conciencia. El hombre del subsuelo es un ente consciente, por definición.

A los personajes de Roberto Arlt, les brota el *ello* desde sus cavilaciones, almibarando las acciones que cometen con el impulso de la transgresión. Normalmente³³, las manifestaciones del *ello* se aprecian en el *yo* de forma siempre limitada, regulada por el *superyo*. «Normalmente», las personas somos educadas y civilizadas, dicho eufemísticamente; «reprimidos y amaestrados» es otra forma de decirlo, ya que todos tenemos, subconscientemente, deseos reprimidos. El descenso al *yo*, el análisis subconsciente de esa conciencia es, a veces, un acto reprimido también. Pocas veces uno se pregunta, como los personajes arltianos, de manera consciente, reflexiva y analítica, por qué no hace lo que instintiva y naturalmente quiere. ¿Por qué no robar? («No recuerdo por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella»)³⁴. ¿Por qué no matar? («—Le parecerá mentira a usted que yo, yo que he venido a proponerle el asesinato de un hombre, le hable de inocencia...»³⁵). ¿Por qué no fornicar con la esposa de mi amigo? («—Y entonces para qué me ha propuesto usted hoy que viniera? Desea serle infiel a su esposo. ¿Y para eso me ha elegido a mí? »³⁶).

Suele concluirse que es saludable no sucumbir a acciones que atenten contra la estructura social. Sin embargo, cuando el hombre del subsuelo tiene en descrédito a quienes conforman “la sociedad” y los considera estultos, ya no le preocupa una “estructura social” conformada por imbecilidades autodestructivas. Este desprecio a sus semejantes surge en el hombre del subsuelo al darse cuenta de que, en realidad, no son «semejantes»³⁷. El *yo* del hombre del subsuelo, en especial del personaje arltiano, toma sus propias decisiones. Odia a los conductistas que, a modo de manual, dicen qué hacer y cómo hacerlo. Su eterna pregunta es «¿Por qué?» La rebeldía es otra de las características fundamentales del hombre del subsuelo. Pero para abordar una rebeldía de manera consciente que, al tomarla, lleve

³³ Aquí el término es muy adecuado: *normal* del latín *normālis*: «Que sirve de norma, regla, ley o precepto»

³⁴ Arlt, *El juguete rabioso*, p. 24

³⁵ Arlt, *Los siete locos* (Ayacucho), p. 58

³⁶ Arlt, «Una tarde de domingo» en *El jorobadito*, p. 108

³⁷ «Ni los perros son iguales» es el título de una de las *Aguafuertes porteñas* con lo cual es posible apreciar como la conjunción adversativa “«ni» incluye tácitamente la creencia de una diferenciación entre las personas.

intrínseca la propuesta transgresora de una ordenación, no basta con la epidérmica incomodidad y el desacuerdo superficial. La toma real de decisiones propias sólo puede generarse desde un *yo* asumido y configurado.

Más que narcisista es antropocéntrico. Egoísta en su acepción más pura: todo lo que gira en derredor del ego, alrededor del *yo*. Un verdadero egoísta sabría cómo está configurado su *yo*. Ególatra es aquél que adora, que ama a su *yo*. Las acepciones negativas vinculadas con estos términos me invitan a preguntar si es malo ubicar al *yo*, preocuparse por él, adorarlo y amarlo. «Ama a los demás como a ti mismo» profesa el Evangelio; en ese sentido, un auténtico católico tendría que ser, en principio, un verdadero ególatra.

Sören Kierkegaard, auténtico religioso, en su *Tratado de la desesperación* realiza un análisis sobre la constante evolución del *yo*. Un rechazo al *yo* invita a la constante necesidad de cambio y es la conciencia quien provoca esta inconformidad con el *yo*.

«El hombre desea siempre desprenderse de su *yo*, del *yo* que es, para devenir un *yo* de su propia invención. Ser ese “yo” que quiere forjaría todas sus delicias —aunque en otro sentido su caso habría sido también desesperado—, pero su martirio consiste en ese apremio suyo de ser el *yo* que no desea ser: no puede desembarazarse de sí mismo»³⁸.

SENTIMIENTO DE SUPERIORIDAD

Además de la conciencia (quizá debido a ella) otra característica fundamental del hombre del subsuelo es el saberse superior a sus semejantes, ubicar la estupidez de los demás. Esto puede verse desde Dostoievski quien, en *Memorias del subsuelo*, escribe «en primer, lugar soy culpable porque soy más inteligente que cuantos me rodean. (Me he tenido siempre por más inteligente que cuantos me rodeaban, y, a veces, ¿lo creéis?, me he sentido por ello lleno de cortedad. Me he pasado la vida mirando a los

³⁸ Sören Kierkegaard. *Tratado de la desesperación*, p.29

hombres de soslayo; nunca he podido mirarlos a la cara)»³⁹. Por otro lado, Balder, personaje de *El amor brujo*, hace eco con Dostoievski al decir: «Eran en todo distintos a mí. Vivían placenteramente, ejecutando actos repugnantes, estúpidos o viles sin que un solo sentimiento superior se revelara en ellos contra las ignominias que cometían»⁴⁰.

Esta idea del ser superior lleva consigo la filosofía del hombre egregio, destinado a altos acontecimientos. Ese es el sino de los grandes hombres; herencia (o maldición) de Raskolnikov, quien sabe bien que los grandes hombres chocan con las viejas leyes y deberán crear nuevas. Los grandes hombres no temen ser criminales; ¡deben serlo! «en virtud de su propia naturaleza»⁴¹.

En *Los siete locos* se lee: «le estoy agradecido de que me haya dado la oportunidad de presentarme ante él, como *un hombre, cuyo temple está por encima de las pequeñas reacciones humanas*. Además, posiblemente yo le hubiera tenido odio al Abogado si me comprendiera físicamente inferior a él. No lo soy, y nuestras cuentas están ya canceladas»⁴².

Este saberse superior no es, en el hombre del subsuelo, motivo para ufanarse, es más bien una situación tortuosa que alberga uno de los gérmenes del existencialismo: la responsabilidad enorme que tiene cada uno en la elección de sus actos; a tal situación se agrega la desadaptación social, que no «inadaptación», ya que el hombre del subsuelo decide no adaptarse, lo cual no quiere decir que sea incapaz de hacerlo... Al menos no en un primer momento; a la postre, la misma sociedad será un lugar en donde el hombre del subsuelo ya no quepa. Entonces tendrá que recluirse, huir⁴³ o matarse. Como los personajes de Sabato, Onetti, Camus y, por su puesto, Arlt.

³⁹ Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, p. 25

⁴⁰ Arlt, *El amor brujo*, p. 47

⁴¹ cf. Dostoievski, *Crimen y castigo*, p. 272

⁴² Arlt, *Los lanzallamas* Ob. cit, p. 446. Las cursivas son mías

⁴³ David Maldavsky en *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt* (p. 127) llama “Mítica del desertor” a este constante deseo de huir en los personajes arltianos.

DOSTOIEVSKI EN ARLT

La presencia de Dostoievski en la obra arltiana va más allá de las menciones que el autor argentino hace del ruso. En principio, de la pluma del autor de *Memorias del subsuelo* es tomada la nomenclatura “hombre del subsuelo” cuyas características esenciales corresponden a las de «un tipo de personaje urbano que surge de los diversos efectos psicológicos y sociales de la Revolución Industrial, como son la basta inmigración a las grandes ciudades, la depauperación de grandes sectores, la explotación del obrero, la paulatina soledad del hombre urbano que acarrea la masificación, entre otros»⁴⁴.

Resultado, en mayor o menor medida, de tales características son los temas que Roberto Arlt aborda. El primero que resalta es, tal vez, el que concierne al concepto de «Hombre egregio», «Hombre extraordinario», «Hombre superior», «Gran Hombre» o «Súper hombre», del cual Dostoievski desarrolla una apología en *Crimen y castigo* (1866), por ejemplo, cuando escribe que «el hombre extraordinario no tiene derecho, no oficialmente, sino por sí mismo, a autorizar a su conciencia a franquear ciertos obstáculos, en el caso de exigirlo así la realidad de su idea, que en ocasiones puede ser útil a todo el género humano»⁴⁵.

Parece que este hombre egregio debiera contar con un fuero que le permitiese obrar a voluntad sin tener que rendir cuentas a nadie, no por ser un rebelde sin causa sino, todo lo contrario, un «elegido» para percibir lo que la humanidad necesita y para actuar en consecuencia aun en contra de leyes establecidas por hombres corrientes.

En el díptico, tanto Erdosain como el Astrólogo experimentan una conciencia de superioridad, como cuando del primero, el comentador dice que «necesitaba agotar todas las posibilidades de expresión, poseído por ese frenesí lento que a través de las frases le daba a él la conciencia de ser un hombre extraordinario y no un desdichado» [LSL: 81].

⁴⁴ Juan Antonio Rosado Zacarías, *Palabra y poder*, p. 99

⁴⁵ Fiodor Dostoievski, *Crimen y castigo*, p. 272

Es por esa condición de hombre extraordinario que en Erdosain bulle la necesidad de cometer un crimen, para constituirse como ser supremo, el mismo lo dice: «No estoy loco, ya que sé pensar, razonar. Me sube la curiosidad del asesinato [...] Ver cómo soy a través de un crimen. Eso, eso mismo. Ver cómo se comporta mi conciencia y mi sensibilidad en la acción de un crimen» [LSL: 86].

Raskolnikov, al argumentar la postura del crimen cometido por hombres superiores en aras de un bien mayor que quizá ni siquiera ellos comprendan, dice que «no sólo todos los grandes hombres, sino todos aquellos que se elevan, aunque sea poco, por encima del nivel ordinario, que son capaces de decir algo nuevo, deben ser en virtud de su propia naturaleza, unos criminales necesariamente»⁴⁶.

«Sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra» [LSL: 87], dice Erdosain invitando a un análisis mucho mayor sobre el tema del mal en relación con Dostoievski y Arlt. Análisis que, desafortunadamente, no cabe en este proyecto de tesis.

Otro punto de coincidencia es el tema del dinero. La manera en que se aborda la necesidad psicológica de tener el capital requerido para satisfacer necesidades primarias; es decir, el papel que el dinero juega en la sociedad. Cuando el personaje de la novela *El jugador* dice «lo deseo y lo necesito... ¡porque he descubierto que el dinero lo es todo!»⁴⁷ se refiere a la importancia social que brinda el dinero. Tener dinero significa dejar de ser un esclavo para convertirse en alguien respetado.

Roberto Arlt comparte con Dostoievski la propuesta por «despreciar» al dinero. «Des-preciarlo», en el sentido más elemental: quitarle el precio. Tanto al autor ruso como al argentino sorprende el hecho de que al dinero se le otorgue tanto «valor» siendo sólo un objeto material corrosible y corrompido: «De hecho, el dinero debe convertirse en una cosa tan despreciable para un *gentleman*, que éste acaba por deducir que no vale la pena de preocuparse por él»⁴⁸.

El hecho de que Erdosain robe a la empresa azucarera donde labora es un experimento en el cual comprueba «en restaurantes donde el derecho de sentarse junto a personas bien vestidas es costosísimo»

⁴⁶ Dostoievski, ob cit. p. 272

⁴⁷ Dostoievski. *El jugador*, p. 106

⁴⁸ *ibidem*, p. 71

[LSL: 39] que el dinero no «vale» ya que no le brinda el bienestar del que parecen gozar los opulentos. Prueba, gastando el dinero en lujos innecesarios, como hace la gente adinerada, y ello no le da la felicidad; por la simple razón de que el problema está en otra parte, y el dinero no es la causa. Arlt lo explica con gracia en una de sus *Aguafuertes* cuando dice: «Con o sin millón, usted, si es un aburrido, se va a enfufar lo mismo»⁴⁹.

Además, el dinero del asalariado es representación simbólica de la explotación capitalista ya que, para obtenerlo, el trabajador debió alienarse y, por tal, ese dinero ya está podrido de antemano en la concepción Arltiana, como claramente queda expuesto en la discusión que mantienen Silvio Astier y su madre, quien le propone conseguir un empleo para subsanar sus necesidades:

—[...] ¿No te gusta el oficio?

—Es igual.

—Sin embargo, ganan mucho dinero.

Me sentí impulsado a levantarme, a cogerla de los hombros y zamarrearla, gritándole en las orejas: «¡No hable de dinero, mamá, por favor...! ¡No hable... cállese!»⁵⁰.

Por ello, el dinero que brinda el juego, en tanto obsequio del azar, es un dinero amable y generoso que ha llegado a uno sin la necesidad de corromperse. Sin embargo el azar conlleva la precariedad de ser inasible por más que lo intenten los personajes de Arlt y los del autor que admira. El personaje Ergueta es un claro eco del jugador de Dostoievski. Arlt dice en una de sus *Aguafuertes*: «Recuerdo que leyendo la novela *El jugador*, de Fiedor Dostoievski»⁵¹. Básicamente la mayor similitud entre ambos se halla en el sistema para controlar al azar, sistema que a los dos les permite ganar fuertes sumas y, posteriormente, perderlo todo.

