

EL ESCRITOR RABIOSO

Por Juan Manuel Acevedo

Si algún escritor rioplatense se ha acercado a eso llamado genio, escribió Juan Carlos Onetti, ese escritor fue Roberto Arlt. No hay otro escritor argentino -ni siquiera Borges-, a quien esa ambigua palabra (genio), signifique lo que signifique, le siente mejor. La incompreensión de sus contemporáneos, la agresiva amoralidad de su obra, el desprecio de Arlt por casi todo lo que no fuera él mismo, y su muerte prematura, fueron armando ese ícono del bárbaro desdichado y genial. Esta caracterización emotiva tiene el inconveniente de instalar al escritor en una especie de infierno, habitado por los poetas locos, los enfermos iluminados o los niños irresponsables del arte.

Roberto Arlt deja de ser un novelista, un dramaturgo, un hombre de ideas, para transformarse en un caso clínico o en un enigma literario. La afirmación -por no decir la acusación- de la genialidad de Arlt se articula con otras, que parecen oponérsele pero conducen al mismo resultado: Arlt escribía mal, Arlt era poco menos que un analfabeto. Roberto Arlt viene a ser una especie de cruce entre el compadrito orillero y el dandy europeo, que escupía sobre los porteros o lloraba ante una rosa marchita; por ello, no tenía más remedio que escribir *Los siete locos*.

“No sé si fue un ser angélico, un hijo de puta o un farsante”¹, escribió Onetti, ¿acaso era las tres cosas? Julio Cortázar, en su prólogo a las *Obras Completas* de este autor, lo compara con un “Goya canyengue”, “un François Villon de quilombo” o con “un Kit Marlowe de taberna y puñalada”, y escribe: “La escritura tiene en Arlt una función de cauterio, de ácido revelador, de linterna mágica proyectando una tras otra las placas de la ciudad maldita y sus hombres y mujeres condenados a vivirla en un permanente merodeo de perros rechazados por porteras y propietarios”². Es un hecho: ese bárbaro intimida, pero ¿qué se hace con un genio que escribió mal novelas como *Los lanzallamas*, cuentos como *El jorobadito*, *Las fieras*, o *Ester primavera*?

¹ ONETTI, Juan Carlos. *Tiempo de abrazar*. Montevideo: Arca, 1974. P. 7.

² CORTAZAR, Julio. *Obra crítica*. Madrid: Alfaguara, 1994. P. 259.

Fueron los contemporáneos de Arlt quienes señalaron su torpeza estilista, su mal gusto, pero lo mismo dijeron de Cervantes y de Shakespeare. Ricardo Piglia, por su parte, anota que cualquier maestra de escuela primaria podría corregir una página de Arlt, aunque tal vez le resultara un poco menos fácil escribirla. Se debe admitir, por cierto, que algo anda mal a veces en la prosa de Arlt; palabras como “turro”, “cafishio” o “rufián”, producen cierta incomodidad en la gente de buenas costumbres y estilo refinado.

Por fortuna, Arlt no podía llevarse bien con las normas académicas y nunca dejó de escribir como un salvaje. Hoy se notan las disonancias de esa prosa bárbara. Hay muchas maneras de probar la excelencia de una obra; la más sencilla es buscar sus ecos en los que vinieron después. En Argentina, desde hace cincuenta años, no hay ningún escritor que no le deba algo a Roberto Arlt: Sábato, Cortázar, Onetti, Marechal, Piglia y hasta el mismo Borges, quien confesó valerse del argumento de *El juguete rabioso* para escribir el cuento “El indigno”, de *El informe de Brodie*. Hoy, Arlt sigue siendo un escritor rabioso que encierra la violencia de un “cross” a la mandíbula.

Para hacer justicia a un fanático de los inventos, quizá habría que hablar de patentes narrativas. Arlt es un goloso de la originalidad; para él, escribir significa siempre escribir de otro modo. El lunfardo, el ritmo telegráfico, las voces sueltas dan una impresión de estupendo desorden, pero siguen un diseño y se articulan para llegar por el camino “equivocado”. En este idioma revuelto nada es gratuito, las palabras reflejan los padecimientos de los personajes. La paradoja de este estilo literario es que quiebra el texto a la manera de un pintor que culmina su lienzo con tijeretazos, no en vano algún crítico posmoderno afirma: “La hondura visionaria y fantasmagórica de Arlt puede compararse a las perturbadoras telas de Bacon”³.

Ese Arlt es el tema de estas páginas, ese Arlt que provoca en el lector las contradictorias emociones que animan a sus personajes, como la mezcla de humillación y humor que reclama una risa averiada e incómoda. Podría afirmarse que Arlt es un expresionista que representa una sustantiva reorientación del modelo realista; este nuevo modelo se acompaña de lo grotesco para develar lo crudo y lo absurdo. Sus cuatro novelas: *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo*, y sus dos libros de cuentos: *El jorobadito* y *El criador de gorilas*,

³ OVIEDO, José. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza Universidad, 2001. P. 216.

significan una exploración del realismo grotesco como camino de trascendencia. La narrativa de ese Arlt es la que interesa, y para conocerla habrá que atravesarlo a él mismo; es por eso, que estas páginas se ocuparán de la vida y la obra del genio argentino, para luego abordar problemas específicos como la figura del antihéroe y el mesianismo delirante de los personajes arltianos.

Resta decir en palabras del propio Arlt: ... “Que los eunucos bufen”.



LA VIDA PUERCA

*“Más que acercarse a una victoria, Roberto Arlt,
fue un artista que demoró heroicamente la derrota”*

Augusto Roa Bastos.

Una misma historia puede comenzarse a narrar de diferentes modos, pero esta historia no cabe sino narrarse de éste ⁴ ... Roberto Arlt nació en Buenos Aires, en el Barrio de Flores; la fecha de su nacimiento y su nombre son, en las publicaciones de la época, datos inciertos: A veces afirmaba llamarse Roberto Godofredo (como el protagonista de Jerusalén Libertada de Tasso) y haber nacido un 2 de abril; en repetidas ocasiones dijo que su nombre era Roberto Christophersen y que había nacido el 7 de abril. Lo cierto es que Arlt nació el 26 de abril de 1900, según consta en su partida de nacimiento, y fue registrado con un solo nombre.

Sus padres eran dos inmigrantes europeos: el padre, Karl Arlt, alemán de Posen (hoy Poznan, Polonia), tenía treinta y dos años al arribar a Buenos Aires y, según parece, era un desertor del ejército imperial; la madre, Catalina Iobstraibitzer, nació en una aldea tirolesa y luego vivió en Trieste, su lengua natal fue el italiano. En los primeros años del siglo XX, la vida de la familia Arlt se arrastraba penosamente, debido a los modelos económicos y sociales en los que se movía la inmigración urbana de aquellos tiempos.

Resulta importante, para una mayor comprensión de la obra del escritor, hablar del carácter de sus padres y de las interrelaciones familiares establecidas en el hogar. Según todos los testimonios, el carácter rudo y la inclinación autoritaria del padre hicieron difícil la relación con el hijo varón desde la infancia de éste. El conflicto era agudo, pues el joven Arlt adoptó una actitud de rebelión frente a las exigencias paternas, y terminó por abandonar su casa, en plena adolescencia, “una mezcla del sentimiento de pobreza de su humilde infancia y de la resistida sumisión a la voluntad despótica del padre, integran en Arlt la vocación de un Dostoievski con el terrible aprendizaje familiar de un Kafka”⁵ . Se ha observado que en las novelas de Arlt, el padre desempeña un papel negativo y destructivo para los hijos; a esto hay que añadir que

⁴ El encabezado es una paráfrasis del cuento de Roberto Arlt: “*Halid Majid el Achicharrado*”.

⁵ GOLOBOFF, Gerardo. *Historia de la literatura latinoamericana*. Bogotá: Oveja Negra, 1984. P.191.

ninguno de los protagonistas de esas novelas asume la paternidad; ninguno de ellos tiene hijos, a excepción de Balder, en *El amor brujo*, que siente total indiferencia hacia el niño.

El temperamento de la madre, por su parte, era opuesto al de su marido: imaginativa, melancólica, con una gran sensibilidad estética, la campesina tirolesa guió las primeras lecturas de su hijo y le recitó los versos de Dante y de Tasso que había aprendido en su juventud. Más tarde, esta mujer habría de volcarse hacia el espiritismo, la astrología y experiencias parapsíquicas diversas, como señalando las futuras inclinaciones del creador del ensayo: “*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*”⁶.

