



Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea (A-1369)

Corrector literario especializado en textos académicos

**ESTUDIO DE LOS PERSONAJES NO
INTEGRADOS E INTEGRADOS EN ROBERTO
ARLT**



Tutor/a: Adriana Santa Cruz y Martín García Sastre

Autor: Juan Bautista Aguilar

Fecha de entrega: 25 de noviembre de 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
-------------------	---

CAPÍTULO I: ROBERTO ARLT Y SU ÉPOCA

1. EL CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL.....	6
1.1. EL LIBERALISMO CONSERVADOR (1880-1916).....	6
1.2. EL RADICALISMO AL PODER.....	9
1.2.1. Aspectos generales.....	9
1.2.2. Primera Presidencia de Yrigoyen (1916-1922).....	10
1.2.3. La llegada de Alvear (1922-1928).....	13
1.2.4. Segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen.....	14
2. LA IDEOLOGÍA DE ROBERTO ARLT.....	15
2.1. CONSIDERACIONES GENERALES.....	15
2.2. OTRAS IDEAS RESPECTO AL SIGNIFICADO DE LA OBRA ARLTIANA.....	16
3. ROBERTO ARLT Y LA NOVELA MODERNA.....	19

CAPÍTULO II: PERSONAJES NO INTEGRADOS E INTEGRADOS EN *EL JUGUETE RABIOSO* (1926)

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS PERSONAJES EN LA NOVELÍSTICA DE ROBERTO ARLT.....	22
2. LOS PERSONAJES NO INTEGRADOS E INTEGRADOS EN <i>EL JUGUETE RABIOSO</i> (1926).....	25
2.1. NARRADOR Y SÍNTESIS DEL ARGUMENTO DE LA OBRA.....	25
2.2. CONCEPTOS FUNDAMENTALES.....	27
2.3. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES NO INTEGRADOS EN <i>EL JUGUETE RABIOSO</i>	29
2.4. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES INTEGRADOS EN <i>EL JUGUETE RABIOSO</i>	36

**CAPÍTULO III: PERSONAJES NO INTEGRADOS E INTEGRADOS EN LOS
SIETE LOCOS (1929) Y *LOS LANZALLAMAS* (1931)**

1. CONSIDERACIONES GENERALES.....	40
2. NARRADOR Y ARGUMENTO DEL DÍPTICO.....	42
3. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES NO INTEGRADOS E INTEGRADOS EN <i>LOS SIETE LOCOS</i> (1929) Y <i>LOS LANZALLAMAS</i> (1931).....	47
3.1. LOS PERSONAJES NO INTEGRADOS DEL DÍPTICO.....	47
3.2. LOS PERSONAJES INTEGRADOS DEL DÍPTICO.....	52
CONCLUSIÓN.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	60

INTRODUCCIÓN

Escrita entre los años 1926 y 1931, la trilogía de Roberto Arlt, integrada por las novelas *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), constituye el corpus literario sobre el cual se desarrollará el presente trabajo. No incluiremos en este estudio la cuarta y última novela del escritor, *El amor brujo* (1932), ya que no se encuentra comprendida dentro del período histórico que nos interesa analizar.

Las tres primeras novelas arltianas comparten el mismo carácter autobiográfico y tienen como marco una época de gran desorientación y de crisis social. Los hechos más significativos de este período son el final de la Gran Guerra en 1918, la posterior crisis financiera mundial de 1929 y el golpe militar encabezado por el general José Félix Uriburu en 1930.

El objetivo principal del estudio que llevaremos a cabo consiste en el análisis de los diferentes personajes de las obras mencionadas, estableciendo sus analogías y sus diferencias a través de sus características explícitas e implícitas, como así también mediante la información que se puede extraer a partir de la información provista por los diálogos.

Específicamente se caracterizará a los personajes *no integrados* al sistema capitalista en que viven: son los marginales, los revolucionarios, los psicóticos y todos los inadaptados en general. Por otra parte, se procederá al análisis de las figuras *integradas*, adaptadas o conservadoras, que tratan de sobrevivir, cada uno a su manera, en ese período crítico de la historia argentina. No obstante, cabe destacar que todos ellos comparten ciertos rasgos psicológicos que los igualan: la angustia existencial, la desdicha y la humillación frente a una realidad hostil y amenazante.

En lo que respecta al marco teórico sobre el cual nos basaremos para desarrollar el presente estudio, es importante señalar que tomaremos como referentes a autores y a críticos consagrados, como por ejemplo, José Luis Romero, Luis Alberto Romero, Raúl

Larra, Mirta Arlt, Sylvia Saítta, David Viñas, Ricardo Piglia y Oscar Masotta, entre otros.

En cuanto a la estructura de esta tesina, esta se halla dividida en tres partes bien diferenciadas. En el primer capítulo se analiza de manera minuciosa la época en que la trilogía fue escrita, es decir, el contexto histórico y social, y culmina con la descripción del movimiento de vanguardia al cual perteneció el autor.