⁴⁹ ídem. p. 157

⁵⁰ Arlt, *El juguete rabioso*, p.54

⁵¹ Arlt, *Aguafuertes porteñas*, p. 174

Con dinero robado, además de estar libre de alienación, el conseguirlo representa una transgresión al orden social, es decir una crítica manifiesta a la sociedad capitalista. En *Los siete locos*, una de las transgresiones al orden social se lleva a cabo mediante las fuentes alternas de adquisición monetaria que permiten el «des-precio» del dinero. Por ejemplo el Rufián melancólico, que es proxeneta y «para eso [tiene] tres mujeres» [LSL:41] resuelve el problema económico de Erdosain brindándole los seiscientos pesos que debe a la azucarera. Y es tan superfluo el dinero que el experimento de robarlo no le hizo a Erdosain pensar en satisfacer necesidades elementales, como se lee:

—¿Y encontraba alguna satisfacción en robar?...

—No, ninguna...

Y entonces, ¿cómo anda con los botines rotos?...

—Es que ganaba muy poco.

—Pero ¿y lo que robaba?

—Nunca se me ocurrió comprarme botines con esa plata [LSL: 39].

También, el dinero, representa la mayor aspiración del ideal burgués. Razón más para que Arlt, a través de sus personajes centrales, muestre un manifiesto «desprecio». Recordemos que Doña Ignacia es persuadida para «vender» a su hija gracias al dinero que Erdosain le ofrece. Y es, finalmente, la mención del dinero lo que hace a Ricardo Stepens decidir no casarse con Julia en el cuento *Noche terrible*⁵².

Un punto más en común entre Arlt y Dostoievski es el tema de la humillación, como lo dice Erdosain: «Mi problema consiste en hundirme. En hundirme dentro de un chiquero. ¿Por qué? No sé. Pero me atrae la suciedad» [LLL:325]; y en *El jugador* se lee: «Porque ignoro si lo sabrá pero existe un placer que tan sólo puede encontrarse en el último grado de la humillación»⁵³. Incluso hay una gran similitud en la constante petición de ser humillado, tanto en *El jugador* como en el díptico.

⁵² Ver *El jorobadito*, p.182

⁵³ Dostoievski, *El jugador*, p.107

Por último, la ausencia de Dios que Dostoievski trata en su cuento *El gran inquisidor* (y, en general, en toda su obra) es una de las mayores preocupaciones en la narrativa arltiana «¡Pues para el hombre y para la sociedad no ha habido nunca nada tan espantoso como la libertad!»⁵⁴. De este modo, el Astrólogo y Erdosain conversan sobre lo lamentable de una ausencia divina y lo necesaria que sería:

El mal del siglo, la irreligión nos ha destrozado el entendimiento y entonces buscamos fuera de nosotros lo que está en el misterio de nuestra subconciencia. Necesitamos de una religión para salvarnos de esta catástrofe que ha caído sobre nuestras cabezas. Me dirá ud. que yo no le digo nada nuevo. [...] Si ud. creyera en Dios no habría pasado esa vida endemoniada, si yo creyera en Dios no estaría escuchando su propuesta de asesinar a un prójimo. Y lo más terrible es para nosotros ha pasado ya el tiempo de adquirir una creencia, una fe. [LSL:92].

La constante preocupación en los temas referentes al hombre es un tema muy presente en la obra arltiana. Para Dostoievski la clave del universo está contenida en el hombre, y comprenderlo significa resolver el problema de Dios⁵⁵.

El hombre es quien cree o no en Dios. Para creer en cualquier cosa uno debe, en principio, creer en sí mismo y para eso hay que conocerse y, en conocerse, uno tarda toda la vida. Ese conocerse a sí mismo es como un conocimiento del mundo. Es un caso al estilo Withman en *Canto a mí mismo* donde la apreciación del universo parte y vuelve hacia el ser mismo. («Escucho y veo a Dios en cada cosa, pero no comprendo, ni entiendo que haya en el mundo alguien más admirable que yo»⁵⁶).

El inicio del autoconocimiento surge con un suceso trascendental para el hombre; puede ser el enamorarse, el experimentar odio. El sentir necesidad de traicionar a un amigo, de matar a una usurera con un hacha, el ser infiel. Toda reflexión de nuestro sentir honesto es punto de partida hacia una actitud filosófica antropocéntrica y existencial.

⁵⁴ Dostoievski, *El gran inquisidor*, p. 23

⁵⁵ cf. Berdiaev, *El espíritu de Dostoievski*

⁵⁶ Walt Whitman, *Canto a mí mismo*, p. 114

EXISTENCIALISMO Y ABSURDO

Entre el cielo y el infierno está el hombre del subsuelo, decidiendo a cada paso el destino que construye con cada decisión que toma entre opciones que el mundo le brinda. Es la reposición que del hombre nos legó el humanismo renacentista; ya no vemos esta jerarquización medieval que hacen Dante o Santo Tomás de cielo-hombre-infierno. El hombre del subsuelo vive en constante comunión con el cielo y el infierno; ambos existen dentro del hombre: uno es su propio Dios y a la vez su propio Diablo. Si el hombre del subsuelo sucumbe a los íferos es debido a la angustia, con lo cual se introduce una característica fundamental en el arltiano hombre del subsuelo: el existencialismo.

Jean Paul Sartre en *El existencialismo es un humanismo* (1946) expone los principios de esta corriente filosófica. Él escribe que «el existencialista se refugia en su soledad de donde es difícil volver “a la solidaridad con los hombres que están fuera del yo” [...] Entendemos por existencialismo una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implica un medio y una subjetividad humana»⁵⁷.

Llegar al extremo de esa condición existencialista, puede ser la causa por la cual algunos hombres del subsuelo en la narrativa arltiana opten por suicidarse, correspondiendo así con la descripción que del absurdo hiciera Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942): «no hay sino un problema filosófico serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía»⁵⁸. Roberto Arlt bordea el tema filosófico de la muerte de una manera metafísica ante “la sensación de la inutilidad de toda palabra terrestre”⁵⁹

Silvio Astier toma la resolución de matarse cuando percibe que nada en el mundo cambiará y su suerte seguirá de igual modo: «Y llegué a la inevitable conclusión. Es inútil, tengo que matarme»⁶⁰. Otro

⁵⁷ Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, pp. 10-11

⁵⁸ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 13

⁵⁹ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, Ayacucho, p. 389.

⁶⁰ Arlt, *El juguete rabioso*, pp. 113-114

ejemplo se encuentra en Barsut quien confiesa a Erdosain: «¿para qué vivir? ¿A dónde va la vida si yo soy así? ¿Te das cuenta? Vos tenés que ver todo lo que he cavilado pensando estas cosas» [LSL: 76]. Por su puesto, el mejor ejemplo es Erdosain, que decide quitarse la vida “En el tren de las nueve y cuarenta y cinco”⁶¹

OTRAS CARACTERÍSTICAS DEL HOMBRE DEL SUBSUELO

Mencioné, al inicio de este capítulo, «la condición urbana», «el elevado grado de conciencia», «la noción de superioridad» y la «autodeterminación» (toma de decisiones) como rasgos característicos del hombre del subsuelo. Del listado que enumera Ernesto Sabato en *El escritor y sus fantasmas* refiriéndose a las «Características de la novela contemporánea» mencioné «El descenso al yo». A continuación, completo el listado relacionándolo con los personajes de Roberto Arlt.

TIEMPO INTERIOR

En el hombre del subsuelo, el tiempo es eminentemente subjetivo ya que no transcurre en un desplazamiento cronológico lineal, sino, en un tiempo psicológico. Todo sucede en el tiempo interior del personaje. Sabato lo explica así: «el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad o de dolor, en éxtasis»⁶².

Lo cual, de manera novelada, ya se encontraba dentro de *Los Lanzallamas* en la voz de Erdosain: «Mi día no era un día —dijo más tarde. —He vivido horas que equivalían a años, tan largas en sucesos que era joven a la partida y regresaba envejecido con la experiencia de los sucesos ocurridos en un minuto-siglo de reloj» [LLL: 339].

⁶¹ Roberto Arlt, *Los Lanzallamas*, Ayacucho, p. 390

⁶² Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, En Alejo Ana Elena Días, et al. *Antología de textos sobre lengua y Literatura*, p. 170

En el cuento *Pequeños propietarios* Arlt se refiere al tiempo subjetivo de este modo: «Era aquello algo extraño, cierto apresuramiento del tiempo a través de sus nervios, de modo que la sangre empujada por el frenesí de los minutos, corriendo más rápidamente, tornaba anhelosa su respiración»⁶³.

Y en *Las fieras* se lee «Entreabría los párpados y distinguía murallas rodeadas de otros cercos por otros subsuelos, y durante un minuto de mi vida transcurrió el espacio de un siglo en el fondo de los calabozos»⁶⁴.

El tiempo interior utilizado por Roberto Arlt, brinda a sus personajes la posibilidad de imbuirse en prolongados monólogos interiores que mostrarán su psicología, así como también parte de su historia mediante prolepsis y analepsis; recursos que son favorecidos por el subjetivo tiempo psicológico.

EL SUBCONSCIENTE

En este rubro se aprecia cómo es trascendida la subjetividad que resaltó el romanticismo. El hombre del subsuelo explora, quizá sin quererlo en un primer momento, en las regiones oscuras y tenebrosas de su ser. No es fortuito que los títulos de algunas de estas novelas sean altamente reveladores: *El «túnel»*; *Memorias del «subsuelo»*; *El «pozo»*; *Sobre héroes y «tumbas»*, donde siempre está presente la relación con lo subterráneo, lo oscuro.

A menudo, los personajes arltianos experimentan la sensación de estar sumergidos en una cloaca o caverna desde donde su angustia recuerda, etimológicamente, su parentesco con la palabra «angostura». Por ejemplo, el párrafo siguiente:

Balder se imaginaba el camino tenebroso como un *subsuelo* planetario. Avanzaba sinuoso *bajo* los cimientos de las ciudades terrestres [...] Arriba del *subplano* rascacielos cúbicos, máquinas de escribir, hombres de semblante rígido con un aparato de multiplicar por cerebro, trenes eléctricos, más rascacielos,

⁶³ Arlt, *El jorobadito*, p. 84

⁶⁴ ídem. p. 90

casas de modas. Abajo el *subplano*, el camino tenebroso, el perverso empecinado, del hombre que se obstina en violar la ley de la bondad para descubrir la suma perfección del mal⁶⁵.

La angustia será el detonante que marque la diferencia entre un ser consciente en camino hacia un crecimiento espiritual y uno que, a partir de su conciencia, inicia el camino de la degradación humana por los subsuelos de la abulia.

LA ILOGICIDAD

Se pierde cuidado en la lógica y coherencia que articulan los procesos mentales de los personajes. En las historias del subsuelo, se puede caer en el absurdo y lo ilógico, como, por ejemplo, en *El túnel* Pablo Castel sueña que se convierte en pájaro y no logra comunicarse con los demás.

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se dan copiosos ejemplos de ilogicidad, como cuando Barsut le pregunta a Erdosain si no será una trampa la que éste le tiende para matarlo; acertando, cómicamente, al plan tal cual lo estructuró Erdosain⁶⁶: «—¿Quién me dice que esta circular no esté falsificada y que vos me tiendas una “cama” para asesinarme? »

EL MUNDO DESDE EL YO

Las apreciaciones, los sucesos, etcétera, ocurren desde un *yo*. En la narrativa de Arlt todo paisaje, atmósfera, o entorno va surgiendo desde la colocación del yo en cada uno de estos lugares. Como el desarrollo de la historia de *Los siete locos* donde Erdosain es nuestro punto de partida para enterarnos, a través de sus ojos y su situación, del espacio, la atmósfera y la participación de los demás personajes,

⁶⁵ Arlt, *Amor brujo*, p.113 Las cursivas son mías.

⁶⁶ cf. *Los siete locos*, p. 119

siempre con relación a él. Respecto a ese «mundo desde el yo» pareciera afirmar Hipólita: «Qué me importan los demás si yo estaré así siempre triste y sufriendo»⁶⁷.

En ese mismo capítulo, Hipólita ve, a través de un hueco en la pared, la tentativa de suicidio de su vecino de habitación. Ejemplo claro, a nivel estructural, del enfoque del «mundo desde el yo» es cómo la descripción del suceso es captada por el lector sólo gracias a los ojos de Hipólita. Ejemplos como éste abundan en el díptico. El mayor, quizá, sea el hecho de estar leyendo una historia que cuenta un «cronista», lo cual circunscribe el díptico a la “información” que nos brinde el comentador: la historia nos es mostrada sólo a través del “mundo desde el yo” del personaje que Arlt delega para entrevistar a Erdosain.

También, como parte de este «mundo desde el yo», siempre está presente la proclividad a la ensoñación: los hombres del subsuelo imaginan escenarios posibles de realidades alternas para bien o para mal. Por ejemplo, Erdosain imagina el encuentro con el «Millonario taciturno» que le resolverá todos sus problemas (económicos, sólo a primera vista) y también imagina, con gran lujo de detalle, la escena en donde Elsa, su esposa, se entrega al Capitán. Lo sorprendente son las minucias descriptivas en las ensoñaciones de los hombres del subsuelo.

LA COMUNIÓN

Para el hombre del subsuelo el Otro pareciera un pretexto para la autoafirmación. Egoísta, narcisista y solipsista, en sus relaciones sólo utiliza al otro para manifestarse en este mundo. Tal situación se funda en el hecho de que piensa conocer plenamente al otro por medio del conocimiento de los diversos *yoes*. Sabato comenta que «se empezó a advertir la existencia del Otro en la medida en que más el hombre parecía hundirse en sus propios abismos»⁶⁸.