Roberto Arlt fue indisciplinado y un poco vagabundo, no tuvo suerte en la escuela ni gustó de ella. Él mismo lo reseñó en la compilación *Cuentistas argentinos de hoy*, realizada por Miranda Klix: “He cursado las escuelas primarias hasta el tercer grado. Luego me echaron por inútil. Fui alumno de la Escuela de Mecánica de la Armada. Me echaron por inútil”⁷. En adelante, las calles de Buenos Aires —pobladas de gente llegada de casi todo el mundo, de malandros que balbucean lenguas y dialectos extraños— serán su campus universitario; desde chico, como el personaje de su primera novela: *La vida puerca* que luego se llamó *El juguete rabioso*, desempeñó diversos oficios y pequeños empleos: mensajero en una librería, pintor de brocha gorda, aprendiz de hojalatero, peón en una fábrica de ladrillos, mecánico, inventor y hasta editor de un periodichucho.

Arlt entró en contacto con la literatura a través de lecturas desordenadas de Conrad, Stevenson, Verne, Kipling, y Ponson du Terrail (con su bandido Rocambole); en bibliotecas públicas de barrio, leyó apasionadamente fallidas traducciones de los autores rusos Gorki, Tolstoi y Dostoievski; también leyó a los poetas franceses Verlaine y Baudelaire en folletines literarios. Respecto a su formación, el escritor argentino dijo: “Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo”⁸.

⁶ ARLT, Roberto. *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* En: *Tribuna libre*. Buenos Aires. 1920.

⁷ KLIX, Miranda. *Cuentistas argentinos de hoy*. Buenos Aires: Claridad, 1929.

⁸ ARLT, Roberto. *Autobiografía* En: *Crítica*. Buenos Aires. 1927.

A los dieciséis años Arlt abandonó el hogar y se fue a Córdoba, donde tuvo una aventura sentimental; vivió allí un par de años y trabajó duramente para ganarse la vida; tenía 20 años cuando conoció a Carmen Antinucci, con quien se casó poco después. Con su mujer, atacada por una tuberculosis, se instaló en las sierras de Córdoba e invirtió en vagos negocios los 25.000 pesos traídos por Carmen como dote al matrimonio; mientras tanto, nació Mirta, hija de la pareja; los negocios emprendidos por Arlt fracasaron, el dinero se agotó y todos tuvieron que volver a Buenos Aires.

En Buenos Aires, Arlt se aproximó con más interés al ambiente literario, y empezó a trabajar en periodismo, actividad que prácticamente hasta su muerte habría de proporcionarle su sustento. Quiso publicar su primera novela en la colección “Los nuevos” de la Editorial Claridad, principal tribuna del grupo Boedo, pero a Elías Castelnuovo, asesor de la colección, no le gustó el libro. Arlt se hizo amigo de Ricardo Güiraldes, quien lo nombró su secretario personal; el escritor de *Don segundo sombra* escuchó la lectura de *El juguete rabioso* e instó a Arlt para que lo publicara. Fue Güiraldes quien trató de domar la desbordante energía expresiva de Arlt y corregir sus faltas de ortografía. Por fin, en 1926, gracias a la intervención de Enrique Méndez Calzada, la Editorial Latina publicó la novela.

Luego de la publicación de *El juguete rabioso*, Arlt se consagró definitivamente al periodismo: primero, en “Don Goyo”, revista humorística dirigida por su amigo Nalé Roxlo; luego, como cronista policial en “Crítica”; y finalmente, en “El Mundo”, diario en el que se consagró como cronista porteño con la inolvidable serie de sus *Agua fuertes*. En 1929, publicó su segunda novela, *Los siete locos*, la cual obtuvo el tercer premio municipal de ese año. El hecho representó la nombradía literaria para Arlt, pues quedó consagrado como un escritor -tercer puesto-, que pagó tributo a sus ansiedades y a sus desórdenes intelectuales, al margen de toda lectura académica.

La crisis mundial rondaba por ese tiempo el Río de la Plata; Buenos Aires había triplicado su población, y debido al fenómeno migratorio se incrementaron los problemas sociales de la ciudad, muy pronto estallaron las huelgas y los paros obreros, la delincuencia salió a las calles y la economía cayó devastada por la crisis de 1929. Como consecuencia de todos los factores de desequilibrio social, Argentina se sacudió violentamente en 1930, con el golpe de estado del 6 de septiembre que reajustó al país en el esquema del mercado internacional dirigido por las grandes potencias, e irrumpió con una política de integración social vacilante. Arlt jamás se afilió a partido político alguno, pero participó de varias organizaciones de izquierda y criticó ardientemente el gobierno del general Uriburu; sus simpatías personales estaban orientadas

hacia la revolución social; aunque sería ingenuo trasladar esta opinión ideológica a sus libros y suponer que ellos hacen explícita una estética socialista.

Es importante destacar el contexto histórico y sociocultural que correspondió a la vida del escritor: el fenómeno de la inmigración, los conflictos ideológicos de clases, el sincretismo cultural y la crisis del sistema capitalista que culminó a finales de la década de los veinte, con el crack bursátil, se vieron reflejados en las primeras obras del genio desesperado.

En lo que respecta a la disputa entre los grupos Florida y Boedo -arte puro Vs arte comprometido- Arlt permaneció equidistante en la polémica, si bien la mayor parte de sus amigos pertenecieron al grupo de Boedo (Castelnuevo, Barletta, Mariani). Él, también se codeó con algunos integrantes de Florida, entre los cuales se encontraba su amigo Güiraldes; al respecto Noé Jitrik escribe: “A Arlt se lo ve decididamente al margen de la sacralidad martinfierrista, que tiene su oráculo en Borges, y en Güiraldes y Macedonio Fernández sus mentores y, también se le ve lejos del sentimentalismo boedista”⁹. El no-lugar de Arlt, lo señala como un escritor solitario que transita tanto el centro como la periferia, lejos de toda clasificación literaria.

En 1931 fue editada la novela *Los lanzallamas*, continuación de *Los siete locos*, y el año siguiente fue publicado *El amor brujo*. Entre tanto, el escritor conoció a Leónidas Barletta y tomó contacto con el Teatro del Pueblo; en adelante, la literatura dramática fue su principal preocupación. Luego, publicó dos volúmenes de cuentos (*El jorobadito*, 1933, y *El criador de gorilas*, 1941), pero es incuestionable que el teatro se situó en el centro de su inquietud creadora. Una tras otra se estrenaban las obras: *La isla desierta*, *Severio el cruel*, *El fabricante de fantasmas*, *El desierto entra a la ciudad*. Cabe anotar que en esta investigación no se estudiará esta importante producción, comparable a la narrativa arltiana por su tensión y crudeza.

Durante toda la década del 30, la situación económica de Arlt continuó siendo inestable, y la relación con su esposa enferma sufrió bruscas caídas y reconciliaciones. Un respiro para el escritor fue un viaje de un año a España y Marruecos, como corresponsal de “El Mundo”. En 1935 flotaba en la Península Ibérica el aire trágico que anunciaba la guerra civil. De vuelta a la Argentina, Arlt retomó su vieja afición de inventor, basada en conocimientos científicos autodidácticos y no siempre muy ortodoxos. Creyó seriamente que alguno de sus hallazgos lo sacaría de la ruina, por tanto, depositó la mayor confianza en un sistema de vulcanización de

⁹ JITRIK, Noé. *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura*. Bogotá: Panamericana, 2001. P. 35.

medias que quería explotar en sociedad con el actor Pascual Naccarati, pero, dicho invento, que parecía más unas botas de bombero que medias femeninas, no dio resultado. Al igual que Silvio Astier y Remo Erdosain (personajes de sus novelas) Arlt fue un inventor fracasado.

En 1940 murió su esposa, y poco después Arlt se casó por segunda vez, con Elizabeth Shine, con quien tuvo un niño que no alcanzó a conocer. El 26 de julio de 1942, a la madrugada, después de haber presenciado un ensayo en el Teatro del Pueblo y de haber votado en las elecciones del Círculo de la Prensa, la vida del escritor se hartó de tanto descuido y contestó con un puñetazo seco en el centro de su corazón; murió de un ataque cardíaco, aunque para algunos amigos suyos como para Onetti, su muerte fue un suicidio lento: “no digo que se suicidó, pero algo así, andaba mal del corazón, y el médico le dijo que no comiera ni tomara mucho, que no hiciera mucho esfuerzo, y él la segunda vez que vio al médico, se hizo los diez pisos hasta el consultorio a pie, y le dijo: -vivo que no me pasó nada en el cuore-”¹⁰; era un desafío de hombre. Sus restos fueron velados en el Círculo de la Prensa y sus cenizas esparcidas por el río Paraná en la zona del tigre. Varios diarios de la ciudad de Buenos Aires olvidaron incluir la noticia de la muerte de Roberto Arlt, atareados porque Borges no había sido galardonado con el premio nacional de literatura; pese a esto, Eduardo Mallea escribió en *La Nación*: “Muere con Roberto Arlt uno de los auténticos escritores que nuestra tierra literaria ha suscitado, uno de los verdaderos eminentes”¹¹.

