

Rose Corral

**ROBERTO ARLT: LA IDENTIDAD CUESTIONADA.
UNA LECTURA DE *LOS SIETE LOCOS* Y *LOS LANZALLAMAS***

Tesis para optar al grado de
doctor en Literatura Hispánica

Para Martín y para Matías

Deseo expresar mi gratitud a la profesora Teresa Aveleyra por el apoyo que me brindó en los inicios de mi investigación. También agradezco al profesor Antonio Alatorre la lectura cuidadosa del presente trabajo.

Índice

Prólogo.....	4
Capítulo I.- Introducción.....	9
1. Arlt y la crítica: entre la censura y el reconocimiento.....	10
2. <u>Los siete locos</u> y <u>Los lanzallamas</u> en el con- texto de la narrativa arltiana.....	29
Capítulo II.- La aventura interior.....	36
1. "El terror en la calle" o la proyección de un conflicto.....	39
2. La estructura dual del personaje arltiano..	56
3. Valor del exilio interior.....	74
Capítulo III.- La Sociedad Secreta y la revolución simulada.....	79
Capítulo IV.- El diálogo posible.....	100

Capítulo V.- Imágenes y símbolos.....	129
1. Nombrar la angustia; variaciones en torno a un símbolo clave.....	132
2. Imágenes de la disociación.....	145
3. "La geometría interior de la vida".....	152
Epílogo.....	160
Bibliografía.....	163

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

"Roberto Arlt: apuntes de relectura"
Julio Cortázar (1982).

PRÓLOGO

Cuando Roberto Arlt muere en 1942, a los cuarenta y dos años, se encuentra dedicado casi por completo al teatro. Cuenta con cuatro novelas publicadas en un lapso de seis años, entre 1926 y 1932, dos volúmenes de cuentos, y una cantidad considerable de crónicas, la "serie goyesca" de sus "aguafuertes porteñas" (como él mismo las llamó), actividad periodística que le permite vivir y con la cual alcanza, por los años treinta, un grado de "popularidad incomparable"¹. A la primera novela, El juguete rabioso (1926), publicada el mismo año que Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes, sigue el díptico formado por Los siete locos (1929) y Los lanzallamas (1931). Finalmente, en 1932, da a conocer la que será su última novela, El amor brujo, considerada por muchos y no sin razón como una novela fallida, carente del vigor que recorre sus narraciones anteriores. Arlt promete otras novelas, anuncia incluso los títulos², pero abandona en definitiva estos proyectos para consagrarse al teatro. En 1933 aparece el volumen de cuentos que lleva por título El jorobadito, cuentos contemporáneos de la escritura de las novelas que

¹ Ver el ensayo de J. C. Onetti, "Semblanza de un genio rioplatense", que se publicó inicialmente en el prólogo a la edición italiana de Los siete locos en 1971 y que se reproduce en Jorge Lafforgue (comp.), Nueva novela latinoamericana, t. 2, Paidós, Buenos Aires, 1972, p. 366.

² Cf. R. Larra, Roberto Arlt, el torturado, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973, p. 57.

distintos periódicos de Buenos Aires publican desde 1928. En 1935 Arlt viaja a España y África del Norte enviado por El Mundo, periódico bonaerense en el que colabora con sus "aguafuertes". Mandará una serie de artículos, las "aguafuertes españolas", que posteriormente se recogerán en un libro (1936), y varios cuentos ambientados en África, cuentos no exentos de cierto pintoresquismo que poco tienen que ver con el ciclo de Buenos Aires y con los temas propiamente arltianos de sus demás cuentos y novelas. En 1941 aparecen reunidos en un libro, El criador de gorilas. Este mismo año publica todavía un relato o "nouvelle" de corte fantástico, Un viaje terrible.

Aunque el presente trabajo supone un conocimiento de toda la narrativa arltiana, se dedica principalmente a Los siete locos y Los lanzallamas³ por ser sin duda éstas las novelas más significativas y originales del autor, las que ofrecen también mayores retos a la crítica. No obstante la profusión y diversidad de estudios que se ocupan de Arlt, esas novelas no han recibido toda la atención que merecen. Insólitas en el contexto argentino e incluso hispanoamericano de los años treinta, revelan una sensibilidad moderna y

3

Las abreviaturas que hemos adoptado de las dos novelas de Arlt que nos ocupan aquí son, respectivamente, S1 y L1. Las ediciones citadas de las obras de Arlt aparecen en la bibliografía final.

anuncian, en particular, el clima de angustia que prevalecerá en la literatura de las décadas siguientes. En el marco de la producción narrativa de Arlt, constituyen novelas claves, novelas de experiencias o situaciones límites en las que el autor da libre curso a sus obsesiones. No es casual en efecto que después de Los siete locos y Los lanzallamas Arlt escriba, como dijimos, una novela menor y se entregue finalmente al teatro, en búsqueda tal vez de nuevos medios expresivos.

El nuestro es sobre todo un estudio interpretativo que intenta descubrir una coherencia de fondo en las novelas analizadas a partir de una serie de aproximaciones complementarias a los distintos niveles de la ficción, aproximaciones que permiten a la vez apreciar el proceso mismo o el desarrollo de nuestra lectura. Éste nos ha parecido el método de acercamiento y exploración mejor adecuado a las novelas de Arlt. En un capítulo introductorio situamos al autor en el contexto literario de su época y procuramos llevar a cabo un necesario —aunque forzosamente sumario— balance de la crítica que se ha dedicado a su obra. Tratamos asimismo de precisar el lugar que ocupan Los siete locos y Los lanzallamas en la producción narrativa de Arlt. Los capítulos siguientes integran los distintos pasos de nuestra lectura.

En conjunto, el presente estudio procura ser, básicamente, una lectura enriquecedora de las novelas centrales de Arlt, una propuesta que aporte tal vez elementos nuevos para la comprensión de su universo literario. Al emprender esta investigación nuestra principal motivación fue y sigue siendo la de contribuir, en nuestra medida, a la revalorización de un escritor hoy todavía insuficientemente conocido pese a ser uno de los más fecundos y originales precursores de la novela hispanoamericana contemporánea.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1. Arlt y la crítica: entre la censura y el reconocimiento.

"El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un 'cross' a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y 'que los eunucos bufen'." "Palabras del autor" (L1, 190).

Poco divulgada en su país e ignorada por mucho tiempo fuera de la Argentina, la obra de Roberto Arlt, sobre todo la narrativa, ha sido objeto en los últimos años de un amplio reconocimiento que la convierte en uno de los aportes más significativos a la literatura hispanoamericana de este siglo. Las reediciones periódicas de sus novelas y cuentos a partir de finales de los cincuenta, a lo cual hay que agregar también algunas ediciones realizadas fuera de Argentina así como las recientes traducciones de Los siete locos al italiano, al alemán y al francés, hablan del creciente movimiento de difusión de que goza actualmente su obra¹. Por otra parte, las aproximaciones críticas a su obra son

¹La bibliografía incluida en el libro de Diana Guerrero es una de las más completas que conocemos: Roberto Arlt, el habitante solitario, Granica editor, Buenos Aires, 1972, pp. 191-223. La primera antología de Arlt, preparada por David Viñas y editada por Casa de las Américas en 1967, circulará poco fuera de Cuba. Noé Jitrik seleccionó y prologó otra antología para Siglo XXI en 1980. Hay que añadir a la bibliografía de D. Guerrero dos ediciones de Los siete locos y de Los lanzallamas,

cada vez más numerosas: reseñas a las reediciones de sus obras, artículos, libros, tesis universitarias. La narrativa de Arlt encierra valores vivos, actuales, que explican en buena medida su redescubrimiento y la identificación de los lectores de hoy con una obra producida hace cincuenta años. Sin pretender ser exhaustivos, nos parece útil recorrer algunos de los hitos que marcan la trayectoria de este resurgimiento.

Boedo y Florida. El realista de "pésimo gusto".

La producción narrativa de Arlt no correrá la misma suerte que las "aguafuertes" porteñas. En un artículo que no se habría molestado en escribir si la revista Casa de las Américas no se lo hubiera pedido expresamente, el escritor argentino José Bianco recuerda, a principios de los sesentas:

Por haber leído algunas crónicas tuyas en un diario de la mañana, estoy familiarizado con

una en la Biblioteca Ayacucho, Caracas, de 1978 (la que aquí seguimos) y otra en España, de Bruguera (1980). La versión italiana de Los siete locos es de 1971, la francesa (Belfond, París), prologada por Julio Cortázar, de 1981 y la alemana (Insel Verlag, Frankfurt) de 1971. También se publicó al alemán (en la misma editorial) Los lanzallamas, en 1973.

su nombre desde los tiempos lejanos de mi adolescencia. Ignoraba, en cambio, sus relatos y novelas. La idea de realizar ese pequeño esfuerzo que hubiera significado comprar un volumen de Arlt, cortar sus páginas, hojearlo, no me pasaba por la cabeza².

Su apreciación importa porque resulta sintomática de una actitud seguramente frecuente por aquellos años: Arlt no interesa, por lo menos en ciertos círculos "cultos", como novelista, como creador de ficciones. Se entiende por lo tanto que tuviera que defenderse en varias oportunidades, y que lo hiciera por lo general con la vehemencia que se le reconoce en el famoso texto (famoso porque se tomará después como una suerte de manifiesto literario de Arlt), "Palabras del autor", que precede a Los Lanzallamas. Convencido de la originalidad y autenticidad de su obra, Arlt se queja de la escasa sensibilidad crítica de sus contemporáneos, del menosprecio incluso con el que son recibidas y juzgadas sus narraciones: "[...] he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre

²"En torno a Roberto Arlt", Casa de las Américas (La Habana), 1961, núm. 5, p. 45.

el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas honorables: 'El señor Roberto Arlt persiste afe-rrado a un realismo de pésimo gusto, etc., etc.'" (L1, 190). Re-sentido y acosado por la fama de "mal escritor" que crece en tor-no suyo, Arlt se defiende, justifica y a la vez quizá oculta sus carencias, estableciendo un estrecho vínculo entre "estilo" y ocio: "Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holga-da" (L1, 189). Se refiere a las condiciones negativas en que de-be producir su propia obra; habla en particular de las "redaccio-nes estrepitosas" donde escribe y alude a un contexto mayor: "el edificio social que se desmorrona inevitablemente" (ibid.)³. Tal vez el elemento endeble y contradictorio de su argumentación, como señala con razón A. Prieto, es que en el fondo "hace suyos los juicios de valor esgrimidos por sus críticos"⁴; acepta en efecto, en forma tácita, el valor intrínseco del estilo cuando admira la prosa cuidada, perfecta, de Flaubert: "Me atrae ar-

3

Ricardo Piglia hace un interesante análisis del prólogo a Los lanzallamas, prólogo que define, según él, "las condiciones de producción" de la obra de Arlt: "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", Los libros (Buenos Aires), 1973, núm. 29, pp. 22-27.

⁴"Prólogo" a S1 y L1 de la edición que aquí seguimos, p. XXVI.

dientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...!" (ibid.). Oponiéndose por último a una literatura para minorías o para "iniciados", se compromete con una literatura vital, ajena, a los academicismos, que encierre la "violencia de un 'cross' a la mandíbula" (L1, 190).

Su nombre aparece muy pronto asociado al grupo de Boedo que aglutina a escritores de izquierda, autodidactos, dedicados a la pintura realista y naturalista de los bajos fondos de Buenos Aires (grupo al cual nunca perteneció formalmente, pese a tener en él varios amigos: Roberto Mariani y Leónidas Barletta entre otros). En 1959, Rafael Alberto Arrieta lo considera todavía como un miembro del grupo:

Estos revolucionarios en potencia [los que pertenecen a Bodeo] eran en lo estético conservadores: seguían una orientación pretérida, la naturalista. Y prefirieron al verso, vehículo expresivo cultivado por el grupo de Florida, el cuento y la novela. Tema predilecto: la vida agria y tormentosa de las gentes sumergidas; la vida en los turgurios, en los conventillos, en los cafetines [...]. Tres nombres destacan en este grupo: Roberto Arlt, Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta⁵.

⁵Rafael Alberto Arrieta (ed.), Historia de la literatura argentina, t. 4, Peuser, Buenos Aires, 1959, pp. 216-218.

Los antecedentes de Boedo se remontan a la literatura anarquista de principios de siglo, literatura que coincide con el crecimiento del proletariado urbano y de la pequeña burguesía de origen inmigratorio⁶. Entre las influencias extranjeras del grupo está, en un primer término, la literatura rusa: Dostoyevski, Gorki, Andréiev. El principal ataque dirigido a los boedistas por el grupo antagónico, o sea el de Florida (grupo capitaneado por Jorge Luis Borges y dedicado a los experimentos vanguardistas), consistía precisamente en reprocharles su trasnochada filiación literaria con el naturalismo. En el marco de la polémica entre Boedo y Florida que tuvo lugar en las páginas de la revista vanguardista Martín Fierro (1924-1927), Santiago Ganduglia escribe: "Se ha intentado restaurar el naturalismo en su aspecto más crudo y sórdido, tratándose de suscitar en el lector no ya la emoción simple sino el espanto y la repugnancia. Para ello se apela a la descripción espeluznante, al detalle melodramático, a la truculencia brutal"⁷. Las posiciones se polarizan y entonces Florida

⁶Véase Carlos R. Giordano, "Boedo y el tema social", en Historia de la literatura argentina, t. 2, C.E.A.L., Buenos Aires, 1968, pp. 961-984.

⁷Adolfo Prieto (ed.), El periódico de "Martín Fierro", Galerna, Buenos Aires, 1968, p. 56. Esta crítica iba dirigida sobre todo -y no sin razón por cierto- a algunos textos de Elías Castelnuovo como Malditos y Larvas.

aparece como el recinto de escritores "ingeniosos e inteligentes", de tendencia "estetizante", sin interés por la temática social⁸: en pocas palabras, arte comprometido versus arte puro, contraposición que encontramos a lo largo de la historia literaria hispanoamericana de este siglo XX. Los trabajos más recientes tienden a rebasar el marco demasiado estrecho de esta polémica en la que "se quiso encerrar veinte años de literatura argentina"⁹, para tratar de apreciar en su justa medida las contribuciones de unos y otros a la literatura argentina contemporánea"¹⁰

Pese a la dificultad de encasillar la obra de Arlt en uno u otro grupo, el autor "ha sido alternativamente reclamado como pro-

⁸V. Roberto Mariani, "Martín Fierro y yo", ibid., pp. 39-43.

⁹Lo dice Dardo Cúneo, Aventura y letra de América Latina, Monte Ávila, Caracas, 1975, p. 296.

¹⁰Cf. La entrevista de César Fernández Moreno con Leopoldo Marechal en Oscar Collazos (ed.), Los vanguardismos en la América Latina, Península, Barcelona, 1977, p. 45. Sin referirse a grupos o escuelas, Ricardo Piglia recupera las figuras de Borges y Arlt y piensa que "el espacio que abre sus escrituras es lo que marca a la literatura argentina contemporánea". V. "Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués", en Sábado (sup. cult. del Uno más Uno), 10 de mayo de 1980, núm. 131, p. 7.

pio por memorialistas de Florida y Boedo"¹¹. Lo cierto es que Ricardo Güiraldes, escritor cercano a los vanguardistas de Florida, es quien intuye el talento de Arlt, su fuerza creadora, y lo ayuda a publicar algún capítulo de su primera novela, El juguete rabioso, en la revista Proa dirigida entre otros por Jorge Luis Borges; vale la pena mencionar que esta novela fue rechazada por la editorial Claridad (la colección "Los nuevos"), que divulgaba por entonces la obra de los populistas de Bodeo. Por otra parte, es posible que Güiraldes piense concretamente en Roberto Arlt cuando, en una carta escrita en 1925, alude a "los muchachos de Bodeo, apocalípticos, vomitadores de insultos gordos, de los

¹¹V. el ensayo de A. Prieto, "Boedo y Florida", en Estudios de literatura argentina, Galerna, Buenos Aires, 1969, p. 52. Según Prieto, esta dificultad se debe a la "extrañeza" de su obra y añade: "La amistad con Güiraldes, la publicación de dos relatos de Arlt en la revista Proa (1925), no prueban absolutamente la adhesión del novelista a las fórmulas literarias de Florida ni al tono vital de sus integrantes. Tampoco prueba demasiado en favor de Boedo el origen social del escritor, sus lecturas, el lenguaje empleado en los relatos, la aparente preocupación social de su novelística...", p. 52. Por nuestra parte, pensamos que la voluntad iconoclasta de los vanguardistas de su época no tuvo que disgustarle; en el fondo también él busca combatir, a su modo, el academicismo de la literatura que lo rodea. (Véase su crítica a Lugones y en definitiva a la literatura "oficial" en el aguafuerte porteña, "La inutilidad de los libros"). Desde otro ángulo, es innegable que la temática arltiana por excelencia (el mundo de los macrós y prostitutas, de los ladrones y estafadores) lo acerca en varios sentidos a la literatura social de Boedo.

cuales tal vez alguno surja fuertemente un día"¹². Más allá de la polémica entre Boedo y Florida, circunscrita finalmente a los años 20-30, lo cierto es que Arlt seguirá siendo leído como un escritor fundamentalmente realista y en nombre de ese realismo pocas veces discutido, su literatura será defendida, elogiada, o por el contrario, enjuiciada. Forzoso resulta sin embargo reconocer que este temprano encasillamiento ha dado pie sobre todo a juicios de valor que tratan de descalificarlo. El realismo de Arlt ha sido tomado o encarado por lo general en una forma restringida, limitada (sin duda más limitada que la propia concepción de Arlt acerca de la realidad y de "su"realismo), lo que no ha permitido advertir, nos parece, la modernidad de la narrativa arltiana o su carácter innovador así como la profunda originalidad de su mundo literario sino hasta muchos años después de su muerte. Cotejando la obra de Arlt con los escritos de "dos figuras estelares del vanguardismo" de la década de los veinte —Jorge L. Borges

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

y R. Güiraldes—, Eduardo Romano apunta precisamente que Arlt "señala un derrotero de vanguardia mucho más ancho que el aportado por los martinfierristas en conjunto y por el criollismo de Güiraldes y Borges en particular"¹³. A pesar del tiempo transcurrido, la lectura de Arlt que hace Bianco en 1961 en el artículo ya aludido no difiere en sustancia de las críticas que se le formularon en vida: habla de su escasa cultura, de su falta de "sentido poético" y "gusto literario", de la sordidez al fin de los ambientes en que se desarrollan sus novelas, ambientes que, según Bianco, no supo elaborar literariamente de manera convincente¹⁴. Diremos pese a todo que el ensayo de Bianco, reflejo de la postura de Sur y de una élite intelectual volcada hacia los modelos europeos, no es representativo de la crítica que empieza a ocuparse por esos años de nuestro autor.

¹³"Arlt y la vanguardia", Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 1981, núm. 373, p. 143. Señalemos también que A. Zum Felde y Cedomil Goić son de los pocos críticos que tempranamente ubican a Arlt entre los integrantes de la primera generación vanguardista de este siglo. Véase de Zum Felde, Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa, t. II, Guaranía, México, 1959, pp. 426-435, y de Goić, Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones Universitarias, Valparaíso, Chile, 1972, p. 189.

¹⁴Art. cit., p. 56.

De las aproximaciones biográficas a la crítica actual.

Aunque en la Argentina algunos grupos empiezan a interesarse por Arlt desde los 50 —pensamos en particular en los "parricidas" que intentan romper con el pasado literario inmediato—, su obra sólo será tomada en cuenta en la década siguiente. También debe señalarse el papel de divulgación desempeñado por una serie de estudios biográficos a partir de 1950: el libro pionero de Raúl Larra, Roberto Arlt, el torturado, cuya primera edición es de 1950, el de Nira Etchenique, Roberto Arlt (1962)¹⁵, así como numerosos recuerdos y testimonios publicados en distintos homenajes por escritores y actores que lo trataron personalmente¹⁶; estudios sin embargo mucho más interesados en exaltar la persona-

¹⁵A nuestro parecer, el estudio de Larra incurre en asimilaciones de diversos órdenes entre los personajes, sus características psicológicas, sus ideas (principalmente sus ideas políticas) y el autor. Este procedimiento que fue seguido después por otros, tiende a atribuir al propio Arlt las limitaciones y contradicciones de sus personajes, sin tomar en cuenta las mediaciones existentes en cualquier obra de ficción entre el escritor de carne y hueso y el mundo representado en los textos literarios. El libro de N. Etchenique apareció en la editorial La Mandrágora, Buenos Aires.

¹⁶Cf. La revista Contorno (Buenos Aires), 1954, núm. 2, y la revista Conducta (Buenos Aires), 1942, núm. 21.

lidad versátil y conflictiva del escritor que en analizar y valorar los logros o méritos concretos de su producción narrativa y dramática. Sin duda, el carácter autobiográfico de buena parte de los escritos arltianos ha favorecido este empeño por buscar en ellos un reflejo demasiado directo de las experiencias personales de Arlt. A más largo plazo, la consecuencia de esta actitud inicial parece haber sido la proliferación de una literatura de homenaje que desde luego ha contribuido a llamar la atención sobre el escritor, pero que en realidad elude el reto que supone enfrentarse a su obra. J. M. Flint señala con acierto este fenómeno:

He has been invoked more as an inococlast than as a novelist or playwright and his reputation has consequently risen and fallen with little regard for his abilities as a writer¹⁷.

Al margen de posiciones partidarias en extremo simplificadoras —censura vs apología—, después de 1960 aparece una crítica consecuente en torno a Arlt, crítica cada vez más nutrida (de allí tam-

¹⁷The prose writings of Roberto Arlt: their ideology and technique,
Tesis de la Universidad de Strathclyde, Glasgow, 1971, p. 4.

bién la dificultad de dar cuenta de ella de modo sucinto) que empieza a descubrir, principalmente, el carácter precursor de su obra; el tono angustiado y el existencialismo "avant la lettre" de sus narraciones, la configuración de un mundo frágil e incierto, la nascente problemática del hombre urbano cuando está todavía en pleno auge la novela rural empeñada en el rescate de lo vernáculo, son sólo algunos de los aspectos que anuncian la literatura argentina contemporánea. Lo que hoy parece claro es que la narrativa de Arlt -próxima o afín a la literatura europea que germina por aquellos años- se encuentra, de diversas maneras, al margen e incluso a contracorriente de las tendencias literarias vigentes en Hispanoamérica en el momento en que se desenvuelve el escritor. Esto puede explicar en parte su aislamiento, la escasa respuesta que reciben sus novelas al publicarse y lo tardío de su reconocimiento. Además de precisar e insistir en su papel de precursor¹⁸, se llevan también a cabo,

¹⁸Tal vez se podría conjeturar, sin que resulte demasiado descabellado, que Arlt, al igual que otros escritores más o menos desconocidos por los 60 (el uruguayo Felisberto Hernández, por ejemplo), se vio indirectamente beneficiado por la revitalización que infundió a la literatura hispanoamericana la narrativa del llamado "boom". Pasado el deslumbramiento inicial por unos cuantos autores, se empiezan a buscar las raíces de este fenómeno, los posibles predecesores. No se trata en efecto de una generación espontánea, sino de una generación que se va forjando desde los años 20. Véase al respecto A. Roa Bastos, "Nueva novela", Sábado (sup. cult. del Uno más Uno), 18 de junio de 1983, núm. 294. n. 1

con enfoques metodológicos diferentes, interpretaciones sugerentes de sus textos que revelan la complejidad de su mundo narrativo, a la vez que intentan matizar la naturaleza de su realismo¹⁹. En la mayoría de los casos, resulta evidente el empeño por leer los textos con mayor rigor, y entender a partir de ellos —y no del autor— las principales coordenadas de su visión de mundo²⁰.

¹⁹ Pensamos en particular en el libro de O. Masotta, Sexo y traición en Roberto Arlt, ensayo que señala el "realismo metafísico" del autor (J. Álvarez, Buenos Aires, 1965). Desde un punto de vista psicoanalítico, D. Maldavsky estudia los "temas comunes" en la narrativa arltiana (Las crisis en la narrativa de R. Arlt, Escuela, Buenos Aires, 1968). También puede aludirse al estudio de Ángel Núñez, La obra narrativa de Roberto Arlt, estudio que señala algunas coincidencias entre la técnica de Arlt y la teoría del extrañamiento de Brecht (Minor Nova, Buenos Aires, 1968). Por su parte, A. Prieto advierte tempranamente acerca del papel de la fantasía y de lo fantástico en narraciones consideradas realistas ("La fantasía y lo fantástico en R. Arlt", prólogo a R. Arlt, Viaje terrible, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969, pp. 9-36). El ensayo de Prieto se publicó en 1963 en el Boletín de Literaturas Hispánicas (Rosario).

²⁰ En este sentido, puede considerarse como una empresa original el reciente ensayo de Aden W. Hayes dedicado al estudio del punto de vista y de la técnica narrativa en la ficción arltiana. Roberto Arlt: la estrategia de su ficción, Tamesis, London, 1982.

En su afán por rehabilitar a Arlt (en particular de los ter-
pranos detractores de su estilo y de su técnica narrativa), cabe
señalar, por último, que algunos críticos buscan la perfección for-
mal y técnica en El criador de gorilas (1941), el libro de cuentos
menos arltiano del autor, el más alejado también de las obsesiones
que recorren su obra porteña²¹. Con su habitual lucidez, Cortázar
acaba con el mito de esta perfección técnica:

... los cuentos de El criador de
gorilas... llegan a la paradoja de una
escritura prácticamente libre de defectos
formales pero al servicio de mediocres
cuentos exóticos, nacidos de un tardío y
deslumbrado conocimiento de otras regio-
nes del mundo, y que salvo alguno que
otro pasaje carecen de esa atmósfera que
es el estilo profundo de su mejor obra.
Ahora que Arlt escribe "bien", poco que-
da de la terrible fuerza de escribir
"mal"²².

No podemos sino suscribir estas palabras y concluir pregun-
tándonos: ¿quién se acordaría hoy de Arlt si sólo hubiera escrito los

²¹ Por ejemplo E. González Lanuza, Roberto Arlt, C.E.A.L., Buenos Aires, 1971, p. 87.

²² "Apuntes de relectura", Sábado (sup. cult. del Uno más Uno), 30 de enero de 1982, núm. 221, p. 2. Este texto sirve de prólogo a la Obra completa de Arlt en 2 tomos, editada por Carlos Lohlé, Buenos

cuentos "irreprochables" --pero carentes de la savia y vitalidad de su narrativa anterior-- que integran El criador de gorilas?

La reivindicación de los consagrados.