El segundo capítulo se centra en el análisis de la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso* (1926), a través de sus personajes, que están divididos en *no integrados* e *integrados*, según el criterio que hemos adoptado para diferenciarlos. Esta segunda parte incluye al comienzo un breve esbozo de las características generales de los actantes en la novelística arltiana; una serie de conceptos fundamentales para comprender el verdadero significado del término *personaje*; y finalmente, cómo se clasifican estos según sus categorías.

La tercera parte es la más compleja de todas, ya que en esta se analizan dos obras al mismo tiempo: *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), las cuales, debido a que poseen características formales y argumentales distintas de las de la novela de 1926, son consideradas como un *díptico*. En este capítulo se retoma el estudio de los personajes *no integrados* e *integrados*, aunque a causa de la extensión de estas dos obras sólo se tienen en cuenta los actantes más representativos.

Toda la galería de personajes representada por Roberto Arlt está conformada por individuos que habitan una nueva Babel, es decir la ciudad de Buenos Aires, que él conoció en profundidad según sus propias declaraciones y las de sus biógrafos más destacados. Resulta por lo tanto imposible no establecer una comparación entre aquellos años convulsionados, poblados de seres torturados y humillados, con el período histórico y social que caracteriza a la Argentina en la época actual. Este hecho demuestra la vigencia de las tres novelas que se estudiarán, que no son otra cosa que el fiel reflejo de una sociedad enferma y que, además revelan el espíritu visionario y todo el genio del autor.

CAPÍTULO I

ROBERTO ARLT Y SU ÉPOCA

1. EL CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL

1.1. EL LIBERALISMO CONSERVADOR (1880-1916)

Roberto Arlt nació en el año 1900, cuando gobernaba el país por segunda vez el general Julio Argentino Roca, fiel representante del liberalismo conservador. Él encabezaba en ese momento la dirección del PAN (Partido Autonomista Nacional), que agrupaba a todos los sectores oligárquicos de la Nación, tanto los de Buenos Aires como los del Interior.

En esa época, la población del país se hibridaba progresivamente con grandes masas de inmigrantes que iban llegando con el fin de encontrar mejores posibilidades de vida en estas regiones. Este hecho determinó que la oligarquía se considerara a sí misma como la clase patricia o privilegiada, que debía velar por los intereses de todos los ciudadanos (Romero, J. L., 1997).

Esta clase, que tomaba a Francia y a Inglaterra como modelos de países ultracivilizados y dignos de ser copiados, despreciaba a esos pobres inmigrantes y buscaba a toda costa diferenciarse de estos, basándose en el prejuicio de que no eran nativos de esas “cunas de cultura”. Pero no primaba en los sectores privilegiados y dominantes una mera admiración por las naciones ricas. Existía, además, una estrecha vinculación económica entre esta clase y el mercado inglés (y posteriormente, el norteamericano). La expansión de estos países, basada en ideas imperialistas, determinaba que toda la economía argentina dependiera exclusivamente de ellos, y esto se debía al conocido hecho de que estas naciones necesitaban materias primas (que el país les exportaba a precios muy bajos), a cambio de sus manufacturas, que imponían adquirir de manera obligada. La dependencia quedaba, por ende, establecida.

Asimismo, se exportaban al exterior ingentes cantidades de productos ganaderos y agrícolas, y como contrapartida, varios grupos financieros extranjeros ofrecían a la

Argentina una serie de empréstitos. Esto acrecentaba sin duda la mencionada dependencia y el absoluto control de su economía por dichas empresas.

Por otra parte y, como consecuencia de todo lo dicho anteriormente, las diferencias sociales entre los sectores enriquecidos y las clases más humildes era abrumadora: la injusticia económica y la desigual distribución de la riqueza llegaron a provocar, como era de esperar, grandes conmociones internas.

Con la llegada al poder de Juárez Celman, en 1886, surgió un proletariado industrial incipiente que, a través de sucesivas huelgas, se proponía protestar contra el sistema establecido. Estos obreros, por lo general extranjeros, tenían cierta preparación revolucionaria.

A comienzos de 1890, Leandro N. Alem y Bartolomé Mitre fundaron la Unión Cívica, como un partido alternativo y opuesto al conservadurismo. Se agrupaban en él todos los sectores de la clase media que buscaban ascender y llegar a los círculos de poder.

La Unión Cívica, antes de su escisión en 1890 (debido a diferencias entre Alem y Mitre, hecho que determinaría, en 1891, el surgimiento de la Unión Cívica Radical, encabezada por el primero) había sido protagonista de una revolución en 1890 (la denominada Revolución del Parque), en la que participaron algunos grupos militares contrarios al juarismo. La revuelta fue sofocada y, como consecuencia inmediata, ascendió al poder Carlos Pellegrini.

Constituida la Unión Cívica Radical en 1891 (después de la división de la Unión Cívica en dos grupos), esta protagonizó otro movimiento revolucionario en 1893, que fracasó pero que tuvo como resultado el surgimiento de una figura clave en la política argentina: Hipólito Yrigoyen, sobrino de Alem.