Tuvieron que pasar los inviernos de una década para que se revocara el trato intrascendente con que la ignorancia o las modas literarias le pagaron a la obra del escritor bonaerense. En 1954 un grupo de jóvenes críticos que conformaban la revista “Contorno” (David Viñas, Juan José Sebrelli), asumió la revisión de la obra arltiana bajo la relación existente entre la literatura y la política de la dictadura. A partir de esa fecha, la obra de Arlt comenzó a ser significativa en el parnaso gaucha. El existencialismo vio en Arlt lo que en Europa había hallado Sartre; para el estructuralismo pudo ser un ejemplo de un espontáneo sentido de la articulación; para el marxismo y el psicoanálisis los textos arltianos se convirtieron en el pretexto perfecto de una modernización de sus teorías.

Arlt se convirtió en un escritor inagotable, de ello dan cuenta los diversos estudios realizados en torno a su escritura; se vuelve a él, se relee y se descubre de modos diferentes. Lo que el tiempo y las lecturas críticas han hecho de este escritor lo convierten en uno más de sus personajes; sus imágenes inesperadas, sus situaciones límite y su comprensión del mundo como

¹⁰ ONETTI, Juan Carlos. Op. Cit. P. 13.

¹¹ MALLEA, Eduardo. *Nota necrológica* En: *La Nación*. Buenos Aires. 1942.

zona de angustia lo patentan como visionario.

Es cierto que todo lo escrito por Arlt pertenece a su tiempo, pero también es cierto que el mundo de hoy parece sacado de su imaginación; aquí toman relevancia hechos históricos recientes como el corralito financiero en Argentina y el ataque del once de septiembre a los Estados Unidos; no hay que olvidar que tras algunos personajes de *Los siete locos*, se escondía la idea totalizante de gobernar el mundo; por ello, comprender la obra del torturado autor implica comprender la crisis de los tiempos que transcurren.



quiramedios.com

UN ESTILO CRIMINAL.

Arlt escribía para humillarse...

escribía como si quisiera arruinarse la vida, desprestigiarse a sí mismo.

Ricardo Piglia.

Para entrar de lleno al análisis literario de la narrativa arltiana, se debe partir de la ópera prima del escritor y su estilo transgresivo. La primera edición de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt apareció en octubre de 1926, en la colección “Autores noveles” de la Editorial Latina de Adolfo Rosso. El manuscrito había sido rechazado antes por varias editoriales, entre ellas Claridad, órgano de difusión de los llamados “escritores proletarios”, que se negó a publicarla por indicación expresa de Elías Castelnuovo. En aquella oportunidad, el escritor de Boedo considero la novela de Arlt como una obra “desigual y escabrosa”, plagada de errores de ortografía y de redacción, con palabras “de alto voltaje etimológico” mal colocadas. Asimismo, Castelnuovo reconoció en la escritura arltiana dos estilos antagónicos, uno en el que se notaba la influencia de Máximo Gorki y el otro, parecido al del escritor colombiano Vargas Vila; cuestionó, además, la unidad y la coherencia del texto, al que consideró como un “libro de cuentos”¹².

En principio, podría decirse que Arlt en su novela iniciática cuenta la historia de Silvio Astier a partir de un narrador protagonista que se distingue por un uso muy particular del léxico; un gran despliegue de términos seudoculturistas, pero sobretodo grotescos.

El escritor bonaerense recurre a un vocabulario amplio para decir lo que sobrepasa algún tipo de límite: el del buen decir (la lengua como norma), el de las buenas costumbres (la moral como modelo), y el del buen obrar (la ley como principio). Así, el texto se llena de palabras rimbombantes para decir lo otro, lo marginal y lo excluído; estos términos suenan demasiado, ya sea porque son vulgares o porque resultan anacrónicos: *fanfarria* por alboroto, *franchela* en lugar de fiesta, *barrabasadas* por travesuras, *bigardón* o *gandul* para decir vago; en lugar de engañar *engatusar*; *granuja*, *perillán*, *truhán* o *gerifalte* para nombrar al aprendiz de delincuente; las acciones despreciables son *zarandajas* o *trapacería* en lugar de estafa.

En cierto sentido, se trata de decir la miseria, lo que ella es y lo que significa, a través de una

¹² Castelnuovo se refiere al episodio en sus *Memorias*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.

suerte de desmesuras lingüísticas que hacen referencia a los inicios de lo grotesco literario, cuando en la edad media y el renacimiento se utilizaba *otro* lenguaje (vulgar y grosero) para igualar las jerarquías sociales dentro del carnaval. Aquí, lo que Arlt logra con el exceso de referencia es la ignominia de la pobreza reflejada en un nuevo estilo, que surge de la mezcla del humor y la perversión e involucra un nuevo decir.

De este modo se reconoce que los amigos de Astier son *pelafustanes* que viven en *leonerías* o *cuchitriles* y él es menos que ellos, pues es un *mancebo* que duerme en una *yacija* y se alimenta de *pitanza*. La descripción anterior no dista mucho de las letras de algunos tangos, pero va más allá de los efectos verbales propios del ultraísmo, ya que persigue el enigma moral que encierra el lenguaje marginal de Buenos Aires; es decir el lunfardo.

Este lenguaje, empleado por ladrones e individuos al margen de la legalidad, (jurídica, moral o estética) se distinguió por la abundancia de metáforas o elementos poéticos, los cuales llegaron a ser incomprensibles para quienes no lo conocían. El lenguaje de los bajos fondos de Buenos Aires fue, como afirmó Jorge Luis Borges: “una jerigonza ocultadiza de los ladrones, un vocabulario gremial como tantos otros, la tecnología de la furca y de la ganzúa”¹³. Luego, Edmundo Clemente complementaría: “El lunfardo, lenguaje de lunfas (ladrones); pertenece a quienes hacen del delito una profesión. Su vocabulario resulta completamente oscuro para los no iniciados”¹⁴.

Sin embargo, el lunfardo se nutrió de muchas palabras de la inmigración, y sufrió un proceso de asimilación, que nadie dirigió o influyó personalmente. En la estilística de esta lengua se registro un claro fenómeno selectivo, obediente a las causas que originaron las modalidades dialectales del pueblo, vinculando los requisitos de la eufonía y las exigencias conceptuales. De ahí que la masa anónima adoptara ciertas voces y las difundiera, incorporándolas, en definitiva, a sus conversaciones cotidianas.

La cerrada masonería del vocabulario lunfardo permitió (al igual que el argot francés, la giria brasileña, la coa chilena y la replana peruana) que trascendiera del círculo estricto de los chorros, punguistas, y demás componentes del hampa para llegar al conocimiento público a través de la transmisión oral y escrita de los sainetes, las letras de tangos, el periodismo popular y los escritores que como Arlt hicieron suyo el lenguaje orillero.

¹³ BORGES, Jorge Luis. *El lenguaje de Buenos Aires*. Argentina: Emecé, 1998. P. 15.

¹⁴ CLEMENTE, Edmundo. *El lenguaje de Buenos Aires*. Argentina: Emecé, 1998. P. 76

Se atribuyó al tango la difusión y a Buenos Aires el origen del lunfardo. La verdad es que la literatura porteña asumió un gran papel en el desarrollo del lenguaje del mal vivir y sobretodo en la conciliación de este y las buenas conciencias.

Es notable que las novelas de Arlt siempre tratan de ladrones, prostitutas, rufianes y burdeles, con ellos se entrelazan los acordes de aquel “pensamiento triste que se baila”¹⁵. Un ejemplo de esto aparece en *Los lanzallamas* durante la agonía de Haffner y los recuerdos acerca de sus compañeros chorros y cafiolos; en este pasaje, el rufián melancólico recuerda un picnic con algunos mafiosos. La primera canción es un tango, tocado en el bandoneón por el negro amargura con ritmo de carnaza sensual. Todos los elementos colaboran para crear un ambiente de abyección: el negro, los mafiosos, el bandoneón, el maltrato de las prostitutas, el asesinato de una de ellas y el suicidio de otra. En fin, un bajo fondo literario que acumula lo peor de lo peor y se adorna de un tango tristón.

No mucho más recomendable es el antro que se describe en *Los siete locos*, situado al lado del periódico *Crítica*, para el que Arlt escribía la columna judicial. Lo que caracteriza a esta caverna es la semi-oscuridad de un cubo sombrío, en el que flotan las humaredas de tabaco, la bruma hedionda y las neblinas de menestra y de sebo. Se crea un ambiente opaco y turbio referente a lo visual, lo táctil y olfativo antes de introducir a los clientes: ladrones de toda calaña (rateros, batidores, lanceros), con gestos canallescros; una vez cargado el ambiente con suficiente sordidez, entra en escena el tango: “A veces a esta leonera entraban músicos ambulantes, frecuentemente un bandoneón y una guitarra. Afinaban los instrumentos y un silencio de expectativa acurrucaba a cada fiera en su rincón, mientras que una tristeza movía su oleaje invisible en esa atmósfera de acuario. El tango carcelario surgía plañidero de las cajas, y entonces los miserables acompañaban inconscientemente sus rencores y sus desdichas. El silencio parecía un monstruo de muchas manos que levantara una cúpula de sonidos sobre las cabezas derribadas en los mármoles. ¡Quizás en lo que pensaban! Y esa cúpula terrible y alta adentrada en todos los pechos multiplicaba el langor de la guitarra y del bandoneón, divinizando el sufrimiento de la puta y el horrible aburrimiento de la cárcel”¹⁶. Hay que decir, entonces, que al igual que el tango, Arlt no tuvo que ser rival de nadie con su estilo o con sus temas, pues su voz era inédita y su narrativa totalmente libre.