Tal vez el reconocimiento más significativo de Arlt, en el que nos interesa ahora insistir, sea el que procede de escritores de generaciones posteriores, como es el caso de Onetti, Cortázar, Sábato y, entre los más jóvenes, Ricardo Piglia, que le dedica un extenso relato, "Homenaje a Arlt", en su libro de cuentos, Nombre falso²³.

Onetti, cuya obra muestra evidentes afinidades con la de Arlt, lee sus novelas por los años 30 y reconoce en él "un gran, extraño artista"²⁴. Dejando a un lado los numerosos reparos que se han he-

Aires, 1981. En otra parte, Cortázar afirma que "Arlt no tenía ninguna autocrítica. Quizás para bien, quizás la autocrítica lo hubiera esterilizado" (E. Picón Garfield, Cortázar por Cortázar, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978, p. 12).

23

Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, pp. 97-172.

24

Art. cit., p. 376.

cho a su estilo (desde errores ortográficos hasta una sintaxis deficiente), Onetti elogia, principalmente, la autenticidad de su obra y concluye afirmando que se trata de un escritor "que comprendió como nadie la ciudad en que le tocó nacer. Más profundamente, quizás, que los que escribieron música y letras de tangos inmortales"²⁵.

Entre Cortázar y Arlt se tejen también, al parecer, tempranos lazos. Cortázar admite cierta influencia entre los temas que desarrolla Arlt en sus novelas y cuentos, y el "lado porteño de la ciudad" que aparece en algunos cuentos incluidos en Bestiario²⁶. Las referencias directas o indirectas al autor de Los siete locos son constantes en la obra de Cortázar; recordemos por ejemplo que en Rayuela la Maga lee a Roberto Arlt junto con Baudelaire, San Agustín y Homero en algún café o en el banco de una plaza, motivada por las conversaciones del Club de la Serpiente. También la "rosa de cobre", invento y símbolo a la vez que recorre las páginas de S1 y L1, es recordada por Cortázar como un emblema de rebeldía en las páginas iniciales del Libro de Manuel (1973).

²⁵Loc. cit.

²⁶Cf. E. Picón Garfield, op. cit., p. 12.

Por su parte, Ernesto Sábato, que considera su obra como una síntesis de Boedo y Florida²⁷, recupera la figura literaria de Arlt en su libro de ensayos El escritor y sus fantasmas (1963), y en algún diálogo sobre literatura argetina incluido en su novela Sobre héroes y tumbas:

--¿Roberto Arlt?
 --No le quepa ninguna duda. Muchos tontos creen que es importante por su pintoresquismo. No, Martín, casi todo lo que en él es pintoresco es un defecto, es grande a pesar de eso. Es grande por la formidable tensión metafísica y religiosa de los monólogos de Erdosain...²⁸.

El Buenos Aires profundo, subterráneo, que emerge de la prosa de Sábato tiene sin duda en Arlt un claro antecedente. En este siglo de la razón, de la ciencia y de la técnica, existe en ambos escritores una misma reivindicación --en buena medida intuitiva en Arlt

²⁷V. Jorge Cruz, "Sábato y la herencia literaria argentina", Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 1983, núms. 391-393, p. 698.

²⁸Sobre héroes y tumbas, Losada, Buenos Aires, 1966, p. 358. En El escritor y sus fantasmas dice: "Roberto Arlt escribía sus novelas que algunos creen costumbristas, pero que en realidad son mágicas y desafortunadas fantasías de un ser desgarrado por el mal metafísico..." (Ensayos, Losada, Buenos Aires, 1970, p. 700).

y de signo surrealista en el caso de Sábato— de los atributos irracionales del hombre: los sueños, las obsesiones, la locura. La literatura, tanto para el uno como para el otro, se convierte en una forma de exorcismo²⁹.

Además de los nexos temáticos o, mejor, de los numerosos "vasos comunicantes" que es posible hallar entre las ficciones de Sábato, Cortázar, Onetti y las de Arlt (nexos que por sí solos podrían ser motivo de un estudio pormenorizado), anotaremos otro punto en común en absoluto secundario: comparten el mismo rechazo por lo que llama Cortázar la "literatura con mayúscula"³⁰, porque ésta sólo importa al fin y al cabo en cuanto búsqueda y aventura.

29

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

30

Véase E. Picón Garfield, ¿Es surrealista Julio Cortázar?, Gredos, Madrid, 1975, p. 245.

2. "Los siete locos" y "Los lanzallamas" en el contexto de la narrativa arltiana.

Existe sin duda una unidad —de tono, de atmósfera, aunada a la recurrencia de ciertos temas— entre todas las novelas y los cuentos de Arlt ambientados en Buenos Aires. Sin embargo, las novelas que nos ocupan representan en varios sentidos una culminación de los temas y obsesiones de Arlt, una culminación también de su arte narrativo. Lo que la crítica ha llamado con cierta insistencia "el mundo de Roberto Arlt" —y se refiere en buena medida al tipo de personajes que Arlt pone en escena, seres marginados, incomunicados entre sí, y a la atmósfera de angustia, al vacío que los envuelve— alcanza en estas novelas su configuración más lograda. De acuerdo con los propósitos del presente estudio, nos limitaremos a tender algunos puentes entre la primera novela de Arlt, El juguete rabioso, novela que en nuestra opinión puede leerse como una introducción a su mundo, y S1 y L1³¹.

Si El amor brujo, pese a reincidir en algunos de los temas pro-

31

De hecho, en varias oportunidades a lo largo de nuestro trabajo establecemos similitudes y diferencias, señalamos desarrollos y variaciones entre distintos aspectos (temas, estilo, estructura na-

piamente arltianos, aparece, como dijimos en el prólogo, despojado de la savia, del vigor que recorren S1 y L1 y muestra en definitiva indicios de agotamiento, El juguete rabioso, cuya escritura inicia Arlt alrededor de los veinte años³², revela por el contrario la novedad y fuerza de su mundo literario. El interés por esta novela --elogiada ya por algunos contemporáneos de Arlt-- parece incluso haber colocado en un segundo término Los siete locos, que le merece pese a todo en 1929 un tercer lugar en el concurso municipal de Buenos Aires. En la nota editorial que acompaña en 1931 la reedición de El juguete rabioso, Arlt defiende su segunda novela, consciente tal vez del camino recorrido entre su primera novela y esta última:

Todavía este libro [habla de El juguete rabioso] cuenta con exaltados apologistas que lo consideran superior a Los siete locos, cosa que de ningún punto de vista puede admitirse porque no hay comparación posible entre una y otra novela, ni desde el punto de vista constructivo, ni técnico, ni psicológico, ni artístico. Según su propio autor, El juguete rabioso como novela, se parece a Los siete locos lo mismo que una pistola antigua con [sic] una automática³³.

rrativa) de El juguete... y nuestras novelas; con lo cual, de alguna manera, prolongamos el cotejo iniciado aquí.

³²V. Larra, op. cit., p. 29.

³³Ibid., p. 30

Singular metáfora (digna de algunos de su personajes) con la cual no obstante Arlt parece intuir la modernidad de su segunda novela, la ruptura que establece con la tradición o con los códigos narrativos imperantes. Si bien es cierto que en El juguete..., relato emparentado con la novela de aprendizaje, aparecen ya en germen varias de las constantes temáticas y de estilo de su narrativa, su construcción sobria y nítida, su desarrollo lineal y verosímil (aspectos sin duda vinculados con la percepción de un mundo todavía estable y equilibrado), contrastan notablemente con el universo caótico y con la densidad y complejidad de Si y L1. Como dice Jean Franco:

El juguete rabioso aún conservaba algo parecido a una estructura. Pero ahora estas novelas carecen por completo de evolución orgánica y siguen un esquema puramente accidental, de encuentros casuales y violencias súbitas, todo lo cual responde a las normas de la vida urbana³⁴

Silvio Astier, el joven protagonista y narrador de la primera novela de Arlt, cuenta a lo largo de cuatro capítulos

³⁴ Historia de la literatura hispanoamericana, Ariel, Barcelona, 1975, p. 341. Por su parte, Mercedes Rein habla también (y se refiere seguramente a Si y L1) de la técnica "discontinua y delirante" de Arlt (Cortázar y Carpentier, Crisis, Buenos Aires, 1974, p. 116). González Lanuza vincula "el delirio compositivo" del autor con los procedimientos folletinescos del

—que coinciden con cuatro episodios claves de la adolescencia del personaje— sus "memorias", las cuales componen en el fondo la crónica de su crecimiento moral, espiritual. La unidad, la coherencia interior de la novela, deriva en buena medida del punto de vista elegido, punto de vista en torno al cual se organiza toda la trama narrativa. Novelas por el contrario de múltiples planos, difícilmente encasillables, S1 y L1 desconciertan de entrada al lector; nos introducen en efecto a un mundo heterogéneo, ambiguo, que oscila entre el folletín y la aventura, entre las reiteradas incursiones en zonas subconscientes de los personajes y la fantasía política con el extraño proyecto de revolución que tiene la Sociedad Secreta organizada por el no menos extraño Astrólogo. La "historia" (S1, 71) del protagonista, Remo Erdosain —"inventor fracasado" y "delincuente al margen de la cárcel" (S1, 5) se dice en las primeras páginas de la novela—, empalma con la de los demás "locos" que integran la Sociedad Secreta. Aparece una gran diversidad de personajes secundarios, algunos fugazmente como el Buscador de Oro o el Mayor, otros mejor delineados —pensamos en particular

siglo XIX (op. cit., p. 82). Éste no advierte sin embargo la posible relación entre composición o estructura y mundo representado en las novelas, mundo igualmente "delirante", caótico.

en Haffner, apodado el Rufián Melancólico, en Hipólita o la Coja, en el farmacéutico Ergueta, personajes que siguen en buena medida destinos paralelos que sólo convergen de manera circunstancial en el asunto de la Sociedad Secreta. Un poco a la manera de Gide que, precisamente por aquellos años, sostenía —en Los monederos falsos (1925)— que "todo debía entrar en una novela"³⁵, Arlt abandona la conocida prescripción naturalista de "la tranche de vie" en un sentido temporal, y presenta ahora, por el contrario, una visión en profundidad. A lo reducido del tiempo de la acción —algunos días— hay que agregar que los personajes de S1 y L1 parecen hallarse al final de una atormentada y errática trayectoria cuyas etapas anteriores ignoramos, o de las cuales sólo se nos entregan algunos fragmentos. En lugar de reconstruir "vidas", las novelas penetran reiteradamente en los "estados de conciencia" (S1, 4) de los personajes (principalmente del protagonista) o en la "zona de la angustia"

³⁵"Le grand défaut de cette école [o sea la naturalista, dice un personaje de la novela], c'est de couper sa tranche toujours dans le même sens; dans le sens du temps, en longueur. Pourquoi pas en largeur? ou en profondeur? Pour moi, je voudrais ne pas couper du tout. Comprenez-moi: je voudrais tout y faire entrer dans ce roman "Les faux-monnayeurs, Gallimard Paris, 1983, p. 184).

(S1, 5), y dan asimismo cabida a sus sueños y fantasías, sus alucinaciones u obsesiones. De allí también que la trabazón externa de los sucesos narrados no siga siempre cauces lógicos y se supedite en buena medida a las motivaciones de orden interior. Por otra parte, como dijimos anteriormente, Arlt vuelve, en S1 y L1, sobre algunos de los temas explorados en su primera novela, sólo que ahora exacerbados, llevados a situaciones límites por el protagonista: la inadaptación social y la inadaptación sexual, la búsqueda de la identidad por el camino del mal, de la degradación, la fascinación por el mundo marginal del delito, el acto gratuito; temas a los que se agregan otros que rondan toda su obra posterior, incluido el teatro: la locura, la representación de papeles falsos y en particular la simulación de la locura.

No puede tampoco pasarse por alto que a partir de Los siete locos el modelo realista no se ajusta ya a la densa materia narrativa de esta novela y de la siguiente. Como bien señala A. Prieto, "por debajo o junto con la indiscutible voluntad del realismo, Arlt alimentaba una fuerte tendencia a manifestarse con fórmulas en las que la fantasía juega alucinantes contrapuntos con la experiencia de lo real"³⁶. Junto con el elemento de

³⁶"La fantasía y lo fantástico en R. Arlt", p. 10.

fantasía que distorsiona, "por la propia gravitación de su lógica interna, la organización y el sentido general de la novela"³⁷ la verosimilitud es transgredida en otros órdenes de la ficción. Podríamos aludir primero a la arbitrariedad del mismo título de la primera novela del díptico: ¿por qué "siete locos", ya que nada nos impide alargar la lista de los desequilibrados que deambulan por las novelas? Por otra parte, como tendremos oportunidad de comentar en este trabajo, la introducción de un narrador ambiguo, borroso -un "descarriado ojo novelístico [que] parece pertenecer a uno de los locos de la novela"³⁸- que sirve de intermediario entre los personajes (básicamente el protagonista) y los lectores, también contribuye a socavar la verosimilitud de las novelas. Sin embargo puede decirse desde ahora que la diversidad y complejidad de la técnica narrativa no es gratuita, ya que se acopla a las nuevas necesidades expresivas de Arlt en S1 y L1.

De algún modo, este mosaico de rasgos propios a las novelas centrales de Arlt, aquí sólo apuntados o incluso simplemente insinuados, se amplían, precisan y comentan en el transcurso del presente trabajo.

³⁷ Se refiere Prieto a Los siete locos (*ibid.*, p. 11). Sin embargo no deja de ser revelador que el propio Arlt defendiera, como lo hubiese hecho cualquier escritor realista, la verosimilitud del fantasioso asunto de la Sociedad Secreta en el que interesa al fin y al cabo mucho más la verdad imaginativa que los posibles modelos "reales" del mismo: "La organización de la Sociedad Secreta, aunque parezca un absurdo, no lo es. Hace quince días, telegramas publicados en distintos diarios, dieron la noticia de la detención en U.S.A. de los miembros de una Sociedad Secreta que se llamaba 'La orden del gran sello'. Los propósitos de los sujetos afiliados a esa Sociedad eran idénticos a los que se atribuyen a los personajes de mi novela. Es decir, que no he hecho nada más que reproducir un estado de anarquismo latente en el seno de todo desorientado o locoide". Citado por Larra, *op. cit.*, pp. 54-55.

³⁸ Lo dice Anderson Imbert citado por J. Campos, "La ciudad, reflejo del hombre", en Insula (Madrid), 1978, núm. 384, p. 11.

CAPITULO II

LA AVENTURA INTERIOR

El mundo narrativo de Arlt es un mundo fuertemente estructurado a partir de sus personajes y en particular, como lo apunta un crítico de Arlt, a partir "de la perspectiva con que [...] ven el mundo"¹. Caracterizar entonces al personaje arltiano, precisar lo que aquí llamamos su "aventura interior" —aventura que corre parejo y se entreteje con otra no menos decisiva, la colectiva, o sea la Sociedad Secreta que analizaremos después—, no significa, simplemente, deslindar algunas de las cualidades o rasgos que lo conforman y determinan de una vez por todas, sino, en un primer término, cercar las líneas de fuerza de su modo de percepción de la realidad, y, en un segundo término, definir, desde un ángulo psíquico y existencial, la estructura dual del personaje arltiano; ésta importa, según veremos, no sólo en cuanto trayectoria individual del personaje. Al desdoblamiento de la identidad que lo coloca casi

¹J. Giordano, "El espacio en la narrativa de Roberto Arlt", Nueva narrativa hispanoamericana (Nueva York), 2: 1972, núm. 2, p. 120.

siempre en situaciones fronterizas —locura, crimen, suicidio—, se superponen otras dualidades más abarcadoras en torno a las cuales se organizan las principales coordenadas del escenario narrativo de Arlt. Por último nos interesa subrayar la modernidad o novedad de la aventura interior del personaje arltiano, aventura que ha sido en general soslayada por la crítica. Esta insiste en una sola cara de esa trayectoria, digamos para simplificar en su ausencia de salida, en su ineficacia, así como en su carácter enajenado. Es posible sin embargo leer otra propuesta: frente a un mundo hostil e implacable, el repliegue o exilio interior del personaje arltiano, lejos de constituir una simple evasión o un cómodo refugio, se convierte en la reivindicación de otra realidad más auténtica y profunda.

1. "El terror en la calle" o la proyección de un conflicto.

Para Roberto Arlt como para los mejores narradores hispano-americanos contemporáneos, lo real o la realidad no se limita ya a la simple representación objetiva de un mundo exterior, estable, sin misterio, de un mundo en definitiva confiable, de contornos bien delineados. A partir de las obras de la primera generación "superrealista" de Hispanoamérica - generación que empieza según C. Goié aproximadamente por los años veinte y en la que incluye con razón a R. Arlt², el modo de representación de la realidad cambia de signo: presenciamos, fundamentalmente, un proceso de interiorización del mundo narrativo. El mundo exterior es ahora percibido a través de una o varias conciencias singulares que además de imprimir fuertemente su sello en el ámbito de la representación, permiten la expresión de múltiples planos de la realidad. Se abre paso una visión de mundo esencialmente subjetiva en la que desaparece la pretensión de explicar, ordenar e interpretar la realidad en términos sistemáticos y causales, pretensión que, como es bien sabido, anima todavía la novela realista anterior. Existe sin duda una estrecha relación entre el mundo de la conciencia, ahora en un primer plano, y la desaparición

²Cf. supra, n. 13, p. 19.

de una imagen coherente del mundo representado: éste resulta ambiguo, equívoco, multifacético, a semejanza del universo mental del narrador o de los personajes cuyas obsesiones y conflictos intervienen de manera decisiva en la construcción de la ficción y dejan, como dijimos, hondas huellas en el mundo evocado. Al resumir las características de este nuevo modo de representación de la realidad, Goić puntualiza que "atrae las determinaciones negativas de deformación, despersonalización, desobjetivación, desentimentalización e incoherencia", aspectos que "traducen la destrucción del modo de representación tradicional [o sea el realismo] y de la imagen de la realidad construida por él"³. Señala asimismo la presencia y el predominio de un "irracionalismo generalizado", la ruptura de una representación lineal del tiempo y su sustitución por un "tiempo subjetivo, no progresivo sino intensivo"⁴, aspectos de la narrativa contemporánea que también encuentran su explicación en uno de sus rasgos esenciales, o sea en el proceso de interiorización aludido anteriormente.

Nos parece que una de las primeras claves de lectura para in-

³ Op. cit., pp. 179-180

⁴ Ibid., p. 179.

traducirnos en la narrativa precursora de Arlt -- coincidente en buena medida con los rasgos antes destacados--, en particular en las novelas que nos ocupan, consiste en mostrar o establecer la estrecha correspondencia existente entre la peculiar visión de la realidad que ofrecen S1 y L1 y el universo mental de los personajes, concretamente del protagonista y principal filtro narrativo⁵. La una y el otro se condicionan mutuamente: el "terror" exterior remite forzosamente al "terror" interior.

Arlt deja atrás el tradicional conflicto entre el personaje y el ambiente que presenta todavía la novela de la generación anterior. Sus personajes no luchan ya con fuerzas naturales desiguales sino más bien con "sus propios demonios interiores"⁶. Tampoco parecen importar sólo en cuanto imagen o expresión externa, acabada, de un determinado medio o grupo social. Los personajes marginados -- marginados en varios sentidos como se verá-- que pueblan estas novelas poco tienen en común, en efecto, con los "ti-

5

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

6

Palabras de Luis B. Eyzaguirre, El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1973, p. 14.

pos" de la novela realista y naturalista anterior⁷. Rompen con diferentes determinismos (socio-caracterológicos, ambientales, etc.) que todavía rigen al personaje tradicional. Por otra parte, resulta también significativo observar que las descripciones de los espacios reales o de los contextos físicos en que se mueven los personajes prácticamente han desaparecido⁸. No obstante, cuando aparecen se trata ya, según veremos, de espacios transfigurados en los que importa mucho más la visión misma, lo que ésta revela, que la reconstrucción fiel o verosímil de una determinada realidad. La ciudad de Buenos Aires, escenario de las novelas, ha dejado de ser

⁷En la introducción a su trabajo, A. Hayes muestra, con ejemplos, la distancia existente entre los personajes de Arlt y los de las novelas realistas anteriores. Frente a la originalidad y autenticidad con que Arlt alude al mundo de criminales, prostitutas y ladrones, la novela anterior los ve "desde afuera" o los utiliza para defender una tesis social como en Nacha Regules (1919) de M. Gálvez. Op. cit., p. 15.

⁸Mirta Arlt señala este aspecto en el "Prólogo" a Novelas completas y cuentos de Roberto Arlt, t. I, Fabril, Buenos Aires, 1963, p. 25. Por su parte, Jaime Giordano ha dedicado un extenso trabajo al estudio del "espacio" en Arlt, concretamente en su última novela, El amor brujo. Afirma que el paisaje arltiano tiene "algo más que el simple valor de contorno", y que ya no es sólo un "complemento documental de los acontecimientos". V. art. cit, pp. 119-120. A Pagés Larraya advierte también en su ensayo, "Buenos Aires en la novela", que en Los siete locos "casi desaparece todo elemento descriptivo", Revista de la Universidad de Buenos Aires, 4: 1946, núm. 2, p. 272.

en efecto un ambiente "realista" en que evolucionan los personajes. Desde este punto de vista, un rápido cotejo entre El juguete rabioso y las novelas aquí analizadas arroja alguna luz sobre el tipo de vínculo —y su evolución— que se establece entre realidad exterior y personaje. En la primera novela de Arlt, descuella todavía la pintura de detalles realistas; pintura que subraya entre otros aspectos la sordidez de las calles y de los barrios recorridos por Silvio Astier cuando busca trabajo o cuando, en el último capítulo de la novela, se emplea como vendedor de papel. Sus itinerarios ambulantes lo conducen por las "chatas calles del arrabal, miserables y sucias, inundadas de sol, con cajones de basura a las puertas" (95). Aunque existe desde luego cierta correspondencia entre el temple de ánimo de Astier y el paisaje exterior, la atención prestada por éste a su entorno testimonia, nos parece, un hecho decisivo: el aislamiento o la ruptura del personaje con su medio no se ha consumado aún. Pese a sus reiterados fracasos, Astier se enfrenta con brío, frescura y vitalidad —rasgos que no volvemos a encontrar en los personajes de las novelas y cuentos posteriores— a un mundo que encierra posibilidades de realización. En este sentido, las diferentes experiencias de Astier, bien delimitadas en el espacio de la novela, lo van conformando, modelando, y pueden por lo mismo

leerse como distintas etapas de su evolución o de su "aprendizaje". En cambio, en S1 y L1, las descripciones del paisaje exterior ceden el paso a una percepción deforme, amenazadora, de la realidad, que no se explica si omitimos el proceso de enajenación iniciado por Astier y ahora consumado por este alter ego angustiado que es Erdosain. La visión se ha interiorizado: el mundo pierde su significado objetivo para convertirse en una prolongación o, mejor, en una materialización de la angustia, de la identidad vacilante, arrinconada, del protagonista. La trayectoria de Erdosain se inicia, y es probablemente la imagen que mejor la define y resume en su totalidad, bajo el signo del "terror". "Terror" subterráneo, indefinible, al acecho, que primero se insinúa en la simple percepción de un rostro o de un espacio cotidiano, familiar - la calle-, y que acaba convirtiéndose en símbolo de una realidad hostil, avasalladora. El camino del "terror" culmina inevitablemente en la locura y en la muerte: el asesinato de la Bizca y el suicidio de Erdosain.

⁹Evolución y trayectoria que Diana Guerrero (op. cit., pp. 17-46) ha llamado, significativamente, "el aprendizaje de la sociedad".

Empezar a leer Los siete locos significa penetrar sin rodeos en el universo mental de Erdosain y contemplar la escena desde su punto de vista: "Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses, Erdosain quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero ya era tarde" (3). Contrasta la imagen exterior borrosa del protagonista, su poca realidad, con la segura inmersión en su conciencia atormentada. Poco después nos enteramos de que se le acusa de fraude y que los jefes de la Compañía Azucarera en donde trabaja de cobrador le piden cuentas. Niega sin mucha convicción la acusación de robo y promete rendir cuentas "hoy mismo a mediodía". Finalmente, de manera inesperada, se le otorga todo un día de plazo para comprobar su inocencia. La escena, intitulada "La sorpresa", concluye cuando Erdosain, "invisiblemente acorralado", empieza a deambular por las calles de Buenos Aires. Hasta aquí los hechos. Se trata de la única escena de la novela en que el personaje es confrontado con el mundo del trabajo, mundo que en Arlt resulta denigrante, humillante, tal como sucede en tantas páginas de El juguete rabioso. A esta humillación se suma poco después otra más: el abandono de su esposa, Elsa, narrado en un largo capítulo, "El humillado", que posteriormente Arlt llevará al teatro¹⁰. La doble ruptura anterior (trabajo y casa/hogar)

¹⁰ Estrenado con el mismo título en el Teatro del Pueblo en 1930, es la primera incursión del autor en el teatro.

significa por una parte la expulsión definitiva de un escenario público, "normal" (S1, 79), aceptado y reconocido por los "otros", el deterioro en suma de un ego social, y por otra, inaugura la trayectoria de incomunicación, de "angustia" y de "terror" del protagonista arltiano.