En ese momento gobernaba el país Luis Sáenz Peña. Al llegar a la presidencia Quintana, en 1905, Yrigoyen intentó ese mismo año un nuevo movimiento revolucionario que fue rápidamente sofocado por el gobierno. Paralelamente, la clase

obrera se fortaleció y se produjeron huelgas, por lo que el clima imperante era de tensión y de hostilidad.

Fue en esos años cuando surgieron entre la clase obrera los movimientos opositores al sistema más destacados: los anarquistas y los socialistas. Al respecto, dice Felipe Pigna:

Los anarquistas [...] priorizan la actividad sindical oponiéndose a los partidos políticos y a su consecuencia natural, los gobiernos. Ven a la religión como un enemigo que justifica el poder terrenal de la burguesía. Los anarquistas se enfrentan con los socialistas porque opinan que las reformas graduales y la acción parlamentaria son una traición a la clase obrera [...]. Dentro del anarquismo se fueron definiendo dos tendencias que se diferenciaron respecto a cómo impulsar la acción para concretar sus ideales, “sin dios, sin patria, sin amo”. Una se denominó individualista y otra, organizadora.¹

Los anarquistas pensaban que los partidos políticos eran inútiles y que estaban en contra de los sindicatos (los llamados anarquistas individualistas). Los anarquistas organizadores, por el contrario, estaban a favor de la organización de los trabajadores en gremios. El socialismo de raíz marxista, por su parte, planteaba la necesidad de instaurar un partido político que representara a la clase obrera. Creían en la revolución social como un medio para lograr la distribución equitativa de la riqueza y para poner fin a la diferencia que existía en las clases sociales.

El movimiento obrero estaba inquieto por la disminución de los salarios y por la creciente desocupación. En 1902 se sancionó la “Ley de Residencia”, a raíz de una gran huelga general que convulsionó la ciudad de Buenos Aires. Según dicha ley, todo extranjero que perturbara el orden público debía ser inmediatamente deportado. Todas las revueltas protagonizadas por los obreros, quienes eran en su mayoría inmigrantes, fueron ferozmente reprimidas tanto por la policía como por el ejército.

No obstante, el socialismo llegó a constituirse como un partido político alternativo, cuando en 1904 llegó al Parlamento como diputado Alfredo L. Palacios, quien se postulaba como su candidato. En 1906 asumió la presidencia José Figueroa

¹ Felipe Pigna (2008) “Anarquistas y socialistas” [en línea], [consultado el 18 de julio de 2020]. Disponible en: www.elhistoriador.com

Alcorta, y en 1910 llegó al poder Roque Sáez Peña. Este gobernante, influido por los reclamos del radicalismo, quiso “volver más transparente la vida política incorporando al conjunto de la población nativa a la práctica electoral” (Romero, L. A., 2001: 35). Por lo tanto, en 1912 se promulgó la ley del voto secreto y obligatorio. En 1916 Victorino de la Plaza llamó a elecciones presidenciales bajo el amparo de la ley Sáenz Peña, e Hipólito Yrigoyen resultó el candidato triunfante.

Dos años más tarde, había estallado en Europa la Primera Guerra Mundial y “la Argentina adoptó una neutralidad benévola hacia los aliados” (Romero, L. A., 2001: 38).

Dice José Luis Romero en su *Breve historia de la Argentina* (1997):

Eduardo Wilde, Miguel Cané, Eugenio Cambaceres, Lucio Vicente López, Julián Martel, entre otros, escribieron a la manera europea, pero reflejaron la situación de la sociedad argentina de su tiempo y especialmente de la clase a la que ellos pertenecían, elegante, refinada y un poco cínica” [...]. Su mayor error fue ignorar que el país nacía de las transformaciones que ellos mismos promovían, en el que nuevos grupos sociales cobraban una fisonomía distinta a la de los sectores tradicionales del país. A principios de siglo, las clases medias y las clases trabajadoras poseían una existencia tan visible que sólo la ceguera de los que querían perderse podía impedir que se las descubriera (126)

1.2. EL RADICALISMO AL PODER

Este período corresponde a la época de la adolescencia y de la juventud de Arlt y, por ende, consideramos que es necesario comprender cuáles fueron los hechos más significativos de los gobiernos que llegaron al poder entre 1916 y 1930.

1.2.1. Aspectos generales

Como señala José Luis Romero (1997), los sectores sociales que representaban el movimiento radical eran muy distintos de los que caracterizaron a la Generación del 80, es decir al conservadurismo. El radicalismo se componía básicamente de grupos de

criollos que habían sido desplazados por la oligarquía y, además, de grupos de hijos de inmigrantes que aspiraban a integrarse al sistema político. Fue notable el fenómeno de ascenso social de las familias de inmigrantes que habían podido dar una formación académica a sus hijos.

Dice José Luis Romero (1997): “Las profesiones liberales, el comercio y la producción fueron instrumentos eficaces de ascenso social [...], entre los que ascendieron se encuentran los nuevos dirigentes políticos del radicalismo” (127).