Al respecto, Ricardo Piglia, heredero de la tradición Arltiana, afirma: “El estilo de Arlt es una masa en ebullición, una superficie contradictoria, donde no hay copia del habla, transcripción cruda de lo real. Arlt entonces trabaja esa lengua atomizada, percibe que la lengua nacional no

¹⁵ Esta es la definición que Enrique Santos Discépolo da del tango.

¹⁶ ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Op. Cit. P. 177-178.

es unívoca, que son las clases dominantes las que imponen, desde la escuela, un manejo de la lengua como el manejo correcto; (...) Ese estilo de Arlt, hecho de conglomerados, de restos, ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del tema de sus novelas. El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una cosa sin la otra”¹⁷.

El uso de un léxico díscolo por parte del autor de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se complementa con la alternancia marcada de diferentes tonos o registros de escritura como: la crónica policial, la novela picaresca, el folletín y el coloquialismo, todo lo cual conforma una actitud que condena la pituquería intelectual por la supuesta oposición al academicismo. A ello hay que agregar la oscilación de estilos que advirtió Castelnuovo, ya que por una parte se presenta el estilo plebeyo, con el que Arlt intentó describir la pobreza y por otro lado se muestra el estilo seudoculto, cuyo modelo fue el de las traducciones españolas de folletines franceses y novelas rusas, que en manos de este dandy-orillero o compadrito- docto devinieron en muchas ocasiones en exabruptos retóricos. A cada uno de esos estilos le correspondió un objeto de representación directo, que concilió la grosería con la belleza y la rudeza con el amor; esta oposición fue el fundamento de la representación grotesca en la narrativa arltiana, la cual articuló la espiritualidad de lo bello con la materialidad de lo feo y abyecto.

Ahora bien, existen algunos rasgos primordiales de lo grotesco que vale la pena retomar con relación directa al estilo de Arlt, quizás lo más importante es el proceso de transformación que provoca una fractura cuyo resultado es la convivencia de sentidos contrarios.

El humor cruel, del cual hablaba Jean Paul, tiene gran relevancia en esta narrativa, pues la risa no surge de lo negativo ni está dirigida contra ello, sino que es un efecto producido por la mezcla del humor y lo atroz, donde lo festivo se encuentra ausente. No se puede sugerir que las novelas de Arlt son cómicas en el estricto sentido de la palabra, pero sí se pueden señalar algunos efectos cómicos a los que da lugar la diferencia que media entre la magnitud de aquello que se narra y lo que sobreviene. Hay episodios de gran claridad que ilustran esa mixtura de horror y comicidad, tan abundante y frecuente en *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas*; uno de ellos corresponde al momento en que Erdosain presencia la farsa del estrangulamiento de Barsut: “Del montón informe se desprendían ronquidos sordos. Erdosain seguía con curiosidad cruel la lucha, y de pronto de la cintura de Bromberg, que estaba abultado sobre Barsut con los dos enormes brazos tensos en la sujeción de un pescuezo contra el suelo, se desprendió el pantalón, quedando con las nalgas blancas en descubierto y la camisa sobre los riñones. Y el

¹⁷ PIGLIA, Ricardo. *Respiración Artificial*. Bogotá: Tercer mundo editores, 1993. P. 140-141.

sordo ronquido no fue ya. Hubo un instante de silencio, mientras el asesino, semidesnudo, inmóvil, oprimía mas fuertemente la garganta del muerto”¹⁸. El desnudamiento casual de Bromberg produce un efecto cómico-grotesco porque se ocasiona en contraste con el acto de dar muerte a un hombre.

Un segundo episodio, en el que se manifiesta el humor producido de manera grotesca, es aquel de *Los Lanzallamas* en el que Erdosain da muerte a la Bizca: “Erdosain, precipitándose en el movimiento, hundió el cañón de la pistola en el blando cuévano de la oreja, al tiempo que apretaba el gatillo. El cuerpo de la jovencita se dilató bajo sus miembros con la violencia de un arco de acero (...) De pronto, un detalle irrisorio se hizo visible en su memoria, y poniéndose de pie exclamo irritado: ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿Te das cuenta? ¡Perdiste la virginidad! ¿No te da vergüenza? Y ahora Dios te castigó. Sí, Dios, por no hacer caso de los consejos que te daban tus maestras”¹⁹. Aquí resulta grotesco el hecho de transferir un suceso grave a uno cómico; la comparación que puede establecerse entre el asesinato de la Bizca y las palabras de Erdosain, producen un efecto horripilante y gracioso a la vez. Así, la sorpresa que puede provocar la muerte violenta queda matizada por las palabras que justifican el acto. Con lo anterior no se da un efecto trágico ni gracioso, sino esencialmente grotesco porque mezcla en dosis iguales el horror y el humor. Los intensos efectos que produce el asesinato de la Bizca son cortados abruptamente por el placer de lo cómico; esta mezcla tiene como consecuencia la sublimación de las situaciones vitales y la vulgarización de lo trascendente.

Lo bajo, elemento esencialmente grotesco, también se halla presente en esta narrativa y tienen como función la trasgresión y el desplazamiento del sentido a partir de un movimiento vertical comprendido y representado por un impulso descendente que se articula en múltiples fases como las caídas o pozos narrativos. Las referidas caídas se producen cuando cierta moral se apropia de la escritura y la rebaja, le quita nerviosidad para otorgarle a cambio una sentenciosidad sobresaltada.

Otro elemento grotesco por naturaleza es la hipérbole, la figura de la exageración extrema, un modo del lenguaje por el cual el escritor renuncia a la verosimilitud para lograr el impacto de una evidencia más allá de todo lo permitido; por insistencia e intensificación, el primer eslabón del exceso se encadena en amplificaciones sucesivas. La escritura de Arlt atraviesa ese límite constantemente, ignora el buen gusto y pasa por encima de lo que las élites culturales

¹⁸ ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Op. Cit. P. 247.

¹⁹ ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Op. Cit. P. 289-291.

establecían como tono apropiado. Por medio de la rimbombancia, Arlt exhibe y repara una inseguridad radical; evocada tantas veces por él y por sus críticos: la de ser un escritor sin formación literaria y sin refinamientos de élite.

Por otra parte, los nombres que se leen a lo largo y ancho de la narrativa arltiana son de una naturaleza absolutamente grotesca, pues son raros, anómalos y diferentes a los convencionales. Tienen siempre una connotación extraña y están motivados por lo ridículo e irrisorio. En esta clasificación se encuentran, los señalados por Dios, que tienen el sobrenombre que su defecto marca: el Rengo, la Bizca, la Ciega, el Sordo, y hacen aparecer en primer plano la deformidad física que los caracteriza, además de la combinación de formas animales y humanas. También están los que se reconocen por su apodo: el Buscador de Oro, el Mayor, el Capitán; los que se presentan por el nombre o el apellido: Astier, Erdosain, Barsut, Ergueta, y los que llevan ambos: Hipólita “la Coja”, Alberto Lezin “el Astrólogo”, Arturo Haffner “el Rufián Melancólico”. En la sobreabundancia nominativa de esta narrativa se pone de manifiesto lo grotesco con relación a la configuración del cuerpo y la moralidad de los personajes, al respecto Erdosain comenta en *Los siete locos*: “¡Qué lista! ¡Qué colección! El Capitán, Elsa, Barsut, el Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, el Rufián, Ergueta. ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos? (...) ¡Qué colección! Barsut, Ergueta, el Rufián y yo...Ni expresamente se podía reunir tales ejemplares. ¡Qué bestias!”²⁰.

Se puede aludir igualmente a la blasfemia, ya que como se dijo en el capítulo anterior esta figura literaria es de punta a punta grotesca, pues intenta rebajar lo divino por medio de un nuevo lenguaje y reemplaza el nombre de Dios por su ultraje. En el caso de la narrativa de Roberto Arlt los juramentos aluden en vano al nombre de Dios, sin ningún respeto o temor consuman la interdicción y la disfrazan. Asimismo, los procesos de transformación del sentido hacen que lo uno (Dios) se convierta en lo otro (anti-dios), la afirmación se convierta en negación y de este modo se trazan los rasgos dominantes de esta escritura.