Más allá del dato escueto y trivial del robo, el interés de este comienzo es que nos coloca de manera inconfundible en la órbita del personaje principal y sobre todo en lo que cabría llamar su percepción "oblicua" de la realidad¹¹, percepción cuyo signo mayor parece centrarse en alguna obsesión, todavía difusa y mal definida en estas primeras páginas. Pese a todo, si se lee con cuidado la escena, empieza a sospecharse que la naturaleza del "terror" que acosa a Erdosain no se vincula sino de manera circunstancial con el motivo manifiesto, o sea el descubrimiento del robo. Existe, presumimos, un peligro mucho más radical, un peligro latente, no

¹¹ Esta expresión, utilizada por Pedro Lastra y Graciela Coulson en un ensayo sobre J. Cortázar ("El motivo del horror en Octaedro", en P. Lastra (ed.), Julio Cortázar, Taurus, Madrid, 1981, pp. 341-342), me parece muy adecuada para caracterizar la novedad del enfoque arltiano, que supera en efecto la percepción directa, sin ambigüedad, de la realidad objetiva. Precisemos sin embargo que Lastra convierte este concepto en el rasgo diferenciador entre la narrativa realista del XIX y principios del XX y la contemporánea. Dice en particular que en la "literatura contemporánea se advierte [...] otro tipo de percepción", una percepción "oblicua" de la realidad que no parte o "no toma como punto de partida el mundo único de los objetos, sino el mundo múltiple de la mente".

formulado, que acapara su conciencia, la cerca de todas partes —recordemos el "invisiblemente acorralado"— y que toma cuerpo afuera, en una imagen amenazadora, siniestra¹², de la realidad presente: primero en los "tres personajes" que lo acusan de fraude —el contador, el director de la empresa y el hijo de éste— y luego en las calles de la ciudad a las que se lanza Erdosain, sin rumbo fijo, y que recorre en forma obsesiva como si huyera, en efecto, de algún peligro. Los rostros deformados, fragmentados, de líneas expresionistas, ponen de manifiesto el horror interior; lo conocido se vuelve extraño, adquiere visos de pesadilla. Algún detalle del rostro, amplificado, escindido del conjunto, parece llenar todo el campo de visión. Del director sólo se subrayan la "cabeza de jabalí", la "mirada implacable", filtrada por "pupilas grises como las de un pez", y el "cuello de toro" (S1, 3); del subgerente, "hijo del hombre de cabeza de jabalí", y de Gualdi, el contador, la mirada "escrutadora" y "cínica" (ibid.). Rostros humanos convertidos en máscaras que im-

¹² Siniestra, en el sentido que Freud le da a la palabra, partiendo del análisis de la voz alemana "unheimlich", antónimo de "heimlich" familiar, hogareño, íntimo, conocido, etc. V. "Lo siniestro", en Obras completas, t. 3, trad. del alemán por Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, pp. 2483-2505.

posibilitan cualquier tipo de identificación o de reconocimiento. El expresionismo de la visión anterior, condicionado por una subjetividad exacerbada, que roza lo patológico, no es exclusivo de esta escena¹³. A lo largo de las novelas se repite la configuración de rostros desarticulados y animalizados¹⁴ en los que destacan algunos trazos esenciales. Del farmacéutico Ergueta, a quien se alude precisamente como a "un hombre extraño" (S1, 9), se dice lo siguiente: "Lo vidrioso de sus ojos

¹³En la noción de "grotesco" que analiza W. Kayser a través de la pintura y la literatura de varios siglos —noción coincidente en buena medida con el llamado expresionismo— destaca también la máscara, especie de cara petrificada, desprovista de vida humana. Lo grotesco, Nova, Buenos Aires, 1964, pp. 212, 223-224. El propio Arlt admite esta filiación grotesco-expresionista de sus personajes, al estrenar en 1936 su drama El fabricante de fantasmas: "Los espantosos personajes que animan el drama, el Jorobado, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas Los siete locos y El jorobadito [es un volumen de cuentos y no una novela], son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Bruegel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso". Cit. por Larra, op. cit., p. 81.

¹⁴Kayser (op. cit., pp. 36, 43, 214-215) advierte la persistencia de este elemento en el grotesco, desde Bruegel y Bosch hasta los pintores contemporáneos. En el mundo de Arlt la metaforización a partir de figuras animales parece connotar la desintegración psíquica y social del personaje, y en ciertos casos sugiere una infrahumanidad distanciada del mundo normal. V. por ejemplo el cuento "Las fieras", en El jorobadito, pp. 113-128.

saltones, su gruesa nariz ganchuda, las mejillas flácidas y el labio inferior casi colgante, le daban la apariencia de un cretino" (S1, 9). Se trata ya, en este caso, de una caricatura. Es probablemente Barsut, el doble temido del protagonista, quien encarna mejor lo siniestro¹⁵:

Ante sus ojos se materializaba la taciturna figura del otro, de Gregorio Barsut, con la cabeza rapada, la nariz huesuda de ave de presa, los ojos verdosos y las orejas en punta como las del lobo (S1, 13).

En otra parte, Barsut aparece como "un espectro de nariz huesuda y cabello de bronce" (S1, 50) y más adelante se alude a su "faz de tigre" (S1, 77). En "La caverna" (S1, 123-134), fragmento dedicado a la evocación de la fonda que frecuenta el bajo mundo (los ladrones, macrós), o sea los marginados por excelencia en el mundo de Arlt, proliferan los semblantes monstruosos, con atributos animales¹⁶: se erguía gigantesco y morrudo como un

15

Como lo señala Freud, cuando lo siniestro aparece asociado con el tema del doble, surge una amenaza larvada de muerte. Esto se cumple también en S1 y L1, según veremos en la siguiente sección del presente capítulo. V. Freud, art. cit., pp. 2493-2495.

16

Este fragmento de S1 es sin duda el antecedente directo del cuento "Las fieras".

cráneo de buey, el relieve del patrón de la fonda [...]" (S1, 125); "negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorrana de sus belfos [...], rateros y 'batidores' con perfil de tigre, la frente huida y la pupila tiesa" (S1, 126). Estos subhombres que semejan "fieras" agazapadas "en su rincón" se mueven en una "atmósfera de acuario" (S1, 127), o sea en un mundo aparte, incomunicado. La imagen de Elsa aparece también mutilada en el recuerdo de Erdosain: "Una imagen desteñida tocó, con tres puntos de relieve, su sensibilidad relajada. Ojos, nariz y mentón" (L1, 205). Más adelante se insiste de nuevo en un solo detalle del rostro olvidado: "Se acuerda de Elsa [...] De la superficie de la oscuridad se desprende su boca entreabierta..." (L1, 208).

Del mismo modo, "el terror" se abre paso en las calles de la ciudad; ciudad "cáncer" (S1, 116) que es el ámbito por excelencia de la enajenación de estos "lisiados de ciudad", como dice tan bien Mirta Arlt al referirse a los "locos"¹⁷. Erdosain camina, como Astier, por las calles de Buenos Aires, pero "camina extrañado, como a través de una ciudad desconocida" (L1, 290). En otra parte

17

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

leemos también: "La ciudad entra en su corazón y se vuelca por sus arterias en fuerza de negación" (L1, 230). La identificación del personaje con su espacio vital se ha roto y no puede sorprendernos por lo tanto que uno de los sueños de Erdosain y de otros integrantes de la Sociedad Secreta sea precisamente el de reconquistar este espacio del cual han sido desterrados: "Serás nuestra, ciudad" (S1, 181), exclama desafiante Erdosain en uno de sus recorridos solitarios por Buenos Aires. Es también significativo que aparezcan en Temperley, en el escenario de la Sociedad Secreta, las pocas descripciones de las novelas. Los personajes encuentran en Temperley, y sobre todo en la utopía que proyecta ante ellos el Astrólogo, un resquicio a su angustia que les permite una reconciliación transitoria con el mundo exterior¹⁸. Sólo entonces Erdosain se vuelve receptivo a la exuberante vegetación que rodea la quinta. Observa con deleite "los túneles vegetales", "los senderos de grano rojo en los parques", se percata del "perfume potentísimo, agudo" de los rosales que pueblan el espacio "de una fragancia roja, fresca como un caudal de agua" (S1, 85-87). Esta reaparición o recuperación del paisaje coincide con la placidez del personaje y

¹⁸ Este aspecto se desarrolla ampliamente en el siguiente capítulo.

participa asimismo en el "goce nuevo" de la identidad momentáneamente recobrada: "y el placer que la mañana suscitaba en él, el goce nuevo, soldaba los trozos de su personalidad, rota por los anteriores sufrimientos del desastre" (S1, 86; nosotros subrayamos). Si volvemos ahora a las calles de la ciudad, éstas aparecen invadidas por una luminosidad intensa, nefasta —se habla del "terror luminoso" (S1, 8)—¹⁹ que descubre "los asquerosos interiores" de las casas (S1, 4) o los "parajes siniestros" (S1, 125). Los espacios se han vuelto ajenos, distantes, y por lo mismo inseguros y amenazadores al igual que antes los rostros. Prevalecen las líneas geométricas: los "cubos de portland", las "diagonales oscuras" (S1, 41), alternan con los espacios "cúbicos" de los cuartos de pensión o con el "cubo taciturno" o "sombrió" (S1, 125-126) de la "caverna"²⁰. Así, cuando leemos en el principio del capítulo

¹⁹ Como se verá después (cap. V, pp. 132-144), la asociación entre el "terror" y la experiencia de la calle (en particular, la presencia de una luz violenta, opresora) da lugar a un símbolo privilegiado que gravita a lo largo de las novelas.

²⁰ Proponemos una interpretación más abarcadora de esta geometrización en otro lugar, donde logramos integrarla con otras manifestaciones simbólicas, cercanas en cuanto a la experiencia o realidad que procuran significar. V. Capítulo V, pp. 152-159.

segundo de S1 que Erdosain, recluido en el refugio anónimo e incompleto de un cuarto de pensión, "le había cobrado terror a la calle" (68), entendemos que no se trata de una simple fórmula, de una caracterización pasajera o circunstancial, sino de la emergencia de un miedo esencial, ontológico, que "amenaza — y lo decimos con términos ajenos— a su ser por todas partes"²¹. Al proyectarse la interioridad en el mundo exterior y al borrarse así las fronteras normales entre sujeto y objeto, el "terror" —intangible,

21

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

oculto- se espacializa e irrumpe en la realidad más banal y cotidiana²². Al concretarse, se vuelve imposible cualquier distanciamiento: desprotegido, el personaje se halla, literalmente, bajo el "terror". Como bien lo señala Laing en el citado estudio, "la polaridad se establece entre un completo aislamiento o una fusión completa de identidad, y no tanto entre la separación y la relación"²³. Los dos extremos existen también en el protagonista de Arlt: frente al "terror" que absorbe o "traga"²⁴, encontramos el "completo aislamiento", el repliegue interior, la inmersión en los propios sueños o delirios.

Lo central, lo que importa desde la primera escena de la novela, tal vez no sean los hechos mismos sino este "terror", obsesivo y latente, que parte de una conciencia aislada, acosada,

²²Digamos, de paso, que este "terror" que se propaga fuera de la conciencia y que acaba estando en las cosas, presenta bastantes similitudes con la inquietante "náusea" sartreana que amenaza suplantar la identidad de Roquentin. Entre otros fragmentos significativos de esta novela, citamos el siguiente: "La Náusea no está en mí; la siento allí, en la pared, en los tirantes, en todas partes a mi alrededor. Es una sola cosa con el café, soy yo quien está en ella". Traducida por Aurora Bernárdez, Diana, México. 1952, p. 39.

²³Op. cit., p. 49.

²⁴Ibid., p. 39.

y empaña o modifica la imagen del mundo. Éste — y se trata, creemos, de la verdadera "sorpresa" que le espera a Erdosain desde las páginas iniciales de la novela— se revela como un mundo peligroso y hostil. En el carácter distorsionado y fragmentario de la realidad percibida, en la configuración de un mundo inseguro, agresivo y aterrador, hay que leer, pues, las señales o los indicios materiales de una experiencia límite, ampliamente explorada en las novelas y, según veremos, desde distintos ángulos: como el proceso de ruptura de una conciencia con su mundo, como el reiterado desdoblamiento de la identidad, y también como un viaje interior que recorre obsesivamente la llamada "zona de la angustia" (S1, 5), que descubre, sondea y exorciza las "fuerzas oscuras" (S1, 41) y subconscientes del ser.

2. La estructura dual del personaje arltiano.

Sin duda, los personajes arltianos se parecen entre sí; como en un juego de espejos, se atraen y rechazan simultáneamente. Bajo distintas máscaras se esconde un mismo molde esencial, la misma materia prima²⁵, esto explica tal vez las afinidades existentes entre personajes aparentemente tan dispares como Haffner o el Rufián Melancólico, el místico Ergueta, Erdosain o el Astrólogo, para citar sólo algunos de ellos. El Astrólogo mismo apunta en varias oportunidades esta proximidad o semejanza entre unos y otros. Por ejemplo, en un diálogo con Hipólita, afirma: "Yo, Erdosain, el Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, Barsut, todos somos iguales" (L1,199).

25

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

Subraya en particular la comunidad de destino de los que llama también las "fuerzas perdidas" (S1, 98) de la sociedad: soledad e incomunicación, pasividad, "aburrimento" crónico como en el caso del Rufián (S1, 30), y paralelamente necesidad de acontecimientos o sueños "extraordinarios" (S1, 36) porque, como afirma uno de ellos, "la vida tiene que ser otra" (L1, 231). Tal predisposición al sueño explica en buena medida su adhesión al fantástico proyecto del Astrólogo.

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

"la palabra esquizoide designa a un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar, hay una brecha en su relación con su mundo y, en segundo lugar, hay una rotura en su relación consigo mismo. Tal persona [...] se experimenta a sí misma en una desesperante soledad y completo aislamiento"²⁶.

El protagonista es, de todos los "locos", el personaje mejor delineado y explorado, el que merece por lo mismo un análisis pormenorizado. Nuestras novelas narran, fundamentalmente, la "historia" (S1, p. 71) -dice el cronista- de Remo

²⁶Op. cit., p. 13.

Erdsain, historia que en una primera aproximación debe leerse, pues, como un doble proceso de disociación: con la realidad y el mundo y con la propia identidad.

"Pero yo ¿seré realmente el que soy? ¿O seré otro?" (S1, 54), monologa Erdsain, extrañado, a la hora de decidir la muerte de Barsut. En las últimas páginas de L1 el tiempo de la duda, que aquí todavía turba al personaje, desaparece: éste se convierte simultáneamente en actor y espectador de su propio crimen. La conciencia, "conciencia helada" (L1, 383), de Erdsain observa a distancia el juego amoroso iniciado por María, la Bizca, el acercamiento de los cuerpos, sin participar en él. Su gesto, lo mismo que su cuerpo, "un doble físico" (S1, 74), no le pertenece. Incapaz de enfrentarse a una realidad que lo hostiga, "adolorido", como dice él mismo, "de una impotencia singular" (S1, 80), la acción, cuando se verifica, parece ser el producto de una identidad enajenada.

En esta escena final espléndidamente narrada, y a la que volveremos más adelante²⁷, converge y culmina el motivo recurrente, ob-

27

Cortázar alude precisamente (art. cit., p. 2) al clímax estilísti-

sesivo de la identidad esquizoide de Erdosain, escindida entre cuerpo y mente o cuerpo y conciencia, "rota" o fragmentada entre dos o más "yos", enemigos, irreconciliables:

No podía reconocerse... dudaba que él fuera Augusto Remo Erdosain. Se apretaba la frente entre la yema de los dedos, y la carne de su mano le parecía extraña y no reconocía la carne de su frente, como si estuviera fabricado su cuerpo de dos sustancias distintas. ¿Quién sabe lo que ya había muerto en él? (S1, 43).

En otros momentos surgen "voces" - se habla por ejemplo de un "'yo' maligno" (L1, 225)-, voces desdobladas y en pugna que acosan y persiguen a Erdosain en la soledad de su encierro:

- ¿Qué dices, Emperador Erdosain?
Eres Emperador. Has llegado a lo que deseabas ser. ¿Y? [...]
- A donde vayas, donde estés, es inútil...
- Callate por favor... Sí... La voz se calla (L1, 225-226).

co alcanzado por Arlt al final de Los lanzallamas: "Basta pasar de El juguete rabioso a Los siete locos, y sobre todo de éste a Los lanzallamas, para advertir la difícil evolución de la escritura arltiana, el avance estilístico que alcanza su culminación en las admirables páginas finales donde se describe el asesinato de la Bizca por Erdosain y el suicidio de este último".

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

Porque yo soy como un muerto. No existo ni para el capitán, ni para Elsa, ni para Barsut. [...] Para todos soy la negación de la vida. Soy algo así como el no ser (S1, 54).

En otra parte se insiste de nuevo: "Estoy muerto y quiero vivir. Esa es la verdad" (L1, 227). Desde... "La sorpresa", escena fundadora en más de un sentido, Erdosain es ya, como después dice, un "hombre sombra" (S1, 55) al que le falta vida. Nulificado por las miradas "implacables" de sus acusadores, físicamente "petrificado"²⁸, no logra romper su aislamiento ni formular la menor defensa de sí mismo: "Quería decirles algo, no sabía cómo, pero algo que les diera a comprender a ellos toda la desdicha que pesaba

28

El aislamiento de Erdosain no es sólo psíquico. Se prolonga por lo general al cuerpo mismo, cuerpo inerte, "aplanado en una perfección de espanto" (S1, 44). En otra parte leemos: "El rostro se le enrigidece, la espalda se le endurece; permanece así con los párpados caídos y pesados como si lo petrificara su angustia" (L1, 225; nosotros subrayamos).

sobre su vida [...]" (S1, 4). Sale al fin de la gerencia sin decir ni explicar nada. La misma "impotencia" se manifiesta en toda su desnudez en "El humillado". Aquí existe sin embargo un intento por hablar, por "decir" la "desdicha" o la angustia y por soñar un futuro improbable. La acción eficaz, real, es sustituida por palabras y fantasías —al parecer su única fuerza— con las que pretende detener o por lo menos posponer la partida de su esposa, Elsa²⁹.

El "hombre sombra", a la vez muerto y vivo, se sustrae a una relación viva, dialéctica, con los "otros" y con el mundo en general. Fuera del grupo de marginados que logra reunir en torno suyo el Astrólogo (asunto que merece un desarrollo aparte), no es de extrañar en este contexto que las relaciones intersubjetivas sean condenadas sistemáticamente al fracaso. La incipiente complicidad que se abre paso en el amor o en la amistad, culmina siempre —y es una constante del escenario narrativo de Arlt— en distintas formas

29

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

de ruptura, por lo general abruptas: huida, traición, infamias³⁰ o muerte. Los pocos gestos desinteresados, de entrega, que quiebran el circuito viciado y conflictivo de dichas relaciones, permanecen como actitudes aisladas, marginales, sin mayores consecuencias. Así por ejemplo la conducta de Haffner, el macró y exprofesor de matemáticas, que salva de la cárcel a Erdosain — un desconocido todavía para él—, es considerada simultáneamente como un suceso "absurdo" y como un "prodigio":

Erdosain recogió el cheque, y sin leerlo lo dobló en cuatro pliegos guardándolo en su bolsillo. Todo había ocurrido en un minuto. El suceso era más absurdo que una novela [...] el prodigio lo había obrado un solo gesto del Rufián (S1, 26).

Por otra parte, la entrega física de Liliana a Erdosain ("Me he desvestido para hacerte el regalo de mi cuerpo. No quiero que sigas sufriendo", L1, 324), entrega que no pide nada a cambio, es rechazada con sarcasmo.

30

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

La mirada, nunca inocente, salvo tal vez la del que se halla, como Bromberg, el ayudante del Astrólogo, totalmente "sumergido en su magnífica incoherencia" (S1, 183), suele ser el primer indicio de un duelo callado, soterrado. D. Viñas apuntó la doble dirección de las miradas en los personajes de Arlt: "[...] opresiva, se desploma desde lo alto; cuando pretende ser fascinante, condiciona un movimiento ascensional [...] Humillar (sentirse humillado) o seducir; achicarse o crecer; obedecer o mandar"³¹. A la lógica amo-esclavo que destaca con razón Viñas (y que le debe sin duda bastante a Dostoyevski), hay que agregar otra mirada, en absoluto marginal: la mirada oblicua o "espía", de naturaleza compulsiva y persecutoria, significativa en este contexto de la identidad doble, ambivalente. Unos y otros (Elsa, Erdosain, la Coja, Barsut) se espían o acechan mutuamente, como "enemigos" (L1, 287), intentan descifrar los designios que se ocultan tras un gesto, una palabra, planean venganzas o se tiendan trampas. La mirada "fría", "venenosa" (S1, 141) e intrusa de la Coja -aviso seguro, aunque no formu-

³¹"El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo", en Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar, Siglo XX, Buenos Aires, 1971, p. 67.

lado, de peligro— quiebra la proximidad y la incipiente amistad entre ella y Erdosain. Por otra parte, la relación amorosa de Erdosain con la Bizca se inicia al parecer como un juego, a partir de la mirada que le dirige doña Ignacia, madre de la joven y dueña de la pensión en que vive:

Cuando vi aquella mujer allí inmóvil, espiándome, experimenté una alegría enorme. No sabía lo que podía esperar de ella, pero el instinto me decía que ambos deseábamos recíprocamente utilizarnos (L1, 209).

La madre prostituye a la hija por el dinero que le entrega Erdosain, y la Bizca se convierte posteriormente en la víctima de este juego. Sin embargo el mismo Erdosain es, en un primer término, su propio "espía": "le parece haber salido fuera de sí mismo, ser el espía invisible que escudriña la angustia de aquel hombre allí derrotado" (L1, 207; nosotros subrayamos). En otro pasaje, se lee de manera clara el temor del doble o del "espía": "Dos o tres veces miró hacia un rincón de tinieblas, como si temiera que allí hubiera alguien espiándolo" (L1, 384). También asociado con la experiencia del desdoblamiento, el Astrólogo alude en su monólogo interior a esos "otros", peligrosamente cercanos, "como si ellos estuvieran allí, en la sombra, espiándome" (L1, 160-161). En estos últimos ejemplos, no se trata ya de un contexto

verosímil, de una simple mirada, sino de una proyección imaginaria, palpable en la presencia ahora "invisible" pero pertinaz del "espía", presencia que forma parte de un tejido simbólico mucho más amplio³².

Desde el punto de vista que aquí es el nuestro, resulta paradigmática la relación entre el protagonista de S1 y L1 y Barsut, personaje equívoco, doble degradado y hostil de Erdosain. Tienen sueños extraños muy parecidos —en particular el de los "peces tuertos", S1, 14-15—, ambos se muestran casi siempre al acecho y adoptan actitudes semejantes. Erdosain visualiza a Barsut "no como a un hombre" sino como a un "doble" y, agrega el narrador,

se había convertido en un pedazo de su conciencia, ya que como ésta en otras circunstancias, él ahora le dirigía las mismas preguntas (S1, 50).

Ante él, Erdosain permanece inerte, como "muerto", y no logra sustraerse a su inquietante dominio. Barsut denuncia su estafa a la Compañía Azucarera y codicia a Elsa. Al enterarse de que Erdo-

32

Véase capítulo V, pp. 138-139.

sain no opuso la menor resistencia ante la partida de Elsa con el capitán, Barsut lo agrede físicamente ("La bofetada", S1, 46-53). Pero lo que interesa subrayar es que Barsut asume como propio el papel del marido abandonado, papel que le corresponde a Erdosain y, al hacerlo, usurpa en buena medida su identidad. La amenaza no puede ser más obvia. Como en el modelo clásico del doble, la aparición de Barsut, temible y siniestra, suscita un "duelo invisible, odioso, sin fin inmediato" (S1, 14), y convoca la muerte: "Sí, era probable que para vivir tranquilo fuera necesario exterminarlo" (S1, 50), medita Erdosain. Entre el "plan de muerte" destinado a Barsut y el asesinato de la Bizca —preludios al suicidio de Erdosain— existe una semejanza de fondo que permite establecer entre ambos una continuidad³³. Los dos personajes personifican al "otro" o al doble —que no por azar encarna, en un caso como en el otro, en una figura repulsiva y degradada—³⁴ que hace peligrar la

33

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

34

Vale la pena señalar el sistema de duplicaciones que forman la pareja masculina y la femenina. Elsa, mujer de Erdosain, es codiciada por el doble degradado de aquél, Barsut. Asimismo, en un proceso inverso, Erdosain seduce y mata a la Bizca, mujer del entorno de Barsut y además imagen invertida de Elsa.

propia identidad. Por la vía del sexo y del amor la Bizca entraña en efecto para Erdosain el mismo riesgo o peligro que Barsut. Las imágenes de "absorpción" que presiden el encuentro erótico entre Erdosain y la Bizca no dejan lugar a dudas sobre su significado. La boca de la joven, "una hendidura convulsa que se [apega] como una ventosa a su boca resignada" (L1, 383), evoca esa otra "boca" —devoradora y castradora— que es el sexo femenino. Más adelante, reincidiendo en la misma imagen central, se alude a la Bizca como a "la pulpa ardiente de un monstruo gigantesco" (L1, 384). Esta escena crucial arroja una luz intensa sobre la dualidad interior en que se debate el personaje arltiano. No es tampoco casual ni secundario que la víctima sea en este caos un deforme, o sea un ser casi siempre hostil, peligroso en el mundo de Arlt: "Cuídate de los señalados de Dios", advierte la madre de Astier en El juguete rabioso³⁵. La deformidad física se convierte en una huella visible del mal y apunta hacia otra deformidad: la del alma.

³⁵ Recordemos que en el último capítulo de la novela, Astier denuncia a su cómplice deforme, el Rengo. En el cuento "El jorobadito", resulta bastante evidente que Rigoletto, el "repugnante corcovado", encarna una suerte de doble maléfico y persecutor del protagonista que éste acaba por estrangular.

El suicidio acaba siendo finalmente para Erdosain la única forma de deshacerse de ese "otro" que lo habita y hostiga. El esquema psíquico en que puede insertarse la experiencia del desdoblamiento del protagonista evoca en última instancia la pérdida de una visión unitaria, integral, del sujeto consigo mismo y en su relación con el medio.

Aunque el proceso anterior no puede rastrearse con otros personajes con tanta precisión como lo acabamos de hacer con el protagonista, la mayoría de ellos aparece dividida entre distintos "yos" o se desdobla también en cuerpo/alma (exterioridad/interioridad) de manera pasajera, como el Astrólogo en "Sensación de lo subconsciente" (S1, 159-168), o de manera definitiva, como el "loco" Ergueta, encerrado ya en el manicomio y entregado al éxtasis de su experiencia mística:

Ergueta se sintió maravillado de su descubrimiento. Él ya no era un hombre, sino un espíritu, "sensación pura del alma", con riberas nítidamente recortadas dentro de la carnicera armazón de su físico, como las nubes en los espacios infinitos [...] ya noches anteriores tuvo la certeza de que podía apartarse de su cuerpo, dejarlo abandonado como un traje (S1, 169).

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

Tenía la sensación de que el que así cavilaba en las tinieblas no era él, sino que estaba contemplando a su doble, un doble forjado de emoción y que tenía su apariencia exacta, con la cara romboidal, los brazos cruzados y la galera echada sobre la frente (S1, 160).

En forma paralela, el Astrólogo observa que si el "hombre físico" se desenvuelve en el tiempo mecánico del reloj, "su doble pensativo, enigmático, auténticamente misterioso" se localiza en "otro tiempo que ningún reloj [puede] controlar" (ibid.). Este doble hecho de "emoción", intuición, que descubre una suerte de veta irracional e incontrolable del ser — en otro lugar habla del "misterio de nuestra subconsciencia" (S1, 59)—, se opone a la razón y lucidez, al "hombre inteligente" (ibid.). Como tendremos oportunidad de señalar más adelante, esta idea muy moderna — si pensamos en el surrealismo y en algunos de sus precursores, Nerval o Baudelaire— admite otros paralelos en las novelas. En definitiva, la peculiar sensibilidad esquizofrénica de los personajes arltianos

los escinde de distintos modos (cuerpo/alma, razón/intuición, muerte/vida, impotencia/acción, realidad/fantasía) y los predispone al exilio interior.