Yrigoyen se convirtió en presidente de la Nación en 1916, es decir, dos años después de que estallara en Europa la Gran Guerra. Este hecho trascendental “modificó todos los datos de la realidad: la economía, la sociedad, la política y la cultura [...]. Enfrentado con una situación nueva, no resultaba claro si el radicalismo tenía respuestas o siquiera, estaba preparado para imaginarlas” (Romero, L. A., 2001: 38).

1.2.2. Primera presidencia de Yrigoyen (1916-1922)

Hipólito Yrigoyen asumió el poder en 1916, dos años después de iniciada la Primera Guerra Mundial. El presidente mantuvo, como ya se mencionó, una política de neutralidad, y esta actitud beneficiaba a los aliados, ya que nuestro país los seguía abasteciendo y les concedía créditos para financiar sus compras (Romero, L. A. , 2001).

Estados Unidos, basándose en su doctrina del panamericanismo, pretendía arrastrar consigo a todos los países latinoamericanos. Yrigoyen defendió a ultranza una neutralidad que, si bien no causó que los países europeos se enemistaran con la Argentina, lo distanciaba de Norteamérica. En reiteradas ocasiones el presidente tuvo gestos de repudio contra el imperio del norte.

El gobierno de Yrigoyen tuvo aciertos y errores. Según explica José Luis Romero (1997), los aspectos negativos que caracterizaron la economía argentina fueron los siguientes: una industria poco desarrollada, una organización fiscal que obtenía sus recursos mediante los derechos aduaneros y un presupuesto deficitario.

La Primera Guerra Mundial determinó que las condiciones sociales se tornaran complicadas y que se agravaran por factores tales como la creciente inflación, el retraso de los salarios reales y la desocupación.

La exportación de cereales, señala Luis Alberto Romero en su *Breve historia contemporánea de la Argentina* (2001), se vio perjudicada, y los chacareros y jornaleros pudieron comprobar cómo su situación empeoraba progresivamente.

El clima conflictivo y tenso se mantuvo en un estado de latencia hasta 1917, año en que estalló la Revolución Soviética. Este hecho trascendente provocó que los sectores obreros con ideas revolucionarias se esperanzaran con un cambio en el sistema imperante.

Señala el autor mencionado anteriormente: “Esa ola de convulsiones se desarrollaba de manera parecida en todo el mundo occidental, recogiendo los ecos, primero de la Revolución Soviética de 1917, y luego, de los movimientos revolucionarios que estallaron apenas terminó la guerra, en Alemania, Italia y Hungría” (2001: 39-40).

Los sectores obreros (ferroviarios, metalúrgicos, portuarios y municipales) protagonizaron innumerables huelgas, ante lo cual el gobierno se vio obligado a recurrir a una dura represión. Las tensiones sociales crecían y hubo dos hechos significativos que no podemos dejar de mencionar: uno de ellos fue la denominada Semana Trágica (1919) y el otro, la huelga de los obreros rurales de la Patagonia (1920). El estallido de 1919 fue protagonizado por los obreros metalúrgicos en el mes de enero y fue sofocado con ferocidad. Este lamentable suceso provocó la muerte de huelguistas y de policías, y conmovió a todo el país. Posteriormente se produjeron una serie movimientos sociales, pero el gobierno no fue sensible a los reclamos. La violencia en la represión también se manifestó en los sucesos de la Patagonia.

En zonas más alejadas, la ola huelguística se manifestó en varios lugares. Cabe mencionar las huelgas del norte de Santa Fe (donde se explotaba el quebracho) y la del Chaco Austral. Otra revuelta importante fue la protagonizada por los estudiantes de la Universidad de Córdoba, quienes exigían una reforma de dicha Institución, anquilosada

y dirigida por los grupos sociales dominantes (como, por ejemplo, el clero, la aristocracia ganadera y otras instituciones conservadoras). Los jóvenes entendían que la Universidad, además de cumplir una función académica, tenía que tener un rol social destacado y trabajar para beneficio de toda la comunidad.

Esta época se caracterizó por el repudio hacia el positivismo, y los jóvenes artistas y escritores se proponían llevar cabo una revolución sobre la base de las ideas de Benedetto Croce, de Henri Bergson o de los neokantianos alemanes (Romero, J. L., 1997).

Siguiendo con el tema de la política de Yrigoyen, puede afirmarse que el presidente se había propuesto llevar a cabo una verdadera revolución contra el viejo régimen, pero no lo logró. Heredó de sus antecesores, opina José Luis Romero, toda la estructura política ya establecida y, en cuanto al aspecto económico, no hubo grandes modificaciones con respecto a los gobiernos anteriores.

Yrigoyen fue un “caudillo” paternalista que se oponía ciertamente a la oligarquía, No obstante, no fue capaz de modificar el régimen de la producción y la situación de las clases más humildes (Romero, J. L., 1997). La economía del país seguía basándose en el latifundio y en el frigorífico, aunque el presidente luchó por defender la riqueza nacional. Él soñaba con un país soberano pero, por diversas causas, no pudo llegar a cumplir con sus objetivos.