En consecuencia, la obra de Arlt no sólo incumple con las normas gramaticales, sino que tiene por misión “hacer saltar” a “golpes de mandíbula” los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas. Arlt ataca cualquier tipo de institución sea social, literaria, lingüística, política o moral. Es un francotirador. Huye de la rutina verbal, de las formas burguesas del lenguaje. Su obra es un contratexto, un texto trasgresor de lo establecido. Es una escritura destructora que invierte los géneros, el lenguaje, las normas y exhibe una permanente alternancia entre discursos largos y juicios contundentes, entre una sintaxis lógica y una

²⁰ ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Op. Cit. P. 81-83.

significación absurda, entre una disertación sombría y otra que deshace dicho tono. Esto resulta esencial para el análisis de la categoría de lo grotesco, puesto que ninguna de las dos formas enfrentadas soporta un mayor peso, ni tiene una trascendencia más aguda sino que en la interacción de ambas, en la nueva significación que produce, se encuentra la certeza de una escritura fundamentalmente ambigua.

En esta dirección, el estilo arltiano supera las críticas de Boedo y sobrepasa las acusaciones de algunos escritores puristas, inscritos al grupo Florida, que afirmaron el descuido estilístico de Arlt y su mal gusto. Paradójicamente, estas objeciones fueron el registro minucioso de las innovaciones que Arlt hizo a la novela argentina de los años treinta. Tal y como lo afirma Renzi, uno de los personajes de la novela de Ricardo Piglia *Respiración Artificial*: “El que abre, el que inaugura, es Roberto Arlt. Es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX. (...) escribía mal: pero en el sentido moral de la palabra. La suya es una mala escritura, una escritura perversa. Es un estilo criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república. (...) Arlt escribe contra la idea de estilo literario, o sea, contra lo que nos enseñaron que debía entenderse por escribir bien, esto es, escribir pulcro, prolíjito, sin gerundios ¿no? Sin palabras repetidas. Por eso el mejor elogio que puede hacerse de Arlt es decir que en sus mejores momentos es ilegible”²¹.

Con lo anterior, se pone de manifiesto que Arlt buscaba una escritura liberada, que arrasara con todo orden a través de: la burla, el guiño, la mueca o el absurdo, e inscribiera la doble articulación existente entre lo cómico y lo trágico. Luego, la obra arltiana supone la oficialización de una estética marginal, donde se destruye la noción de orden y se inicia un nuevo canon que parte de las márgenes, la periferia y las minorías; con ello se celebra la desacralización del arte puro y se sustituye por el consumismo democratizador de la cultura de masas, el culto al pastiche y el snobismo kitsch.

El realismo grotesco subyace en esta ficción y la visión carnavalesca del mundo fundamenta la inversión de todo lo establecido. En este caso, el impacto de la inmigración sobre el lenguaje se compara con el carnaval medieval señalado por Bajtin, pues en ambas situaciones se destruye la identidad lingüística del pueblo y se construye una nueva forma de expresión, que a manera de colcha de retazos fusiona lo ambivalente y sirve como una especie de sintetizador semántico, convirtiendo a la Argentina de principios de siglo, y sobre todo a Buenos Aires en un espacio

²¹ PIGLIA, Ricardo. Op. Cit. P. 136-137.

experimental para una multiplicidad de signos de una cultura popular venida a menos.

Resulta claro entonces que sin una diversificación textual la obra de Arlt carecería de sentido, pues no se puede entender la fuerza y el vigor de la prosa de *Los Siete Locos* si se desconocen los tangos y el teatro grotesco de Enrique Santos Discépolo o las esperanzas multitudinarias puestas en el pie derecho del gran Bernabé Ferreira o el deslumbramiento de la sociedad gaucha por la radio, el cine y hasta la luz eléctrica.

Se puede decir que Arlt hizo entrar en su escritura la significación de la existencia de la ciudad, fue uno de los más lúcidos en este sentido y en este sentido es un escritor moderno y revolucionario; es como lo dijo el escritor uruguayo Juan Carlos Onetti: “un escritor que comprendió como nadie la ciudad en que le tocó nacer. Más profundamente, quizás, que los que escribieron música y letra de tangos inmorales”²².

En una ciudad donde la modernidad fue el escenario de grandes pérdidas pero a la vez de fantasías reparadoras, habría que remitirse al punto de fricción, al espacio compartido entre la literatura de Arlt y el fenómeno de lo grotesco, que no fue otra cosa que el sufrimiento de los olvidados en el discurso de la modernidad misma. Discurso de utopías que se olvidó de aquellos para los que fueron pensadas. Discurso de utopías que excluyó a sus principales interlocutores. Discurso que se repite y se repite a lo largo de esta era y que en el proyecto de Buenos Aires, como ciudad moderna a principios de siglo, se reprodujo una vez más.

En cuanto al lenguaje, pocos pudieron, como él, entender qué diversas capas del habla urbana podían entrar en la escritura. Es cierto que no sabía escribir y desdeñaba el idioma de los mandarines; pero también es cierto que dominaba los problemas de millones de argentinos a través de su peculiar estilo aguafuerte. Desde su tribuna en “*El mundo*”, Arlt defiende el idioma de los argentinos y deja bien en claro que la lengua no puede sumirse en la pasividad de los cementerios: “Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, los pueblos que, como el nuestro, están en continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista”²³. En esta escritura, Arlt, funda destruyendo y obliga al lector a pactar con la otra orilla, donde la representación del ser y del mundo devienen grotescamente por medio de la palabra.

²² ONETTI, Juan Carlos. *Prólogo de las obras completas de Arlt* En: *Marcha*, 1971. P.137.

²³ ARLT, Roberto. *El Idioma de los Argentinos* En: *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Losada, 1998. P. 142.

Sobra decir que a Roberto Arlt el tango, las traiciones, los inventos, el hambre , los libros, el frío, la delincuencia y el box, lo hicieron un pibe abyecto y desalmado capaz de invertir su vida en una empresas inútil como la literatura y de afirmar con desparpajo, su ya conocido: “Raja, turruto, raja”.



quiramedios.com

ASCESIS ABYECTA.

“Nosotros somos místicos sin saberlo...

El mal del siglo, la irreligión, nos ha destrozado el entendimiento y entonces buscamos fuera de nosotros lo que está en el misterio de nuestra subconciencia”

El Astrólogo.

Hay una notable influencia en Arlt del escritor ruso Fedor Dostoievski; no en vano se ha dicho que Arlt es una especie de Dostoievski traducido al lunfardo; por ello sobra destacar que toda la obra del argentino repite a esos personajes universales que después de cometer un delito son arrasados por las cavilaciones de su conciencia. Los personajes creados por Dostoievski vagan por San Petersburgo y encuentran sus dobles en los personajes de Arlt, que deambulan por Buenos Aires y se hallan arrojados a la eterna reflexión existencial, como si ante determinados actos (el crimen de Raskolnikov y el robo de Erdosain) estuvieran condenados a vagar perpetuamente.

Como en *Los Caprichos* de Goya, el lector podría sospechar que los razonamientos de la conciencia engendran monstruos que revolotean alrededor de la cabeza del enfermo atormentado, al que no consiguen extraerle la piedra de la locura; Lo monstruoso surge entonces, en el interior de la mente del ser humano donde se confunde la razón y la sin razón, dando lugar a la escisión de la personalidad. Es así como esos hombres detenidos por su pensamiento y fascinados por la acción violenta se ponen en movimiento por algo que los excede. El movimiento de la ficción arltiana es el del extremista que cree que no hay otro camino; ninguno de los personajes, ni siquiera el autor, pueden regresar del deambular, la huida y el suicidio, ya que estas vías son las únicas salidas posibles. En este caso, lo auténticamente grotesco se descubre tras la bestia hospedada en el seno del ser humano, y con ello se destruye toda la seguridad de la identidad del hombre.

En su deambular, Arlt no se encuentra solo sino que viaja acompañado por su propio doble, producto tal vez de la escisión de su conciencia. Como Rimbaud, él hace suya la frase “Yo soy otro” y, a partir de ese desdoblamiento, se encuentra en sus tribulaciones con distintos personajes que funcionan como alter ego. Su hija descubre esta anomalía cuando afirma: “Augusto Remo Erdosain y Roberto Arlt se recorren unidos en lo trascendental. El uno y el otro han empezado por sentirse ser como rechazados por el creador y por la sociedad”²⁴. Ante esta situación, tanto Arlt como Erdosain, emprenden lo que Sartre denomina la “ascesis de la

²⁴ ARLT, Mirta. *Prólogo a las obras completas de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Losada, 1998. P. 2.

abyección”, que no es otra cosa que una vía mística recorrida por el camino del absurdo. Sólo por el desdoblamiento del escritor en sus criaturas, el autor realiza tal travesía a través del personaje, reservándose para su investidura humana el derecho a la autoflagelación destructiva. Los rechazos que marcan la iniciación en este camino son producidos por la figura paterna y la institución escolar, al tiempo que el sentimiento de abandono divino se hace evidente. “Erdosain y Arlt son extraños en todas partes; Dios no los quiere, no los ama, no proyecta sobre ellos su misericordia sino la mirada de su ojo cruel y obsesivo (...) ser Remo Erdosain o ser Roberto Arlt implica ser considerado casi anormal”²⁵.