Extendiendo más allá de los personajes las consideraciones anteriores, puede afirmarse que la noción misma de escisión o de dualidad es esencial en las novelas: se proyecta a otros niveles de la ficción como por círculos concéntricos, ampliando o multiplicando sus significaciones³⁶. Existe en efecto también una realidad dual, un antagonismo entre dos mundos al parecer irreconciliables: por un lado un mundo inauténtico, de "juguetes" o "apariencias" (L1, 236) que por lo general coincide con los papeles y valores codificados por la sociedad, y por otro, una realidad soñada y deseada, sobrevalorada (la "vida nueva", S1, 115, la cual toma cuerpo en la utopía creada por la Sociedad Secreta), que apunta al "ser" o a la "verdad" (S1, 59). La disociación entre el ser y el parecer (a la que hay que agregar la de pureza/degradación) suele encarnar en

36

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

otra dicotomía, recurrente a lo largo de las novelas, la de ciudad/campo. Sin embargo, estos espacios funcionan ya como espacios simbólicos opuestos, portadores de las tensiones o pugnas en que se debaten los personajes. La única forma de tratar con esta realidad dual parece ser la transgresión, la ruptura; transgresión que trasciende ahora el ángulo subjetivo e individual para inscribirse en un círculo más amplio: el de las elecciones u opciones que ofrece el escenario narrativo de Arlt. Existen en nuestras novelas distintas modalidades de ruptura: el ejercicio gratuito del mal, la búsqueda de situaciones degradantes o de "todo lo más vil y hundido" (porque entrega, paradójicamente, "cierta certidumbre de pureza", S1, 8), el robo, el crimen, la locura y, en el terreno colectivo, la rebelión. Si el robo o el crimen son simples delitos vistos desde fuera, desde esta otra realidad en la que procuran colocarse los personajes arltianos se convierten en posibilidades renovadoras, en experiencias que tal vez cambien el rumbo de sus vidas³⁷

La otra opción, o sea la locura – sin lugar a dudas una de las más significativas en el contexto de S1 y L1 –, se opone a una "normalidad" mediocre, fustigada en repetidas ocasiones, y no menos enajenante: la del trabajo cotidiano, oscuro y humillante, la de los

37

Véase en particular el monólogo dostoyevskiano de Erdosain, "'Ser' a través de un crimen", S1, 53-56.

papeles sociales y morales seguidos mecánicamente por los hombres "normales", los que tienen "un hogar, una mujer" (Sl, 79), condiciones todas que desembocan en un perpetuo encubrimiento del "ser". Tal vez podría replicarse que los personajes de Arlt sustituyen una forma de enajenación por otra que conduce en el fondo a resultados idénticos, ya que, como dice E. Fromm, "la esquizofrenia y la enajenación son complementarias la una de la otra. En ambas [...] falta uno de los polos de la experiencia humana"³⁸. En términos objetivos, no puede negarse en efecto que si por un lado la locura, al igual que las otras formas de ruptura, equivalente a un rechazo irracional del orden social y moral establecido, por otro se convierte —como se apuntó— en un camino de absoluta soledad e incomunicación, en una búsqueda en la que se pierde el personaje arltiano. La crítica ha señalado desde distintos puntos de vista —y a partir de enfoques o metodologías igualmente distintos— la ineficacia de su rebelión, la ausencia de salida, de alternativa "real" o viable que espera a estos personajes³⁹. Tal vez debe objetarse la excesiva

³⁸ Psicoanálisis de la sociedad contemporánea, F.C.E., México, 1971, p. 174.

³⁹ Por ejemplo, Beatriz Pastor hace una crítica ideológica del programa revolucionario del Astrólogo y observa en particular que no existe por parte de los personajes "una toma de conciencia

preocupación de dicha crítica por encasillar a Arlt, por convertirlo, nos parece, en un escritor a tesis cuyas respuestas resultan a veces extrañamente nítidas, unilaterales. La realidad -- o sea los textos mismos con su carga de ambigüedad, signo indiscutible de la literatura de este siglo-- es otra. Como nos lo recuerda Cortázar en el epígrafe general de este trabajo, las respuestas de Arlt, al igual finalmente que las de cualquier auténtico creador, son imaginativas, poéticas. De allí la dificultad de medir con un solo parámetro la trayectoria del personaje arltiano que aquí nos ocupa. En lo que sigue intentaremos precisamente rescatar la esencial ambivalencia de su exilio interior, llámese convencionalmente locura o, con una fórmula poética, "el oscuro mundo de la barbarie" (S1, 78).

revolucionaria con respecto a la situación real en la que se encuentran". La mayoría de ellos se encierra en "una búsqueda abstracta de la espiritualidad" y sus respuestas sólo son "una fuga alienada de la propia alienación" ("De la rebelión al fascismo: Los siete locos y Los lanzallamas", en Hispanamérica, Gaithersburgh, 1980, núm. 27, pp. 19-32). Mabel Piccini recalca las "falsas opciones" en que se debaten los personajes arltianos, personajes que "[defienden] a manotazos el mito de la interioridad aislada" ("Los siete locos de Roberto Arlt: un momento de la realidad argentina", en Hispanófila, Chapel Hill, 1970, núm. 40, pp. 29-43). Por su parte Pío del Corro alude al "absurdo de la salida hacia adentro" (La zona novelística de Arlt, Universidad Nacional de Córdoba, 1971, pp. 29-33).

3. Valor del exilio interior.

Cualquier aventura, independientemente de sus logros o fracasos, supone una búsqueda. Búsqueda en la que en efecto "es más importante el camino a recorrer que la meta misma, hecho que a su vez determina que el triunfo o la derrota del protagonista no sea tan fundamental como los medios empleados"⁴⁰. Con esta reflexión, Eyzaguirre procura definir la trayectoria de algunos de los héroes, o mejor anti-héroes, que pueblan la narrativa hispanoamericana contemporánea. Nos recuerda, entre otros ejemplos, que el destino final de Horacio Oliveira, el protagonista de Rayuela, en la reveladora escena del manicomio en que termina incomunicado, suspendido entre la locura o la muerte, no invalida no obstante su lucha por encontrarse, su intensa búsqueda de trascendencia, así como la originalidad de éstas. Ateniéndonos, pues, a la sugerencia de Eyzaguirre, dejaremos de lado, por ahora, la "meta" para concentrarnos en el "camino" recorrido por el personaje arltiano y sobre todo en los "medios empleados".

40

V. Eyzaguirre, op. cit., p. 228.

Contrariamente a lo que anuncia en repetidas ocasiones el folletinesco cronista de las novelas, no existen en éstas aventuras "extraordinarias" (S1, 78), peripecias o sucesos truculentos⁴¹. Como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, los discursos y los diálogos acaban siendo los sustitutos de las acciones anunciadas. En realidad, la única aventura emprendida por el personaje arltiano es de orden interior. De las palabras siguientes dirigidas por Erdosain al Astrólogo, palabras en las que se convierte una vez más en el vocero de los "locos", se infiere la naturaleza de su búsqueda:

¿Por qué usted quiere organizar la logia?
 ¿Por qué el Rufián Melancólico continúa explotando mujeres y lustrándose los botines a pesar de tener fortuna? ¿Por qué Ergueta se casó con una prostituta y dejó a la millonaria? ¿Cree usted acaso que yo he tolerado la bofetada de Barsut y la presencia del capitán, porque sí? Aparentemente soy un cobarde, Ergueta un loco, el Rufián un avaro, usted un obsesionado. Aparentemente somos todo eso, pero en el fondo, adentro, más abajo de nuestra conciencia y de nuestros pensamientos hay otra vida más poderosa y enorme... y si soportamos todo es porque creemos que soportando o procediendo como lo hacemos llegaremos por fin hasta la verdad... es decir, a la verdad de nosotros mismos (S1, 55-59; nosotros subrayamos).

41

Véase capítulo IV, pp. 119-121.

Esta búsqueda subjetiva de la "verdad" que recorre las páginas de S1 y L1 no constituye desde luego una propuesta aislada, sino que empalma con el proyecto de "vida nueva" (S1, 115) de la Sociedad Secreta y con el leitmotif del protagonista de abandonar su condición de humillado y fracasado: "Algún día algo monstruosamente estallará en mí y yo me convertiré en otro hombre" (S1, 40). Por otra parte, permite explicar las penetraciones en la angustia, la frecuente inmersión en las "capas" (S1, 43) --casi podríamos hablar de un descenso al "subsuelo" del ser-- ocultas y tal vez inconscientes de la identidad. La imagen clave del "buzo" --imagen que evoca la experiencia surrealista, en particular su conocida propuesta "d'une promenade perpétuelle en pleine zone interdite" -- resume mejor que cualquier otra el exilio interior del protagonista:

Vive simultáneamente dos existencias; una espectral, que se ha detenido a mirar con tristeza a un hombre aplastado por la desgracia, y después otra, la de sí mismo, en la que se siente explorador subterráneo, una especie de buzo que con las manos extendidas va palpando temerosamente la horrible profundidad en que se encuentra sumergido (L1, 207).

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

¿Existe la locura? [se pregunta uno de los personajes] ¿O es que se ha establecido una forma convencional de expresar ideas, de modo que éstas puedan ocultar siempre y siempre el otro mundo de adentro que nadie se atreve a mostrar? (L1, 256; nosotros subyaramos).

La mayoría de los personajes de la novela se colocan en efecto en una suerte de "zona axial"⁴³ en la que pierde sentido tal oposición. Desde esta perspectiva la locura puede ser lo mismo que la angustia (L1, 322) y para el Astrólogo, por ejemplo, no es más que "la descostumbre del pensamiento de los otros" (S1, 234).

interiormente motivada por la problemática propia a los "locos", por la dualidad conflictiva en que se debaten. En el ensayo citado, Pío del Corro advierte en el reiterado "procedimiento de inmersión en sí mismo y en la totalidad" lo que llama, "un conato superrealista de Roberto Arlt" (p. 29).

⁴³Véase J. Cortázar, Territorios, Siglo XXI, México, 1978, pp. 93-100. Para Cortázar, la "zona axial" —zona en la que casi siempre se han situado los poetas— es aquélla que ofrece un territorio común entre locura y cordura.

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

CAPÍTULO III

LA SOCIEDAD SECRETA Y LA REVOLUCIÓN SIMULADA

"En eso estriba lo grande de la teoría del Astrólogo: los hombres se sacuden sólo con mentiras. Él le da a lo falso la consistencia de lo cierto" (S1, 114).

Resulta difícil conciliar, de entrada, los rasgos del personaje arltiano que acabamos de analizar, en particular su naturaleza abúlica, con su participación activa en el extravagante proyecto de revolución total ideado por el Astrólogo, jefe e ideólogo indiscutible del grupo. Intentar explicarlo "desde fuera", con criterios de verosimilitud, no sólo descontextualiza las "ideas" de los personajes y conduce, nos parece, a un callejón sin salida, sino que olvida la estrecha vinculación existente entre ese proyecto y los "locos" de la novela a quienes, no lo olvidemos, va dirigido. Situando entonces el debate en la ficción, es por lo tanto lícito preguntarse ¿qué pretende en realidad el Astrólogo, y cuál es la eficacia propia de su plan "revolucionario"?, plan que logra, aunque de manera efímera, reunir a los personajes en un proyecto común. ¿Qué función cumple en la trama novelesca o en la anécdota la historia de la Sociedad Secreta? Por otra parte, ¿hasta qué punto puede hablarse aquí de complicidad entre el Astrólogo, Haffner o el Rufián Melancólico, el Buscador de Oro, Bromberg o el Hombre que vio a la Partera, Erdosain y demás adeptos episódicos que surgen en las páginas de S1 y L1? Estas son algunas de las interrogantes que intentaremos aclarar en las páginas siguientes.

Tomada al pie de la letra, parece imposible unificar en una visión coherente y verosímil la propuesta revolucionaria del Astrólogo. Como lo advierte Adolfo Prieto, el asunto de la Sociedad Secreta y todo lo que tiene que ver con él configura en la novela una "poderosa metáfora", un "orden de flancos abiertos" que admite distintas lecturas.¹ Las críticas, válidas y en buena medida proféticas que formulan los personajes en torno a la naciente sociedad capitalista porteña, se combinan con los detalles de la organización revolucionaria y con las propuestas fantásticas, mágicas, que pretenden acabar con dicha sociedad. El Astrólogo insiste una y otra vez en el doble objetivo que debe perseguir la Sociedad Secreta: por una parte, la desaparición o, mejor dicho, la destrucción ciega, apocalíptica de la sociedad de explotación capitalista y, por otra, el restablecimiento de la fe perdida, de un "dios creador del cielo y de la tierra" (L1, 202), condición necesaria para sanar el alma enferma del hombre contemporáneo:

Yo creo en un único deber: luchar para destruir esta sociedad implacable. El régimen capitalista en combinación con los ateos han convertido al hombre en un monstruo

¹ Cf. S1 y L1, Ayacucho, Caracas, 1978, p. XXIV. La crítica, por lo general, ha leído de manera unívoca el asunto de la Sociedad Secreta. La crítica biográfica ha insistido en las ideas políticas vertidas por los personajes en las que ha querido ver una muestra o un testimonio directo del compromiso del escritor, olvidándose del contexto ficticio en que aparecen tales ideas. Véase por ejemplo Larra, *op.cit.*, p.54 y en particular el capítulo intitulado, "El escritor y la política", pp. 119-127.

escéptico, verdugo de sus semejantes por el placer de un cigarro, de una comida o de un vaso de vino. (L1, 203).

En el tono vehemente y nihilista que suele caracterizarlo, afirma también:

Y yo quiero la revolución. Pero no una revolución de opereta. La otra revolución. La revolución que se compone de fusilamientos, violaciones de mujeres en las calles por las turbas enfurecidas, saqueos, hambre, terror. Una revolución con una silla eléctrica en cada esquina. El exterminio total, completo, absoluto de todos aquellos individuos que defendieron la casta capitalista. (L1, 254).

El "mal del siglo" que representa la "irreligión" (S1, 59) o, para decirlo con una fórmula célebre de Nietzsche, la "muerte de Dios"², el abismo cada vez mayor entre ciencia y fe, se asocia con otras miserias de la modernidad: los adelantos tecnológicos que esclavizan al hombre y lo deshumanizan, el crecimiento anárquico de las urbes que denuncia en particular el Buscador de Oro, otro de los integrantes del grupo:

² La influencia de Nietzsche se hace evidente más adelante cuando el Astrólogo desarrolla su pensamiento acerca del "superhombre".

Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre; lo moldean cobarde, astuto, envidioso, y la envidia es la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardía (S1, 116).

La ausencia de valores o de ideales que prevalece en la evocación que hace el Astrólogo del primer tercio del siglo XX, parece ser el factor decisivo del desamparo, de la angustia de los hombres, o de lo que llama también, "la enfermedad metafísica de todo hombre" (S1, 93). La Sociedad Secreta y el programa formulado por el Astrólogo intentan ser una solución o una respuesta a estos males. Respuesta sin embargo contradictoria, dispar, difícilmente viable, en la que todo cabe: las fantasías omnipotentes, los sueños "extraordinarios", la "mentira metafísica", y una desconcertante y posiblemente irónica mezcla entre distintas ideologías:

No sé si nuestra sociedad [argumenta el Astrólogo] será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que

ni Dios la entienda. Creo que no se me puede pedir más sinceridad en este momento (S1, 22)³.

En un mismo terreno se codean Lenin, Mussolini, Henry Ford, Al Capone y distintos modelos de Sociedad Secreta, contemporáneos y pasados; por ejemplo el Ku-Klux-Klan y una sociedad organizada en el siglo IX por un bandido árabe, Abdala-Aben-Maimun. En todos ellos encuentra el Astrólogo algún aspecto digno de tomarse en cuenta, independientemente de los fines perseguidos por cada uno de los aludidos. Si la voluntad, la fuerza que abriga la empresa de Lenin lo convierten en "el último dios terrestre que pasó por el mundo" (L1, 237), de Mussolini, que ha sabido "apoderarse del alma de una generación", admira el auto-

³Tal amalgama de ideas políticas ha sido interpretada de muy diversas maneras por la crítica más reciente. Para David W. Foster, por ejemplo, es evidente la dimensión paródica que encierran las fantasías utópicas socialistas y fascistas, mientras que B. Pastor, descartando una posible dimensión irónica, las considera como una muestra flagrante del oportunismo del Astrólogo, principalmente. Por otra parte, no puede olvidarse que, en buena medida, las fórmulas políticas híbridas anunciadas por el Astrólogo tendrán éxito en la Argentina de Perón algunos años después. J. Bianco, en un artículo ya citado, alude, de paso, "al carácter escénico de la dictadura [de Perón], a sus "ficciones que no podían creerse y eran creídas. [...] A mi juicio, nada se parece tanto a las ficciones del peronismo como las ficciones de R. Arlt" (art. cit., pp. 50-51). Aunque el propósito de Bianco es el de invalidar las "ficciones" de Arlt comparándolas con las de la realidad argentina, no deja de ser sugerente este ángulo de aproximación al aspecto "político" de los debates del Astrólogo. Véanse B. Pastor, art. cit., p. 26 y D. W. Foster, Currents in the contemporary Argentine novel (Arlt, Mallea, Sábato and Cortázar), University of Missouri Press, 1975, p. 25.

ritarismo, la "eficacia del bastón en la espalda de los pueblos" (S1, 95)⁴. Le fascina también el poderío alcanzado por el Ku-Klux-Klan, poderío más fuerte que el institucional en algunos estados. Un mapa de los Estados Unidos de América en donde aparecen señalados con banderas negras los territorios dominados por él preside las reuniones del grupo en el escritorio del Astrólogo. Los procedimientos seguidos por la lejana secta de Maimun en que procura inspirarse el Astrólogo, nos acercan a una de las ideas medulares de su teoría, el "poder de la mentira" (S1, 108):

Mentían descaradamente a todo el mundo. A los judíos les prometían la llegada del Mesías, a los cristianos la del paracleto, a los musulmanes la de Madhi [...] De esta manera Maimun esperaba llegar a dominar por completo al mundo musulmán. [...] los directores del movimiento eran unos cínicos estupendos, que no creían absolutamente en nada. Nosotros los imitaremos. Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación. (S1, 97).

¿Oportunismo, voluntad de dominio del Astrólogo? Es posible, y se trata sin duda de una de las facetas de su personali-

⁴ El Buscador de Oro comparte con el Astrólogo la misma admiración por Mussolini: "En ese país de mandolinistas estableció el uso del bastón y aquel reinado de opereta se convirtió del día a la noche en el mastín del Mediterráneo". (S1, 116).

dad versátil, impredecible. Existen sin embargo diferentes grados y usos de la mentira que integran en conjunto esta teoría "del parecer" o de la simulación, y que no agota por supuesto la reflexión anterior.

Los engaños, las comedias, las "farsas" —así se titula, justamente, una de las primeras reuniones del grupo en Temperley, en la quinta del Astrólogo situada en las afueras de Buenos Aires— y el consiguiente clima de desconfianza, están a la orden del día en el seno mismo de la Sociedad Secreta y ponen por lo tanto en entredicho la complicidad real del grupo.

El Astrólogo, semejante al titiritero⁵ que imagina ser en la larga meditación nocturna previa al asesinato de Barsut (S1, 164-165), mueve los hilos de la historia, pero permanece en la sombra, guardando siempre, piensa Erdosain, "el secreto de sus procedimientos" (S1, 104). No puede descartarse, en efecto, la manipulación constante de la información que el Astrólogo entrega a cada uno de los aspirantes a revolucionario, la estrecha vigilancia que ejerce sobre algunos de ellos y, finalmente, la sospecha general a que dan lugar tales métodos. Haffner, Erdosain,

⁵ Este símil aparece con anterioridad en el "Discurso del Astrólogo": "¡Gran Dios! ¿Sabe acaso el hombre la consecuencia de sus actos? Cuando pienso que voy a poner en movimiento un mundo de títeres..., títeres que se multiplicarán, me estremezco" (S1, 100).

Barsut, el Abogado, no saben a ciencia cierta dónde ubicar al Astrólogo, qué propósitos se esconden tras su singular y enigmático "rostro romboidal" (S1, 20). Antes de acudir a él en busca de ayuda—la reposición del dinero del fraude—, Erdosain, que lo conoció en una Sociedad Teosófica, conjetura que se trata de un "delegado bolchevique" (S1, 19). Poco después, en una conversación a solas con Haffner, al término de la primera entrevista en la casa del Astrólogo, Erdosain le pregunta a quemarropa:

-Pero usted, en su interior, ¿qué piensa del Astrólogo?

-Que es un maniático que puede tener o no éxito.

-Pero sus ideas...

-Algunas son embrolladas, otras claras, y francamente, yo no sé hasta dónde quiere apuntar ese hombre. Unas veces usted cree estar oyendo a un reaccionario, otras a un rojo, y, a decir la verdad, me parece que ni él mismo sabe lo que quiere. (S1, 31).

Secuestrado en Temperley hasta que entregue al Astrólogo los veinte mil pesos que recibió de una herencia, Barsut, por su parte, recapacita: "¿Hasta qué punto fingía aquel bribón?" (S1, 100). El Abogado, un partidario pasajero de la Sociedad Secreta, se irrita ante las incongruencias de su pensamiento y rompe de manera abrupta las reglas del juego que todos observan; primero, al discrepar abiertamente con sus ideas, después, al abofetearlo no sin antes tildarlo de "comediante", "cínico" y "aventurero" (L1, 242). El mismo desconcierto se apodera del

lector al no lograr conciliar los distintos papeles asumidos por el Astrólogo.

Cabe destacar también que la dimensión política o "revolucionaria" del Astrólogo parece haber opacado otros de sus atributos que refuerzan, por una parte, el misterio que envuelve su persona y, por otra, lo acercan al sustrato fantasioso de su proyecto. Al dudoso "oficio" de astrólogo, hay que agregar su manifiesta afición por las ciencias ocultas, perceptible, por ejemplo, en su admiración por el místico Swedenborg (S1, 162), o en el hecho de considerarse literalmente un "iluminado" (S1, 162)⁶. Su estrafalaria vestimenta —¿otro disfraz?—, detalle aparentemente secundario, desorienta, se convierte en un elemento más de misterio e impide precisar su origen:

[...] apareció por la puerta la gigantesca figura del Astrólogo, cubierto con un guardapolvo amarillo y la galera echada sobre la frente, sombreándole el anchuroso rostro romboidal. (S1, 20).

⁶ Los demás "locos" comparten en mayor o menor medida su misticismo; así lo afirma el Astrólogo a Erdosain: "Nosotros somos místicos sin saberlo. Místico es el Rufián Melancólico, místico es Ergueta, usted, yo, ella [Hipólita] y ellos [...] Necesitamos de una religión para salvarnos de esa catástrofe que ha caído sobre nuestra cabeza". (S1, 59).

Poco después, el narrador apunta que el guardapolvo amarillo del Astrólogo "parecía la vestimenta de un sacerdote de Buda" (S1, 21), y en las últimas páginas de L1 se recurre de nuevo a otro símil: "[...] visto de espaldas, con su sombrero plano, parecía un profesor del rito protestante" (L1, 381). El Astrólogo se parece, en efecto, a varios posibles modelos que, apenas esbozados, se esfuman. Pero permanece la duda en torno a su identidad, de perfiles borrosos, y a sus propósitos últimos. Por otra parte, su condición de castrado, de "hombre neutro" (L1, 191) o de ser despojado de deseos, acrecienta su prestigio entre los "locos" y lo aproxima a ese hombre futuro con el que sueña, especie de superhombre que:

envasa a la mujer y al hombre tan perfectamente con sus dos distintas sensibilidades, que la personalidad doble absorbe las energías sexuales, y entonces la resultante es un hombre o una mujer sin las necesidades de uno u otro. Es decir, es perfecto en su soledad sin deseos. Está más allá del hombre. Es el superhombre (L1, 237; nosotros subrayamos).

Es precisamente el Astrólogo, personaje liberado de las urgencias del cuerpo, el "loco" que seduce a Hipólita, ex-sirvienta y ex-prostituta que decide finalmente seguirlo en su azaroso destino.

Pese a todo, nada en la novela autoriza a formular un juicio definitivo en torno a la figura ambigua del Astrólogo. Éste

expone sus ideas a lo largo de interminables reuniones en Temperley sin que se interponga alguna mirada privilegiada, omnisciente, y se aparte de la perspectiva del personaje, enjuiciándolo o enfocándolo desde un punto de vista distinto⁷. De ahí, en buena medida, que el carácter multifacético de la personalidad del Astrólogo se sostenga hasta el término de L1, y que la historia de la Sociedad Secreta, ajena a las jerarquizaciones, permanezca asimismo abierta a las interpretaciones. La fuga final del Astrólogo en compañía de Hipólita y el desconocimiento de lo que sucede después, cierran en forma enigmática el ciclo de la Sociedad Secreta:

Hipólita y el Astrólogo no han sido hallados por la policía. Numerosas veces se anticipó la noticia de que serían detenidos "de un momento a otro". Ha pasado ya más de un año y no se ha encontrado el más mínimo indicio que permita sospechar dónde puedan haberse refugiado (L1, 394).

Si volvemos ahora a nuestro punto de partida, la mentira esencial sobre la que descansa la teoría del Astrólogo es la mentira "elocuente, enorme, trascendental" (S1, 114), "extraordina-

⁷ En un solo fragmento de la novela, "Sensación de lo subconsciente", (S1, 159-168), hallamos una incursión del cronista en la conciencia del Astrólogo, incursión cuyo propósito parece ser el de justificar su decisión final de simular el asesinato de Barsut, contrariamente a lo que acordó con Erdosain.

ria" (S1, 148), cercana al prodigio, a la que llama la "mentira metafísica" (S1, 93), capaz de devolverles a los hombres su felicidad perdida. Ésta responde, pues, a la enfermedad diagnosticada por el Astrólogo y se origina en su creencia de que "sólo los prodigios conseguirán emocionar" (S1, 78) al hombre. Con el propósito de sacudir la inercia y el aburrimiento de sus prosélitos, y de comprobar así su teoría, el Astrólogo, "maestro en sorpresas" (S1, 103), invita a un mayor apócrifo⁸ para representar el papel del militar encargado de infiltrar la Sociedad en el ejército, o deja que el Buscador de Oro los maraville con su historia del oro coloidal. Al enterarse poco después que tal historia es una invención más para cautivarlos, Erdosain se queja amargamente: "[creía] que entre tantas mentiras, ésa sería una de las pocas verdades" (S1, 113).