⁶⁷ Arlt, *Los lanza llamas*, p. 390

⁶⁸ Sabato. *Características de la novela iberoamericana contemporánea*, ob. cit. p. 171

Uno de los principales problemas del hombre del subsuelo es la comunicación. No logra establecer un código con la gente, ni consigo mismo, ni con alguna divinidad, sabe ya que Dios no existe y esta terrible soledad va a ser su mayor penar. No sólo se siente solo, se «sabe» solo.

Erdosain comprende que lo que extingue su fuerza es la terrible impotencia. Sobre Erdosain, el Astrólogo comenta que «era inútil cuanto hiciera, en su vida había una realidad ostensible, única, absoluta: Él y los otros. Entre él y los otros se interponía una distancia, era quizás la incompreensión de los demás, o quizás su locura» [LLL: 125].

SENTIDO SAGRADO DEL CUERPO

En su obra, Roberto Arlt, manifiesta un gran ideal y anhelo de pureza. Frecuentemente, suele plantear el sexo en un nivel metafísico y trascendental como un acto de verdadera comunicación lograda por un instante. Pienso en la película *El lado oscuro del corazón* (1992) del director argentino Eliseo Subiela, donde a los encuentros sexuales trascendentes se les análoga con la metáfora del «volar⁶⁹». Claro que esto no impide la sordidez de los prostíbulos y las relaciones meramente carnales, pero se cuestiona qué tanto de espiritual puede llegar a ser el cuerpo dado que es el único medio del alma para manifestarse. A esto, en *Sobre héroes y tumbas*, Ernesto Sabato lo llama, «precariedad del alma».

En la narrativa arltiana se aprecia, en repetidas ocasiones, la vinculación de la virginidad femenina con la pureza metafísica. Es debido a la falta de esta pureza que Estanislao Balder y Ricardo

⁶⁹ Oliverio, el personaje principal de la película argentina, declama a sus prospectos sexuales el poema de Oliverio Gironde “Me importa un pito”:

No sé, me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias
o como pasas de higo;
un cutis de durazno o de papel de lija.
Le doy una importancia igual a cero,
al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco
o con un aliento insecticida.
Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz
que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias;
¡pero eso sí! -y en esto soy irreductible-
no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar.
Si no saben volar ¡pierden el tiempo conmigo!

Stepens deciden arrepentirse de contraer nupcias con Irene y con Julia en *El amor Brujo* y *Noche terrible*, respectivamente.

Erdosain deja de manifiesto el ideal de pureza cuando, al imaginarse el encuentro con una «doncella [...] que por capricho maneje su Rolls Royce» [LSL: 14], comenta que «—Será millonaria, pero yo le diré: “Señorita, no puedo tocarla. Aunque ud. Quisiera entregármeme no la tomaría”. [...] — No tendremos nunca contacto sexual. Para hacer más duradero nuestro amor, refrenaremos el deseo, y tampoco la besaré en la boca, sino en la mano» [LSL: 14-15].

BITÁCORA, DIARIO, CUADERNO DE APUNTES

La presencia de un cuaderno en donde los personajes hacen apuntes, «supuestamente» sin la intención de que sean leídos.

Desde Dostoievski cuya novela, *Memorias del subsuelo*, toda es un diario, el listado de novelas que utilizan este recurso narrativo es amplio: *Lobo estepario*, *La nausea*, *Memorias del subdesarrollo*, *Diario de un seductor* por mencionar algunos.

Roberto Arlt abunda en este recurso. Balder, de *El amor brujo*, lleva un diario, por ejemplo. Y, concretamente en nuestro díptico, muchos de los personajes llevan un diario: Erdosain, de donde el cronista se apoya para complementar la historia:

En una especie de diario, en el que Erdosain anotaba sus sinsabores (y que el cronista de esta historia utiliza frecuentemente en lo que se refiere a la vida interior del personaje⁷⁰) encontró anotado: ‘Es como si en el interior el calco de una persona⁷¹ estuviera fijado en una materia semejante al yeso, que con el roce pierde el relieve... [LLL:310].

⁷⁰ Resulta curioso que el autor se refiera a Erdosain como «personaje», nomenclatura propia de construcciones ficcionales; siendo que utiliza, en aras de la verosimilitud, elementos como «cronista» y testimonios escritos como «El diario».

⁷¹ Usa «persona» ahora que la voz narrativa es la de Erdosain. Pareciera que «el cronista» tuviera noción de la ficcionalidad de los personajes en la historia a la cual, por cierto, en la nota de la página 499 llama «novela»: «Obsérvese que está *novela* transcurre a mediados del año 1929»

Junto con Erdosain e Hipólita, Barsut también posee un diario del cual el Astrólogo lee con empatía la teoría de que el dinero hace dioses a los hombres⁷²; el Astrólogo tiene, a su vez, su «cuaderno rojo» donde están apuntadas instrucciones para la organización de Células [LLL: 375]. Por su parte, el cronista lleva el registro de todos los testimonios y las anotaciones, lo que me lleva a pensar que, en general, la novela es una narración escrita a modo de diario. Testimonio de esta afirmación puede ser el inicio del epílogo: «Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche con Erdosain, así como legajos sumariales, he podido reconstruir más o menos exactamente la escena del suicidio» [LLL: 596].

El cuaderno de apuntes, bitácora o diario sirve al hombre del subsuelo arltiano para llevar un registro de sí mismo a la vez que, a nivel narrativo, el autor utiliza esta herramienta para darnos a conocer al personaje desde la intimidad de sus confesiones, generando así un mayor nivel de verosimilitud en el relato. Roberto Arlt utiliza este recurso para maquillar su ficción con cosméticos de realidad. Esto mismo hará posteriormente en sus obras teatrales mediante recursos “posdramáticos” donde, a la manera de Bertolt Brech, enfatiza la teatralidad al esgrimir hábilmente precisos y humorísticos distanciamientos escénicos.⁷³

SENSIBILIDAD Y ABURRIMIENTO MOTOR

El hombre del subsuelo es un ser tremendamente sensible, capaz de experimentar, con mayor agudeza, las sensaciones del mundo, como un desollado al que le afectan más que a cualquiera los rayos del sol. Dicha sensibilidad lo inclina a actividades artísticas como, por ejemplo, pintura o escritura.

Un ejemplo de esta sensibilidad confesada está en el cuento *Noche terrible*:

—Innegablemente soy un hombre de naturaleza sensible. Humano, otro en mi lugar desaparecería sin más trámites; yo, en cambio, sufro sofocones y me apiado de Julia. Cierto que, a pesar de compadecerla me

⁷² Ver *Los siete locos*, p. 140

⁷³ Cfr. Con *El desierto entra a la ciudad*

voy. ¿Entonces para qué me ha servido ser dueño de una naturaleza sensible? Parece una ironía, pero la única ventaja que reporta una naturaleza sensible, es demostrarnos que somos lo suficientemente fuertes para dominarla⁷⁴.

Al parecer, la sensibilidad del hombre del subsuelo le provee de una superioridad metafísica. Por otra parte es recurrente la mención del aburrimiento como justificación de las actitudes más bajas, dejando en claro el vacío existencial que hay en el ser. En *Los lanzallamas*, refiriéndose al Rufián melancólico se lee «Porque las castigó a todas. Desahogando en ellas la ferocidad de su aburrimiento, una rabia persistente y canalla que estallaba en él por cualquier insignificancia» [LLL: 401].

Y en el cuento *Las fieras* está escrito lo siguiente

El Relojero no habla nunca. A lo más sonríe melancólicamente. De vez en cuando le suministra a su «señora» una paliza una paliza brutal, y si Guillermito el Ladrón, le pregunta por qué le pega, el Relojero se encoge de hombros, sonríe dolorosamente y contesta después de rumiar largo rato su respuesta:

—Qué sé yo. Será porque estoy aburrido⁷⁵.

SED DE FUGA

Los personajes subsuélcos siempre quieren partir de donde están. Jamás lo logran en el sentido estricto, ya que la huida de uno mismo es imposible, como deja ver Erdosain cuando dice: «Donde vayas iré contigo la desesperación. Sufrirás y dirás como ahora: “más lejos todavía”, y no hay más lejos sobre la tierra. El más lejos no existe. No existió nunca. Verás tristeza a donde vayas» [LLL: 340]. Silvio Astier lo intenta yéndose a Neuquén pero tan no lo logra que la novela termina cuando todo parece indicar que se irá. También en *El juguete rabioso*, se lee: «Nos imaginábamos que vivíamos en París, o en la brumosa Londres. Soñábamos en silencio, la sonrisa posada en el labio condescendiente»⁷⁶.

En Onetti, la fuga es aparentemente hallada mediante el mundo onírico que le permite «marcharse» de su realidad sin dejar su cama. Sabato muestra una posibilidad de fuga en el Arte... El

⁷⁴ Roberto Arlt, *El jorobadito*, p. 165

⁷⁵ ídem, p. 96

⁷⁶ Arlt, *El juguete rabioso*, p. 27

Astrólogo dice: «Yo quiero que sea futuro. Futuro en un campo verde, no en ciudad de ladrillo» [LLL: 305], la ciudad es la metaforización de ese *yo* encerrado.

Luciana propone a Erdosain huir, irse de la inmundicia hacia la búsqueda de la felicidad pero él sabe que «a donde vayas, encontrarás con la peste hombre y la peste mujer» ya que «todas las costas del mundo están ocupadas por hombres feroces que con auxilio de cañones y ametralladoras instalan factorías y queman vivos a pobres indígenas que se resisten a sus latrocinios. ¡Irse! ¿Sabés lo que hay que hacer para irse?.. Matarse» [LLL: 492].

ORFANDAD Y PATRIARCADO ENFERMO

La ausencia del padre en ciertos personajes arltianos trasciende a niveles metafísicos. En principio, es una ausencia muy presente, al grado de ser determinante en rasgos de personalidad; como el traumatizante padre de Erdosain quien lo insultaba cuando era niño y le prometía una golpiza al amanecer; el padre de Ergueta a quien su anomalía lo llevó a firmar una carta terrible con la rúbrica: «Tu padre Maldito» [LSL: 201], o el padre de Barsut, interno en un manicomio.

Hipólita comenta al Astrólogo la anécdota de un niño que se suicida por salir mal en los exámenes: «Era hijo de alemanes, y su padre un hombre severo» [LLL: 305]. La similitud con Kafka en su *Carta al padre* (1952) quizá sea más notoria cuando leemos «—Padre, padre mío; estoy solo. He estado siempre solo. Sufriendo. ¿Qué tengo que hacer? Me han roto desde chico, padre. Desde que empecé a vivir. Siempre me han roto. A golpes, a humillaciones, a insultos. He sufrido, padre» [LLL: 487].

El patriarcado enfermo es, quizá, una metaforización del problema atávico que envuelve al hombre del subsuelo desde su origen; está dañado de raíz y habrá de reconstruirse desde la simiente o bien, continuar, entrópicamente, la degradación de su fatídico y ya trazado destino maldito.

*

Es, pues, el hombre del subsuelo quien va a protagonizar las novelas iberoamericanas de principios del siglo XX: después del reconocimiento y apropiación de la tierra por medio de la novela telúrica, surge la masificación y la industrialización que ya había tenido sus incipientes manifestaciones con el surrealismo y el existencialismo, ambas corrientes de influencia directa para la novela del subsuelo, debido a que ya se apuntalaba la preeminencia del yo como respuesta a la subyugante masificación, rescatando una de las características más importantes de la corriente romántica: el predominio del yo.

Un intento por definir al hombre del subsuelo lo hace Juan Antonio Rosado Zacarías:

individuo urbano e inteligente, producto de la modernidad y de la industrialización, con una conciencia de soledad y un amor a sí mismo o creencia de ser superior frente a los demás, que incluye un marcado subjetivismo heredero del movimiento romántico. Esto lo lleva a veces al solipsismo. Desea rebelarse contra el mundo absurdo y la sociedad abstracta, apela al rescate del yo y de *todo aquello vinculado con la parte irracional del ser humano*, a pesar de que no pueda escapar de su propia lógica y visión de mundo⁷⁷.

Me parece una descripción que sirve de punto de partida para el estudio del hombre del subsuelo, sin embargo, se contradice al afirmar que apela al rescate de “todo aquello vinculado con la parte irracional del ser humano” ya que al hombre del subsuelo lo caracteriza, principalmente, una conciencia despierta que abarca las esferas física, emocional e intelectual. Yo ubico a este personaje como alguien sumamente racional y es por ello que sufre, porque es capaz de ver (integralmente: con mente, cuerpo y alma) la maravilla y el horror de la vida, pero es debido a la angustia, el miedo y la abulia que este ser consciente, capaz de vislumbrar lo sublime, sucumbe ante el feroz subsuelo que intenta transformar o bien abandonar sabiendo que ni una ni otra son posibles de realizar.

⁷⁷ Rosado Zacarías, *El engaño colorido y otros ensayos literarios*, p. 64. Cursivas mías.