En consecuencia, la rebeldía de aquel al que la sociedad excluye se manifiesta por medio del mal, en el caso de Arlt se desarrolla una fuerte tendencia a la abyección, a tal punto que se disipa en ella como el místico lo hace frente al éxtasis de la purificación. Por el talante de su angustia creadora el escritor argentino se asume en el personaje de ficción, como el Saint-Genet de Sartre acepta su ser abyecto. Autor y personaje conllevan ese mal bajo la pretensión de una horrible santidad; existe en ellos un vértigo y una ascesis en el horror de la abyección y esto constituye algo de su santidad, porque supone la renuncia del bien.

Cabe entonces señalar que en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*, hay un fanatismo que suele llamarse religioso, pero que en este caso obedece a la ascesis de la abyección, pues se trata de individuos atravesados por teorías espurias, que abarcan desde el superhombre nietzscheano hasta la teosofía y que se enmarcan en esas épocas bíblicas de la cultura donde todos los discursos residuales conviven entre sí.

Luego, la religión y la ciencia son los tópicos de estos controvertidos personajes que, como los locos de pueblo, siempre tienen alguna teoría sobre Dios y el universo. Hasta se podría decir que los diálogos apocalípticos entre los personajes son ficticios o casi de comedia, pues a la vez que dialogan con parábolas y versículos de la Biblia, son también otarios y cafishios que hablan un lenguaje cifrado, como si hubieran llegado los tiempos en que todos descifran los misterios bíblicos o como si el único lenguaje diferente fuese el de la angustia. Un ejemplo claro de ese camino por medio del cual los personajes arltianos quieren redimirse por la vía del mal, es el del farmacéuta Ergueta, quien ha encontrado la iluminación divina y se ha casado con una prostituta en aras de eximirlo de la maldad; aquí el recorrido se hace irónicamente de la mano de Dios y lo grotesco salta a la vista cuando el místico Ergueta se pronuncia: “Los tiempos de tribulación de que hablan las escrituras han llegado. ¿No me he casado yo con la coja, con la Ramera?”²⁶. La ironía de estos personajes alcanza su cúspide cuando la imagen sagrada es vulgarizada y

²⁵ Ibid., P. 3.

²⁶ ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Op. Cit. P. 28.

sustituida por el mismo hombre.

De esta manera cada uno de los personajes de *Los siete locos* establece un contacto personal con su deidad, lo cual permite que su relación con Dios se dé por medio del pecado en una ascesis negativa, que indica la falta de la regla moral y el asentimiento de la muerte de Dios; pues, como lo expresa Mirta Arlt: “Alguien ha de ser más santo que los santos eligiéndose voluntariamente el hombre de la iniquidad, poniendo en funcionamiento la función positiva de la negación”²⁷. Cabe aclarar que en el caso de Erdosain, la antítesis no logra completarse debido a su falta de coraje para enfrentar a Dios y remplazarlo; la gran humillación de este personaje es la incapacidad de convertirse en el gran ofensor del padre eterno; padre que representa, en últimas, las frustraciones infantiles del mismo Arlt.

El problema de la abyección de Erdosain se ve reflejado en su conciencia nihilista y su falta de identidad, pues como lo explica Blas Matamoro: “ Si Dios ha muerto, no existe la identidad, nadie es nadie. Si no hay un legitimador supremo, nada es legítimo. Toda acción es moralmente factible. (...) Muerto Dios, la identidad se disuelve y el otro se torna imperceptible”²⁸. A Erdosain la negación de lo sagrado le permite afirmar la iniquidad, pues, tras el abandono de Dios y del yo se afirma la ausencia del otro, dado que no vale como reconocedor, y tal ausencia se puede validar a través del crimen, ya que si Dios no existe todo está permitido.

Si bien en la segunda novela del autor todos están locos por el desasosiego que produce la ausencia de la protección divina, se podría afirmar que el único sufrimiento verdadero es el de Erdosain, porque ninguna teoría le es suficiente para alcanzar al Dios que busca.

Otro caso místico es el del Astrólogo, quien de manera esperpéntica quiebra el humanismo del siglo XIX y aparece un poco más ecléctico; su argumentación se vuelve cínica y oportunista a merced de una dialéctica de los opuestos. Según él, la muchedumbre ha asesinado a los dioses descreyendo de ellos, y un día clamará por un nuevo Dios; en su fe y en su nihilismo conviven la teoría del superhombre y cierta fascinación por lo sagrado, como una balanza entre lo humano y lo divino, que sólo pretende crear un mito que sustituya al otro. Prueba de esto son las explicaciones que el Astrólogo le da a Barsut en su discurso: “Para la comedia del dios elegiremos un adolescente... mejor será criar un niño de excepcional belleza, y se le educará para hacer el papel de dios (...) elegiremos un término medio entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino, pero más místico, una criatura que tenga el rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo”²⁹.

²⁷ ARLT, Mirta. Op. Cit. P. 7.

²⁸ MATAMORO, Blas. *El Astrólogo y la muerte* En: *cuadernos hispanoamericanos*. Los complementarios N° 11.

²⁹ ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Op. Cit. P. 139.

El mesías del Astrólogo es un hermoso efebo milagrero, con un templo kitsch en las montañas, como el Zaratustra de Nietzsche; una especie de superhombre inexorable, que domina las multitudes y les muestra un porvenir basado en la ciencia; un “príncipe de la sapiencia” que quiere instaurar una dictadura basada en el industrialismo. La figura del dios vivo es homologada al dinero como señal de poder, en una época en la cual el sistema capitalista se ha venido a pique.

El Astrólogo tiene la convicción de que hay que inventar un mito y hace del capitalismo la nueva religión. Así como el futurismo hizo del capitalismo tecnológico una estética, en este caso se trata de reinstalar nuevamente una religión: la del capital. “La felicidad de la humanidad sólo puede apoyarse en la mentira metafísica... Privándole de esa mentira recae en las ilusiones de carácter económico..., Los únicos que le pueden devolver a la humanidad el paraíso perdido son dioses de carne y hueso: Rockefeller, Morgan, Ford...”³⁰. Con el poder de estos hombres se recrea la idea del dios creador. El dios inventado aquí es el dinero, ya que el hombre necesita adorar o creer en un dios vivo; es decir, que esté presente, o que por lo menos se lo espere. Posiblemente, la muerte de Cristo haya ensombrecido la necesidad de un Dios en la tierra, pero es evidente que las nuevas generaciones tienen la necesidad de creer en algo.

El dios de Erdosain, en cambio, no responde, es un dios que se ausenta del mundo. Es necesario que el personaje se suicide para hacerle un favor al alma; pero el fantasma de la catalepsia retorna del más allá para decirle que al cuerpo no le gustaría estar encerrado en un ataúd. Ante el silencio de Dios, pide casi a la manera de un conjuro un sentido para su vida y su rogativa cambia violentamente de signo cuando reniega: “Pero si Dios vale menos que el último hombre que yace destrozado sobre un mármol blanco de una morgue. A Dios habría que torturarlo. (...) Estoy muerto y quiero vivir”³¹.

Por fin, Erdosain alcanza a Dios a través del crimen. Ha cometido el suyo matando a una adolescente bizca y deformada; el pecado que no se podía nombrar ha encontrado nombre. Erdosain se aparta de la comedia humana; para él, nunca se trató del dios vivo, sino del dios oscuro de la angustia. Luego de su crimen se suicida de un tiro en el pecho.

Por primera vez, ese ser abyecto no ha fracasado.

Ahora bien, es pertinente explicar que la mistificación propuesta por los personajes de Roberto Arlt logra cumplir a cabalidad la ascesis de la abyección, en la cual se pone en funcionamiento

³⁰ Ibid., P. 134.

³¹ ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Barcelona: Montesinos, 1997. P. 62.

el sentido positivo de la negación. Lo anterior, despierta el mito del hombre apocalíptico, mito según el cual se vuelve lógico llamar místico al Rufián Melancólico, al Astrólogo o a Ergueta y la Coja.

A ellos les toca afirmar el mal y provocar a través de la catástrofe, la afirmación del bien y los esplendores de la felicidad futura; en ellos la destrucción radical es la condición para la nueva vida y el crimen es el preludio del amor, por lo cual Tánatos anuncia a Eros.

“Durante algunos decenios el trabajo de los superhombres y de sus servidores se concentrará a destruir al hombre de mil formas, hasta agotar el mundo... y sólo un resto, un pequeño resto será aislado en algún islote, sobre el que se asentarán las bases de una nueva sociedad”³².

Este misticismo inverso se puede asociar con el concepto de lo grotesco, a partir de la transgresión de la regla moral establecida; pues asumirse moralmente diferente conduce a manifestaciones latentes, en una dinámica del vértigo que se encamina a la frontera de lo absurdo. Es allí donde aparece lo grotesco como una tentativa de invocar y someter los aspectos demoníacos del mundo.