No obstante el clima de desconfianza anteriormente apuntado, no puede ignorarse que los discursos del Astrólogo dedicados a la destrucción de la actual sociedad y al plan quimérico de una sociedad futura, discursos que pertenecende lleno a un mundo en que la fantasía tiene libre curso, reciben la entusiasta adhesión de los miembros del grupo. Alternan las fábricas de gases capaces de exterminar a una población entera en unos cuantos minutos, las

⁸ Sumándose, al parecer, a la "farsa" montada por el Astrólogo, el cronista interviene en una nota a pie de página para aclarar? que el "Mayor no era apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que representaba una comedia" (S1, 108).

guillotinas, el "Rayo de la Muerte" que "[hace] saltar en cascajos las ciudades de portland", que "[esteriliza] campos, [convierte] en cenizas las razas y los bosques" (S1, 179,180)⁹, las bíblicas "lluvias de fuego"¹⁰ (L1, 335), con la falsa resurrección de lo sagrado mediante milagros apócrifos, dioses inventados, "mentiras perfectas" destinadas a las "enfermedades más fantásticas del entendimiento y del alma" (S1, 181); un mundo poblado por pensamientos, deseos y sueños omnipotentes en donde la magia — magia circunscrita a las palabras— recobra sus antiguos poderes. Por ejemplo Erdosain se imagina convertido en "Dueño del Universo": "Héroes de todas las épocas sobrevivían en él. Ulises, Demetrio, Aníbal, Loyola, Napoleón, Lenin, Mussolini, cruzaban ante sus ojos como grandes ruedas ardientes, y se perdían en un de-

⁹Es evidente la cercanía existente entre las fantasías destructivas, las persecuciones mágicas (rayos, electricidad, sistemas), y en definitiva el poder ilimitado pero ficticio que creen poseer los "locos" de la novela, con las fantasías esquizofrénicas. Al hablar del "yo en la condición esquizoide", Laing puntualiza: "Sólo es omnipotente y libre en la fantasía [...] La ilusión de la omnipotencia y de la libertad puede mantenerse solamente dentro del círculo mágico de su propio 'cierre' en la fantasía." Op. cit., pp. 79-80.

¹⁰

Señalemos, de paso, que las referencias bíblicas son constantes a lo largo de las novelas. Además de Ergueta, el "loco" místico por excelencia, recurren a ellas el Astrólogo, Bromberg, el mismo Erdosain. Entroncan, desde luego, con el tono profético de muchos de sus discursos.

clive de la tierra solitaria bajo un crepúsculo que ya no era terrestre" (S1, 179). Por su parte el Astrólogo, en el colmo del delirio, profiere la siguiente arenga:

Estamos distribuidos en todas las tierras, bajo todos los climas. Somos hombres subterráneos, algo así como polillas del acero. Roemos el cemento de la actual sociedad. Lo roemos despacio, pacientemente. [...] Nos hemos infiltrado como lepra en todas las capas de la humanidad. Somos indestructibles. Crecemos día por día, insensiblemente. [...] Revestimos mil aspectos. Somos los omnipotentes. [...] (L1, 254; el subrayado es nuestro).

En medio de la exaltación que les producen sus propias fantasías todopoderosas, Erdosain, el Astrólogo, El Buscador de Oro, olvidan el propósito inicial de su empresa e inventan ser una suerte de élite que maneja, para el "rebaño", "la divina bazofia" (S1, 94), y que, para mantener su dominio, pretende llevar a cabo una feroz explotación, peor que la que dicen combatir. En efecto, al dinero, producto de los prostíbulos —cuya organización corre a cargo del Rufián— y primer financiamiento de la futura revolución, el Astrólogo agrega otras formas de explotación: "Explo-taremos la usura... la mujer, el niño, el obrero, los campos y los locos [...] Llevaremos engañados a los obreros, y a los que no quieran trabajar en las minas los mataremos a latigazos" (S1, 96).

Estas fantasías en las que triunfan sin dificultad los "locos" de la novela — las "fuerzas perdidas" (S1, 98) a las que busca seducir por todos los medios el Astrólogo— constituyen un triunfo efímero que no logra ocultar la desoladora realidad de sus existencias fracasadas, marginadas, y de su radical impotencia a la hora de actuar¹¹. Si se adhieren irracional y compulsivamente a la Sociedad Secreta y al plan del Astrólogo, sin comprometerse en el fondo con la empresa transcendental que se supone es una revolución, es por la naturaleza misma de dicho proyecto. Entre tantas invenciones, mentiras, farsas, la propuesta revolucionaria del Astrólogo se asemeja en conjunto a una simulación más, de una eficacia, no obstante, de distinta magnitud: "Yo sé que no puede ser, pero hay que proceder como si fuera factible" (S1, 94; nosotros subrayamos). Esta réplica circunstancial del Astrólogo a la objeción de alguno de sus adeptos, encierra en clave el carácter de las soluciones propuestas por la Sociedad Secreta y su cabecilla. No se trata por lo tanto de hacer la revolución, sino simple-

11

Los inventos del protagonista (en particular, de la "rosa de cobre") pertenecen al mismo ámbito imaginario que el proyecto de la Sociedad Secreta: nunca llevados totalmente a la práctica, existe el mismo afán por singularizarse, por ser reconocido por medio de los mismos; se convierten además en un sueño compartido — como el plan del Astrólogo con sus adeptos— con los Espila, familia que ocupa un lugar marginal en la acción de la novela.

mente, como lo admite el mismo Astrólogo, de sustituir la acción de la cual son sin duda todos incapaces, por un plan o un proyecto, a la vez --lo vimos-- confuso y contradictorio, que vuelve "factible" en la fantasía y de un modo mágico la tan anunciada revolución, que le da en suma "la consistencia de lo cierto" (Sl, 114), gracias al indiscutible carisma verbal de su jefe; proyecto que difícilmente, sin embargo, puede salvar la distancia que media entre la palabra o el discurso y la acción¹². En este contexto, el asesinato simulado de Barsut decidido por el Astrólogo, resulta emblemático del proyecto de revolución en su totalidad¹³: el simulacro de muerte, la desaparición mágica del doble enemigo de Erdosain, ocupa el lugar de la acción verdadera. En cuanto surgen los primeros tropiezos, el grupo se dispersa antes siquiera de dar algunos de los pasos que conduzcana la realización del proyecto. Planean, pues, una revolución imposible en el orden de los

12

Con un sentido próximo a la réplica del Astrólogo, Erdosain observa, en uno de sus monólogos, que "el poder hacerlo [se refiere a uno de sus delirios de destrucción total de la humanidad] le quitaría interés al asunto" (Sl, 54). Esta reflexión no deja lugar a dudas: se escoge lo "imaginario" por el tipo de respuesta (mejor tal vez sería decir por la ausencia de respuesta) que éste entraña.

13

No deja de ser irónico que el Astrólogo, que sueña con ser "hombre de acción" (Sl, 160), capaz de planear innumerables formas de muertes violentas, se revele indeciso a la hora de llevar a cabo la de un solo hombre.

hechos, pero viable en el orden ilimitado de lo imaginario¹⁴.

Frente a la ciudad "desconocida" de la que habla Erdosain, frente al "terror" que recorre sus calles y al no ser en que los confina la sociedad, en Temperley, en la casa del Astrólogo, y concretamente en el espacio que abre en la novela el asunto de la Sociedad Secreta, el protagonista y los demás integrantes del grupo dejan de ser los personajes anónimos y acosados que deambulan por la ciudad para convertirse, por arte de magia, en atractivos y poderosos "jefes": Erdosain, en "Jefe de Industrias", el Buscador de Oro, en "Jefe de Colonias y Minas", el Rufián, en "Jefe de los Prostíbulos" o en el "Gran Patriarca Prostibulario". Esta nueva identidad, fingida y fantasiosa como la revolución que pretenden llevar a cabo, es subrayada por el uso de los seudónimos

14

Interesante resulta acotar que las fantasías de los "locos" de Sl, sustitutivas de la revolución "real", coinciden con la "magia esquizofrénica" estudiada por Géza Róheim en La magia y la esquizofrenia, Paidós, Buenos Aires, 1959. Róheim advierte en un primer término que "las formas básicas u originales de la fantasía mágica y esquizofrénica nacen de las mismas raíces" (p.13). Sin embargo, frente a las "fantasías mágicas" del hombre primitivo, fase inicial de cualquier actividad, aquélla se singulariza por ser únicamente "magia imaginada" a la que "no sucede una acción en la realidad" (id.), debido a la desintegración de la identidad del esquizofrénico. Los personajes carentes de identidad que deambulan por la novela, parecen movilizar lo que llama Róheim, "el principio de la magia", principio que trata "el mundo externo como si éste fuera regido por nuestros deseos o impulsos o emociones" (p. 79).

que en algunos casos, como en el del Buscador de Oro, sustituyen al nombre que nunca nos es revelado. Sólo en las últimas páginas de L1, mediante un recorte de periódico, nos enteramos de que el famoso y prestigioso Astrólogo se llama, simplemente, Alberto Lezin, nombre que lo restituye en forma abrupta a una cotidianidad vulgar, sin relieve. Los papeles representados, los títulos y los seudónimos, otorgan a los "locos" un disfraz, una identidad prestada, preferible sin embargo a no ser nadie. Leída desde este ángulo, la simulación, más allá del juego intrascendente que aparenta ser en una primera aproximación, resulta sinónima de identidad: simulan "ser" para existir mínimamente¹⁵.

Lejos de constituir una alternativa viable que intente en verdad actuar y transformar la realidad hostil y alienante de los personajes, la eficacia de dicha revolución parece ser, fundamentalmente, de orden simbólico: los personajes viven de un modo imaginario las fantasías que giran en torno a una sociedad futura, seducidos por la magia que emana de las palabras del Astrólogo, quien, con

15

La simulación es recurrente en toda la obra de Roberto Arlt y merecería desde luego una exploración más detenida que los objetivos del presente trabajo, circunscrito a S1 y L1, no nos permite ahondar. Digamos, pese a todo, que el acercamiento que proponemos entre simulación e identidad se ve confirmado en ciertos cuentos de Arlt como por ejemplo, "El traje del fantasma", o en sus piezas teatrales, Saverio el cruel y El desierto entra a la ciudad. En estos casos extremos, se combina peligrosamente la simulación con la representación de papeles falsos con la locura.

su "magnífica locura", evoca ante ellos una "tierra de posible renovación" (S1, 96-97). Mucho más parecido en definitiva a un mago o a un hechicero¹⁶ que al político o revolucionario en que se ha querido encerrarlo, el Astrólogo, al igual que aquél, se transforma, en el seno del grupo, en un "conductor iluminado de la angustia común"¹⁷. Tanto el uno como el otro "hacen" visibles y públicos los sistemas de fantasía simbólica que están presentes en la psique de cada miembro adulto de su sociedad"¹⁸. Nos parece, pues, decisiva esta veta mágica del Astrólogo y de su proyecto de revolución, veta en la que no se ha insistido suficientemente. Éste no se dirige al fin y al cabo al raciocinio de sus seguidores, sino a su capacidad imaginativa con procedimientos seductores, cercanos a la magia: conjuros, falsos prodigios, etc., procedimientos olvidados por la modernidad técnica, mecánica. No es por lo tanto extraño que en la ciudad del futuro soñada por uno de los "locos", "toda ciencia será magia" (S1, 180).

16

No se trata sin embargo de una simple imagen. Entre las habilidades o técnicas del shamán destaca, precisamente, la de ser un simulador experimentado. Cf. Lévi-Strauss, "Le sorcier et sa magie", en Anthropologie structurale, Plon, París, 1958, p. 192.

17

Cf. Géza Róheim, The origin and function of culture, Nervous and Mental Disease Monographs, Nueva York, 1943, p. 51, citado por J. Campbell, El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, F.C.E. México, 1972, p. 97.

18 Loc. cit.

Entre las historias individuales de los "locos", historias centradas en torno a una identidad problemática, y la utopía o el sueño de liberación que proyecta en el espacio narrativo el asunto de la Sociedad Secreta, no hay contradicción. La solución total que ofrece el Astrólogo sirve de contrapunto imaginario a sus existencias vacías, malogradas, y a sus deseos frustrados de ser. Puede decirse, por último, que el asunto de la Sociedad Secreta corrobora lo que G. Durand afirma en su vasto y documentado estudio sobre lo imaginario, a saber que "l'imaginaire, bien loin d'être vaine passion, est action euphémique et transforme le monde selon l'Homme de Désir".¹⁹

19

Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris, 1973, p. 501.

CAPÍTULO IV

EL DIÁLOGO POSIBLE

"Être, c'est communiquer dialogiquement.
Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête.
[...]. Deux voix sont un minimum de vie,
d'existence". M. Bajtín, La poétique de Dostoievski.

"Y me confieso con usted porque sí, quizá,
porque usted me comprende" (S1, 79).

¿Qué sucede en las últimas páginas de las "memorias" de Silvio Astier, en El juguete rabioso? Semejante a "Judas Iscariote" —título del último capítulo de la novela— Astier traiciona al Rengo y denuncia su proyecto de robo a la víctima del mismo, un desconocido, el ingeniero Arsenio Vitri. Sin embargo, la visita de Astier a Vitri no es una simple y escueta delación: se transforma en una confesión o en un examen de conciencia que le permite a Astier formular y a la vez explicarse los motivos de su gesto. Ante Vitri, Astier se descubre, afirma por fin su "ser", esa nueva identidad —habla de una "fuerza [interior] enorme" (122)— que se abre paso con el ejercicio del mal. Pero lo que ahora nos importa destacar y comentar no son tales motivos, sino el papel o la función que cumple Vitri en el contexto de esta revelación final: actúa como un posible interlocutor, distinto o ajeno al mundo y valores del personaje, pero al mismo tiempo interesado (y seducido) en "oír" su historia, su punto de vista. Vi-

tri lo escucha, pide mayores explicaciones, provoca incluso la confesión al incriminarle por su traición y su "poca dignidad" (121), y lo incita en definitiva a "seguir" (122) con su autoanálisis. La curiosidad y el atractivo que manifiesta por el joven no pueden ocultar sin embargo sus prejuicios y limitaciones: primero insinúa que quizá está "loco" y después clausura el debate retornando a sus propios valores: "Todo esto está muy bien, pero hay que trabajar" (122). Con todo, la confrontación, decisiva, con Vitri o, para decirlo con términos bajtinianos, la "interacción dialógica"¹ entre uno y otro personaje posibilita el que Astier alcance y revele su "verdad" (122). Este procedimiento, aquí todavía incipiente, apunta no obstante al modelo de narración (o enunciación) que Arlt sigue y desarrolla en las novelas posteriores, incluyendo El amor brujo. Arlt abandona en efecto la narración en primera persona y la forma autobiográfica (que retoma en la serie de cuentos incluida en El jorobadito), e introduce otra voz que surge inicialmente como la de un intermediario y que establece un puente entre las experiencias —o la "historia" (S1, 71)— de Erdosain y los "hombres" (S1, 76). A lo largo de las novelas y en forma discontinua, oímos el contrapunto o el diálogo, implícito las más de las veces, entre las dos voces: la voz narrativa, en un principio anónima, pero que más adelante se iden-

¹Cf. La poétique de Dostoïevski, Seuil, París, 1970.

tífica como la de un "cronista" o "comentador", entreverada con la de Erdosain que le va contando fragmentos de su vida. Además de esta original combinación de voces, el narrador multiplica sus funciones y se vuelve asimismo ambiguo: es simultáneamente un interlocutor (como Vitri), el confidente y destinatario interno a la ficción del relato oral de Erdosain, un transcriptor y, sobre todo, un organizador (y manipulador) de este vasto material narrativo su puestamente ajeno. Aunque el juego o el intercambio entre las dos voces (entre el "yo" del cronista y narrador y el "tú" del personaje, modelo que se invierte como en el diálogo cuando el cronista asume el papel de oyente²), imbricadas en la textura misma de la narración e interdependientes, es perceptible desde las primeras páginas de la novela, la explicación de esta proximidad sólo se aclara a posteriori, primero en una nota a pie de página del comentador y luego en el capítulo segundo de S1 en donde se hace explícito el recurso de la "confesión". Éste solo viene a ratificar el contrapunto de voces anterior³, y a otorgar por el mismo conducto

²Sobre el proceso intersubjetivo y reversible de todo discurso, véase de Émile Benveniste, "De la subjectivité dans le langage", en Problèmes de linguistique générale, Gallimard, París, 1967, pp. 258-266.

³Encontramos aquí una confirmación de lo que dice Bajtín, a saber que el diálogo (tal como lo concibe), aunque preparado por el tema o la anécdota es en sí "athématique", "indépendant des relations anecdotiques entre les locuteurs", op. cit., p. 325.

un marco verosímil a la historia que se cuenta:

Me acuerdo. Durante aquellos tres días en que Erdosain estuvo refugiado en mi casa, lo confesó todo. Nos reuníamos en una pieza enorme y vacía de muebles, adonde llegaba poca luz [...] Si se le interrumpía no se irritaba, sino que recomenzaba el relato, agregando los detalles pedidos, siempre con la cabeza inclinada, los ojos fijos en el suelo, los codos apoyados en las rodillas" [...] (S1, 71)⁴.

En L1 el cronista alude de nuevo a las circunstancias en que tiene lugar el encuentro con Erdosain. Este se dirige a la casa del cronista inmediatamente después de asesinar a la Bizca. Conversa "hasta dieciocho horas por día" y habla en ocasiones como si estuviera "frente a un dictáfono" (L1, 388). Mientras tanto, precisa aquél, "yo tomaba notas urgentemente. Mi trabajo era penoso, porque tenía que trabajar en la semioscuridad. Erdosain no podía tolerar la luz" (ibid.). A la confesión de Erdosain hay que agregar también otras fuentes informativas utilizadas por el cronista en la reconstrucción de los hechos así como en la definición de lo que llama "ciertos estados subjetivos de los protagonistas" (S1, 78): sueños, alucinaciones, sensaciones "subconscientes", distintas manifestaciones de la "angustia" ("Trabajo de la angustia",

⁴O. Tacca, en un estudio dedicado a Las voces de la novela (Gredos, Madrid, 1973, pp. 43-45), clasifica al narrador de S1 y L1 como variante del "autor-transcriptor". Lo coloca junto a los narradores de Dominique de Fromentin y de Otra vuelca de tuerca de James. Se trata sin embargo de una sola faceta (además bastante alejada del artificio original del transcriptor) de este complejo narrador.

S1,78,"La cortina de angustia", L1, 220). Dice haber conocido y entrevistado a otros personajes, Elsa, Barsut, y añade algunos encuentros más, inventados; por ejemplo con la Coja, el Astrólogo, a quienes, lógicamente, no pudo conocer. Ha logrado consultar los diarios de Erdosain y de Barsut y por último recurre a los periódicos para "reconstruir" - y aquí adquiere sentido el papel del cronista- el suicidio de Erdosain:

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

De lo anterior se deduce que la confesión de Erdosain y, lo que resulta esencial, la relación dialógica entre el narrador y el protagonista, se hallan insertas en una estructura narrativa mayor, más compleja, que pretende abarcar otras historias, en particular la de la Sociedad Secreta, dar un testimonio (aunque de manera parcial) de otros personajes. La acumulación de funciones distintas, quizá deficientemente diferenciadas, hace de este narrador, cronista y/o comentador, un ente problemático, desconcertante y contradictorio, presente en la ficción como un personaje marginal, y a la vez distante y ajeno a los sucesos narrados. A la pregunta básica e inevitable, ¿quién habla en S1 y L1?, no parece posi-

ble contestar de inmediato con alguna de las fórmulas al uso⁵. La mayoría de los estudios dedicados a los problemas del narrador o de la voz narrativa coinciden en deslindar los relatos en que el narrador está presente en la historia, y aquéllos en que, convertido en una voz anónima, no aparece en el universo ficticio. Así lo expresa por ejemplo T. Todorov:

La oposición básica, la que parece más importante, se da entre representación del narrador y no-representación del narrador. [...] Existe un límite infranqueable entre el relato en el cual el narrador ve todo lo que su personaje ve pero no aparece en escena, y el relato en el cual un personaje-narrador dice "yo"⁶.

⁵Anderson Imbert ha señalado la dificultad que presenta el plano de la enunciación en Sl (y en particular la adecuada comprensión del narrador), pero la atribuye a uno de los tópicos de la crítica arltiana: "Arlt escribía mal, componía mal. En Los siete locos, por ejemplo, no se sabe quién narra. A veces es un autor omnisciente, a veces un cronista que comenta las confesiones —orales y escritas— de Erdosain, a veces Erdosain mismo". Historia de la literatura hispanoamericana, t. 2, F.C.E., México, 1964, pp. 283-284. Por supuesto, no tenemos por qué aceptar sin averiguación previa el tópico del "mal escritor". El juguete rabioso y los cuentos de Arlt no presentan en efecto fallas en el manejo del punto de vista. Esta complejidad debe poseer entonces alguna finalidad. Aunque general, la explicación de Mirta Arlt nos parece más plausible. Desde su punto de vista, el autor, "despreocupándose de las técnicas", recurre "según los dictados de su propia creación, a la omnisciencia, al monólogo interior directo, al diálogo dramático o al soliloquio. La índole de lo expresado dicta la forma". En el "prólogo" a Los siete locos, Losada, Buenos Aires, 1973, p.V.

⁶"Poética", en O. Ducrot, D. Sperber y otros, ¿Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1971, p. 122. Manejan criterios

Como lo observamos en el capítulo segundo, el narrador ve por lo general "con" el personaje, se solidariza con su punto de vista⁷, pero también aparece en el escenario narrativo en tanto "amigo" del mismo, y desde luego en tanto "cronista". A nuestro parecer, la principal ambigüedad en estas dos novelas, se origina no tanto en la oposición entre representación y no-representación del narrador, sino en los distintos grados de presencia, participación y compromiso de aquél con su narración. En efecto, más allá de la oscilación o del deslizamiento entre una tercera y una primera persona (oscilación que equivale a la presencia respectivamente implícita o explícita del narrador), lo que en el fondo está en juego es la equívoca relación del narrador con la historia que cuenta. Por lo tanto, también deberá leerse — y es el propósito de este capítulo —, entre líneas y paralelamente a la historia de los

semejantes los siguientes autores que también consultamos: W. C. Booth, The rhetoric of fiction, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1973, p. 92; Tacca, op.cit., pp. 72 y ss.; M. Butor, Essais sur le roman, Gallimard, París, 1969, pp. 73 y ss. En su minucioso estudio sobre "el discurso del relato", G. Genette observa: "Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu' une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l' un de ses 'personnages', ou par un narrateur étranger à cette histoire", en Figures III, Seuil, París, 1972, p. 252.

⁷ Aludimos aquí a la conocida clasificación del punto de vista (o "visión") de Jean Pouillon en Tiempo y novela, Paidós, Buenos Aires, 1971. A partir de su análisis de El amor brujo, Giordano ha observado certeramente: "No existe un 'narrador ficticio' que demuestra la existencia de otro punto de vista distinto al del personaje. No podemos, en estricto análisis, distinguir un pensamiento flotante sobre las narraciones que nos permitan suponer que hay una comprensión de fondo [...] distinta del modo de comprenderse a sí mismos", art.cit., pp. 121-122.

"locos", otra historia: el conflicto de este cronista o narrador fronterizo, a la vez próximo al mundo narrado y distante del mismo, cuya identidad borrosa (no se conoce su nombre, sólo se logra saber que vive en Flores, se sospecha que pertenece —al igual que Vitri— a una clase social más alta que la del protagonista y que quizá es periodista⁸) le permite sin duda una mayor movilidad. Pese a su versatilidad o inconstancia, resulta posible encontrar dos aproximaciones distintas e incluso contradictorias a la historia de Erdosain y de los "locos"⁹ que parecen desmentir la pretendida unidad de la "persona" narrativa: por un lado el relato externo de un cronista, divulgador e intérprete de acontecimientos en que no ha participado directamente, cronista preocupado por su papel ante un determinado público receptor, y por otro, como ya lo advertimos, el relato "dos voces, próximas, cómplices y complementarias, que instaura un diálogo catártico que vence (gracias a la escritura) el aislamiento del protagonista y, a través suyo, el de estos per-

⁸ Se trata de una simple conjetura; véase la aproximación que hace el cronista a la imprenta de un diario en "Una hora y media después" (L1, 389-391).

⁹ Evidentemente estas dos aproximaciones, que aislamos y separamos con fines didácticos o analíticos, se traslapan en las novelas.

sonajes marginados, carentes de identidad¹⁰; rescata las experiencias que se supone lo degradan (robo, traiciones, asesinato) y en buena medida lo rehabilita. En esta disyuntiva, que es necesario explorar con más cuidado, se inscribe la equivocidad del narrador.

Consideremos, pues, en un primer tiempo al que se autodenomina indistintamente "cronista" o "comentador", narrador que no merece nuestra confianza, que se revela muy pronto — en la terminología de Booth —, "unreliable"¹¹. Descuidado (como se verá después) en la organización de su material, en contradicción a veces consigo mismo o con sus fuentes informativas, prejuiciado y en definitiva muy poco fidedigno, la distancia que lo separa del narrador de la novela realista y naturalista, que aspira como es bien sabido a ser un seguro y científico "intérprete de la realidad"¹², no puede ser más grande. El cronista sostiene que la historia que

10

Este ensanchamiento de la experiencia de Erdosain que lo convierte en el exponente de los marginados y fracasados (lo que hace por lo tanto todavía más evidente la función catártica de su confesión) es aceptada por el propio Erdosain cuando por ejemplo le dice al cronista: "He sufrido por mí y por los otros, ¿se da cuenta?, también por los otros..." (S1, 76). En otro momento, el Astrólogo reitera ante la Coja la misma idea: "Creo que Erdosain vive por muchos hombres simultáneamente" (L1, 200).

11

Op.cit., p. 158.