CAPÍTULO III

Estructura y estilística en el díptico

Los siete locos y *Los lanzallamas* son dos novelas que forman una unidad temática. Su autor comenta al final de la primera obra: «La acción de los personajes de esta novela continuará en otro volumen titulado “*Los lanzallamas*”» [LSL:282]⁷⁸, con lo que afirmo que ambas novelas forman un todo que debe ser estudiado en conjunto, independientemente de que la primera novela haya sido publicada en 1929 y la segunda, dos años después.

Cada una de las novelas está formada por capítulos y estos, a su vez, por subcapítulos que tendencialmente encierran microrrelatos. A *Los siete locos* la conforman tres capítulos: El primero con catorce subcapítulos; el segundo, con seis y, el tercero, con catorce. Cada subcapítulo tiene un título propio. *Los lanzallamas* está conformada por cuatro capítulos titulados, a diferencia de los capítulos de la novela anterior, y un epílogo. Los subcapítulos de *Los lanzallamas* son ocho, cinco, seis y ocho, correspondientemente.

Los títulos suelen ser, al modo de algunos capítulos quijotescos, elementos descriptivos para el desarrollo de la obra. Por ejemplo, el subcapítulo cinco del capítulo dos de *Los lanzallamas* se titula: «Donde se comprueba que el hombre que vio a la partera no era trigo limpio» [LLL:511]. Del mismo modo los personajes, en su nomenclatura, parecieran tener subtítulos (mejor dicho: epítetos) que, de manera descriptiva, revelan información que agiliza la acción narrativa. Por ejemplo, Barsut tiene la aposición «El hombre que vio a la partera»; Haffner, «El Rufián Melancólico»; Alberto, «El Astrólogo»; Ergueta, «El farmacéutico», María, «La bizca», etcétera.

⁷⁸ Todas las citas del texto son tomadas de la edición crítica de Mario Goloboff publicada en la colección Archivos por el Fondo de Cultura Económica en 2000.

ESPACIO

La historia se desarrolla en Buenos Aires⁷⁹. En esta ciudad se encuentran los espacios, inmuebles y locales de la trama:

- La casa del Astrólogo (Quinta de Temperley), donde tienen lugar las reuniones de la sociedad secreta y los discursos conspiratorios. Al final, se incendia borrando todo rastro.
- Calles de la ciudad, tranvía.
- Oficina de la empresa azucarera. Donde comienza la historia con el fraude cometido por Erdosain.
- Casa de Erdosain de donde Elsa se va y a donde, posteriormente, arriba Hipólita.
- Casa de Barsut. Dentro del conventillo donde aparece el fantasma con máscara antigases y donde es asesinada la Bizca.
- Casa del comentador, donde la historia es contada por Erdosain durante tres días.
- Convento en el que se recluye Elsa, sin que Erdosain se entere de que su esposa no permaneció con el Capitán.
- Estación de tren donde se despide el cronista de Erdosain, quien aborda el tren de su «último viaje».
- Rotativa del periódico que da a conocer la noticia del suicidio de Erdosain.

Cada “locación” jugará un papel importante en la narración ya que la ciudad es también un personaje en la novela arltiana a la vez que brinda el efecto de verosimilitud tan recurrente en Arlt.

⁷⁹ Onetti se cuela en la ficcionalidad situando sus historias en Santamaría, su Buenos Aires inventado. El hecho de que Roberto Arlt elija una ciudad real es otro indicio de verosimilitud.

PERSONAJES

Casi en su totalidad, los personajes de este díptico se escabullen de las clasificaciones clásicas: «Protagonista, antagonista, principal, secundario». En algún momento de la historia, todos los personajes de Arlt han de considerarse dentro de la categorización que hace Forster clasificando a los personajes en planos y redondos. «Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida en las páginas de un libro: la prueba de un personaje redondo está en su capacidad de sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano, Si no convence, finge ser redondo»⁸⁰.

Dentro de esa misma categorización, los personajes «planos» («se constituye en torno a una sola idea o cualidad») son los únicos que pueden ser considerados como secundarios: aparecen en un momento de la historia y, aparentemente, podrían ser cualquier otro personaje. En este rubro se encuentran el director, el contador y el subgerente; personajes que después de introducir la historia en el inicio del primer capítulo de *Los siete locos*, no vuelven a aparecer [LSL: 7]. Fuera de ellos, los demás posibles personajes secundarios juegan un papel más o menos presente en la historia; al menos en alguno de los microrrelatos íntegramente estructurados. Como, por ejemplo, la madre de la Bizca, la prostituta que Erdosain lleva a vivir a su casa; personajes que, aunque «planos» por la configuración estereotipada en su personalidad, puede apreciarse en ellos «el comienzo de una curva que sugiere al círculo»⁸¹.

Los personajes *secundarios* muestran cierta autonomía agentiva ya sea en mayor o en menor proporción. Un ejemplo es el caso de tres de los integrantes de la familia Espila. Eustaquio y Emilio tienen un protagónico relato en el subcapítulo «Los dos bergantes» [LLL: 531] y su hermana, Luciana, interactúa de manera importante con Erdosain en «El pecado que no se puede nombrar» [LLL: 488].

⁸⁰ Forster, *Aspectos de la novela, passim*

⁸¹ ídem.

Ubico a los personajes del primer caso (el director, el contador y el subgerente) como personajes «secundarios A», y a los del segundo caso (Luciana, Emilio y Eustaquio) como «secundarios B», donde B tiene un mayor nivel agentivo dentro de la historia, y, A, está más cerca del tipo de personaje llamado circunstancial.

Erdoesain es el eje rector de ambas novelas. En ese sentido es «Principal» aunque a lo largo de la historia, comparte el rubro de «protagonista» con el Astrólogo, Barsut, Hipólita, entre otros.

TEMPORALIDAD

Por un lado, el testimonio cronológico que Erdoesain da al Comentarista durante tres días, ubica, a su vez, el desarrollo de la historia en quince días; incluso, algunos de los capítulos de *Los lanzallamas* ubican temporalmente el desarrollo de la historia: «Tarde y noche del día viernes» [LLL: 285], «Tarde y noche del día sábado» [LLL: 393], «Día domingo» [LLL:473]. Esta primera frecuencia de tiempo es objetiva pero la segunda frecuencia es totalmente subjetiva, lo cual parte de la visión del yo subsuético de donde brotan monólogos interiores, saltos temporales en recuerdos de infancia y narraciones aleatorias que comunican pasajes enteros dentro de microrrelatos con su propia temporalidad.

ESTILOS

Dentro de este díptico, se muestra en su totalidad el estilo literario de Roberto Arlt; directo, busca siempre el efecto «de un *cross* a la mandíbula» [LLL: 286] con el que logra estremecer al lector mediante la sordidez en los temas que aborda salpicados de naturalismo, realismo y romanticismo; utilizando ambientes paupérrimos en todos los sentidos (tabernas, barrios bajos, prostíbulos, conventillos) y personajes deformes física y moralmente. En ellos encuentra el caldo de cultivo para desarrollar historias que siempre versarán alrededor de temas subsuéticos: angustia existencial, búsqueda

del sentido de la vida, crítica a los valores comúnmente establecidos, rescate de la individualidad, etcétera. Lo más notorio en el estilo arltiano del díptico es la mezcla de los géneros: literario, periodístico, cinematográfico y teatral.

Literario

Para la conformación de este estilo, Arlt combina elementos de diversas corrientes estéticas. Por nombrar algunos, del romanticismo Arlt toma, para empapar a sus personajes, «el culto al yo» del individualismo: «No hacía otra cosa que examinarse, que analizar lo que en él ocurría, como si la suma de detalles pudiera darle la certidumbre de que vivía» [LSL: 81]; la melancolía del sentimentalismo: «Siempre te quise. Ahora también te quiero... ¿por qué nunca hablaste como esta noche? Siento que te voy a querer toda la vida, que el otro a tu lado es la sombra de un hombre» [LSL: 79]; la idealización de la mujer y la identificación con el paisaje. Además, como en la llamada «novela de tesis» muy producida dentro del romanticismo, la narrativa de Arlt sostiene posturas ideológicas, sociales, filosóficas o éticas.

También, del romanticismo, Arlt rescata el exotismo: «...sus nombres debían ser bonitos como la geografía de los países distantes» [LSL: 29]. De la corriente realista, se aprecia en el díptico el objetivismo al describir la realidad tal y como se presenta, narrada con minuciosa descripción, por ejemplo en los rasgos físicos de los personajes:

[...] apoyaba la mejilla en la barba y la luz ponía una rojidez de cobre, en la blanca carnosidad de la mano. Bajo las cejas alargadas hacia las sienas, sus ojos verdes atemperaban la dura vidriosidad en una temperatura de pregunta [...] la frente hundida con las sienas hacia las orejas puntiagudas, la huesuda nariz de ave carnífera, el mentón chato para soportar tremendos golpes y el prolijo nudo de la corbata negra arrancando del cuello almidonado [LSL: 73].

Está muy presente la introspección en el análisis de ideas y sentimientos del realismo psicológico: «Quizá exista también una matemática del espíritu cuyas terribles leyes son tan inviolables como las que rigen las combinaciones y de los números de las líneas» [LSL: 80].

También está presente la documentación de la realidad que la corriente realista heredó a la posteridad en el método de la observación y el análisis al servicio de la novela. Un ejemplo claro, en el díptico, son los datos brindados en lo concerniente a la fábrica de fosgeno donde, Arlt, incluye un plano.⁸²

La preferencia por ambientes bajos, personajes sórdidos y deformes, ocupaciones estigmatizadas como ladrón, proxeneta y prostituta; el lenguaje popular y la crudeza de las descripciones son la presencia naturalista en la narrativa de Roberto Arlt. Transcribo, a continuación, un pasaje que narra la culminación de un aborto y que, en lo personal, me impactó por la crudeza descriptiva:

Luego el «ya está» de la partera, el golpe de lástima al contemplar un feto color pizarra y sangre, el afán de cuervo de la comadrona revisando la placenta, introduciendo el brazo hasta el codo en la vagina de la paciente, desjarretada como una res, y la media noche, esa terrible noche en que suenan los pitos de todos los vigilantes, mientras la partera examina pedacitos de tejido parecido al hígado podrido y deja correr el agua del irrigador, que arrastra hasta la palangana un lodo de sangre negruzca, de filamentos de tejido y telarañas de glóbulos rojos [LLL:510].

Su estilo también se cuele un poco en el vanguardismo, corriente que se difuminaba cuando Arlt comenzaba a publicar. Por ejemplo, una especie de ultraísmo se aprecia en los neologismos que se atreve a usar: «rojidez», «azulencia», «carminosa», «verdinoso»⁸³.

En el díptico se encuentran, también, fragmentos surrealistas como la aparición de «El enigmático visitante» [LLL: 473-488].

⁸² Ver capítulo «La fábrica de fosgeno» en *Los lanzallamas*, p.p. 566-577

⁸³ Arlt, *Los siete locos*, p. 73

El futurismo aparece un poco en la crítica que Roberto Arlt hace a la tecnolatría de su época, al escribir «si usted conociera ahora todos los secretos de la mecánica o de la ingeniería y de la química, no sería un adarme más feliz de lo que es ahora. Porque esas ciencias no son las verdades de nuestro cuerpo» [LLL: 299]. O, más claramente, en este pasaje: «Su amargura crece. Está solo, solo, en un siglo de máquinas de extraer raíces cúbicas y cinema parlante» [LLL: 467].

De modo que el estilo literario en Arlt mezcla diversas corrientes a modo de herramientas que utiliza para apoyar el relato con la atmósfera que considera más adecuada. No parece circunscribirse a una sola corriente estética sino, más bien, abreva del abanico de posibilidades expresivas, aprovechando las características correspondientes, para narrar lo que tiene que decir.

Periodístico

La obra *Los siete locos* y *Los lanzallamas* es narrada por un «comentarista» que «informa», a manera de «crónica», la historia que Erdosain le «comunica» mediante una «entrevista». Este comentarista complementa la historia recabando, cual «reportero» información y «testimonios» de los demás personajes involucrados en el relato. Todos los términos entrecomillados pertenecen, en el siglo XX al periodismo, oficio al que Roberto Arlt dedicó su vida. Trabajó hasta los veintinueve años en el diario *Crítica* como cronista policial y, posteriormente, en el diario *El mundo*. Los sucesos que Arlt cubría para la sección de notas rojas lo inspiraban en la creación de sus historias. Prueba de ello, además del díptico que analizo, es la introducción que Arlt hace «a modo de aclaración» para su primera obra teatral *Trescientos millones*:

Siendo reportero policial del diario *Crítica*, en el año 1927, una mañana del mes de septiembre tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada [...] Posiblemente no le hubiera dado ninguna importancia al suceso (en aquella

época veía cadáveres casi todos los días) si investigaciones que efectué posteriormente en la casa de la suicida no me hubieran proporcionado dos detalles singulares⁸⁴.

Es fácil comprender la familiarización que el autor de *El juguete rabioso* tiene con el mundo de los diarios y, concretamente, con las atmósferas de las notas sensacionalistas.

En el díptico, la historia de Erdosain adquiere importancia debido a la nota roja del asesinato que comete [LLL: 587] y su posterior suicidio. Es la nota roja la que inaugura el interés por las peripecias de Erdosain que serán contadas desde el fraude cometido en la empresa azucarera donde labora [LSL: 7] hasta que decide matarse en el tranvía, «*en el tren de la nueve y cuarenta y cinco se suicidó el feroz asesino Erdosain*. Le alcanza el título a un chico diciendo: —En primera página, a todo lo ancho» [LLL: 594].