Para los personajes arltianos el sincretismo de lo grotesco se dirige hacia aquello que guarda gran ambivalencia, ya sea por la risa extravagante o por el descubrimiento de algo verdaderamente monstruoso. Luego, en la narrativa de Arlt, lo grotesco cumple aquella función de fondo que da forma al hecho siniestro de la muerte de Dios. Tal recurso estilístico constituye la manifestación de lo más bajo que posee el hombre: la necesidad de la muerte como articulación de un universo colectivo, cuya confrontación revela un acto ritual que deja la huella de su ejecución sobre el mundo.

Se puede decir entonces, que lo grotesco en la obra del escritor bonaerense, dinamiza, rompe simetrías, propicia desequilibrios, anula proporciones, mezcla contrarios y encuentra la anomalía en lo humano. Por consiguiente, el tecnicismo estético del que se vale Arlt, se manifiesta por la aplicación significativa de la deformación y distorsión de los personajes, las cosas y el lenguaje. Provocando, en consecuencia, la confusión entre lo humano y lo animal, lo real y lo absurdo, la máscara y la persona. Apuntando a que todas esas desarmonías se ramifiquen hacia las reacciones que la obra produce en los lectores, por escenas y personajes grotescos.

³² ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Op. Cit. P. 135.

LA TRANSGRESIÓN DEL LÍMITE.

*Los seres humanos son más parecidos a monstruos,
chapotando en las tinieblas, que a los luminosos ángeles de las historias antiguas.*

Roberto Arlt.

La inestabilidad en la representación empieza con las inestabilidades del lenguaje. A una escritura degradada estéticamente, como la de Roberto Arlt, corresponden unos personajes degradados moralmente, los cuales se encuentran condenados a la deformidad de sus cuerpos y a algunos espacios de confinamiento. La transgresión del límite moral en la narrativa arltiana se da a partir del concepto de lo informe, pues la destitución de la forma convenida ocasiona cierta sospecha de malignidad y pone en duda la identidad física y psíquica de los protagonistas.

Para alcanzar lo informe, Arlt traspasa las fronteras estético-morales, desequilibra su orden y se interna en el caos de lo anormal, donde encuentra la negatividad de la profanación, el lugar imposible y el cuerpo imperfecto. Todo ello hace tambalear al sujeto, hiere su ser y lo empuja a la alteridad que le produce lo ambivalente, es decir: lo grotesco. Aquí, la transgresión se une al fracaso, y lleva a personajes como Astier, Erdosain o Balder, al punto del desfallecimiento, en el que se pierden y al mismo tiempo se afirman sin razón, sin futuro, camino al exceso.

De este modo, la frecuente presencia de deformaciones físicas en los personajes del escritor argentino hacen pensar que: “El arte tiene el concreto deber de recurrir a lo amorfo, a lo disonante, a lo rechazado; y el deber de profundizar en todas las manifestaciones deformadas y desfiguradas de una verdad dolorosa, que -constreñida a esconderse y a camuflarse para escapar a la persecución de los poderes establecidos- ha terminado por asumir un rostro hirsuto, repugnante y terrible”³³. Este semblante hace de las novelas y cuentos de Roberto Arlt una muestra de literatura grotesca que inicia con, el ya nombrado: *Juguete Rabioso* y la figura del rengo; y da origen a todo un libro de cuentos, que lleva el título de un contrahecho.

En *El Jorobadito* se encuentra un reflejo directo de la presencia masiva de los anormales e insensatos. El título, que es además el nombre del texto que encabeza la compilación, hace referencia a un ser ruin, oscuro y bajo que se enfrenta a muerte con el narrador de la historia, quien es también un mezquino a la hora de contrastar la corrupción física con la descomposición

³³ BODEI, Remo. *La Forma de lo Bello*. Madrid: Visor, 1998.

espiritual del personaje. Con relación a lo anterior el narrador de este cuento afirma: “Desde mi tierna infancia me llamaron la atención los contrahechos. Los odiaba al tiempo que me atraían, (...) en presencia de un deforme no puedo escapar al nauseoso pensamiento de imaginarme corcovado, grotesco, espantoso, abandonado de todos, hospedado en una perrera, perseguido por traíllas de chicos feroces que me clavarían agujas en la giba. Es terrible..., sin contar que todos los contrahechos son seres perversos, endemoniados, protervos...”³⁴. Quizás por ello, Rigoletto: el Jorobadito hijo del diablo, es estrangulado por el narrador personaje, quien defiende su acto al expresar que lo que hizo fue un favor social, pues libró a otros ciudadanos del espectáculo “pavoroso y repugnante” de lo anómalo. En el cuento resulta grosero el protagonista y su joroba, pero también la historia disfraza el horror de la risa, cuando el narrador propone al contrahecho que bese a su novia en prueba del amor que ésta le tiene; aquí la transgresión del límite es evidente, pues se coloca en un mismo orden lo monstruoso y lo bello; ocasionando en el lector el sentimiento ambiguo y enrarecido de lo grotesco.

Con este tipo de personajes, se alude al prejuicio según el cual los defectos físicos son señas del castigo divino; ya que los ofendidos en el cuerpo denotan el mal en su deformidad. Sobre este aspecto, Arlt, proporciona una enunciación teórica al decir en *El Juguete Rabioso* que el hombre de bien se debe guardar de los señalados por Dios, pues como lo escribe Rose Corral: “La deformidad física se convierte en una huella visible del mal y apunta hacia otra deformidad: la del alma”³⁵.

Luego, la narrativa Arltiana se liga a la desarmonía, la exageración, la contorsión y la ambivalencia entre lo cómico y lo horrible del cuerpo grotesco, distorsionado y desfigurado de manera extraña e incluso fantástica, que no encaja, dentro de los límites estéticos predominantes; en esta manifestación el cuerpo grotesco, múltiple y cambiante en sus exageraciones, se revela claramente como tal cuando establece una relación dialéctica con el cuerpo que sigue el orden clásico o canónico. De tal manera que frente al cuerpo regular, el cuerpo del monstruo aparece no sólo como lo anormal sino también como lo antinatural (mezcla que traspasa las especies y las fronteras). Aquí la palabra monstruoso otorga un nombre exacto a la atmósfera que predomina en la escritura de Roberto Arlt³⁶.

Asimismo, La configuración del cuerpo o de sus partes aisladas (cabeza, nariz, orejas) adquieren dimensiones grotescas cuando se transforman o se asemejan a animales o cosas; Hay que

³⁴ ARLT, Roberto. *El Jorobadito*. Buenos Aires: Losada, 1997. P. 10.

³⁵ CORRAL, Rose. *El obsesivo círculo de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México: F.C.E. y el colegio de México, 1992.

³⁶ No hay que olvidar que Arlt inicialmente llamó *los monstruos* a la novela *los lanzallamas*, escrita en 1931.

señalar que varias descripciones de personajes y ambientes, ilustran lo dicho; un ejemplo se presenta a continuación: “Se veían jetas como alargadas por la violencia de una estrangulación, las mandíbulas caídas y los labios aflojados en forma de embudo; negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorrana de sus belfos que les tocaban el trasero a los menores haciendo rechinar sus dientes, rateros y batidores con perfiles de tigre, la frente hundida y la pupila tiesa”³⁷. La descripción reproducida está muy cerca de la caricatura y lleva a cabo una degradación, extrayendo del conjunto de objetos, un rasgo aislado que resulta tragicómico. Sin embargo, en *El Juguete Rabioso* y la serie de *Los Siete Locos* y *Los Lanzallamas* la animalidad que roza a los personajes alcanza significaciones distintas.

En la primera novela, la animalidad es un gran aporte a la descripción de los personajes y produce un particular sentido cuando a ella están unidos los efectos físicos. Hay así tres categorías de representación a lo largo del relato de la vida de Silvio Astier. La primera involucra a personajes como Don Miguel, la madre de Irzubeta, el pibe y la encargada: los animales a los que hacen referencia estos personajes son domésticos o sirven al hombre para cubrir cualquiera de sus necesidades básicas; estos antihéroes son además desposeídos materiales y no presentan ningún vínculo con la literatura o algún ámbito intelectual. El zapatero andaluz integra la segunda categoría: es “cojo” y con el pie “como el casco de una mula”; en este punto se unen un defecto físico y la animalidad para caracterizar al sujeto que inicia a Silvio en la literatura bandoleresca, como queriendo decir que el camino literario es torcido como el pie del zapatero. Por último, personajes como El plomero, Rebeca Naidath y el Rengo conforman la tercera categoría; a estos entes antagónicos los roza la animalidad circunscripta a las aves de rapiña; son estafadores y ladrones burlados.