Señala el autor mencionado:

Ineficaz en el terreno económico, en el que no se adoptaron medidas de fondo ni se previeron las consecuencias del cambio que se operaba en el sistema mundial después de la guerra, el gobierno de Yrigoyen fue contradictorio en su política obrera, paternalista frente a los casos particulares, pero reaccionario frente al problema general del crecimiento del proletariado industrial (1997: 135).

Por su parte, Luis Alberto Romero (2001) señala que Yrigoyen apoyó a través de la Policía a la Liga Patriótica (que aglutinaba a empresarios, a conservadores y a representantes de las oligarquías extranjeras). La Liga aportó los motivos del orden y la

patria. Sin embargo, este autor reconoce en la gestión del presidente grandes aciertos y los destaca con la mayor objetividad posible.

Estos logros fueron, por ejemplo, la expansión de la cultura letrada, la existencia de oportunidades de ascenso social para los sectores medios y el crecimiento de los grandes diarios (*El Mundo* apareció en 1928).

Además, en esos años estaban de moda las novelas semanales, y las necesidades de un público ávido de lectura eran satisfechas por las ediciones españolas de Sempere y luego por las de Claridad o Tor.

Si consideramos el aspecto cultural, desde 1924, Buenos Aires tuvo una vanguardia combativa: Emilio Pettorutti trajo el cubismo, Ernest Ansermet introdujo la música impresionista, y se difundió la revista *Martín Fierro*, que nucleaba a varios escritores de estética ultraísta. Otros grupos prefirieron abrazar la causa del compromiso social y la utopía del comunismo. Entre las dos corrientes (conocidas como Florida y Boedo) se entablaron grandes polémicas (Romero, L. A., 2001).

Ya avanzada la década del veinte, surgieron nuevas ideas y actitudes que perduraron a través del tiempo. Por ejemplo, el acceso a la vivienda pública dio origen al concepto de *hogar*, con la mujer como centro de la familia. Aparecieron por entonces la radiofonía, el cine (mudo hasta 1929) y el fonógrafo. Los nuevos medios de comunicación influían sobre la vida de los ciudadanos, y los valores de la sociedad iban transformándose.

En suma, concluye Luis Alberto Romero, el país vivió una fuerte crisis entre 1913 y 1917, se recuperó entre ese año y 1921 porque regularizó su comercio de guerra, sufrió entre 1921 y 1924 el sacudón de la reconversión de posguerra, y conoció un período de tranquilidad durante los “años dorados”, hasta 1929, año en que se produjo la gran Depresión Mundial.

1.2.3. La llegada de Alvear (1922-1928)

En 1922 asumió la presidencia de la Nación Marcelo Torcuato de Alvear, designado por el mismo Yrigoyen al concluir su mandato.

Alvear formó de inmediato un gabinete con hombres que representaban a las clases tradicionales y no a la clase media. Por eso, concluye José Luis Romero (1997): “...toda su acción gubernativa confirmó esa tendencia a desplazarse hacia la derecha” (135).

Este presidente logró mejorar y perfeccionar la organización fiscal, pero aún continuaban existiendo graves desequilibrios en la economía del país. Era evidente que el mundo se estaba acercando a una crisis que afectaría también a la Argentina. Distintos sectores plantearon, por lo tanto, posibles soluciones, basándose en ideas surgidas de la Revolución Soviética y del fascismo italiano.

El fascismo en Italia tuvo sus orígenes en 1919 y estaba basado en las ideas de Benito Mussolini, que pueden sintetizarse en los siguientes aspectos: totalitarismo, nacionalismo, idealismo y autoritarismo. En suma, este movimiento sostenía que la soberanía del estado debía ser absoluta y, además, negaba una interpretación materialista de la historia (Burns y Ralph, 1965).

Por otro lado, como consecuencia de la llegada de capitales norteamericanos, se debilitó la estructura económica de nuestro país, lo cual repercutió en los sectores medios y en los más populares y, según opina José Luis Romero, Alvear no supo resolver el problema y mantuvo intacto el sistema económico tradicional (1997).

1.2.4. Segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen (1928-1930)

Con respecto a este período, Romero señala lo siguiente: “...si su acción de gobierno fue endeble durante la primera presidencia, en la segunda fue prácticamente inexistente” (1997:137).

Las amenazas que se cernían sobre el gobierno estaban representadas por el ejército, que ya había comenzado a conspirar y, además, por grupos conservadores que habían asimilado ideas del fascismo italiano y del movimiento monárquico francés. Yrigoyen se había convertido en un sospechoso de subvertir el orden público.

Sin embargo, la peor amenaza fue la económica: se trataba de la célebre crisis de 1929, que tuvo su origen en los Estados Unidos y que causó estragos en nuestro país.

Todos estos factores desencadenaron el golpe militar de José Félix Uriburu, en 1930. Había llegado “la hora de la espada”, tal como lo había profetizado Leopoldo Lugones. Para otros, este hecho era sólo el comienzo de lo que conocería luego como la *década infame*.