Que el suceso de un crimen de nota roja trascienda metafísicamente en la escritura es una de las más notables semejanzas que comparte con Dostoievski, pero Arlt va más allá. No sólo narra la historia desembalando actitudes y reacciones de personajes complejos y «redondos», sino que, además, se esmera en hacerla pasar por verídica mediante recursos periodísticos que siempre otorgan verosimilitud a los «hechos». Huelga decir que la idea de «Verdad» suele atraer al lector. De ahí que regularmente se anuncie, como un valor agregado a una historia, el que esté «basada en hechos reales».

Por alguna razón el receptor gusta de creer que lo narrado por el emisor sucedió realmente⁸⁵. Este gusto es satisfecho por Arlt, quien juega como también jugaba Borges al proveer datos que reafirmen la verosimilitud o, por lo menos, pongan en duda la ficcionalidad de la historia. A ese gusto de leer obras que narren hechos sucedidos en realidad se debe el éxito de novelas como *A sangre fría* de Truman Capote publicada por entregas en el otoño de 1965 en la revista semanal estadounidense *The New Yorker*

⁸⁴ Arlt, *Trescientos millones*, p.7

⁸⁵ Quizá porque *todos los seres humanos disfrutan de las imitaciones* —como dice Aristóteles en la *Poética* p. 37 (ver bibliografía), y— *obtenemos placer cuando contemplamos imágenes lo más precisas posibles de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de animales horrorosos y de cadáveres*.

con tal éxito que al año siguiente se editó como libro. La novela está escrita en un estilo periodístico que Capote llamó «Novela de no ficción».

En Latinoamérica, el colombiano Gabriel García Márquez —periodista y escritor— publicó en 1955, a lo largo de catorce entregas, *La verdad sobre mi aventura*, texto que narra las peripecias de Luis Alejandro Velasco, marinero arrojado al mar desde el destructor *Caldas* junto con otros siete tripulantes. Tiempo después se publicó la narración en forma de libro con el título que conocemos: *Relato de un naufrago*.

De modo que el subgénero híbrido: literario-periodístico que Roberto Arlt ejercitaba en su narrativa auguraba un gran éxito en Latinoamérica. Esta simbiosis tiene un antecedente en *El diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe. Posteriormente, en novelistas como Henry Fielding, Charles Dickens, Honoré de Balzac, Émile Zola y Gustave Flaubert de quien se dice que, para escribir *Madame Bovary*, se inspiró en una nota que leyó en el periódico, la cual daba cuenta del suicidio de la esposa de un médico.

Pues bien, esa «verosimilitud» es un recurso que Arlt parece conocer y dominar muy bien. No sólo en su estructura y estilo sino también en su desarrollo temático. Sus personajes saben que viven engañados y ese conocimiento los lleva a la acción. El Astrólogo propone la «mentira metafísica» [LSL: 142], ya que saberse engañado es parte de la conciencia del hombre superior, cuyo siguiente paso será saber qué hacer con tal conocimiento. Este juego es abordado por Arlt mediante el periodismo en tanto género informativo.

Resulta interesante apreciar la importancia que, en el díptico, se da a los diarios. Si un suceso no aparece en los diarios, los personajes dudan de la veracidad de que haya, realmente, ocurrido. Como cuando el Astrólogo pregunta «¿De dónde sacó usted esa historia del suicida del café? He visto los diarios de ayer a la noche y de esta mañana. Ninguno trae esa noticia. Usted la ha soñado» [LSL: 281].

Dentro del rubro del periodismo es importante mencionar la estructura e influencia del folletín en la obra de Roberto Arlt. Si bien es posible apreciar en sus prolíficas *Aguafuertes* la ocasional aparición de una estructura de cuento, relato o pieza teatral como en «La señora del médico»⁸⁶, «Diálogo de lechería»⁸⁷ y «Entre comerciantes»⁸⁸, por mencionar algunas; la estructura folletinesca está también presente en la novela. No sólo por la distribución de los capítulos que pudieron haber sido publicados por entregas y gozan de individualidad narrativa; además contiene elementos retardativos cuya función es generar suspensos narrativos, o bien, profetizar lo que sucederá más adelante, como en este par de líneas: «Y yo caía siempre más abajo, y ese antro *no era nada más que el anticipo* de lo peor que había de *ocurrirme más adelante*» [LSL: 196 Cursivas mías].

Cinematográfico.

Un año después de que Roberto Arlt publicara *El juguete rabioso*, el cine ya planteaba el tema subsuético de la urbe con la película *Metrópolis* (1927) dirigida por Fritz Lang. Es fácil imaginar que el cine era la mayor de las distracciones en la época de adolescencia y madurez de Roberto Arlt quien, seguramente, acudía con frecuencia a la sala de cine a degustar de «la épica del siglo XX» con héroes en blanco y negro como Errol Flynn y Rodolfo Valentino; bellezas animadas, representantes del ideal femenino, como Mary Pickford y Greta Garbo, y los donairosos Charles Chaplin y Buster Keaton.

Cuando se publicó *Los siete locos*, el cine llevaba apenas dos años de ser sonoro. El fenómeno cinematográfico fue infiltrándose en los temas que abordaba la literatura; en el caso concreto de la narrativa de Roberto Arlt no existe excepción. Rodolfo Valentino es la mayor fantasía de Irene en *El amor Brujo*, y Greta Garbo es la de Barsut en *Los lanzallamas*. Pero no sólo en el tema y en la historia aparece el cine. También la estructura estilística es profundamente influida. En el caso del díptico

⁸⁶ Arlt, *Aguafuertes porteñas*, p. 87-89

⁸⁷ ídem. p. 75-77

⁸⁸ Ídem. p. 120-123

apreciamos descripciones completamente cinematográficas como en el subcapítulo «La agonía del Rufián Melancólico» [LLL: 393-403] donde Haffner, mediante un juego de prolepsis y analepsis narrativas (*flash backs*) recuerda, al estilo de *Citizen Kane* (1941), pasajes de su infancia.

El inicio de algunos subcapítulos parecen acotaciones de un guión cinematográfico que ubica al lector inmediatamente en el lugar donde se desarrollará el microrelato, como en «El poder de las tinieblas» cuya primera línea es «Convento de las Carmelitas» [LLL: 404], o «El paseo» que inicia con sólo dos palabras, insisto, a modo de acotación más propia de un *story board*: «Caminan ahora» [LLL: 503].

Hay momentos de la acción narrativa presentados cual si fueran parte de una proyección cinematográfica. Por ejemplo, la sincronía de acontecimientos en «Haffner cae»: Mientras es narrado el asesinato del Rufián Melancólico, el Astrólogo y Barsut conversan en la Quinta de Temperley sobre lo justo e injusto; sobre castigos y sobre cómo «Unos se comen a los otros» [LLL: 344-352].

Los juegos cinematográficos en la estructura narrativa de Roberto Arlt, llegan al grado de colocar una cámara (por decirlo de algún modo), un ojo, y declararlo: «Si el amanecer del día lunes, hubiera estado colocado un espía en la puerta de la quinta, a las cinco y media de la madrugada, habría visto salir a una mujer cubierta el rostro de un velillo bronceado y arropada en un tapado color de madera. La acompañaba un hombre» [LLL: 521].

Teatral

No sorprende en absoluto que en la última década de su vida, Roberto Arlt se haya dedicado (sin abandonar del todo la narrativa) a la profusa producción de obras teatrales. Y si no sorprende es porque desde *El juguete rabioso* su estilo era tremendamente dramático. Por ejemplo, en el tipo de diálogos

siempre en forma directa. Es posible hacer un rastreo de la elisión que Arlt hará del «dijo» especificador, propio del discurso narrativo, dando así mayor agilidad a los parlamentos.

—Che, Silvio.

—¿Qué hay? —*dijo* Enrique.⁸⁹

En sus novelas posteriores, prescindirá del “dijo”, aunque esta progresiva elisión se encuentra en *El juguete rabioso*, páginas más adelante:

—Yo... yo me he acoplado.

—Entonces vas bien... has progresado enormemente..., pero como yo no tengo tu suerte, soy papelero...

—¡Ah! ¿vendes papel, por alguna causa?

—Sí, para un tal Monti que vive en Flores.

—¿Y ganas mucho?

—Mucho no, pero para vivir.

—¿Así que ya te regeneraste?

—Claro.⁹⁰

El diálogo sigue así, sin intervención del narrador que “deja a los personajes platicar” de forma directa. De hecho, Roberto Arlt jamás abandona los diálogos en su narrativa. En el cuento *Noche terrible* personifica al «deseo» y al «corazón» de Ricardo Stepens para dialogar con él.

—¿Qué vas a hacer? ¿Estás loco? —le grita el deseo.

—Andate —persuade el corazón...⁹¹

En *El amor brujo* el diálogo final será con un fantasma, alterego desdoblado de la personalidad de Balder.⁹²

⁸⁹ Roberto Arlt, *Juguete rabioso*, p. 30. La cursiva es mía.

⁹⁰ idem. pp. 119-120

⁹¹ Roberto Arlt, *El jorobadito*, p. 182

Huelga decir que la «personificación» es, también, un rasgo teatral. Pero no sólo eso. En el díptico, al igual que en toda su narrativa, se aprecia la característica del texto dramático que María del Carmen Bobes Naves puntualiza: «El texto dramático se caracteriza, frente al lírico y al narrativo, por contener virtualmente su propia representación»⁹³. Tan es así que, el subcapítulo «El humillado» de *Los siete locos* fue llevado a escena y, al igual que con el estilo cinematográfico que impregna al díptico, el estilo teatral está presente en su discurso dramático, conformado por «texto espectacular y texto literario»⁹⁴.

En el texto espectacular se encuentran las acotaciones que, en el caso particular de Roberto Arlt, se presentan a modo de didascalias; es decir, «acotaciones incluidas en el mismo diálogo»⁹⁵.

—¿Qué tiene que no duerme?

—¿Usted me acaricia a mí, a mí, señora?...

—¿Por qué no duerme?

—¿Usted me toca a mí?... ¡Pero qué fría está su mano!... ¿Por qué está tan fría su mano?

—Encienda la lámpara.

Bajo la luz vertical, Erdosain quedóse contemplándola. Ella se sentó en el sofá. [LSL: 217].

Los parlamentos que inician con guión largo (de diálogo) en este fragmento podrían pertenecer completamente al fragmento de una obra teatral. Como se aprecia, las didascalias revelan, sin acotación explícita, las acciones realizadas por los personajes. Incluso cuando retoma la «narratividad», después del último parlamento de Hipólita: «—Encienda la lámpara» La didascalia es transportada de lo teatral a lo narrativo. Elide por completo la acotación, o posible explicación: «Erdosain enciende la lámpara»; información que no hace falta y Roberto Arlt lo sabe debido a esa intuición de hombre de teatro que

⁹² cf. *Amor brujo*, p. 208 El «desdoblamiento» es una característica muy presente en los personajes arltianos.

⁹³ María del Carmen Bobes Naves. *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, p. 9

⁹⁴ ídem. P. 9

⁹⁵ ídem.

ejercita, incluso, en sus *Aguafuertes*; como «Diálogo en la lechería»⁹⁶, «La señora del médico»⁹⁷ y «Entre comerciantes»⁹⁸ donde se aprecia, a plenitud, la presencia del género dramático.

El subgénero teatral que desarrolla es la comedia, aunque Arlt nunca lo menciona; utiliza los términos «Pieza», «Burlería», «Drama» para referirse a sus obras teatrales. El estilo dinámico, humorístico, existencialista, ingenioso y subsuético queda manifiesto desde su primera puesta en escena, *Trescientos millones* (1932). Obra alegórica que fácilmente podría confundirse con el subgénero fársico debido al tratamiento, aparentemente exagerado y fantasioso, de los personajes.

Al respecto, cito la referencia que Eric Bentley hace de la comedia:

La comedia contiene juicios tan severos que, a no ser por los disconformes... una pieza cómica podría ser descripta como una «enérgica acusación» o una «revelación conmovedora» [...] La comedia asume los mismos tonos graves y jocosos de la farsa. Lo que es diferente es el elemento contrario, el subterráneo y eruptivo. En la farsa, lo que se halla debajo de la superficie es la agresión en estado puro, que no tiene justificación moral ni la precisa. [...] En la comedia, la iracundia de la farsa se ve apoyada por la conciencia⁹⁹.

En cuanto a la teatralidad en la narrativa del díptico *Los siete locos* y *Los lanzallamas* predomina la tragedia, de una manera particular y aristotélica. Sin embargo está presente el acre humor arltiano que convierte varios pasajes de la novela en verdaderas tragicomedias. Un ejemplo es el final del capítulo «Los amores de Erdosain» sumamente cómico al final. Frases de Erdosain como «Trapisondas braguetales» [LLL: 321] y parlamentos como

—¿No me mentís mi hijita?

—No, mamá; soy virgen... Era la primera vez que ponía la mano ahí...

⁹⁶ Arlt, *Aguafuertes porteñas*, p. 75

⁹⁷ ídem. p.87

⁹⁸ ídem. p. 120

⁹⁹ Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 274

—Si es la primera vez, no vale —epilogó serio Erdosain, agregando luego: —Además, no hay por qué afligirse. En alguna parte tienen que aprender las chicas lo que harán cuando casadas [LLL: 321].