12

Cf. C. Goić, op.cit., p. 106.

se ha propuesto contar es verídica e incluso del dominio público: apareció en forma escueta en los periódicos, y en el epílogo de L1 se anuncia la versión cinematográfica del "drama de Temperley" (L1, 393). Las numerosas coincidencias, señaladas por el comentar en las notas a pie de página, entre los hechos ficticios y los acontecimientos políticos argentinos e internacionales de los años 29 y 30, tienen el mismo propósito: afirmar la verosimilitud y la autenticidad de los sucesos referidos. Estas notas aluden por lo general a hechos relevantes de la actualidad política y policial: la llamada "revolución de septiembre de 1930" que derroca del gobierno argentino a los radicales (S1, 105), las represiones en China del Kuomintang (L1, 322), entre otros¹³. En abierto antagonismo con el género novelesco, terreno o espacio calificado

13

Sin embargo estas notas no dejan de ser en extremo perturbadoras cuando se advierte que la frontera entre ellas y algunas "notas del autor", o sea de Arlt, resulta dudosa. En efecto, no existe una diferencia sustancial entre las notas del "comentador" acerca de los sucesos políticos argentinos de los años 30 y la nota, esta vez del "autor", que confirma lo dicho por el Astrólogo acerca de la alianza entre Al Capone y George Moran (L1, 233). Ediciones posteriores de S1 y L1 — la edición de Avacucho con la que trabajamos sigue fielmente — las primeras ediciones de las novelas — rectifican lo que parece a primera vista una incongruencia del escritor. Preferimos sin embargo optar por otra hipótesis que plantee y considere dicha incongruencia como una ilustración más de la identidad de por sí ambigua de la voz narrativa de S1 y L1: en los perfiles borrosos de la "persona" del narrador, se insinúa la sombra del autor que se desdobra imperceptiblemente en el cronista. Ese desdoblamiento vuelve todavía más impreciso el límite entre la ficción y la realidad.

como de lo "absurdo" (S1, 26), de la mentira o del artificio¹⁴, se asegura que la presente crónica tiene que ver con sucesos auténticos, "actividades reales" (S1, 78), así como con personajes que son hombres "de carne y hueso" (S1, 26). Pero son sin lugar a dudas las propias investigaciones del cronista en torno al caso de Temperley (además de la confesión de Erdosain, lleva a cabo, como dijimos, distintas entrevistas), las que buscan acrecentar la credibilidad de lo narrado y fortalecer su carácter testimonial. Una vez muerto Erdosain y desbaratada la "banda de Temperley" (L1, 390), el cronista se empeña todavía en mostrar —último efecto de realidad— que la vida sigue su curso normal y prosaico. De Elsa, a quien visita un tiempo después, nos dice que "sólo restaba un espectro triste" (L1, 393) que sobrevive algunos meses a Erdosain; de doña Ignacia, madre de la Bizca, apenas "subsiste una pobre vieja que mientras vigila las cacerolas sobre el fuego, enjuaga las candentes lágrimas que le corren por la nariz con la punta del delantal." (L1, 394)). Por otra parte, la elección misma del título de "cronista" pretende dejar sentado el papel y la función principal que se atribuye en la escena narrativa de S1 y L1. Sin embargo su programa y, en particular, el papel que ostentan

14

Críticas que asumen también los personajes. Véanse ejemplos en S1, p. 28 y en L1, p. 192.

ta y dice tener en la historia que nos cuenta, no resisten el más mínimo cotejo con la práctica, o sea con la narración que de hecho se entrega al lector. Se percibe, pues, un desajuste entre sus aseveraciones (o lo que se propone explícitamente) y lo que en verdad hace (o puede hacer). Pierde en consecuencia crédito su palabra de narrador y surge, claro, la duda en torno a los propósitos que persigue al dar a conocer sucesos protagonizados por otros, de los cuales ni siquiera fue testigo, y cuyo compromiso esencial parecía ser justamente el de contarlos (contrastándolos con la versión periodística y seguramente con la cinematográfica) de manera fidedigna o veraz.

La narración de S1 y L1 sólo superficialmente se parece a una crónica: se trata en efecto de un marco convencional, de una cronología externa supuestamente objetiva que procura agrupar los acontecimientos narrados en un orden sucesivo. El cronista señala que la acción de S1 se concentra en tres días, con una interrupción de diez días durante los cuales Erdosain, confinado en un cuarto de pensión, espera que se lleve a cabo el secuestro de Barsut. En cuanto a la segunda parte, L1, está dividida en cuatro secciones cuyos títulos también subrayan la progresión temporal de la historia: "Tarde y noche del día viernes", "Tarde y noche del día sábado", "Día domingo" y "Día viernes siguiente". Sin embargo, al tiempo lineal de la crónica, a la trabazón externa y racional de los

sucesos, se superpone un tiempo interior, el tiempo presente e inmediato de la angustia, del "terror" o de la obsesión, tiempo que impone al material novelesco numerosas pausas y dilaciones, y que debe asociarse no tanto con los hechos sino con la huella que éstos dejan en la conciencia de los personajes, fundamentalmente en la del protagonista. De allí que la ilación pretérita de los hechos se interrumpa frecuentemente por la narración presente de "estados de conciencia" (S1, 4), por la sumersión cíclica (y con leves variantes) del personaje en la angustia y el no ser. Para Masotta, "decir historia individual, en Arlt, es referirse a un tiempo semejante al del mito, donde la cronología se ha borrado y donde siempre se comienza a contar un mismo acontecimiento"¹⁵

La exploración de este orden de realidades, ajeno a cualquier cronología, conforma una especie de mosaico fragmentario de sensaciones, situaciones, imágenes ("imágenes truncas", S1, 119), recuerdos que son sólo "pedazos de antigua existencia" (S1, 29); mosaico en que el tiempo objetivo ha dejado de ser un punto de referencia con algún sentido. La crónica sólo se ciñe, en suma, a algunos de los hitos más externos y superficiales de la historia narrada (año, días, etc...), pero no recoge esos otros planos de la narración que se adentran en el mundo interior del protagonis-

¹⁵ Op. cit., p. 29.

ta, fracturado, en disolución, que convoca un tiempo subjetivo centrado en el presente estático y obsesivo de la angustia.

Por otra parte, el cronista no respeta lo más elemental: la lógica de la crónica y de sus informadores, básicamente Erdosain. Si en un principio —casi la totalidad de S1— Erdosain aparece en todos los capítulos, a partir de L1, su presencia intermitente deja al descubierto la incongruencia del cronista, que se asemeja entonces a un narrador omnisciente¹⁶. Como en el relato clásico, sabe más que cualquiera de los personajes, penetra en la conciencia de algunos a quienes no pudo conocer (la Coja, Ergueta, el Rufián, el Astrólogo), y logra saber los motivos ocultos de sus acciones, por ejemplo la decisión del Astrólogo de simular el asesinato de Barsut (L1, 159-168) o la intención de la Coja de "extorsionar" al Astrólogo (L1, 159), en una escena en que Erdosain está presente, con lo cual la intrusión resulta todavía más flagrante¹⁷. Esta omnisciencia parcial, en contradicción con las

¹⁶ Esta inconsistencia del narrador —su función de cronista junto a una omnisciencia esporádica pero notoria— se volvería aún más conflictiva si el narrador se identificara mejor de lo que hace. Como ya lo sugerimos en las páginas anteriores, su presencia borrosa disimula (aunque no borra) sus fallas y descuidos.

¹⁷ Podrían multiplicarse los ejemplos, en particular en L1, de ubicuidad temporal y espacial a la que recurre ocasionalmente el narrador.

normas de la crónica, coexiste con lo que podríamos llamar cabos sueltos, explicaciones a veces inconsistentes o no muy convincentes (recurre en forma reiterada a interpretaciones psicológicas elementales para justificar la angustia de Erdsain), o, de plano, con una total ignorancia, como sucede en la secuencia de S1 intitulada "El suicida" (173-181): no logramos saber si Erdsain presenci~~ó~~, inventó o "soñó" la escena del "suicida del café" (S1, 185) ~~-al parecer un estafador como él-~~, que asesina previamente a una jovencita en un cuarto de hotel. Contrariamente a su costumbre, el comentador no explica esta escena decisiva, que prefigura el crimen de la Bizca. ¿Por qué no aclara este punto importante con Erdsain, ya que sí lo hace en otros momentos de la confesión? Por ejemplo, se preocupa por el sentido que Erdsain confiere al hecho de simular "estados de locura" (S1, 67) o simplemente le pide mayores detalles cuando surge una duda. En una nota a pie de página, el comentador señala la coincidencia, en verdad poco trascendente, entre un sueño o deseo de Erdsain y el proyecto de Emilio Espila de vivir y trabajar "en un aserradero a la orilla del río" (L1, 299 y 321); en cambio, no advierte la semejanza mucho más notoria entre ciertos gestos, actuaciones o sueños de Erdsain y los de su doble, Barsut. En este caso se trata, como ya dijimos, de un verdadero duelo entre los dos personajes, y convenía por lo tanto ~~-aquí sí-~~ explicar, comentar o interpretar. Tampoco intenta explicar lo que motiva el traslado

de Erdosain, después del secuestro de Barsut, a la misma pensión en que vivía éste; y, por si fuese poco, Erdosain ocupa incluso el mismo cuarto. El cronista se limita a darnos una escueta información acerca de la fecha en que se mudó Erdosain (L1, 204). A ello hay que agregar que desde la temprana propuesta de secuestro y muerte de Barsut formulada por Erdosain al Astrólogo en las primeras páginas de S1, aquél alude a la Bizca de manera insólita, sin un objeto o propósito muy claro. El propio Astrólogo se muestra desconcertado y procura encontrar un vínculo lógico entre la mención de la Bizca y el futuro secuestro de Gregorio Barsut:

- ¿ Y dónde vive [Barsut]?
- En una pensión. La hija de la dueña es bizca.
- [...] ¿ Y Gregorio no tiene relaciones con la bizca?
- No.
- ¿ Y por qué usted me habló de ella, entonces?
- No sé. (S1, 60-61).

Encontramos sembrados a lo largo de las novelas otros indicios o huellas —entre ellos el fragmento referente al enigmático suicida— que anticipan el desenlace. Pero el cronista, preocupado y distraído en ocasiones por detalles secundarios, parece ignorarlos. Por otra parte, lejos de mostrarse imparcial u objetivo, emite juicios sobre los personajes —fundamentalmente sobre Erdo-

sain-, juicios que tienen sin embargo el efecto contrario al que persiguen – sin duda otra prueba de su ineptitud: el enjuiciado acaba siendo él mismo. Convirtiéndose en portavoz de los cánones morales de su sociedad y de su clase (no olvidemos que el cronista arltiano no pertenece al mismo mundo que los personajes), traiciona en buena medida al protagonista y su confesión al distanciarse del espíritu o ser de esta última y al juzgarla desde fuera: "Aún hoy, cuando releo las confesiones de Erdosain, pareceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia" (S1, 71). También se permite tildar al personaje, en forma abrupta, de "cínico" (L1, 213) o censurar sus palabras porque al fin y al cabo sólo es un "asesino": "En tanto hablaba, yo lo miraba a Erdosain. ¡Él era un asesino, un asesino, y hablaba de matices del sentimiento absurdo!" (S1, 72). Poco antes, no obstante, el cronista – contradiciéndose una vez más – afirma no "[atreverse] a definir" a Erdosain, "tan numerosas fueron las desdichas de su vida" (S1, 71). La escena en que Erdosain, en un juego mordaz y demistificador, cuestiona ante doña Ignacia – dispuesta a "vender" a su hija – la hipotética virginidad de la Bizca, es calificada de "repugnante" (L1, 213) por el cronista¹⁸; con

18

En el transcurso de la misma escena, el cronista trata de explicar y disculpar la actitud deliberadamente adocenada de Erdosain: "[...] provenía del deseo inconsciente de vengarse de todo lo que antes había sufrido." (L1, 210). En lugar de aclarar, estos comentarios estorban y, por qué no decirlo, también irritan al lector.

ello demuestra no entender el juego de Erdosain, su significado último o sus fines. Estas reiteradas intromisiones ofrecen del cronista la imagen de un individuo prejuiciado, mediocre e incluso, como opina con sobrada razón un crítico de Arlt, "corto de inteligencia"¹⁹. Encontramos también otro tipo de intrusiones en que el cronista asume su papel de compilador y organizador del texto que leemos. En algún momento se refiere a la conveniencia de "[reducir] a los hechos esenciales" (L1, 267) el extenso relato de Elsa a la Superiora del convento en que se refugia temporalmente y, en otro, más adelante, advierte al lector que adopta el "diálogo directo [porque] puede ilustrar mejor al lector, dándole la sensación directa de los acontecimientos, tal cual se desarrollaron" (L1, 277). Estos comentarios alusivos a las técnicas o procedimientos narrativos disminuyen también "la ilusión realista" y, por el contrario, aumentan en el lector "la conciencia del texto como [invención o] fabricación imaginativa"²⁰. Además, en esta ostensible y torpe manipulación de

¹⁹V. Stasys Goštautas, Buenos Aires y Arlt (Dostoievski, Martínez Estrada y Escalabrini Ortiz), Insula, Madrid, 1977, p. 130.

²⁰Véase Aden W. Hayes, op. cit., p. 21. De acuerdo con la tesis que se ha propuesto demostrar en toda la narrativa arltiana —a saber, la irreductible contraposición entre ficción y realidad—, Hayes deslinda con nitidez, primero, al autor de sus narradores y personajes, y luego subraya y analiza su carácter de "hacedores" de las historias que cuentan. A pesar de que coincidimos con algunos de los puntos tratados por Hayes, éste llega a conclusiones diferentes de las del presente estudio. Véase nuestra crí

la historia por parte del cronista (lo que confirma su carácter de "aprendiz -y no maestro- de la narrativa")²¹ sobresalen algunas veces su tono folletinesco y su deseo de acaparar la atención de sus futuros lectores: "En la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio abundantísimos datos, figuran sucesos extraordinarios como la 'Prostituta ciega', 'Aventuras de Elsa', 'El hombre en compañía de Jesús' y la 'Fábrica de gases asfixiantes'" (Sl, 78). Con un lenguaje sensacionalista no muy diferente en el fondo del que manejan algunos periódicos, pervierte el sentido de la confesión de Erdosain y la historia de los "locos", y en última instancia engaña sobre su contenido al virtual destinatario. Con el fin de volver atractiva su historia, no duda en presentarla como un relato de "aventuras" o de "sucesos extraordinarios". En la elección de algunos títulos llamativos ("El enigmático visitante", "Las fórmulas diabólicas", "'Perece la casa de la iniquidad'", entre otros) se percibe el mismo afán de cautivar al lector que en el folletín o en la novela por entregas. En otro momento intenta crear, sin lograrlo, un clima de misterio y de suspense, rasgo propio también del género folletinesco que

tica al trabajo de Hayes: "Acerca de 'la estrategia de la ficción' de Roberto Arlt", NRFH, 32: 1983, núm. 1, pp. 195-200.

²¹ Ibid., p. 49.

persigue un fin similar a los anteriores²²: "Si al amanecer del día lunes hubiera estado colocado un espía en la puerta de la quinta, a la cinco y media de la madrugada, habría visto salir a una mujer, cubierto el rostro de un velillo bronceado, y arropada en un tapado color de madera. La acompañaba un hombre" (L1, 342). Simple retórica, el recurso no produce ninguna expectación ya que se sabe perfectamente que se trata del Astrólogo y de su amiga, la Coja. En el mismo orden de ideas, el cronista "gusta insinuarnos el futuro"²³: "Si alguien le hubiera anticipado a Erdosain que horas después tramaría el asesinato de Barsut y que asistiría casi impasible a la fuga de su esposa, no lo hubiera creído" (S1, 17). En consonancia con el modelo literario en que pretende inspirarse, anuncia al lector una probable continuación o un nuevo capítulo de la "historia" del protagonista, historia que llama la de "los diez días de Erdosain" (S1, 78) porque corresponde al tiempo transcurrido entre la fuga de Elsa y el secuestro de Barsut. Se jacta de poseer mucha información al respecto, suficiente como para escribir otro libro "tan voluminoso" como la presente crónica (ibid.). Pero no existen tales "aventuras", o en todo caso son de una sustancia, como se vio, totalmente distinta de las que ofrecen esas obras. En este sentido es obvio el empeño del cronista por infundir al relato una apariencia de acción y movimiento que contrasta notable-

²²Véase Jorge B. Rivera, El folletín y la novela popular, C.E.A.L., Buenos Aires, 1968, pp. 39 y ss.

²³Ibid., p. 42.

mente con el clima estático que en realidad predomina en estas novelas. La búsqueda existencial y metafísica de los personajes de Sl y Ll se aviene mal con la retórica y el tono folletinescos (sobrepuestos o postizos), con el interés desmedido por atraer, seducir y complacer en definitiva a un determinado tipo de lectores cuya imagen es posible inferir, precisamente a partir de estas inoportunas llamadas del cronista. Éste se dirige en efecto a un lector implícito, interno a la ficción, un lector crédulo que acepte las reglas de su juego y, sobre todo, sus juicios y moralejas acordes -como en el folletín- con los modelos normativos existentes.

Se entiende, entonces, que esta cara del narrador, ceñida a su papel "oficial" de cronista, resulta superficial y decepcionante: destacan en un primer plano sus deficiencias, su incapacidad para narrar en forma convincente y coherente la historia de Erdosain y de los "locos", historia cuya riqueza y complejidad parece escapársele. Sin embargo, si es posible criticar, enjuiciar o demistificar esta máscara fallida del narrador, si conforme decrece su imagen aumenta por el contrario la del protagonista, es porque coexiste con otra actitud y con otro discurso narrativo que desdican aquélla, la transgreden, corrigen o invalidan sus apreciaciones. El hecho decisivo lo constituye, ya lo dijimos, la incorporación efectiva de la voz del protagonista al discurso del narrador. A la coincidencia de las miradas - señalada en otra

parte²⁴ -- se suma ahora la de las voces que, entrelazadas (y a veces confundidas, como lo testimonian los numerosos fragmentos de discurso indirecto y sobre todo de indirecto libre), comparten la narración. Ésta se articula en torno a un diálogo entre el narrador e interlocutor y el protagonista, diálogo que establece una suerte de núcleo o de matriz narrativa que da sentido y coherencia a la enunciación. Desde las primeras páginas de S1, es perceptible el desdoblamiento de la voz narrativa. Aparecen primero, entrecomillados e insertos en el discurso narrativo, simples palabras o enunciados mayores pertenecientes a Erdosain: "Esta atmósfera de sueño y de inquietud [...] la denominaba Erdosain 'la zona de la angustia'" (S1; 5), o también: "Mas cuando desaparecían de él esas imágenes y sólo quedaba en su conciencia el 'deseo de conocer el sentido de la vida' [...]". (S1, 6). En "El humillado" —cuando todavía el perfil del narrador no se define: no se ha identificado como "cronista" y no se conoce el vínculo que lo une al personaje— se interrumpe el curso de la narración para introducir fragmentos narrados directamente por Erdosain y dirigidos a su interlocutor:

24

Cf. Capítulo II, p. 41.

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

'Como le contaba, el comedor estaba iluminado [...]' (S1, 33).

El narrador retoma poco después el hilo narrativo: "Erdosain no tuvo tiempo de temblar [...]" (S1, 34), y alterna, sin ruptura de tono o de enfoque, su propio relato con el del protagonista; este último es anunciado, por lo general, con una expresión vaga que vuelve una y otra vez: "Explicándome luego...", "diría más tarde..." "comentaba luego Erdosain...", "más tarde explicando esos momentos...", etc.²⁵. Con el mismo propósito, se recurre al "diario" de Erdosain del que se intercalan algunos fragmentos (L1, 205, 224). Además de estas prácticas, puede observarse, desde distintos ángulos de la narración, un diálogo latente y, en cierto modo

²⁵ Este procedimiento, que se extiende también a otros personajes que no conoció el cronista, por ejemplo al Astrólogo (S1, 160 y ss.) o al Rufián (L1, 228 y ss.), puede leerse desde dos registros diferentes, que corresponden a la disyunción del narrador ya señalada. Si nos colocamos en la mira del cronista, se trata de una incongruencia más. Por el contrario, si nos atenemos a esa otra voz, cercana y cómplice, puede leerse como una polifonía incipiente de voces. En efecto, desde esta óptica, cada personaje ofrece su voz, su punto de vista y desde luego su verdad interior, liberado de la tutela del narrador. Cf. "La vida interior" (S1, 152-155), "Haffner cae" (L1, 228-232), "La revelación" (S1, 169-173).

a distancia, entre el personaje y el narrador. Las réplicas de uno parecen responder a las observaciones anteriores (formuladas explícitamente o no) del otro. Así por ejemplo cuando Erdosain imagina cuáles serán sus posibles reacciones después de la muerte de Barsut:

En realidad, el crimen no me preocupaba mucho, sino otra curiosidad: ¿De qué forma me manifestaría después del crimen? [...] ¿O sencillamente viviría como hasta el presente, adolorido de esa impotencia singular que daba a todos los actos de mi vida una incoherencia que ahora usted dice son los síntomas de mi locura? (S1, 80)

Otras veces emiten reflexiones semejantes, recurren a las mismas palabras, sin que se establezca con claridad quién las formuló en un primer término o el porqué de esta extraña coincidencia que incluso logra sugerir, tras el interlocutor, la imagen de un doble, en estrecho contacto con el protagonista, compartiendo con él sus pensamientos más recónditos, la experiencia "subterránea", caótica (y difícilmente formulable) de la desintegración de la identidad. En algún momento, el narrador precisa que Erdosain "no hacía otra cosa que examinarse, que analizar lo que en él ocurría, como si la suma de detalles pudiera darle la certidumbre de que vivía", y añade: "Un muerto que tuviera el poder de conversar no hablaría más que él, para cerciorarse de que en apariencia no estaba muerto" (S1, 52). Con términos casi idénticos, Erdosain

también confiesa: "Hasta me doy cuenta de que hablo tanto para convencerme de que no estoy muerto" (S1, 79). Esta profunda y recíproca compenetración entre el discurso del narrador y el del protagonista (particularmente sensible en los fragmentos de discurso indirecto libre que evocan distintos aspectos de la vida interior de Erdosain: sueños, alucinaciones, matices de la angustia)²⁶ impide a veces deslindar las fronteras fluctuantes entre uno y otro. En efecto, el cambio de persona (de la tercera persona, cuando habla el narrador, a la primera del personaje, o viceversa), el uso de las comillas para demarcar los monólogos de Erdosain, no logran disipar o atenuar la proximidad y la fusión de las voces. La tercera persona actúa de hecho en muchos casos como una primera persona disfrazada que narra desde la conciencia del protagonista. Entre numerosos ejemplos similares, veamos el siguiente, entresacado del primer capítulo de S1:

Erdosain continúa su soliloquio con los pómulos teñidos de rosa:

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

Erdosain se examina con curiosidad. ¿Por qué piensa tantas cosas? ¿Con qué derecho? ¿Desde cuándo los candidatos a asesinos piensan? [...]. (S1, 65).

²⁶Ver, entre otros pasajes, "Capas de oscuridad" (S1, 43-46), "Arriba del árbol" (S1, 64-67), "La casa negra" (S1, 73-76), "En la caverna" (S1, 123-125), "Los amores de Erdosain" (L1, 204-209), "La cortina de angustia" (L1, 220-227).

En perfecta armonía con la voz interior de Erdosain, el extenso discurso indirecto libre (del cual sólo citamos un fragmento) que sigue al soliloquio incide, no sin cierta ironía, en las mismas preguntas, prosigue con un lenguaje y estilo semejantes el minucioso examen de conciencia iniciado por aquél. La tercera persona no introduce ningún cambio de actitud narrativa y por lo tanto de enfoque: sobresale, al contrario, la unidad del fragmento citado, centrado en la conciencia de Erdosain. Las interferencias entre esas voces o discursos resultan en ocasiones perturbadoras, en particular cuando se concentran en una misma réplica. Dirigiéndose al cronista —como tantas veces ocurre en la novela—, Erdosain afirma: "Vaya, dígales a los hombres lo que es la casa negra y que yo era un asesino" (S1, 76; nosotros subrayamos). La voz presente del personaje se combina y fusiona en forma ambigua con la pretérita del narrador, el único capaz de hablar desde la muerte ("era") de Erdosain. El desdoblamiento de las voces (yo/él), el traslape y reversibilidad de éstas, apuntan a la identidad equívoca de la persona narrativa. En el mismo sentido debe leerse la extraña rectificación que aparece entre paréntesis en el pasaje siguiente:

Era cierto. Lo asesinarían [a Barsut].
 Hubiera querido tener un espejo frente a sus
 ojos para ver su cuerpo asesino, tan inverosí-
 mil le parecía ser él (el yo) quien con tal
 crimen se iba a separar de todos los hombres.
 (S1, 134-135).

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

La denominación única de "cronista" o "comentador", la unidad ficticia o aparente de la "persona" narrativa, esconden una identidad ambivalente, escindida entre el papel distante, artificial y fallido de cronista, y el de interlocutor de un diálogo-confesión con el protagonista, diálogo sostenido que constituye la parte medular o el núcleo que vertebra y estructura la narración global de S1 y L1. Dividido, como la gran mayoría de los personajes arltianos, entre un "parecer" y un "ser", el narrador de S1 juega o simula ser un cronista, acopia datos, finge imparcialidad y a la vez dice contar una historia de "sucesos extraordinarios" que no corresponde a la que en realidad nos entrega. En flagrante contradicción con su discurso explícito y con el papel que se ha asignado, la otra cara, oculta, anónima del narrador, se compromete y participa en una enunciación compartida de naturaleza dialógica.

Más allá de las imprecisas relaciones anecdóticas que unen protagonista y narrador, resulta a la postre significativo que el único y auténtico diálogo en ese mundo de seres solitarios e incomunicados, es precisamente el que funda la escritura. Lejos de ser una simple convención narrativa (como sí lo es la crónica), el diálogo-confesión permite ir descubriendo la conciencia aislada, escindida, del protagonista y restablece en definitiva el circuito comunicativo entre personaje y mundo. Al detenerse el diálogo, también se detiene, significativamente, el discurso narrativo. Narrar la historia de Erdosain y de los "locos", compartirla con un amplio auditorio al que se alude, no por azar, como a "los hombres" (S1, 76), responde también a la necesidad y al deseo de estrechar los vínculos con el lector, de hacerlo partícipe de este último y prolongado diálogo, diálogo catártico que no sólo recobra las experiencias culpables del protagonista, sino que también les otorga -gracias a su transformación en arte, en literatura- sentido y trascendencia. Por último, para cerrar este capítulo, podríamos hacer extensiva a Arlt, con absoluta propiedad, la siguiente reflexión de Sartre sobre Kafka: "la technique qu'il a choisie répond chez lui à un besoin"²⁷.