2. LA IDEOLOGÍA DE ROBERTO ARLT

2.1. CONSIDERACIONES GENERALES

Según explica Raúl Larra en su obra *Roberto Arlt, el torturado* (1992), Arlt representó a un novelista de ciudad, que reflejó en su literatura los suburbios de Buenos Aires, sus tipos cosmopolitas y su lenguaje, caracterizado por una mezcla de dialectos extraños, propios de los inmigrantes. Además, quiso interpretar a los sectores más humildes de la pequeña burguesía, que se iba proletarizando.

En otros términos, toda la novelística de Arlt tiene un carácter urbano y se opone a la de otros autores reconocidos, como Ricardo Güiraldes o Enrique Larreta, quienes se basaban, para plasmar sus obras, en temáticas rurales.

Arlt intuyó, sigue explicando Larra, que el hombre moderno atravesaba una situación tremenda debida a la gran crisis del sistema. “Arlt entrevió que el hombre de la sociedad capitalista era un prisionero golpeándose contra las alambradas, buscando frenéticamente su realización y su libertad; entrevió que los valores en uso no tenían vigencia” (1992: 71).

Toda la obra arltiana está marcada por una notable crítica social, ya que sus personajes rechazan el sistema capitalista y buscan transformarlo a toda costa. Por lo tanto, se podría decir que las novelas de este autor tienen connotaciones políticas e

ideológicas, desde el punto de vista de Larra. Veremos luego que existen otras interpretaciones de la obra de Arlt, opuestas a estos conceptos que hemos señalado.

Cuando surge en el país el Partido Comunista, en enero de 1918 —que proponía una solución revolucionaria para los problemas que aquejaban a la Argentina— actúan en él escritores y plásticos de formación anárquica, como Roberto Arlt, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Guillermo Facio Hebecquer, Abraham Vigo y Agustín Riganelli. Ser comunista en esos años equivalía a ser rebelde, contrario a la sociedad burguesa, y ya en el segundo decenio del siglo XX, *rebelde* fue sinónimo de *socialista*:

Después de 1920 iba a cambiar el concepto porque se iba haciendo claro el claudicante papel jugado en la guerra por el socialismo de la II Internacional. Entonces se transfiere al vocablo “comunista” (también se dice maximalista y bolchevique) la identidad de rebelde, opositor al Estado burgués. El astrólogo, que aparece como el teórico de *Los siete locos*, habla de hacer una “revolución comunista o fascista”. Tanto da (Larra, 1992: 75).

Debe recordarse que, con el surgimiento del fascismo, después de la Gran Guerra, aumentó en la población la confusión ideológica, por lo cual los ciudadanos se sintieron abrumados.

2.2. OTRAS IDEAS RESPECTO DEL SIGNIFICADO DE LA OBRA ARLTIANA

Para Oscar Masotta, quien se opone a las ideas de Larra, las novelas de Arlt ejercían una fuerte atracción entre los comunistas, pero les producían a la vez, cierto desasosiego. Según este autor, que expone sus conceptos en el ensayo titulado *Sexo y traición en Roberto Arlt* (2008), Larra enfatiza demasiado el sentido progresista de la novelística arltiana, sin advertir que en ellas faltaba la “comprensión del papel histórico del proletariado, [...] confunde la opinión del autor con la de los personajes, asignando al primero frases de los últimos” (59).

Para Masotta, más allá de las ideologías políticas, lo que prima en la obra de Arlt es una visión pesimista de la realidad, que recuerda a la época rusa de la novela nihilista. En definitiva, Larra elabora su interpretación en términos ideológicos, mientras que a Masotta le preocupan los temas filosóficos, especialmente el referido a la lucha entre el bien y el mal:

Por un lado, leyendo a Larra no se entiende bien si Arlt prefería la destrucción de la sociedad o su cambio o simplemente el crimen. Lo que se complica más con respecto al personaje porque no se sabe cuál de las tres cosas prefería Erdosain, o si las prefería las tres a la vez (2008: 60).

De todo lo expuesto hasta ahora, se concluye que en la novelística arltiana lo más importante sería el aspecto filosófico, metafísico y no el ideológico. Esta sería la razón por la cual el propio Arlt nunca pudo resolver la ambigüedad que queda en la base de sus compromisos con el partido comunista.

A nuestro entender, esta opinión de Masotta es coherente y se demuestra en el episodio que protagoniza Silvio Astier en *El juguete rabioso* (1926): cuando Silvio enciende un fósforo y lo arroja sobre un pordiosero que dormía en la calle, en lugar de dirigir su odio hacia los dueños de los comercios, que representan a la pequeña burguesía. Lo que repudiaría Astier-Arlt, en este caso, sería la implícita solidaridad entre los oprimidos:

En las novelas de Arlt es cierto que el proletariado no aparece, pero no hay nada de reprochable en esto, pues en ellas hay una inteligencia que se proponía no un muestrario horizontal de estratos sociales sino una incursión en la profundidad de una clase determinada (Masotta, 2008: 80).

En síntesis, en la novelística arltiana aparecen tan sólo dos clases que se oponen: la clase media o pequeña burguesía y, a modo de horroroso espejo, el lumpenproletariado: la clase obrera está ausente.