Son fragmentos que parecen haber sido extraídos de alguna comedia de Molière¹⁰⁰.

Este subcapítulo, además, como lo haría toda buena comedia, mediante el arma del humor exhibe, juzga y critica las acciones de las personas: Doña Ignacia, prácticamente, vende a su hija; Erdosain lo exhibe haciendo una crítica muy severa a la sociedad mediante la escena de una niña vendida al mejor postor con «garantía» de virginidad:

—Señor Erdosain, los Pintos no mienten jamás. Salgo en garantía de la virginidad de esta inocente como si fuera la mía [...] Pero ¿qué hacés vos?... Dale un beso a tu novio, criatura — exclamó la morcona apretando los billetes contra su pecho al tiempo que empujaba la menor hacia los brazos del cínico [LLL : 321-321].

Se muestra también, entre otras cosas, la crítica a la preocupación burguesa del «qué dirán»:

—¿Qué dirá tu padre, que casi era abogado, qué diría tu padrino el ministro, Qué diría la sociedad de Tucuman si supieran que vos, mi hija, hija de Ismael Pintos, andabas con las manos en la bragueta de un hombre? [LLL:320].

Lo curioso, en gran medida interesante, es de dónde viene este tono cómico... El inicio del capítulo es sumamente trágico, inicia con Erdosain sumergido en su amargura y soledad: «Estoy monstruosamente solo ¿A qué grado de insensibilidad he llegado para tener el alma tan vacía de remordimientos?» [LLL: 310]. Lo cual brinda a esta narrativa el aroma teatral de la tragicomedia.

¹⁰⁰ En su Aguafuerte «El hombre de corcho», Arlt da testimonio de conocer la obra de Molière al comentar: «Levantará más falsos testimonios que Tartufo y su progenitor» cfr. *Aguafuertes porteñas*, p. 99

Aristóteles vs Arlt

Las relaciones que ubico entre la tragedia estudiada por Aristóteles y el desarrollo de la trama en el díptico de Arlt van más allá del simple hecho de atribuir a la palabra «tragedia» el adjetivo de la fatalidad. Establezco los términos que aparecen en el estudio que el estagirita hace en su *Poética* relacionándolos con el díptico. Insisto en que no pretendo hacer pasar al díptico *Los siete locos* y *Los lanzallamas* como una tragedia; tengo clara la clasificación terminológica. Incluso, Aristóteles, es muy puntual al definir el término de tragedia «en el modo de la acción dramática y no de la narración»¹⁰¹. Lo que haré será establecer una relación de los elementos trágicos en las novelas cumbre de Roberto Arlt para resaltar los elementos dramáticos con los que el autor de *El jorobadito* realiza sus construcciones narrativas antes de dedicarse únicamente a escribir teatro.

La intuición de que Arlt había leído a Aristóteles me surgió con la excusa que brinda en la introducción a *Trescientos millones* al decir que «si técnicamente no he construido una obra perfecta, la dosis de *humanidad* y *piedad* que hay en ella llega al público y lo conmueve por la pureza de su intención»¹⁰².

Es, justamente, la *humanidad* y *piedad* lo que se busca con la catarsis; purificación alcanzada mediante la compasión y el temor. Lo dice Aristóteles¹⁰³ y, al parecer, Arlt lo domina. Los rubros que caracterizan al héroe trágico son invertidos en la correspondencia con Erdosain. El que más resalta es el relacionado con el concepto de hamartía del cual hablo más adelante. Veamos, Salvador Mas afirma que

La tragedia tiene que producir compasión y temor en los espectadores. Se trata, en principio, del problema técnico de cómo debe el poeta construir a los héroes trágicos para que su sufrimiento inspire estas pasiones. Señala entonces Aristóteles que no deben ser enteramente virtuosos, porque si un poeta utiliza en sus tramas héroes moralmente intachables y hace que pasen de la dicha al infortunio, no conseguirá el

¹⁰¹ Aristóteles, *Poética*, p. 77

¹⁰² Roberto Arlt, *Trescientos millones*, p. 8. Las cursivas son mías.

¹⁰³ cf. Aristóteles, *Poética*, p. 77

efecto deseado de provocar temor y compasión. Tampoco alcanzará este efecto si su héroe es enteramente malvado y, para su suerte, pasa del infortunio a la dicha¹⁰⁴.

Erdosain es un personaje que deja en el lector el sabor de boca de la compasión, tarde que temprano uno termina compadeciéndose de este tipo al que su padre humillaba, que no es feliz, que vive angustiado y sofocado por la pesadez, la abulia y el aburrimiento inexorable. El temor puede ser que, en tanto hombre moderno, uno pueda pensar o creer que tal vez sea posible llegar a convertirse en un Erdosain y, correspondiendo al estereotipo subsuético de hombre urbano, termine por matarse.

Esta identificación con el personaje en algún momento de la trama y posterior temor es exactamente lo que pasa en la tragedia. El mayor ejemplo es *Edipo rey* de Sófocles, de cuyo personaje, Salvador Mas dice, hablando de dicha identificación:

Dicho de otra manera: nos sentimos como Edipo, o bien porque Edipo es un tipo universal del que todos podemos participar en alguna medida, o bien, porque el poeta manipula nuestras pasiones para que se despierte en nosotros el mecanismo psicológico que otorga valor ético a las emociones, lo cual no exige que la poesía verse sobre lo universal, sino más bien que las pasiones (al menos esas tan básicas y radicales que son el miedo y la compasión) sean universales y que los poetas lo sepan y sepan además, como quería Gorgias y horrorizaba a Platón, cómo pulsar los resortes emocionales que nos afectan universalmente a todos¹⁰⁵.

Al «pulsar los resortes emocionales que nos afectan universalmente a todos», Roberto Arlt logra dar ese «cross a la mandíbula» [LLL: 286] que se propuso con su escritura.

HAMARTÍA VS PROAIRESIS

La noción de tragedia que Aristóteles pormenoriza en su *Poética* tiene su principal basamento en el concepto de «hamartía» es decir, el desconocimiento por el cual el héroe trágico obrará mal; es debido a

¹⁰⁴ Ídem. p. 50

¹⁰⁵ ídem. p. 32

este desconocimiento que el héroe, sin quebrantar su Ethos (configuración de su personalidad) obra mal. En el caso particular de los personajes centrales en las novelas arltianas, no hay uno solo que obre por desconocimiento, de tal modo que no existe hamartía sino «proairesis»: «elección racional de las acciones a acometer»¹⁰⁶. Es desde la conciencia de donde viene el proceder en estos personajes y es el exceso de conciencia lo que los transforma y, en el caso de Erdosain, lleva a una destrucción moral y, posteriormente, física.

En la tragedia clásica, los dioses castigan el pecado de hybris cometido por el héroe, es decir, su soberbia y desacato, su intención de ser como dios. En la “tragedia” de Erdosain no hay dios que lo castigue. Ese es uno de los problemas más terribles: saberse solo, sin la fuerza reguladora que gobierne e imponga orden. Este problema es planteado por Roberto Arlt desde su primera novela: «Miseros, no tenemos un Dios ante quien postrarnos y toda nuestra pobre vida llora. / ¿Ante quién me postraré, a quién hablaré de mis espinos y de mis zarzas duras, de este dolor que surgió en la tarde ardiente y que aún es en mí? »¹⁰⁷.

Los personajes centrales de Roberto Arlt saben, incluso, que deberán ser ellos su propio dios para inventarse su propia ética y moral; en el sentido prístino de estas palabras. Configuración ética, en tanto se refiere a la construcción de su propio «ethos», de su personalidad. Y moral en tanto a las costumbres (mores) que finalmente estructuran una forma de vida, una praxis, que para Aristóteles necesariamente debía ser noble. Sin embargo, construir la ética y moral propia en la modernidad dista mucho del maniqueo pensamiento antiguo, donde lo bueno y lo malo parecían estar perfectamente ubicados; en el hombre del subsuelo impera la subjetividad entre el bien y del mal. Por lo tanto, constituirse a sí mismo como un propio dios para sí lleva implícitas tales contingencias. El ser consciente no puede evadir el compromiso de autodeificación. Tal compromiso es el resultado de la conciencia. Y si bien, en la

¹⁰⁶ Ronald Barthes, *Análisis estructural del relato*, p. 36

¹⁰⁷ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 137

tragedia clásica se castigaba al héroe por su pretensión de ser como los dioses, en la tragedia arltiana surge una inversión y el castigo cae sobre quien no asuma el compromiso de ser su propio dios. El castigo es el aburrimiento y la insatisfacción.

Los seres no conscientes en la novela arltiana son representados por la burguesía a la que Arlt tanto ataca quizá, justamente, por ser planos y no responsables de su propia existencia. El extremo opuesto sería el Astrólogo quien no sólo asume la responsabilidad de su ser sino que, su grado de conciencia llega al punto de percatarse de la necesidad de ordenar, dirigir y devolver la fe a la gente que va a la deriva. Es por ello que en uno de sus discursos dice: «—Seremos como dioses. Donaremos a los hombres milagros estupendos, delicias, bellezas, divinas mentiras, les regalaremos la convicción de un futuro tan extraordinario, que todas las promesas de los sacerdotes serán pálidas frente a la realidad del prodigio apócrifo. Y entonces ellos serán felices... ¿Comprenden imbéciles?» [LSL: 274].

Erdoesain es el hombre que sufre por todos los hombres, su pathos es la configuración de su ser. Por eso, la única manera de terminar con su pathos (sufrimiento, «acción destructiva o dolorosa»¹⁰⁸) es exterminando a su ser. Nuevamente, el motivo de la acción no es externo. En la «tragedia» arltiana todo parte del individuo, a diferencia de la aristotélica donde son factores ajenos los que promueven la acción.

Los elementos trágicos en la obra arltiana están presentes peculiarmente, es más notorio en sus textos dramáticos pero quise traer el tema a colación en el análisis del díptico debido a la teatralidad contenida que, en tanto teatral, a lo que más se asemeja es a la tragedia, pero no de forma clásica sino, más bien (como Salvador Mas comenta) «lo más importante [en la tragedia] no es [ya] el culto al dios, sino la “organización de los hechos” porque la tragedia ya no es celebración de la divinidad sino imitación de la acción de la vida»¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Aristóteles, *Poética*, p. 90

¹⁰⁹ idem. p. 18

CAPÍTULO IV

Ideología Arltiana en el díptico

El ambiente psicológico reinante en las novelas de Roberto Arlt es lúgubre y oscuro. Sumergido siempre en el subsuelo del personaje, de la situación, de la trama. Si bien hay momentos en donde un destello luminoso reanima las ganas de vivir con dejos humorísticos o incluso visiones optimistas del mundo como cuando dice: «De pronto tengo una sensación agradable [...] pienso que el trabajo literario no es inútil, pienso que uno se equivoca cuando sólo ve maldad en sus semejantes, y que la tierra está llena de lindas almas que sólo desean mostrarse»¹¹⁰.

Sin embargo, esta luz de la conciencia no se eleva a “mundos sutiles, ingrátidos y gentiles”, sólo alumbrá mejor la sordidez, el moho, las vísceras subterráneas de la penumbra permanente. Lo que se manifiesta son sólo reflejos de la situación: Astier se va de la ciudad; huye de su subsuelo. Erdosain se mata pero es un caso particular que «sufré por todos los hombres» y, como Cristo, tiene que morir porque vino a demostrar cómo están las cosas, al final es la sociedad y los actos de los hombres quienes lo matan. No podía ser de otra manera¹¹¹. Pero es el Comentador quien muestra la historia. Es decir, el autor narrador, personaje de la historia queda vivo. Vivo para contarla y transmitir la crítica que «él» no hace pero está mostrando.

El Astrólogo huye con Hipólita, es decir, el titiritero, el hombre de acción, el propositivo, el egregio de la historia se salva. Incluso Barsut logra realizar su sueño convirtiéndose en actor de cine y Ergueta se «encuentra» consagrándose al servicio del Dios cristiano.

¹¹⁰ Arlt, *Aguafuertes Porteñas*, p. 162

¹¹¹ La vinculación de Cristo con las obras literarias es un tema en el que profundiza Theodor Ziolkowski en su ensayo: *La vida de Jesús en la ficción dramática*.

Erdosain murió como Cristo. Arlt toma un poco de las mitologías religiosas de Cristo, de Buda, de santos... no es fortuito que los mencione tanto. Erdosain muere, decide matarse y con ello, de alguna manera se inmortaliza al aparecer en la nota que permitirá a los editores tirar «cincuenta mil ejemplares más» [LLL: 595]. Recordemos que en la narrativa del díptico, lo que pasa en los periódicos es lo que realmente existe. Erdosain aparece en primera plana. Erdosain existe lo mismo que toda la «Banda de Temperley» (El Astrólogo, Hipólita, Ergueta, Basut,) Erdosain sólo vivió para resaltar el caos social, la angustia humana y el sufrimiento del hombre. En el díptico *Los siete Locos y Los Lanzallamas* se encuentra un racimo de ideas éticas, políticas, religiosas y ontológicas claramente manifestadas.