²⁷Citado por M. Robert, Kafka, Gallimard, París, 1968, p. 199.

CAPÍTULO V

IMÁGENES Y SÍMBOLOS

"/.../ no existe imaginación pura, no hay imaginación que no sea un comportamiento animado por un vector afectivo o ético, y orientado positiva o negativamente en relación a un dato social."

Jean Starobinski, La relación crítica.

La utopía social que encierra el asunto de la Sociedad Secreta, la subversión de todo lo establecido o el sueño de una revolución total, no son los únicos motivos generadores de imágenes en las novelas que nos ocupan. A las fantasías seductoras y omnipotentes que despierta en los "locos" el proyecto de revolución del Astrólogo, se contraponen un mundo imaginario sellado por la angustia que trasciende ahora la experiencia individual, privada, de los personajes y en el que es posible reconocer lo que G. Durand denomina "estructuras esquizomorfas" de representación¹: juegos de claroscuro que dividen, fragmentan o aíslan, paisajes urbanos y en mayor medida afectivos, recorridos y apresados por formas geométricas, "engranajes" metálicos que oprimen y asfixian. Simples imágenes,

1

Op. cit., pp. 207-215. Como bien lo precisa Durand, se trata de una modalidad de las imágenes y no de la "modification caractérielle apportée par la maladie, car ce régime n'a en lui-même rien de pathologique /.../. Les structures schizomorphes ne sont pas la schizophrénie, elles demeurent et subsistent en des représentations dites normales"

metáforas o símbolos afines, como los que exploraremos en las páginas siguientes, comunican en efecto paisajes interiores parcelados, áridos, sin vida; "dicen", pues, por medio de un lenguaje poderoso y original —tal vez "la zona literaria"² por excelencia de Arlt—, ese "otro mundo de adentro" (L1, 256) que tanto reivindican los personajes. Una vez más se impone o predomina en las novelas una verdad imaginativa, poética. Como se verá, esta veta imaginaria denuncia el "mito de la interioridad aislada" apuntado anteriormente³, y descubre por el contrario la soledad, el vacío y el no ser.

(p. 215). En el mismo sentido van las observaciones de Leo Navratil (cuyo estudio nos ha resultado muy útil), cuando coteja o establece semejanzas entre el arte contemporáneo y los elementos estilísticos esquizofrénicos. Véase Esquizofrenia y arte, Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona, 1972.

2

Cf. Pío del Corro, op. cit., p. 25.

3

Véase supra, nota 39, p. 72.

1. Nombrar la angustia: variaciones en torno a un símbolo clave.

No debe sorprendernos que a partir de una experiencia cotidiana y aparentemente trivial —llamémosla, para abreviar, la experiencia de la calle— se abra paso de manera paulatina uno de los complejos simbólicos más inquietantes del universo imaginario de las novelas⁴. En efecto, como observamos en un capítulo anterior, el espacio arltiano por excelencia, la calle, es un espacio de enajenación, de "terror". Erdosain camina, deambula insistente y casi obsesivamente por las calles de Buenos Aires, unas veces dando libre curso a su imaginación⁵, otras recorriendo prostíbulos y cafetines de barrio, otras más descargando su odio en contra de los "tenderos" (S1, 123). En las primeras páginas de S1, leemos:

Y en las calurosas horas de la siesta, bajo el sol amarillo, [Erdosain] caminó por las aceras de mosaicos calientes en busca de los prostíbulos más inmundos (S1, 8).

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

⁴ La primera versión de este análisis, "Introducción al estudio de la imagen simbólica en Los siete locos de Roberto Arlt", aparece en B.E. Mora Sánchez, M. Díaz Roig y otros, Deslindes literarios, El Colegio de México, México, 1977 (Jornadas 82), pp. 125-137.

⁵ Ver en particular "Los sueños del inventor" (S1, 17-19), donde se precisa que después de las divagaciones de Erdosain, éste "se restituía a la calle, aunque en la calle se encontraba".

directa o literal. Así ha entendido el crítico Oscar Masotta esta situación, reiterativa en las novelas: "ErDOSain debe caminar por las calles de Buenos Aires, pegajosas y calientes, como Astier, mientras la ropa se le pega al cuerpo, bajo un sol del que amparan mal los techos de los suburbios y de los barrios"⁶. Muy pronto, sin embargo, resulta evidente que se intenta decir "otra cosa" con tal situación. La asociación simbólica entre la experiencia de la calle (y en ésta algo cada vez más concreto: una luz nefasta, opresora) y un estado crónico del protagonista, llámese "terror" o "angustia", se plantea en forma más directa cuando ErDOSain intenta explicar, sin lograrlo, el porqué de su robo a la Compañía Azucarera; finalmente, dice:

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

Se establece una continuidad entre "robar", "estar angustiado", y por fin caminar "con el sol amarillo que parece un sol de peste", continuidad que interrumpe el esquema causal que pretende explicar las acciones del protagonista. Éste no sólo roba por necesidad -lo cual sería lógico

⁶Op. cit., p. 30.

y más afín con una motivación de tipo realista⁷—, sino por otras razones al parecer menos obvias y que requieren una dimensión simbólica. El problema surge, por supuesto, con la nueva alusión al "sol amarillo": ¿de qué sol se trata?, ¿qué se quiere decir con ello? Hay que admitir aquí, forzosamente, el valor simbólico de este caminar y en particular de este sol maléfico; caminar que sugiere otro recorrido, otra búsqueda, obsesiva como las andanzas de Erdosain por Buenos Aires y, como se verá, enigmática para el personaje mismo. Cabe observar que en las numerosas y significativas variantes de esta situación inicial, sólo permanece la imagen del sol, en contextos ahora totalmente imaginarios. En una de sus fantasías —fantasía cuyas plasticidad y extrañeza recuerdan algunas

⁷ Resulta interesante observar cómo se van modificando las motivaciones del robo; se recalcan primero, una y otra vez, razones de carácter inmediato, social: Erdosain gana "un mensual exiguo", padece "necesidades de toda naturaleza", alude a las privaciones de la esposa que "por falta de dinero tenía que lavarse la ropa a pesar de estar enferma", el mismo Erdosain anda "mal vestido", con la "corbata deshilachada", "los botines rotos", etc. Podemos pensar en el esbozo de un cuadro realista que nos recuerda desde luego la filiación de Arlt con Boedo. Tales razones, sin embargo, se van diluyendo ante otras reflexiones, las del personaje, que son las que acaban imponiéndose: éste experimenta al robar "la alegría de un inventor", confiesa haber gastado el dinero robado de una "manera estúpida, frenética"; nunca se le ocurre comprar con ese dinero "cosas" más necesarias como los botines. Finalmente, la motivación última recae en la angustia y el "sol amarillo".

pinturas surrealistas (Chirico, Magritte entre otros)-, Erdosain se encuentra en "el fondo de un cubo de portland" y allí: "¡Sensación de otro mundo! Un sol invisible iluminaba para siempre los muros, de un anaranjado color de tempestad" (S1 44 ; nosotros subrayamos). Sol "invisible" que evoca sin duda el igualmente "invisible" acorralamiento del personaje en la escena inicial de S1, "La sorpresa". Pero la experiencia o la situación concreta, "real", ha quedado atrás. Con el mismo carácter enigmático y con obvias connotaciones de persecución, de presencia insoslayable, el perturbador "sol invisible" reaparece en L1 y acosa a Erdosain en una escena totalmente alucinante:

Y coloca su mano sobre las cejas a modo de visera. Parece que quiere protegerse de un sol invisible. [...] El sol invisible rueda cataratas de luz ante sus ojos, en las tinieblas [...] Quiere parapetarse contra el sol invisible que arroja en su espíritu oleadas de luz (L1, 223).

Por otra parte, la "pena" se parece a la luminosidad enceguedora de "un gran día de sol en el trópico" (S1, 41), y en otro ejemplo, "un sol amarillo y espantoso" (S1, 133) marchita o destruye simbólicamente lo que toca. La ambivalencia de esta luminosidad abrumadora, contaminada de tinieblas, prefigura ya la evolución posterior de la imagen del sol, su metamorfosis en el "sol de la noche", imagen que se articula (lo veremos después) con un simbolismo más

amplio alusivo al predominio de lo oscuro, de lo nocturno.

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

Estaré solo sobre la tierra [...] El infinito por delante [...] Y noche y día... y siempre un sol amarillo. [...] Crece el infinito... arriba un sol amarillo y el alma que se apartó de la caridad divina anda sola y ciega bajo el sol amarillo. (S1, 158)⁸.

Desligada del contexto en que se origina, persiste no obstante en dicha imagen—que acaba por dominar por completo al personaje— la misma sensación de "terror", de peligro, que parece no tener un objeto concreto. Erdosain se interna en el circui-

⁸

En este punto, convendría subrayar la cercanía existente entre las imágenes que aparecen en el texto — más concretamente las que se refieren a una luminosidad violenta y hostil— con las que emplea la esquizofrénica de la Dra. Sécheyay para relatar su locura, cercanía que no hace más que confirmarnos que las imágenes se generan a partir de la estructura esquizoide del personaje. Nos dice que la locura era para ella "como un país, opuesto a la realidad, en el cual reinara una luz implacable, cegadora, que no dejara sitio para la sombra [...] allí dentro, aislada, fría, desnuda bajo la luz y separada de todo y de todos por un muro de bronce, me sentía espantosamente sola, desamparada y abandonada: en la soledad absoluta. Esto era la locura, la iluminación: era la percepción de la irrealidad [...] Yo lo llamaba el 'país de la Iluminación' a causa de la luz relampagueante, deslumbrante y fría, astral [...]". Op. cit., p.141.

to cerrado de lo imaginario, se somete a su dinamismo, en espera de una verdad o de una revelación esencial que no se entrega. Aunque resulta difícil decidir, en la mayoría de los casos, hacia dónde apunta este "sol amarillo" o "invisible", otro ejemplo permite acercarnos a una interpretación más precisa⁹:

He vivido [dice Erdosain] como si alguien me llamara a cada momento desde distintos ángulos. Día y noche; día y noche. ¡Oh! ¡Dios mío qué importa el día y el sol oblicuo! (L1, 343; el subrayado es nuestro).

El "sol oblicuo" asociado a ese "alguien" que lo llama insistentemente parece ser el símbolo mismo del conflicto esquizoide del protagonista: traduce la presencia constante, hostil, de un doble, el doble de sí mismo, que remite en definitiva, y en los términos de Laing,

9

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

a un compulsivo y agudo "auto-escrutarse"¹⁰. Así, pues, de manera insospechada vuelve a emerger en un lenguaje cifrado o críptico el motivo recurrente de la identidad escindida. Se confirma de nuevo la pertinencia de esta clave simbólica en una insólita reflexión de Erdosain —que bien pudiera pasar inadvertida— justamente ante su doble, Barsut, en las primeras páginas de S1. Este le cuenta a Erdosain cómo, una tarde, decide visitar a Elsa después de caminar "muchas cuadras al sol" (S1, 52). Acotación al parecer intrascendente en la que no obstante Erdosain percibe una analogía de fondo, captada de manera intuitiva, y centrada no por casualidad sobre esta sola imagen que aquí se basta a sí misma: "Igual que yo, al sol —pensó Erdosain" (ibid.).

Por otra parte, en el terreno de lo imaginario, el "sol" es asimismo un "ojo", una especie de testigo omnipresente, inquisidor¹¹.

¹⁰A propósito de este intenso "percatarse de sí por uno mismo", Laing hace la siguiente acotación: "[...] este yo que observa a menudo mata y marchita todo lo que cae bajo su observación. El individuo tiene ahora a un observador perseguidor en el meollo de su ser". Op. cit., p. 113.

¹¹Señalemos, de paso, que la asociación simbólica entre el "sol" y el "ojo" (ojo divino, por lo general) está ampliamente demostrada en diferentes mitologías. Cf. J.E. Cirlot, Diccionario de símbolos, Labor, Barcelona, 1979, pp. 339-340. Cirlot recuerda que "el pintor surrealista belga René Magritte pintó esa analogía del sol y del

A este propósito, recordemos al "espía invisible" (L1, 207) que acosa a Erdosain o el gesto no intencional y repetitivo de los "locos" que consiste en "espiar", "[espiar] el rincón sudeste del cuarto" (S1, 14) o el "rincón de tinieblas" (L1, 384). La irrupción de estas "fuerzas invisibles" e inconscientes gana terreno en las alucinaciones del protagonista. Se multiplican en L1 las alusiones al "invisible enemigo" (305), a la "invisible ligadura" (*ibid.*) o al también "invisible martirio" (342). La imagen del sol encuentra en una de sus últimas variantes, "el sol de la noche" (L1, 342), su configuración más lograda, porque en ella se concentra la polaridad de sentidos (luz/oscuridad, día/noche) que ya advertimos en el curso de su evolución. Este "sol de la noche", cuyo sentido desconoce el propio personaje, se aproxima a la imagen nefasta de un

ojo en uno de sus cuadros más alucinantes" (p. 339). Por otra parte, la literatura psicoanalítica ofrece varios ejemplos similares. En su estudio, la Dra. Séchehay recoge un dibujo alusivo a este tema. *Op.cit.*, p.62. Laing explica también que "el individuo esquizoide vive bajo el sol negro, el ojo maligno de su propio escrutarse", *op.cit.*, p.108. Un amigo de Arlt, César Tiempo, refiere una anécdota que tiene que ver con el asunto que nos ocupa. En 1925 Arlt improvisa con éxito, ante el auditorio de una lechería, una fábula sobre "el tercer ojo", conocido también como "ojo frontal". Se trata, dice Arlt, de "un ojo invisible, eternamente desvelado detrás de la frente, regañado y zahorí", en *Protagonistas*, Kraft, Buenos Aires, 1954, *apud* A. Prieto, "La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt", pp. 13-15. Aunque este relato oral no pasara a la escritura, resulta evidente el nexo entre el penetrante "ojo invisible" y el "sol" de S1 y L1 en sus distintas variantes; nexo que revela la profunda unidad de su universo imaginario y que parece confirmar que se trata de una forma de exorcismo.

"sol negro"¹² y apunta, por sus atributos de total desolación, a la muerte interior o muerte en vida que anticipa la muerte "real" del personaje:

¿Qué es el sol de la noche? No lo sabe, pero se encuentra en algún rincón de trayectoria helada, más allá de los planetas de color y de las vegetaciones retorcidas, de los árboles con deseo [...] Erdosain quiere escaparse de la civilización; dormir en el sol de la noche, que gira siniestro y silencioso al final de un viaje, cuyos boletos vende la muerte (L1, 343).

La asimilación o fusión simbólica del "sol" y "la noche", resultante y a la vez meollo o "centro" (como diría Durand) de una evolución que intentamos mostrar y explicar, debe todavía entenderse en un contexto mayor que justifique a fin de cuentas la fusión. Resulta en efecto difícil no percatarse de las abundantes metáforas que gravitan en torno a lo "oscuro", "las tinieblas", "la noche", metáforas unidas por lo general a ideas de profundidad, caída o descenso. El cuarto a oscuras en que suele confinarse Erdosain

12

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

se parece a un "negro vientre" (S1, 43) o al "fondo de un sepulcro" (S1, 69) cuyo silencio es asimismo "negro" (*ibid.*), espacio externo en estrecha correspondencia con las "fuerzas oscuras" (S1, 41) e irracionales del ser, fuerzas por lo general peligrosas e "incoherentes" (S1, 383) que pueden anunciar el crimen o el suicidio. El poder destructor del ámbito nocturno se asocia con la muerte en la siguiente reflexión de Erdosain: "Y cualquier día... no, de día no será... cualquier noche, cuando esté harto de tanta farsa e incoherencia, me iré". (S1, 157). Un fragmento de S1, intitulado "Capas de oscuridad", presenta un paralelismo interesante entre una oscuridad devoradora y el aislamiento y pérdida de identidad del protagonista:

Tenía la sensación de caer en un agujero sin fondo y apretaba los párpados cerrados. [...] De sus párpados caían sucesivas capas de oscuridad más densa. [...] Cada capa de oscuridad que descendía de sus párpados era un tejido placentario que lo aislaba más y más del universo de los hombres. [...] Sí, todo su cuerpo vivía, estaba en contacto con la tierra, por un centímetro cuadrado de sensibilidad. El resto se desvanecía en la oscuridad. Sí, él era un centímetro cuadrado de hombre, un centímetro de existencia prolongando con su superficie sensible, la incoherente vida de un fantasma. Lo demás había muerto en él, se había confundido con la placenta de tinieblas que blindaba su realidad atroz (S1, 43-44; el subrayado es nuestro).

Oscuridad connotadora de desintegración como en esa otra fantasía de Erdosain en que imagina haberse disuelto en "una neblina que avanza oscura sobre el mundo" (L1, 342). En El tiempo vivido, E. Minkowski analiza dos formas de "vivir" el espacio, a las que denomina "espacio claro" y "el espacio oscuro". A propósito del "espacio oscuro" -y sólo nos detendremos en lo que se refiere a él- el autor propone, desde un punto de vista fenomenológico, la explicación de por qué la oscuridad es vivida como un espacio envolvente que no sólo aísla, sino que aniquila la individualidad. El "espacio negro", dice,

[...] no se extiende delante de mí, sino que me toca directamente, me envuelve, me aprieta, hasta penetrar en mí, me penetra por completo, pasa a través de mí, de suerte que hasta diríamos que el yo es permeable a la oscuridad mientras que no lo es a la luz. Así pues, el yo no se afirma en relación a la oscuridad, sino que se confunde con ella, es uno con ella¹³. (Nosotros subrayamos)

Será éste, prosigue el autor, un espacio "no socializado", o sea que en él se ha perdido la capacidad de relación, de comunicación. Un ejemplo privilegiado en este sentido es el de la "casa negra", lugar simbólico, a la vez deseado y rechazado, que alude a la masturbación. Esta no es asumida desde luego como una

¹³El tiempo vivido, F.C.E., México, 1973, p. 395.

experiencia integradora, sino todo lo contrario: sumirse en la "oscuridad sensual" es ahondar aún más la distancia que existe entre el personaje y los "otros":

Era esta oscuridad [sensual] una casa familiar en la que perdía súbitamente las nociones del vivir común. Allí, en la casa negra, le eran habituales los placeres terribles, que de haberlos sospechado en la experiencia de otro hombre le habrían separado para siempre de él (S1, 75).

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

Para concluir diremos que la trayectoria del símbolo particular que acabamos de reconstruir ha permitido también articular un complejo determinado de imágenes y actitudes de indudable valor simbólico. En conjunto apuntan a una estructura imaginaria obsesiva que incide en la noción de identidad dual, en la soledad interior, y, finalmente, en la muerte como única salida. Tal vez lo más significativo sea precisamente ese predominio de lo imaginario que acaba incluso por convertirse en la única realidad del protagonista. Si en un principio éste todavía se pregunta por

el sentido de algunas de sus experiencias —el porqué del robo por ejemplo—, al final de L1 es hostigado por imágenes y paisajes interiores avasalladores. Desde esta óptica, vivir inmerso en los símbolos o dejarse absorber por su dinamismo viene a ser otra forma de significar el exilio interior.

2. Imágenes de la disociación.

Bajo esta denominación única, hemos creído conveniente agrupar un conjunto de figuras que contribuye decisivamente a perfilar el mundo imaginario de la angustia, de líneas "esquizomorfias", al que aludimos al iniciar este capítulo. El "sol oblicuo" imperturbable y al acecho o el "sol de la noche" configuran ya una de las materializaciones -acaso de las más logradas- de ese mundo. Una poderosa y sugestiva alucinación de Erdosain, la de un cuerpo escindido o, para ser más precisos, decapitado, puede servir de emblema a esta constelación de imágenes y a la vez de punto de partida para nuestra aproximación:

.Hasta se le hace visible su cuerpo, clavado por los pies en el centro de una llanura castigada por innumerables vientos. Ha perdido la cabeza, pero en su cuello, que aún sangra, está empotrado un engranaje. Este engranaje soporta una rueda de molino, cuyo pistón llena y vacía los ventrículos de su corazón (L1, 221).

Independientemente de las múltiples asociaciones que sin lugar a dudas es susceptible de despertar el fragmento anterior, la imagen de un cuerpo mutilado, desmembrado -imagen también obse-

siva que excede incluso el marco de las novelas presentes¹⁴ — remite una vez más al motivo central de la identidad. En efecto, como lo ha demostrado el psicoanálisis lacaniano, la ruptura de la unidad psíquica del sujeto da lugar precisamente a lo que denomina "fantasía del cuerpo fragmentado"¹⁵. Se entiende que el cuerpo que aparece casi siempre como un "doble hostil" del personaje, ajeno o desconocido, puede por lo mismo ser "guillotinado" (S1, 5) por la angustia, decapitado como en el ejemplo anterior o convertido en un "engranaje apocalíptico" (L1, 308) despojado de vida. Por el contrario, recobrar el cuerpo —un cuerpo "ágil"

¹⁴ En una de las Aguafuertes porteñas, "Molinos de viento en Flores", un molino de viento "desmochado" le sugiere a Arlt una visión parecida: "Algunas paletas torcidas colgaban del engranaje negro, allá arriba, como la cabeza de un decapitado" (p.12). Aquí, sin embargo, se aplica un símil a una realidad observada. Aunque no conocemos la fecha precisa de publicación de esta aguafuerte, existe sin duda una estrecha continuidad entre ambas imágenes. Por otra parte, en 1964 se estrenó en Buenos Aires una tragicomedia de Arlt (que no se incluye en su Teatro completo publicado en 1968 y que por lo tanto no pudimos consultar) intitulada significativamente La cabeza separada del tronco. En el libro de D. Guerrero se informa que "cuando el doctor Jorge Thenon, el eminente psiquiatra argentino, tenía su consultorio en Callao y Corrientes, recibió la visita de Roberto Arlt, que le llevaba La cabeza separada del tronco para consultarle acerca de la autenticidad de los personajes que había creado." Op.cit., p. 194.

¹⁵

V. J. Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", Ecrits I, Seuil, París, 1966 (Col. Points), pp. 89-97. Véase un comentario que aclara este ensayo en J. M. Palmier, Jacques Lacan, lo simbólico y lo imaginario, Proteo, Buenos Aires, 1971, pp. 31-44.

(S1, 86)– , soñar como lo hace Erdosain con "seres nuevos de una creación más perfecta" o con "bellos cuerpos" bañados en una "atmósfera elástica" (S1, 68), y paralelamente salir del anonimato y "pronunciar su nombre" (S1, 86), equivale también a recobrar la identidad.

En su antropología de lo imaginario, G. Durand incluye la spaltung (o escisión del yo)¹⁶ entre las principales "estructuras esquizomorfas" de representación. Desde este punto de vista, no importa la spaltung en cuanto rasgo psíquico sino en cuanto modalidad de la representación que tiende a disociar, separar, fragmentar, recortar, etcétera. A la imagen privilegiada del "cuerpo fragmentado" deben agregarse otras variantes de la escisión. Por ejemplo, los "muros", las "murallas", las "fachadas", pueblan una y otra vez las fantasías de Erdosain. Cercado por la angustia, el personaje imagina que "los muros crecían, [que] se elevaban sus hiladas de ladrillos [...]" (S1, 43). En una sección de L1 cuyo título, "Bajo la cúpula de cemento", simboliza esa misma obsesión, aparecen de nuevo los "muros" que separan, incomunican y sumen en la más extrema soledad: "En su mente se levanta una fachada infinita. Los muros ondulan como una cortina de humo. Dese-

¹⁶

Op. cit., pp. 210-211.

cha el espectáculo. [...] Luego, más lejos, la muralla de humo". (L1, 302). Poco después se asocia esa imagen con el "hombre y su ciudad", ciudad que, como bien sabemos, funciona como un espacio simbólico que parece aglutinar fuerzas destructivas: "En todas partes se ha infiltrado el hombre y su ciudad. Piensa que hay murallas infinitas." (L1, 306-307). Por último, la metáfora final no puede ser más explícita: Erdosain acaba "enmurado" después de "hundirse" y de atravesar imaginarias "capas geológicas" (L1, 309).¹⁷ Del mismo modo, se advierte que los numerosos símiles y metáforas que giran en torno a lo mecánico y a las superficies metálicas, superficies frías, durase impenetrables, sugieren también barreras que cumplen una función similar a las "murallas", "cortinas", "capas" o "cúpulas". Por ejemplo, los ojos fríos, inexpresivos, de la monja que escucha la confesión de Elsa "semejant dos planchas de plata muerta" (L1, 266), comparación que por sí sola significa la distancia y por lo tanto la incomunicación que media entre las dos mujeres. La confesión de Elsa, que abarca varias páginas de Los lanzallamas (266-289), es en efecto un monólogo sin respuesta, un diálogo trunco simbolizado por esas "inmóviles pupilas de plata muerta" (289). Los paisajes exteriores, igualmente fríos y artificiales, son descritos con un lenguaje parecido: las veredas, "bajo

¹⁷ Durand se refiere precisamente a la imagen del muro ("mur d'airain", "mur de glace") como una representación característica de la spaltung. (Les structures..., p. 211).

la luz lunar, diríanse cubiertas de planchas de zinc" (S1, 174), y los charcos "[centellean] profundidades de plata muerta" (S1, 175). En la escena del asesinato de la Bizca, es palpable el nexo metafórico entre la "frialidad" del metal (o sea del arma) y la conciencia "helada" — separada— del protagonista (L1, 383). Asimismo el cuerpo distante y extraño de la Bizca se convierte, en este momento clave, en una especie de mecanismo abstracto, sin vida y sin calor, que se distiende "con la violencia de un arco de acero" (L1, 384). Pero es tal vez la "plancha de acero endurecido"¹⁸ la imagen que mejor sintetiza la imposibilidad de lograr una comunicación plena, total. Y, dato curioso, Erdosain explica esta vez el significado de tal metáfora: "El alma de nuestros semejantes es más dura que una plancha de acero endurecido [...] [Ésta] espeja en su superficie pulimentada las cosas que la rodean, pero la substancia de las cosas no penetra en ella" (L1, 323). El reflejo es engañoso: establece sólo un simulacro de comunicación que no permite el auténtico conocimiento del otro.