En este sentido, otro crítico, Lobodon Garra, en *Literatura argentina y expresión americana* (1976), señala que Arlt se caracterizaba por una completa y hasta peligrosa confusión ideológica.

No hay que olvidar que Arlt fue secretario de Ricardo Güiraldes, quien publicó el primer capítulo de *El juguete rabioso* (1926) en la revista *Proa* (que representaba al grupo de Florida). Por otra parte, Arlt colaboró con varios artículos para esta publicación. A su vez, Castelnuovo (quien pertenecía al grupo de Boedo) le había rechazado el manuscrito de su primera novela hasta que, finalmente, tuvo que reconocer sus valores artísticos. Más tarde, el resto de las novelas arltianas fueron publicadas por la editorial Claridad, que representaba al segundo grupo mencionado.

Con respecto a la célebre división entre los escritores de Boedo y de Florida, Garra admite que Arlt perteneció al primero de ellos, pero hay autores que niegan este hecho y que opinan que su individualismo anárquico, su odio a los cenáculos y el carácter de su novelística (angustia, violencia, irracionalidad) apartan a nuestro escritor tanto de Boedo como de Florida. Por su parte, Larra explica que, no obstante, Arlt se aproxima al grupo de Boedo, aunque su acento sea muy personal y particular. El mismo Arlt lo expresa en una entrevista que apareció en la revista *Literatura argentina*, en 1938:

De las nuevas tendencias, que están agrupadas bajo el nombre de 'Florida', me interesan Villar, Bernárdez, Mallea, Mastronardi, Olivari y Pinetta. En el grupo llamado de "Boedo" encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo y Barletta. La característica de este grupo sería su interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quien calla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud que en algunas páginas de estos autores se encuentra y que los salvará del olvido.

Para concluir, nos vemos obligados a mencionar a otra importante biógrafa de Arlt, Sylvia Saítta. Esta autora, en su obra *El escritor en el bosque de ladrillos* (2008), aclara que cuando Arlt abandonó la escritura de novelas, se acercó más formalmente a las agrupaciones de izquierda y colaboró en revistas y diarios vinculados al Partido Comunista. En esta época, el escritor desarrolló toda su producción de obras de teatro.

3. ROBERTO ARLT Y LA NOVELA MODERNA

Como hemos visto en la primera parte de este capítulo, cuando nos referimos a los avances que se produjeron en la década del veinte, surgió por entonces una vanguardia combativa representada por artistas y escritores.

Según explica Luis Gregorich en la obra *Historia de la literatura argentina* (1986), después de finalizada la Gran Guerra, los novelistas repudian el realismo psicológico y el naturalismo, y buscan nuevas formas de expresión que reflejen un mundo en crisis.

Dos novelistas célebres clausuran la estética literaria tradicional a fines del siglo XIX y al comenzar el siglo XX: Marcel Proust, con *En busca del tiempo perdido*, y James Joyce, con *Ulises*. Surge de este modo la novela moderna, pero además, son revalorados los escritores que se oponían al realismo clásico como, por ejemplo, Fedor Dostoievski y Herman Melville. Otros autores dignos de mencionar, ya que revolucionaron la literatura fueron André Gide, quien enunció una nueva teoría sobre la novela con *Los monederos falsos* y Franz Kafka, que produjo una obra extraña y simbólica.

En la obra de Arlt coexisten el *romanticismo nihilista* (el hombre es impotente frente a la sociedad burguesa y entonces arroja sus ensueños y delirios contra los demás) y el *existencialismo*. Arlt, asimismo, puede considerarse el primer novelista moderno por haber volcado en sus libros algunos de los grandes mitos sociales, con la novedad de incorporar en sus novelas el lenguaje vivo de Buenos Aires, el utilizado por los inmigrantes, sin caer en pintoresquismos dialectales (Gregorich, 1986). En *El juguete rabioso* (1926), agrega este crítico, se utilizan procedimientos de la nueva novela. La situación social no se explica; tampoco el aspecto ni los pensamientos de los personajes. La explicación está dada por el mero relato de los hechos y la vida psíquica es presentada con todas sus arbitrariedades, despojada de la causalidad y fragmentada en vivencias que muchas veces no están relacionadas entre sí.

No coincidimos plenamente con lo que opina este autor, ya que en la novela mencionada la situación social se deduce a través de las minuciosas descripciones de escenarios y de los distintos personajes que llevan adelante la acción. Con respecto a los pensamientos de estos últimos, creemos que están implícitos en los abundantes diálogos, en la descripción de los estados anímicos y en las reflexiones del protagonista. Para esto, Arlt se vale de un registro adecuado para cada situación, lo que denota un dominio magistral del lenguaje.

Al referirse a las novelas *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), Gregorich también señala que el autor diversifica la galería de personajes y que aparecen sus inquietudes metafísicas. En ambas obras el argumento central aparece mezclado con episodios laterales. En ellas se combinan la tensión de la novela policial con las disquisiciones filosóficas.