En *Los siete locos* y su continuación, los personajes que conllevan mayor grado de animalidad son precisamente los que tienen más peso narrativo. Esto se debe a que lo bajo y lo inferior se muestran siempre como camino de iniciación; lo cual explica el papel de propulsores de la acción, como el gerente (cabeza de jabalí) que es la voz del orden transgredido que manda a Erdosain a devolver el dinero. O Ergueta (perfil de gavilán) que niega el préstamo del dinero y permite que prosiga la búsqueda. Otro caso sería el de Barsut (ave carnícora), quien abofetea a Erdosain y posibilita con ese acto abrir una segunda etapa del relato: la del supuesto secuestro y la de la conformación de la sociedad secreta.

La animalidad de los personajes autoriza hacer algunas reflexiones, como la del rebajamiento de especie. Si el hombre es rebajado al reino animal pierde su racionalidad y su orden social, por

³⁷ ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Op. Cit. P. 43.

ende queda justificada la marginación voluntaria o la exclusión impuesta que reclaman algunos de los fenómenos arltianos. De esta manera, el hecho de ser jorobado, ciego, cojo y demás, no autoriza el desprecio sino que por el contrario valida la idea de domesticar el mal, pero aisladamente, sin el riesgo de la contaminación, el contagio y en últimas la expansión de lo monstruoso. Se hace necesario entonces ciertos espacios que confinan la enfermedad del mal, como el asilo en donde se encuentra el relator del cuento *Ester Primavera*.

Queda claro que la bestialidad de los personajes Arltianos es una respuesta al desarraigo social que padecía la Argentina de los años treinta. En este universo, que ya no es el mejor de los mundos posibles, las fronteras estéticas desaparecen y los seres antagónicos toman fuerza desde lo informe de la realidad expresionista de la época. La deformación física y la perversión psicológica se traduce, entonces, en una narrativa revolucionaria y provocadora, pero sobre todo grotesca. Aquí toma importancia la interpretación del crítico literario Roberto Vélez, quien afirma que: “La necesidad de hundirse en los detritos es una actitud acorde con el grotesco medieval que asocia la deformación física con la tendencia de la materia hacia la reintegración y la transgresión espiritual como un desafío a la tragedia o a las fuerzas morales vigentes”³⁸. Prueba de lo anterior es la figura del Rufián Melancólico, quien antes de ser un macro es profesor de matemáticas, es decir que reproduce la ideología dominante a través de la abstracción, pero al abandonar las cátedras y dedicarse a ser un cafiolo puntualiza la otra cara del poder, en la que se refleja la marginalidad, que en este caso representa el problema de la inmigración en la Argentina de principios del siglo XX.

Por consiguiente, la narrativa grotesca de Roberto Arlt se sitúa en un espacio físico que contempla las afueras de la ciudad, el arrabal amargo del tango y las fluctuaciones entre el centro y el barrio, que en términos literarios no es otra cosa que Florida y Boedo. Buenos Aires se descompone en fragmentos residuales y deshechos humanos que se reúnen nuevamente para conformar la trama de la ficción del escritor argentino. Espacios de gran cohesión, voces carcelarias, léxicos foráneos, rufianes, prostitutas, enfermos, criminales y gente hastiada hasta de la muerte, acaecen en las obras de Arlt y provocan un doble movimiento, pues tan pronto como se reconoce la ciudad en los datos de la realidad (barrios, costumbres, arquetipos), ella se vuelve ajena bajo la mirada ejercida a través del poderoso lente de aumento de la maldad.

Así, el espacio donde se mueve la narrativa arltiana es el entre tanto, la distancia entre el tiempo real y la posibilidad de la diferencia; entre el sexo prostituido y la espera del amor puro; entre la nada existencial y el deseo de ser a través de un crimen; entre la miseria del hombre masificado,

³⁸ VÉLEZ, Roberto. *El Misterio de la Malignidad. El problema del mal en Roberto Arlt*. Manizales: Centro Editorial Universidad de Caldas, 2002. P. 136.

que pasea su frustración por los bajos fondos, y la vista clavada en las opulentas fachadas, siempre infranqueables, de los poderosos. La permanencia de estos dos espacios marca la interacción y el enfrentamiento mediante el corte con un mundo y la entrada a otro; ese otro mundo termina por marcar un corte con la realidad, abre la proliferación y establece un nuevo lugar. Se habla, por tanto, de un movimiento ligado a la experiencia del afuera, que se opone a todo proyecto, a toda previsión o cálculo, pues su intención es demoler los límites, llevarlos al borde hasta la ruptura y transgredirlos. La transgresión en la prosa de Arlt, no conoce reposo, todo punto de llegada no es más que una nueva partida del gesto sin razonamiento, de la mueca del perturbado y del espacio sin sitio.

La última transgresión del límite, en donde la rarificación alcanza su grado más agudo es la locura, en ella el pensamiento alcanza la instancia soberana del saber y no lugar. Desde el título mismo de *Los siete locos*, los personajes son inscritos en la demencia, los ejemplos son: el loco Ergueta, la locura de los proyectos societarios, los inventos de Erdosain y la marginación hacia un “mundo al revés” que legaliza lo que el mundo cuerdo prohíbe y hace efectivo lo que le impugnan.

La locura en Arlt, encarna la dualidad significativa que abarca o puede abarcar lo social y lo corporal. En *Los siete locos*, Arlt superpone dos gestos, por un lado restringe los alcances de la enajenación y la locura se ciñe a un número reducido, suponiendo un intento tranquilizador corporizado en dicha numeración limitativa; y por otro flanco la pluralización del título hace alusión a todo un grupo social en crisis, que resulta menos arquetípico y más totalizador. Al mismo tiempo se pone de manifiesto la trascendencia del delirio en algunos personajes arltianos como Hipólita, quien además de loca ha sido prostituta; y las posibilidades demenciales de otros (Erdosain y El Astrólogo) a quienes les basta la división del yo como señal de esquizofrenia.

En consecuencia, la simplicidad del argumento de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* no puede resultar más embaucadora, porque el extraño grupo de locos que quieren ser lo suficientemente grandes como para planear una subversión universal acaba demostrando que sus aspiraciones no van más allá de la mera perversión. Para ellos, la redención se encuentra solamente en la alienación de las masas, en la anulación de la cultura o su transformación en tecnología, en el uso indiscriminado de la mentira y de la violencia como política exclusiva para marcar la dirección del mundo. Han llegado a la conclusión de que, en una sociedad acostumbrada a que impere el crimen, la corrupción y la usura, no hay cura posible cuya receta no tenga como ingredientes a esos mismos fármacos, aunque aplicados de distinta forma. De ahí que la programada subversión de estos locos no sea más que un nuevo catálogo de aberraciones.

No obstante, en algunos pasajes de esta narrativa se presenta un ensayo por borrar las huellas

visibles del mal, de hacerlas irreconocibles, de camuflarlas y enmascararlas, pues todo se explica en razón de la locura; el intento es fallido y la demencia al igual que el realismo grotesco se imponen de modo soberano. Por fealdad, por mezquindad, por deformidad psicológica o moral, los personajes arltianos piden piedad, pero el relato no se permite ese gasto de sentimientos. Se podría decir que Arlt construye la perspectiva del cínico. También podría decirse, la perspectiva nihilista de quien denuncia la violencia enmascarada pero inexorable de una forma social hipócrita.

Se atisba así la grandeza y la miseria del hombre representado en la obra de Arlt: primero aparecen los apestados que pasan de alienación en alienación, que separan la conciencia del cuerpo para obligar a los otros a vivir las miserias del exterior mientras ellos se confinan en las miserias de su yo, pues en el mundo grotesco, lo habitual se torna de repente extraño y hostil; luego entran en escena los engendros que sueñan con un tiempo en el que los hombres puedan encontrarse entre sí, en una relación tejida por cuerpos, donde lo externo no sea un instrumento del extrañamiento de sí mismo en el otro, sino el vehículo de la relación auténtica de cada uno consigo mismo y con los demás.

Por otra parte y para terminar con la trasgresión del límite, hay que señalar que la distorsión como fórmula de creación del grotesco corporal no sólo es paradigmática en esta narrativa, sino también en otras artes como la pintura. La muestra son las obras de Francis Bacon, Odilon Redon y Paul Carrick, elaboradas mediante la transgresión de la figura humana en el espacio (atractivas y repulsivas al mismo tiempo). Estos pintores pretenden conquistar las regiones solitarias que fronterizan lo real de lo imaginario; en sus obras pululan híbridas criaturas compuestas de insólitas partes humanas y trozos de animales en incongruentes yuxtaposiciones, que en el caso de la plástica incitan a cierta violencia instintiva donde la distorsión sobrepasa lo simplemente grotesco para expresarse dolorosamente como medio de trascendencia.

La deformación del cuerpo y el espacio de estas pinturas ilustran los perfiles psicológicos de los perversos agonistas arltianos, quienes como lo afirma Roberto Vélez: “revindican una voluntad exasperada del mal”³⁹, a partir de la putrefacción ideológica que brota de sus mentes y de sus bocas, cuando teorizan su maldad y exponen la iniquidad como un discurso de poder.

³⁹ VÉLEZ, Roberto. Op. Cit. P. 143.