La ética en Arlt se muestra encarnada: cómo es que cada individuo “es” ante los sucesos, las personas y sus propias decisiones. Visto así, es posible apreciar la propuesta ontológica que hace Roberto Arlt: El hombre debe ser consciente, debe estar en el mundo, debe hacer la revolución: «Actuar como si fuera posible aún sabiendo lo contrario». Por ello critica de manera despiadada a la clase burguesa, de conducta y pensamiento mediocre. Cuando mata a la Bizca parece reclamarle: ¿Por qué eres burgués?, ya ves lo que te pasa por ser burgués. Critica la vida superficial de los hombres, «la vida puerca»¹¹². Esto se aprecia en toda su narrativa, donde es ubicado el matrimonio como el germen de la degradación: «—Y estoy contento de casarme con vos, Julia. ¡Oh! muy contento. Me has atrapado como a una criatura... y estoy contento de comportarme como un imbécil en tu presencia. Sé que vas a dominarme por completo, que te obedeceré como un esclavo»¹¹³.

En cuanto al carácter con el cual Arlt aborda el tema de la religión, no lo llamaría nihilista, ni ateo, todo lo contrario: una avidez consciente de encontrar y encontrarse en una religión, una «re-ligación» con el mundo. Como bien se lee en *Los Lanzallamas*: «El sentido religioso de la vida significa una posición dentro del mundo. Una posición mental y espiritual» [LLL: 325].

¹¹² *La vida puerca* es el nombre que originalmente iba a tener *El juguete rabioso*

¹¹³ Arlt, *El jorobadito*, p. 158

Quien conscientemente se entera un día de que Dios no existe, no sabe a quién o a qué suplicar que Dios exista. Saberse sólo en el mundo es terrible, por eso la idea de Dios es una religación con el mundo, un sentido en el mundo. Sea Cristo, Buda, el arte o, bien, uno mismo (en un sentido antropocéntrico y humanista). Ser uno para sí su propio Dios es adorar al hombre y la humanidad. No podría ser de otro modo. De lo contrario no hay religión.

Ergueta, después de buscar un sentido en el dominio del azar mediante el juego¹¹⁴ (con el cual perdió fuertes sumas de dinero), religa con Cristo, pero lo coloca en un nivel más humano, más accesible, donde debe estar: al alcance del creyente, no en lo etéreo de lo inasible¹¹⁵.

El Astrólogo reconoce la necesidad de que haya un Dios. No puede funcionar el mundo sin Dios, por ello se da a la tarea de crear uno. De manufacturarlo para su gente.

La humanidad, las multitudes de las enormes tierras han perdido la religión. No me refiero a la católica. Me refiero a todo credo teológico. Entonces los hombres van a decir: «¿Para qué queremos la vida?»... Nadie tendrá interés en conservar una existencia de carácter mecánico, porque la ciencia ha cercenado toda fe. Y en el momento que se produzca tal fenómeno, reaparecerá sobre la tierra una peste incurable... la peste del suicidio... ¿Se imagina usted un mundo de gentes furiosas, de cráneo seco, moviéndose en los subterráneos de las gigantescas ciudades y aullando a las paredes del cemento armado: ¿qué han hecho de nuestro dios? [LSL: 143].

De alguna u otra forma, la búsqueda de sentido es la búsqueda de Dios. Cuando no está antropomórficamente personificado, su búsqueda está en la vida misma: búsqueda de algo que dé sentido y que signifique... Todos los personajes arltianos están en esa búsqueda de sentido. Para los Espila, Erdosain es un Dios que los sacará de la miseria con el éxito de sus inventos. Él lo sabe y conoce el peso enorme de ese compromiso.

¹¹⁴ La relación con *El jugador* de Dostoievski es evidente.

¹¹⁵ Ver «La revelación» en *Los siete locos*, pp. 256-263

Hipólita, que buscó en el conocimiento y en el control, encuentra en el Astrólogo a su Dios. Para la mamá de la Bizca el dinero es su dios¹¹⁶.

SOCIEDAD PLATÓNICA

Para Arlt, la sociedad es un desorden completo, un caos que debe ser ordenado. En el seno de este principio se yerguen sus ideas políticas donde, mediante la voz del Astrólogo, propone una estructura jerárquica gobernada por intelectuales. Modelo que recuerda ampliamente al orden propuesto por Platón en *La República*. Un gobierno aristocrático, porque la «masa» ha demostrado, mediante sus adoraciones consumistas, que necesita ser guiada. El pueblo no puede autogobernarse. Postura curiosa, aparentemente contradictoria para un autor presumiblemente marginal y «del pueblo» esto demuestra el nivel enorme de abstracción que poseía Arlt.

Platón dedica su *República* a la realización de un tratado sobre lo justo donde configura, mediante una serie de ejercicios mentales, la estructura idónea de una sociedad estratificada en jerarquizaciones predeterminadas, cuyo gobernante habrá de ser el «rey filósofo» quien, para lograr dirigir su gobierno, deberá recurrir a mentiras metafísicas, expulsión de ciertos integrantes de esta sociedad, y manipulación de mitos; del mismo modo, deberá regular el tipo de educación que obtendrán sus gobernados.

Lo dicho resume, *grosso modo*, el texto de Platón y, a la vez, concuerda a cabalidad con el «proyecto de sociedad revolucionaria singularísimo» [LSL: 32] que muestra el Astrólogo a lo largo del díptico. En principio, el Astrólogo sabe que su proyecto es difícil, mas no lo considera imposible, del mismo modo en que Platón deja dicho en voz de Sócrates: «Concluyamos, pues, que si nuestro plan de

¹¹⁶ Recuerdo la letrilla de Francisco de Quevedo: “Poderoso caballero es don Dinero”

legislación puede ser puesto por obra, es excelente y que si su ejecución es difícil, cuando menos, no es imposible»¹¹⁷.

Con respeto a la «Mentira metafísica» que el Astrólogo propone como el método de gobierno, hay una enorme semejanza con los argumentos que, en el diálogo platónico, Sócrates expone a Glaucón. El Astrólogo afirma que «la felicidad humana sólo puede apoyarse en la mentira metafísica [y que] los únicos que podían devolverle a la humanidad el paraíso perdido eran los dioses de carne y hueso» [LSL: 142-143]. Tal afirmación parece establecer una conversación a la distancia¹¹⁸ con Sócrates, quien confirma: «...pasando a ser entonces la mentira un remedio»¹¹⁹ y, podría continuar:

Porque si no nos hemos equivocado al decir que la mentira no es nunca útil a los dioses, pero que tales veces lo es a los hombres, cuando se sirven de ella como un remedio evidentemente deberá encomendarse su empleo a los médicos, y no a todo el mundo indistintamente. —No cabe dudarlo. —a los Magistrados, pues, corresponde exclusivamente mentir para engañar al enemigo o a los propios ciudadanos en bien de la república. La mentira jamás debe ser permitida a otros...¹²⁰

El Astrólogo, secundando a Sócrates en la opinión sobre quiénes habrán de ser los depositarios de la «Mentira metafísica», podría decir entonces que «la mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y del poder» [LSL: 144]. A lo cual, Sócrates podría contestar: «Me parece que nuestros magistrados se verán obligados a menudo a recurrir a la mentira y al engaño en bien de los ciudadanos [...] arreglando las cosas tan hábilmente que los súbditos inferiores culpen a la suerte, y no a los magistrados»¹²¹.

¹¹⁷ Platón, *República*, p. 146

¹¹⁸ Con la salvedad, claro está, de ciertas particularidades religiosas. Es evidente que el paraíso al cual se refiere el Astrólogo en *Los siete locos*, libro escrito más de dos mil doscientos años después que la *República*, nada tiene que ver con el politeísmo griego. Con este ejercicio lúdico de «conversación» entre el Astrólogo y Sócrates sólo pretendo resaltar las similitudes entre ambos textos.

¹¹⁹ Platón, ob. cit, p. 49

¹²⁰ Idem. p. 55

¹²¹ Idem p. 112

«Esta sociedad se compondrá de dos castas» [LSL:144], dirá el Astrólogo haciendo eco a la proposición de los estamentos metalúrgicos que Platón hace en su división de estratificación social, son de oro, según Dios, los aptos para gobernar; de plata, los guerreros protectores del estado, y de bronce, los labradores y artesanos¹²². Y, según el mito fundacional impuesto por los magistrados, no puede quebrantarse el orden estamental, «porque hay un oráculo que dice que la república perecerá cuando sea gobernada por el bronce o por el hierro. ¿Conoces algún medio de insinuarles que esta fábula es una verdad? —No veo medio alguno de convencer de ello a aquellos a que nos referimos, más creo que podrá persuadirse de eso a sus hijos y a todos los que vayan naciendo después»¹²³.

«La cuestión es apoderarse del alma de una generación... el resto se hace solo». [LSL: 145] Respondería el Astrólogo en esta charla imaginaria donde Sócrates podría acotar «En un Estado todo depende de los comienzos»¹²⁴, para rematar diciendo «...si los juegos de los niños son regulados desde el primer momento, si el amoral orden penetra en su corazón al mismo tiempo que la música, ocurrirá, en virtud del efecto contrario, que todo saldrá cada vez mejor, de modo que si la disciplina decayese en algún extremo, ellos mismos la restablecerán algún día»¹²⁵

Siguiendo esta línea ordenada de manipulación social para bien de la sociedad misma, de manera similar en que Sócrates propone la moderación y creación de mitos¹²⁶, el Astrólogo cuya idea es «organizar una sociedad secreta, que no tan sólo propague [sus] ideas sino que sea una escuela de futuros reyes de hombres» [LSL 145], llega a la conclusión de que es necesario crear, incluso, un dios moderno que ocupe el lugar del dios que tanta falta hace. Sabedor de que «la humanidad, las multitudes de las enormes tierras han perdido la religión» [LSL: 142] el Astrólogo tiene la idea de elaborar una representación de Dios.

¹²² cf. Platón, *República*, p. 78

¹²³ Platón, ob. cit. p. 78

¹²⁴ ídem. p. 84

¹²⁵ ídem. p. 85

¹²⁶ Ver, principalmente el libro tercero de *República* p.p. 51-80 en la edición que utilizo aquí.

Para la comedia del dios elegiremos un adolescente... mejor será criar a un niño de excepcional belleza y se le educará para hacer el papel de dios. Hablaremos... se hablará de él por todas partes, pero con misterio, y la imaginación de la gente multiplicará su prestigio. ¿Se imagina usted lo que dirán los papanatas de Buenos Aires cuando se propague la murmuración de que allá en las montañas del Chubut, en un templo inaccesible de oro y de mármol habita un dios adolescente... un fantástico efebo que hace milagros? [LSL: 147-148].

*

El hombre del subsuelo en Roberto Arlt, está cargado de un espíritu renovador que brinda una propuesta de cambio social. Puede ser desde una teoría que muestre un proyecto de nación, hasta un simple listado de actitudes inconformes ante un sistema subyugante. Los personajes arltianos están inconformes y, en su ideología, muestran las alternativas que devienen en una propuesta revolucionaria a distintos niveles: desde un cambio individual en la búsqueda de respuestas que Erdosain lleva a cabo a lo largo del díptico (incluso con los inventos metafóricos, como la rosa de cobre), hasta la inclusión de la colectividad que, eventualmente, será guiada por la sociedad secreta propuesta por el Astrólogo. De manera que la ideología arltiana comulga con la constitución del hombre del subsuelo, lo cual no es de sorprender ya que es fácil intuir, mediante los elementos autobiográficos en los personajes, que Roberto Arlt era un hombre del subsuelo de carne y hueso. En su obra queda su voz, desgarrada y tanguera que no deja de gritar la inconformidad ante un sistema no sólo social, sino también (y sobre todo) un sistema degradado que constituye a la naturaleza humana a la cual exhibe desde el subsuelo de su narrativa.

Conclusión

El subsuelo es uno de los dos caminos que puede tomar el Ser consciente: el camino del miedo, de la angustia, de lo material, de la tristeza, del no amor, del infierno; del mundo capitalista y sin compasión; mundo de dinero y poder; incuria y abandono.

El otro mundo, el otro camino que puede tomar un Ser consciente es el camino del amor, el de la renuncia a este mundo material, el camino de lo sublime. En medio de estos dos extremos se encuentra el hombre desde el origen de su civilización, eligiendo, a cada paso, el derrotero que determinará su existencia. Pero tanto el hombre del subsuelo como el hombre de lo sublime difieren del hombre masa en poseer una conciencia, es decir, un estado de vigilia que pueda “desconectarlo” de la alienación y el aletargamiento del que Heráclito habla para definir a los “dormidos”.

El hombre del subsuelo y el de lo sublime son seres “despiertos” (siguiendo la metáfora del de Éfeso) mas, mientras que el miedo y la angustia definen al primero, será el amor, el autoconocimiento y la moderación lo que guíe al segundo.

Roberto Arlt demuestra en su obra tener gran conocimiento de la condición humana y clara inclinación hacia una búsqueda espiritual. Artículos, notas periodísticas, textos dramáticos, cuentos y novelas rebosan esta intención trascendental. En esta tesis sólo esboqué un análisis del hombre del subsuelo, cuyas características predominan en los personajes de la obra narrativa de Roberto Arlt. *Los siete Locos* y *Los lanzallamas* son el díptico que pareciera resumir la temática arltiana en la primera mitad de producción literaria de este autor argentino: ambiente urbano, sórdido y decadente; desencanto generalizado, angustia, abulia, apatía, todo para enmarcar al personaje desencajado, consciente de la inmundicia social en la cual se encuentra.