Por otra parte, lejos de ser liberadora — como querían los futuristas en los albores de este siglo—, la "realidad mecánica ensordece la noche de los hombres con tal balumba de mecanismos que

¹⁸Véase también lo que dice O. Masotta al respecto. Op.cit., pp. 70-72.

el hombre se ha convertido en un simio triste" (L1, 308; nosotros subrayamos). Predomina en efecto la imagen desnaturalizada de un cuerpo-máquina o cuerpo-engranaje. En los días previos al suicidio, cuando se refugia en la casa del comentador, la voz misma de Erdosain ha perdido su calidez. A las inflexiones que denotan algún género de emoción, se sustituye un tono de voz "parejo, isócrono, metódico, como el del engranaje de un reloj" (S1, 71). De las fantasías de Erdosain surge una y otra vez un "cosmos mecanizado"¹⁹ recorrido por "turbinas", "dínamos", "rieles" "tornos" que oprimen y esclavizan al hombre: "Cada vez más existencias, más edificios, más dolor. Cárceles, hospitales, rascacielos, rascaestrellas, subterráneos, minas, arsenales, turbinas, dínamos, socavones de tierra, rielés; más abajo vidas, suma de vidas". (L1, 303). Pero — y es tal vez lo que importa— ese universo infernal de la máquina ha penetrado en los reductos interiores del hombre arltiano: "y él, en tanto, ¿qué era en medio de

19

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

esos engranajes que lo iban bloqueando, metiéndose cada vez más adentro de la vida, sumergiéndolo en un fangal que lo desesperaba?" (S1, 123).

Al proceso de enajenación a que apuntan las imágenes anteriores puede, sin embargo, contraponerse el invento y/o sueño de Erdo-sain, a saber, su singular proyecto de "metalizar las flores", de crear "la rosa de cobre"²⁰. Con ello se intenta, poética y simbólicamente, revertir el proceso, juntar o fundir lo que ha sido arbitrariamente separado, resolver en suma la contradicción entre un mundo de adelantos tecnológicos e industriales, sinónimos de modernidad, y lo natural: la frialdad del metal adquiere ahora vida, se "anima" al contacto con la "rosa": "En el miserable cuchitril la maravillosa flor metálica exfoliaba sus pétalos bermejos. El temblor de la llama de la lámpara de acetileno, hacía jugar una transparencia roja, como si la flor se animara de una botánica vida, que ya estaba quemada por los ácidos y que constituía su alma" (S1, 137). El sueño fugaz de la "rosa de cobre", sueño privado, entronca entonces con el otro sueño colectivo de liberación, el de la Sociedad Secreta.

²⁰No es ocioso recordar aquí la afición del propio Arlt a los inventos. Como lo recuerda Carlos Orlando Nallim, "en 1934 había patentado un procedimiento para fabricar medias gomificadas", invento con el cual Arlt pensaba hacerse rico. ("Acotaciones a El juguete rabioso de Roberto Arlt", NRFH, 23: 1974, núm. 1, p. 404).

3. "La geometría interior de la vida".

La proliferación de figuras espaciales, principalmente geométricas, para referirse en buena medida (aunque no sólo) al terreno de lo subjetivo y de los afectos — al que J. Giordano denomina con razón "los espacios del alma"²¹ ocupa un lugar preponderante en S1 y L1. Se trata de hecho de una constante del universo arltiano, ya que también encontramos este recurso expresivo en sus otras novelas y en algunos de los cuentos incluidos en El jorobadito. En la primera novela de Arlt se establece con nitidez el nexo entre este tipo de imagen y la situación del protagonista. La presencia del metaforismo geométrico, aquí todavía esporádica, sólo se entiende en función de la trayectoria de Silvio Astier. Coincide en efecto la significativa alusión al "rencor cóncavo" con el inicio del proceso de ensimismamiento y marginación del personaje en la librería de don Gaetano y con el temprano rechazo social que en ella experimenta: "Allí comencé a quedarme sordo. Durante algunos meses perdí la percepción de los sonidos [...] No pensaba. Mi entendimiento se embotó en un rencor cóncavo, cuya concavidad día a día hacía más amplia y acorazada" (59). Por otra parte, la relación hostil del personaje con su entorno se manifiesta asimismo por medio de un lenguaje geométrico:

²¹ Art. cit., pp. 136 y ss.

se habla del "fúlgido tetragrama de plata" que resplandece en el cielo, o de la "cara triangular" de alguno de los personajes. De cualquier forma, la asociación entre incomunicación y configuración de un paisaje interior cercado por la geometría sigue siendo, nos parece, una premisa o un punto de partida válido para explorar ese recurso en nuestras novelas.

A la ciudad, casi nunca descrita, reducida apenas a algunos trazos esenciales —ya hablamos de los "cubos de portland", de las "diagonales oscuras" o de "la oblicua sombra de los rascacielos"—, hay que agregar ahora una geografía afectiva en que prevalecen también formas geométricas, abstractas y esquemáticas: "círculos", "perpendiculares", "poliedros", "triángulos", "elípticas" o "espirales", son los términos claves de un nuevo código con que se pretende significar y a la vez desnudar el auténtico mundo interior de los personajes. Así por ejemplo, desde las primeras páginas de S1, leemos esta denominación de "un estado de conciencia":

Quizá la palabra ladrón no estuviera en consonancia con su estado interior. Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha (S1, 4).

De la angustia o, mejor, de la "zona de la angustia", reiteradamente espacializada, aparece esta sorprendente visión topográfica:

[...] dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se la representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están reveladas por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque [...] y como una nube de gas venenosa se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios sin perder su forma plana y horizontal (S1, 5).

Surgen también "mapas del dolor que se desparrama por nuestro pobre cuerpo" (L1, 220), dolor que "estalla en un poliedro irregular" (L1, 226). Por otra parte, la sensación de vacío es parecida a "un triángulo cuyo vértice le llega hasta el cuello, cuya base está en su vientre y que por sus catetos helados deja escapar hacia su cerebro el vacío redondo de la incertidumbre" (L1, 220). Todavía en otro ejemplo el pensamiento "se encarrila en una elíptica metálica" (L1, 303) y las "espirales del odio almacenan flexibilidad y potencia" (L1, 225). Se establecen extrañas correspondencias entre el ámbito exterior frío, hostil y negador de la identidad, la ciudad geometrizada o incluso "la pieza perfectamente cúbica" en la cual resulta "absurdo pensar en una confesión" (L1, 221), y "la firme parálisis de su carne [también] cúbica"

(S1, 70). Los "ángulos" (L1, 227) del cuarto aprisionan, ponen cotos e impiden la huida. Es sin duda esta voluntad, aquí explícita, por crear un lenguaje innovador, con sugestividad propia, la que hace que Arlt se aproxime a las corrientes de vanguardia de su tiempo²². Como es bien sabido, en lugar de describir o reflejar la realidad, la imagen, instrumento clave de la nueva estética, intenta ahora producirla. No obstante la novedad y el parecido con las geometrías urbanas de la lírica y plástica modernas, tal irrupción metafórica no constituye en Arlt un fin en sí o un simple mimetismo, sino una poderosa fuerza expresiva perfectamente integrada a su visión del mundo y desde luego a las demás manifestaciones simbólicas aquí exploradas. Es difícil no advertir en la reducida muestra anterior²³ las connotaciones negativas que acompañan

²²Entre los críticos que comentan este aspecto del lenguaje narrativo de Arlt, están los siguientes: E. González Lanuza, Op. cit.; N. Jitrik, "Entre el dinero y el ser: lectura de El juguete rabioso, de Roberto Arlt", Dispositio (Michigan), 1: 1976, núm. 2, pp. 101-133, y G. Pío del Corro, op. cit. Interesa en particular el punto de vista de González Lanuza porque fue uno de los exponentes de la vanguardia argentina en los años veinte. Funda con Borges y Guillermo de Torre una revista mural, Prisma, en 1922, y colabora también en las revistas Proa y Martín Fierro. Apunta la predilección de Arlt por la terminología científica y geométrica, "mostrándose contaminado por la 'nueva sensibilidad' más de lo que sospechaba" (p. 31). González Lanuza vincula este rasgo con el "expresionismo" del autor, aislándolo no obstante del conjunto simbólico del que forma parte y, por lo tanto, de una reflexión global acerca de la función que cumple en las novelas.

²³Véanse otros ejemplos en S1, 18, 23, 125-126 y L1, 206, 207, 209, 256, 299, 304.

este exacerbado recurrir a las formas geométricas para cercar el espacio interior de los personajes. Como en el caso del "ren-cor cóncavo", significan, una vez más, aislamiento e incomunicación. Por otro lado, esta geometría invasora proyecta formas vacías, estáticas, formas cuyo esquematismo evoca un mundo interior igualmente inerte, muerto. Lo racional, lo reflexivo penetran en la afectividad para restarle vida, mutilarla e inmovilizarla. Lo que descubre la imaginaria "geometría interior de la vida" (Sl, 123), compuesta hasta el exceso por líneas, planos y simetrías, es precisamente la enajenación de lo vital, su petrificación. Se impone de nuevo el parentesco con otra "estructura esquizomofa" de representación, llamada por Minkowski "le géométrisme morbide", y que consiste en una generalización abusiva de nociones de orden espacial, de figuras rígidas, con las cuales "la richesse et la mobilité de la vie" desaparecen²⁴. Por su parte, Leo Navratil destaca la "geometrización" como uno de los elementos estilísticos esenciales de las representaciones esquizofrénicas, rasgo que aparece en forma predominante en el arte de este siglo y que -siempre según Navratil- "trata de expresar el peligro y el

²⁴ La schizophrénie, Payot, París, 1927: "La géométrie, le plan, la logique priment tout. Tout ce qui constitue la richesse et la mobilité de la vie, tout ce qui est irrationnel, tout ce qui est progression se trouve entièrement exclu du psychisme du sujet du même coup" (p. 118). Véanse también algunos comentarios al respecto en Durand, Les structures..., pp. 211-213.

desamparo a que está sometido el hombre en el siglo de la técnica [...] De una geometría lírica de las formas surge una geometría del miedo"²⁵. Al intentar explicar "la furia de geometrismo plástico" que se ha apoderado del arte de vanguardia, arte que "repele lo vital", Ortega y Gasset se aproxima a la interpretación anterior aunque no menciona el posible paralelismo con la representación esquizofrénica. Señala en efecto que "la sensibilidad comienza por buscar la forma viva y acaba por eludirla, como aterrorizada o asqueada, recogiendo en signos abstractos, último residuo de figuras animadas o cósmicas"²⁶. Estas distintas interpretaciones coinciden no obstante en lo que nos parece fundamental en S1 y L1: la asociación entre el orden geométrico imperante y la evocación de territorios interiores enajenados. Es también significativo que cuando surge el tópico de la evasión o de la huida — paralelamente a la necesidad de forjar un hombre nuevo, sin pasado ni ataduras, o de plantear la "nueva vida" (S1, 67)—, se recurra a los espacios abiertos no clausurados por ninguna geometría: mientras por ejemplo Erdosain sueña con escaparse de

25

Op. cit., p. 91.

26

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

su "periferia humana" (L1, 308) o "de la tierra" (L1, 227) y con "tirarse de cabeza al infinito" (L1, 227), Hipólita desea "resbalar al infinito desconocido" (L1, 256)²⁷

La propensión a lo geométrico y a lo que finalmente representa, una lógica o una razón excesiva, viciada, que coarta lo vital, sinónimo de movimiento o acción, admite otros paralelos en las novelas. Encontramos esta primacía de lo racional y de lo geométrico en la predilección obvia de los personajes por los "planes". En un primer término, está, claro, el plan de la Sociedad Secreta minuciosamente analizado por su teórico, el Astrólogo, pero que, como bien sabemos, no conduce a nada concreto y acaba siendo incluso el sustituto de la acción eficaz y transformadora. Del mismo modo, Erdosain, que es incapaz de enfrentarse decididamente a Barsut, se complace no obstante en fijar las "líneas definitivas de un plan de muerte" (S1, 51) destinado a su doble, seducido por su exactitud "matemática" (*ibid.*) o "geométrica" (S1, 60). El "plan" también seduce al Astrólogo — que se adhiere

27

Digamos sin embargo que este deseo de espacios infinitos y liberadores tiene un valor evidentemente simbólico, y no representa por lo tanto una alternativa "real" para los personajes arltianos. Véase al respecto la tesis discutible que sostiene S. Goštautas en "La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt", Revista Iberoamericana (Pittsburgh), 1972, núm. 80, pp. 441-462.

inmediatamente a él- por su perfección y su lógica interna. El carácter espacial de este plan salvador al cual se aferra el protagonista (como en otro orden se aferran los "locos" al plan global de la Sociedad Secreta) es subrayado una y otra vez por éste: "¿Se da cuenta? [se dirige al comentador] Un plan son tres líneas generales, tres admisibles líneas rectas, nada más" (S1, 51). Su fascinación por el plan, al que denomina también "idea eje" (ibid.) le hace pensar que tal vez exista "una matemática del espíritu" (ibid.). En el seno de la Sociedad Secreta, Erdosain es el encargado de trazar otro plan, el de la fábrica de fosgeno, con el cual se pretende exterminar a los enemigos, plan que se reproduce en L1 y que aparece descrito en todos sus detalles (L1, 372-378), pero que por supuesto tampoco alcanza ningún grado práctico de realización. La hipertrofia de lo reflexivo y racional es perceptible incluso en el uso reiterado de cierto vocabulario: Erdosain intenta "clasificar pensamientos" (S1, 4) o "razonar el odio" (S1, 79) y en algún momento desea pensar "con razonamientos de líneas nítidas, como son las jugadas de ajedrez" (S1, 123). Actividad que procura ordenar el caos o la incoherencia interior, apresarlos definitivamente en unas formas rígidas, inertes, tal vez tranquilizadoras pero en el fondo estériles.

ÉPILOGO

Al llegar al término de nuestra lectura, podemos afirmar sin rodeos que Los siete locos y Los lanzallamas anuncian al hombre anónimo de la modernidad y a la vez prefiguran, en los conflictivos años treinta, la crisis del mundo actual, mundo caótico, sin valores, que Arlt descifra, sin embargo, más allá de sus signos aparentes. De manera paralela —y tal vez ello sea inevitable en todo auténtico innovador—, Arlt no se atiene a ninguna fórmula reductora o empobrecedora para configurar su mundo, en particular para dar forma a esas otras realidades que el escritor intuye y para las cuales supo encontrar sin duda un lenguaje propio, eficaz y poderoso.

Por otra parte, esperamos haber mostrado que la coherencia de fondo que nos propusimos establecer en las novelas se articula en torno al problema central de la identidad. Este es, sin embargo —vale la pena precisarlo—, la conclusión o el producto de las distintas aproximaciones a las novelas. En lugar de atenernos a unas cuantas fórmulas o definiciones previas, optamos por mostrar, de manera deliberada, en su complejidad, diversidad y a veces también en sus contradicciones, cómo se va abriendo paso en la práctica, o sea en los análisis concretos. Frente a una crítica empeñada en desentrañar las

"ideas" del autor y a partir de éstas enjuiciar sus limitaciones o errores, hemos creído importante subrayar, a lo largo de nuestro análisis, que las respuestas de Arlt, por ser básicamente imaginativas, no pueden fácilmente encerrarse en esquemas o tesis.

Por último, y en otro orden de ideas, es sin duda revelador que sea un hijo de inmigrante, un habitante desarraigado y tal vez todavía con una frágil o incipiente identidad nacional, el introductor, por una parte, de la novela contemporánea en el Río de la Plata y por otra, el autor que indague tan obsesivamente —como vimos en las páginas anteriores— la noción misma de identidad. No resulta aventurado, creemos, trascender el marco de las novelas al que hasta ahora nos hemos ceñido, y entender que el diálogo que buscan con tanta ansiedad los personajes incommunicados de Arlt es también en el fondo el que buscó —y no siempre, como bien sabemos, halló— el propio Arlt con sus contemporáneos. Hoy, a más de cuarenta años de su muerte, puede decirse sin lugar a dudas que el diálogo ha empezado.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Roberto Arlt.

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

a) La narrativa.

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

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

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

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

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

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

b) El teatro.

Teatro completo de Roberto Arlt, 2ts., Schapire, Buenos Aires, 1968 (Col. Tatú, núms. 26 y 27), 272 pp. y 223 pp.

[El primer tomo incluye: Prueba de amor, Trescientos millones, El fabricante de fantasmas, África; el segundo: La isla desierta, Savério el cruel, La fiesta del hierro, El desierto entra a la ciudad.]

c) Crónicas.

Aguafuertes porteñas, Losada, Buenos Aires, 1973, 184 pp.
/1933/

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

2. Estudios sobre la obra de Arlt.

Arlt, Mirta. "Prólogo" a Novelas completas y cuentos, t. 1,
Fabril, Buenos Aires, 1963.

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

_____. "Prólogo" a Los siete locos, Losada, Buenos
Aires, 1973.

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

Campos, Jorge. "La ciudad, reflejo del hombre", Ínsula (Ma-
drid), 1978, núm. 384, p.11

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

_____. "Acerca de la 'estrategia de la ficción' de
Roberto Arlt", NRFH, 32: 1983, núm. 1, pp. 195-200.

Cortázar, Julio. "Roberto Arlt: apuntes de relectura", Sábado (sup. cult. del Uno más Uno), 30 de enero de 1982, núm. 221, pp. 2-3.

Etchenique, Nira. Roberto Arlt, La Mandrágora, Buenos Aires, 1962.

Flint, J. M. The prose writings of Roberto Arlt: their ideology and technique, Tesis Univ. of Strathclyde, Glasgow, 1971.

Foster, D. W. Currents in the contemporary argentine novel (Arlt, Mallea, Sábato and Cortázar), University of Missouri Press, 1975.

Giordano, Jaime. "El espacio en la narrativa de Roberto Arlt", Nueva narrativa hispanoamericana (Nueva York), 2:1972, núm. 2, pp. 119-148.

González Lanuza, Eduardo. Roberto Arlt. C.E.A.L., Buenos Aires, 1971.

Goštautas, Stasys. "La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt", Revista Iberoamericana (Pittsburgh), 1972, núm. 80, pp. 441-462.

_____. Buenos Aires y Arlt (Dostoievski, Martínez Estrada y Escalabrini Ortiz), Ínsula, Madrid, 1977.

- Guerrero, Diana. Roberto Arlt: el habitante solitario, Gráfica Editor, Buenos Aires, 1972.
- Hayes, Aden W. Roberto Arlt: la estrategia de su ficción, Tamesis, London, 1982.
- Jitrik, Noé. "Entre el dinero y el ser: lectura de El juguete rabioso, de Roberto Arlt", Dispositio (Michigan), 1: 1976, núm. 2, pp. 101-133.
- _____ (comp.) Antología de Roberto Arlt, Siglo XXI, México, 1980.
- Larra, Raúl. Roberto Arlt, el torturado, Ediciones Ánfora, Buenos Aires, 1973.
- Maldavsky, David. Las crisis en la narrativa de R. Arlt, Escuela, Buenos Aires, 1968.
- Masotta, Oscar. Sexo y traición en Roberto Arlt, J. Álvarez, Buenos Aires, 1965.
- Nallim, Carlos Orlando. "Acotaciones a El juguete rabioso de Roberto Arlt", NRFH, 23: 1974, núm. 2, pp. 401-410.
- Núñez, Ángel. La obra narrativa de Roberto Arlt, Nova, Buenos Aires, 1968 (Minor Nova, 4).
- Onetti, Juan Carlos. "Semblanza de un genio rioplatense", en Nueva novela latinoamericana, t. 2, Paidós, Buenos Aires, pp. 363-377.

Pastor, Beatriz. "De la rebelión al fascismo: Los siete locos y Los lanzallamas", Hispanamérica (Gaithersburth), 1980, núm. 27, pp. 19-32.

Piccini, Mabel. "Los siete locos de Roberto Arlt: un momento de la realidad argentina", en Hispanófila (Chapel Hill), 1970, núm. 40, pp. 29-43.

Pío del Corro, Gaspar. La zona novelística de Arlt, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1971.

Prieto, Adolfo. "La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt", prólogo a Viaje terrible, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969, pp. 9-36.

_____. "Prólogo" a Los siete locos y Los lanzallamas, Ayacucho, Caracas, 1978, pp. IX-XXXIII.

Piglia, Ricardo (comp.) Yo, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968.

_____. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", Los libros (Buenos Aires), 1973, núm. 29, pp. 22-27.

_____. "Homenaje a Roberto Arlt", en Nombre falso, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, pp. 97-172.

Romano, Eduardo. "Arlt y la vanguardia", Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 1981, núm. 373, pp. 143-147.

Viñas, David (comp.) Antología de Roberto Arlt, Casa de las Américas, La Habana, 1967.

_____. Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar, Siglo XX, Buenos Aires, 1971.

3. Otras obras citadas.

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana, t. 2, F.C.E., México, 1964 (Col. Breviarios, 156).

Arrieta, Rafael Alberto (ed.). Historia de la literatura argentina, t. 4, Peuser, Buenos Aires, 1959.

Bajtín, Mijail. La poétique de Dostoievski, Seuil, París, 1970.

Bastide, Roger. Sociologie des maladies mentales, Flammarion, París, 1965.

_____. Le rêve, la transe et la folie, Flammarion, París, 1972.

Benveniste, Émile. "De la subjectivité dans le langage",
en Problèmes de linguistique générale, Gallimard, Pa-
ris, 1967, pp. 258-266.

Booth, Wayne C. The rhetoric of fiction, The University
of Chicago Press, Chicago and London, 1973.

Breton, André. Manifestes du surréalisme, Gallimard, Pa-
ris, 1971.

Butor, Michel. Essais sur le roman, Gallimard, Paris, 1969.

Campbell, Joseph. El héroe de las mil caras. Psicoanálisis
del mito, F.C.E., México, 1972.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos, Labor, Bar-
celona, 1979 (Nueva colección Labor).

Cortázar, Julio. Último round, Siglo XXI, México, 1969.

_____. Territorios, Siglo XXI, México, 1978.

Cruz, Jorge. "Sábado y la herencia literaria argentina",
Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), 1983, núms. 391-
393, pp. 691-702.

Cúneo, Dardo. Aventura y letra de América Latina, Monte
Ávila, Caracas, 1975.

Ducrot, Oswald, Dan Sperber y otros. ¿Qué es el estructuralismo?, Losada, Buenos Aires, 1971.

Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, París, 1969.

_____. La imaginación simbólica, Amorrortu, Buenos Aires, 1971.

Eyzaguirre, Luis B. El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1973.

Fernández Moreno, César. "Distinguir para entender (entrevista con Leopoldo Marechal)", en Oscar Collazos (comp.) Los vanguardismos en la América Latina, Ediciones Península, Barcelona, 1977, pp. 41-48.

Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana, Ariel, Barcelona, 1975.

Freud, Sigmund. "Lo siniestro", en Obras Completas, t. 3, trad. del alemán por Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, pp. 2483-2505.

Fromm, Erich. Psicoanálisis de la sociedad contemporánea, F.C.E., México, 1971.

- Genette, Gérard. Figures III, Seuil, París, 1972.
- Gide, André. Les faux-monnayeurs, Gallimard, París, 1983.
- Giordano, Carlos R. "Boedo y el tema social", en Historia de la literatura argentina, t.2, C.E.A.L., Buenos Aires, 1968, pp. 961-984.
- Goić, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972.
- Kayser, Wolfgang. Lo grotesco, Nova, Buenos Aires, 1964
- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je", en Écrits I, Seuil, París, 1966 (Col. Points), pp. 89-97
- Lafleur, Héctor R. y Horacio Jorge Becco (comps.). Las revistas literarias argentinas (1893-1967), C.E.A.L., Buenos Aires, 1968.
- Laing, Ronald D. El yo dividido, F.C.E., México, 1974.
- Lastra, Pedro y Graciela Coulson. "El motivo del horror en Octaedro", en P. Pastra (ed.), Julio Cortázar, Taurus, Madrid, 1981, pp. 340-352.
- Lévi-Strauss, Claude. "Le sorcier et sa magie", en Anthropologie structurale, Plon, París, 1958, pp. 183-203.

Mariani, Roberto. "Martín Fierro y yo", en A. Prieto (ed.), El periódico de 'Martín Fierro', Galerna, Buenos Aires, 1968, pp. 39-43.

Minkowski, Eugène. La schizophrénie, Payot, París, 1927.

_____. El tiempo vivido, F.C.E., México, 1973.

Navratil, Leo. Esquizofrenia y arte, Biblioteca Breve de Bolsillo, Barcelona, 1972.

Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte, Revista de Occidente, Madrid, 1970 (Col. El Arquero).

Pagés Larraya, Antonio. "Buenos Aires en la novela", Revista de la Universidad de Buenos Aires, 4: 1946, núm. 2, pp. 253-275.

Palmier, Jean-Michel. J. Lacan, lo simbólico y lo imaginario, Editorial Proteq, Buenos Aires, 1971.

Picon Garfield, Evelyn. ¿Es surrealista Julio Cortázar? Gredos, Madrid, 1975.

_____. Cortázar por Cortázar, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978.

Piglia, Ricardo. "Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués", en Sábado (sup. cult. del Uno más Uno), 10 de mayo de 1980, núm. 131, pp. 7-8.

Pouillon, Jean. Tiempo y novela, Paidós, Buenos Aires, 1971.

Prieto, Adolfo. El periódico de "Martín Fierro", Galerna,
Buenos Aires, 1968.

_____. "Boedo y Florida", en Estudios de literatura argen-
tina, Galerna, Buenos Aires, 1969.

Rank, Otto. El doble, Orión, Buenos Aires, 1976.

Rein, Mercedes. Cortázar y Carpentier, Crisis, Buenos Aires,
1974.

Rivera, Jorge B. El folletín y la novela popular, C.E.A.L.,
Buenos Aires, 1968.

Roa Bastos, Augusto. "Nueva novela", Sábado (sup. cult.
del Uno más Uno), 18 de junio de 1983, núm. 294, pp. 1 y 3.

Robert, Marthe. Kafka, Gallimard, París, 1968.

Róheim, Géza. The origin and function of culture, Nervous
and Mental Disease Monographs, Nueva York, 1943.

_____. Magia y esquizofrenia, Paidós, Buenos Aires, 1959.

Sábato, Ernesto. Sobre héroes y tumbas, Losada, Buenos
Aires, 1966.

_____. Ensayos, Losada, Buenos Aires, 1970.

Sartre, Jean-Paul. La náusea, trad. por Aurora Bernárdez, Diana, México, 1952.

Séchehaye, M.A. La realización simbólica. Diario de una esquizofrénica, F.C.E., México, 1973.

Starobinski, Jean. La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura), Taurus, Madrid, 1974 (Cuadernos para el diálogo, 127).

Tacca, Óscar. Las voces de la novela, Gredos, Madrid, 1973.

Tiempo, César. Protagonistas, Kraft, Buenos Aires, 1954.

Zum Felde, Alberto. Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa, t. 2, Guaranía, México, 1959.