Gritos desesperados brotan de las páginas de estas novelas; Erdosain es la denuncia a la sociedad de consumo y podredumbre; él da cuenta de la decadencia que es papaz de bordear la humanidad; señala la frivolidad de la clase “burguesa” y cuestiona el sobrevalorado precio del dinero. La esperanza del hombre del subsuelo está condenada al fracaso; por eso Erdosain terminará suicidándose. Pareciera no existir escapatoria alguna para los que, despiertos en la inmundicia, son devorados por el miedo y la angustia.

Pero en su tránsito por el relato de su historia dejan claro testimonio, como Silvio Astier, como Erdosain, como el mismo Roberto Arlt quien vivió, cual corresponsal del subsuelo, la realidad argentina de principios de siglo XX dejando un manifiesto de opiniones; como dice Noé Jitrik: la obra de Arlt «puede dar lugar a un documento sobre la vida argentina de 1920 a 1940»¹²⁷. No sólo por sus *Aguafuertes*, donde, efectivamente le toma el pulso a la ciudad hablando de sucesos y vicisitudes, inquietudes filológicas, etcétera, sino también en el díptico *Los siete locos* y *Los lanzallamas* donde presenta una muestra clara y contundente del estereotipo de hombre moderno: angustiado, solipsista, preocupado por el rescate de su individualidad, es decir, un hombre del subsuelo.

Arlt usa la narrativa como herramienta discursiva para transmitir su mensaje; sin embargo, su voz explora por diversos estilos y géneros dando a sus textos un matiz de frescura y contemporaneidad. Resulta curioso que los últimos años de su producción literaria los dedicara al género dramático dando, con el cambio de género, un giro hacia lo sublime y lo luminoso. El detonante que Arlt encontró en el discurso teatral lo hizo hallar la manera de hablar sobre lo opuesto al subsuelo como puede leerse en su última obra *El desierto entra en la ciudad* (1949). Roberto Arlt fue un hombre del subsuelo que encontró en el teatro una forma de sublimar... ¿Por qué escribes teatro? Le preguntaron una vez y él contestó: “.- Es mi modo de causarle problemas a la humanidad.”¹²⁸

¹²⁷ Noé Jitrik, “*La presencia y vigencia de Roberto Arlt...*” p. 21

¹²⁸ Ver <http://www.andendigital.com.ar/cultura/libros-teatro-y-cosa-golda/63-problemas-sociales-soluciones-teatrales>

Parecería que para Arlt se dividen genéricamente dos trinomios de la siguiente manera:

Ciudad---subsuelo---narración

Desierto-----sublime-----teatro

Las obras que presentó en el teatro del Pueblo en sociedad con Leónidas Barletta (¿-1973), director fundador del Teatro independiente, tenían muy claro el objetivo con el cual nació este recinto del arte escénico: el Teatro del Pueblo surge con la finalidad de “realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el objeto de propender a la salvación espiritual de nuestro pueblo”¹²⁹

El desierto entra a ciudad (1942) lo escribe diez años después de haber terminado, con *El amor brujo*, (1932¹³⁰) el ciclo de novelas para mudar su catarata creativa al teatro. Lo anterior da cuenta de cómo Roberto Arlt deja la “narrativa subsuélica” para dedicarse únicamente al “sublime teatro”... Lo último que escribe trata el tema de la iluminación de un Cristo-César como una propuesta de reconciliación entre los opuestos alfa y omega, ying, yang; cielo, infierno; blanco, negro; desierto, ciudad; subsuelo, sublime. Desgraciadamente no cabe en esta investigación un análisis mayor sobre el sentido sagrado del teatro de donde podría desprenderse un largo ensayo que sustente la herramienta del arte escénico como vehículo de autoconocimiento y ascensión espiritual consciente.

Sin embargo, desde sus novelas se aprecia en Arlt la simiente de una inquietud por la trascendencia espiritual: “Estados de conciencia” es el nombre del segundo capítulo de *Los siete locos*, novela donde el tema de la conversión cristiana también está presente con el personaje Ergueta a quien Jesús le revela el secreto del azar y termina en un manicomio cuestionándose de qué manera presentarle

¹²⁹ Breve historia del teatro del Pueblo. En <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm>

¹³⁰ Este año también publica su primera obra teatral: *300 millones*

las verdades sagradas a esa gente que no tiene fe.¹³¹ Erdosain, a diferencia del Cristo-César, sólo tiene la visión; le faltó experimentar la conversión y el éxtasis, el cual buscó ya que “cuando uno tiene la visión busca el éxtasis”¹³². Pero “Un tipo angustiado no sabe lo que hace”¹³³ Con tal sentencia, Arlt afirma la angustia como causa principal del subsuelo. De ahí que la misión sea salvar a los angustiados, angostos de razón ya que la angustia, angostura, es la causa del sufrimiento. La no angostura será la salvación. Pero es preciso que haya en el sujeto agente una intención consciente de transmutar el plomo en oro; de cambiar su condición subsuélica apoyándose en ella misma, utilizándola como materia prima que dará las fortalezas necesarias para elevarse del mundo hostil de los “dormidos” que venden diariamente su alma al diablo-mundo y degradan su espíritu al mejor postor. El ser consciente que quiera abandonar el subsuelo donde la suerte lo colocó deberá asumir ese subsuelo, apropiárselo, trascenderlo y superarlo o bien, morir en el intento, como afirma Erdosain en una de sus reflexiones: “Quizá buscando en todo lo más vil y hundido cierta certidumbre de pureza que lo salvará definitivamente”¹³⁴

Aún así, el enemigo mayor que el hombre del subsuelo tendrá que combatir es, quizá, la soberbia. Al tener un grado mayor de conciencia, su apreciación de la realidad deviene en intolerancia hacia los estultos que, además, lo miran cual loco. La sensación que produce esta superioridad será traducida en un inmenso estado de soledad, característica inmanente del arltiano hombre del subsuelo en quien, debido a su vena romántica, podrían perfectamente estar haciendo eco las palabras que escribió Edgar Allan Poe al referirse a hombres superdotados:

Me he entretenido a veces tratando de imaginar cual sería el destino de un individuo dueño (o más bien víctima) de un intelecto muy superior a los de su raza. Naturalmente tendría conciencia de su superioridad, y no podría impedirse (si estuviera constituido en todo lo demás como un hombre) manifestar esa consciencia... Y como sus opiniones y especulaciones diferirían

¹³¹ Cfr. Ayacucho p. 17

¹³² Cfr. *El desierto entra en la ciudad*. Lozada.

¹³³ Idem P. 12

¹³⁴ Ayacucho p 8

ampliamente de las de toda la humanidad, no cabe duda que lo considerarían loco... El infierno es incapaz de inventar una tortura peor que la de ser acusado de debilidad anormal por el hecho de ser anormalmente fuerte¹³⁵.

Es una especie de faústica maldición dentro de la cual ubico, en primer lugar, a Silvio Astier, quien sufre ante la certeza de ser una nulidad en el orbe. Este personaje nos dice en el capítulo tres de *El Juguete rabioso*:

Lo que yo quiero, es ser admirado de los demás, elogiado de los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario! Eso no me importa... Pero esta vida mediocre... ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡Ah si mis inventos dieran resultado! Sin embargo, algún día me moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto... muerto para toda la vida¹³⁶.

También ubico a Balder, protagonista de *El amor brujo* quien experimenta una sensación particular: «Soy un Dios que cruza anónimo por la tierra»¹³⁷, pero sobre todos, dentro de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* un fáustico completo es el Astrólogo que ha transformado su angustia en acción propositiva y desea el control total de una estructura erguida por él mismo a partir de la «sociedad secreta». Otro personaje fáustico es Hipólita con su metódica adquisición de conocimiento y anhelo de dominio ante el sexo opuesto; y por supuesto, también lo es Erdosain quien «sufrir por todos los hombres».

Los Mefistófeles que se presentan ante los fáusticos hombres del subsuelo en la narrativa de Arlt, tienen muchos nombres o caretas: para El Astrólogo es la sociedad secreta, para Hipolita lo es la

¹³⁵ Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias*, pp. 5, 6

¹³⁶ Arlt, *Juguete rabioso*, CONACULTA, p.97

¹³⁷ Arlt, *Amor brujo*, p. 55

prostitución, para Erdosain lo es el crimen a partir del cual podrá tocar fondo y retirarse en paz. Esa es la condena de los egregios anunciada por Dostoievski en *Crimen y castigo*, los cuales habrán de llevar a cabo grandes obras, incluso a su pesar.

Por lo anterior es que considero oportuno estudiar a Roberto Arlt ya que en su obra revitaliza los problemas ontológicos que el existencialismo plantea, al tiempo que brinda propuestas de acción consciente mediante metáforas alquímicas y modelos utópicos de gobierno que parten siempre del postulado socrático del autoconocimiento. El hombre del subsuelo es un ser que, actualmente, podemos encontrar en la sociedad, principalmente en las grandes urbes y, al analizarlo en su carácter infernal y oscuro, tal vez sea posible entender un poco de la condición humana que nos lleva a preferir el dinero y los logros materiales por encima del desarrollo humano.

Fuentes de consulta

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Arlt, Roberto. *Antología* sel. y pról. de Noé Jitrik. Siglo XXI. México 1980.
- ————. *África* Losada Buenos Aires, 2004.
- ————. *Aguafuertes porteñas* Losada. Buenos Aires, 2004.
- ————. *El amor brujo* Losada. Buenos Aires, 1980.
- ————. *El jorobadito* Losada Buenos Aires 2002.
- ————. *El juguete rabioso* Cátedra. Ed. de Rita Gnutzmann. Madrid, 1999.
- ————. *El juguete rabioso* CONACULTA. Presentación de Juan Domingo Argüelles. México 1997.
- ————. *Los siete locos* Cátedra. Ed. De Flora Guzmán. Madrid 1998.
- ————. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Biblioteca Ayacucho. Ed. de Adolfo Prieto. Caracas 1978.
- ————. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica de Mario Goloboff. F.C.E. Colección Archivos, 2000.
- ————. *Novelas completas y cuentos* Prólogo de Mirta Arlt. Compañía general Fabril editora. Buenos Aires, 1963.
- ————. *Trescientos millones* Losada. Buenos Aires 1999.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Abbagnano, Nicola. *Introducción al existencialismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1962. [Breviarios, 108.]
- Allan Poe, Edgar. *Narraciones extraordinarias* Editores mexicanos unidos. México 1993.
- Arango, Manuel Antonio. *Origen y evolución de la novela hispanoamericana* Tercer mundo editores. Bogotá Colombia 1989.
- Aristóteles. *Poética* Colofón, México, 2001.
- Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacan. México 2006.
- Baroja, Pio. *El árbol de la ciencia* Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Época, México 2000.
- Bentley, Eric *La ida del drama* Paidós México, 1998.
- Berdiaev. *El espíritu de Dostoievski*. Traducción de la versión francesa por Marcela Solá. Ed. Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1978.
- Bianco, José, “En torno a Roberto Arlt” (“Casa de las Américas”), La Habana, vol. 1, núm. 5, 1961.
- Bobes Naves, María del Carmen *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Arco/libros. S.L. Madrid, 2001.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo* Alianza. Madrid 2001.
- Díaz Alejo, Ana Elena et al. *Antología de textos sobre lengua y literatura*. UNAM. México, 1999.
- Dostoievski, Fiodor. *Crimen y castigo* Edad. Madrid, 2006.
- Dostoyevski, Fiodor. *El jugador* Bruguera. Barcelona 1972.

- Dostoievski et al, *El gran inquisidor* en *Cuentos rusos* Porrúa México, 1998.
- Dostoyevski, Fiodor. *Memorias del subsuelo*. Traducción y prólogo de Rafael Cansinos-Assens Biblioteca Jucar. Madrid, 1974.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana* Joaquín Mortiz. México, 1969.
- Gnutzmann, Rita *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* Servicio editorial Universidad del país vasco
- Jitrik, Noé “Presencia y vigencia de Roberto Arlt” en Roberto Arlt, *Antología*. Siglo XXI. México, 1980.
- Kierkegaard, Sören. *Tratado de la desesperación* Traducción de Juan Facundo Cardoso. Gradifco Buenos Aires. 2005.
- Kierkegaard, Sören. *El concepto de angustia*. Trad. de Demetrio G. Rivero. Edit. Guadarrama, Madrid, 1965.
- —————. *Diario de un seductor* Ediciones 29. Barcelona 1989.
- Núñez, Ángel. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Nova, Buenos Aires, 1968.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas* Circulo de lectores, Barcelona 1967.
- Pereira, Armando. (Coordinador) *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*. UNAM- Ediciones Coyoacan, México 2004.
- Platón. *Diálogos* Porrúa, México 2003.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Espasa-Calpe. Buenos Aires. 1984.
- Rosado Zacarías, Juan Antonio. *El engaño colorido y otros ensayos literarios* UCM. México 2003.
- —————. *En busca de lo absoluto*. UNAM. México, 2000.
- —————. *Palabra y Poder*. Sello Bermejo. México. 2006.

- Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Aguilar. Madrid, 1963.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Relaciones históricas*. BEU, México, 1992.
- Walt Whitman. *Canto a mí mismo* Tomo, México, 2000.