En otro orden de cosas, el estilo arltiano refleja la influencia del género folletinesco y también la de la obra de Dostoievski pero, a diferencia del escritor ruso, en la novelística de Arlt existe un foco central, que no es sino la propia conciencia de Erdosain, que da mayor relieve a la tragedia universal (Gregorich, 1986).

Como se dijo anteriormente, Roberto Arlt logra reflejar en su obra, con inusitada crudeza, una serie de mitos propios de la pequeña burguesía: las jerarquías sociales, el dinero como fetiche, la ambición de poder y los tabúes sexuales. La crítica social se presenta en forma de angustia personal: la de un individuo acosado por pensamientos y delirios, y que está siempre en conflicto con una realidad hostil.

En suma, con Arlt ingresan en nuestra narrativa los grandes problemas existenciales de la sociedad urbana, asumidos desde adentro y no mediante una mera descripción naturalista. El causalismo queda desplazado, al decir de Gregorich, por la moderna psicología, lo que Massotta llama “realismo metafísico”. Por su parte, otro autor que ya hemos citado, Garra, explica que en su obra teatral, Arlt ya abandona la realidad y se hunde totalmente en lo filosófico

Según Mirta Arlt, hija del escritor y autora de la obra *Prólogos a la obra de mi padre* (1985), Arlt se convierte en el precursor de aquellas corrientes existencialistas representativas de una concepción pesimista del mundo y de los agrupados en el llamado “teatro del absurdo”. Al referirse a su estilo, esta crítica señala:

Será en esas imágenes expresionistas donde la exuberancia de su temperamento desbordante y angustiado encontrará su diálogo con el lector: “Volaba en las orejas de este cubos de desdichas”. “Todas las muescas de su alma sangraban como bajo la mecha de un torno” (1985: 49).

Más adelante retoma el tema del estilo y agrega:

La imaginación permanece activa para transformar el significado literal de las palabras en connotaciones referidas a un estado interior que debe volverse comunicable al lector [...]. Y en ese constante ejercicio del doble plano de lo mimético —lo mimético realista externo y lo mimético realista interno—, los paisajes y los seres por momentos se des-figuran [...] a la manera futurista, o yuxtapuestos en forma de planos geometrizados como el cubismo. Asimismo, proliferan las aleaciones humanas y metálicas... (120).

Notamos, según lo que se ha visto hasta ahora, una notoria evolución en el estilo arltiano. De un realismo crudo y despojado, a la manera de Dostoievski, aunque con diferencias conceptuales —recordemos que para Arlt la literatura debía ser como “un cross a la mandíbula”, según lo menciona él mismo en el prólogo a *Los lanzallamas* (1931) — pasa luego a una postura metafísica, que alcanza su apogeo precisamente en la última novela mencionada de la trilogía. Es en esta obra donde la influencia de los movimientos vanguardistas propios de la década del veinte se acentúa, y surgen imágenes expresionistas, futuristas y cubistas, sin dejar por eso de abandonar el primitivo realismo que caracteriza a todas sus novelas.

CAPÍTULO II

PERSONAJES NO INTEGRADOS E INTEGRADOS EN *EL JUGUETE RABIOSO* (1926)

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LOS PERSONAJES EN LA NOVELÍSTICA DE ROBERTO ARLT

Los personajes de la trilogía de novelas que se analizarán tienen características distintivas. Estos rasgos sobresalientes de las criaturas creadas por Arlt pueden sintetizarse del siguiente modo: todos ellos comparten la misma angustia existencial, la misma desesperanza ante un mundo hostil y en crisis, los mismos deseos y las mismas frustraciones. Todo esto va a su vez acompañado de un sentido de la humillación, que proviene de un marcado sentimiento de culpabilidad. Al respecto dice Masotta:

Los humillados de Arlt no sólo viven dentro de la sociedad, sino que están referidos a ella por un lazo de dependencia. Es sobre un fondo de blancura que lo negro se recorta como tal. El bueno depende del malo y viceversa, y se sabe de la estrecha dependencia que liga a las gentes honestas con el mal (2008: 51).

Este crítico ubica a los humillados en una contra-sociedad. El personaje de Erdosain, de *Los siete locos* (1929), por ejemplo, se siente humillado por un pasado oscuro, particularmente traumático en lo que se refiere a aspectos de su niñez. En otros personajes, el sentimiento de humillación tiene su origen en evidentes defectos físicos (como es el caso del Rengo, la Coja o la Bizca), pero en las novelas de Arlt, continúa Masotta, la humillación primordial es pertenecer a una clase media empobrecida. Los personajes de las clases más bajas son presentados como inmundos y despreciables: son los desclasados, las prostitutas y los sirvientes. Las clases más altas, que el escritor no incluye en sus novelas, ostentan los valores más altos e inaccesibles para los demás; por su parte, la clase obrera no aparece en absoluto. De esta manera:

... las individualidades se evaden a la vez de la clase a la que pertenecen y de la zona de humillación y del mal para elevarse por encima de ellas. Estos humillados, que pertenecen por su extracción a la clase media, se alejan de ella e intentan convertirse al lumpenproletariado, pero no terminan de hacerlo... (56).

Mirta Arlt (1985), desde el punto de vista de la filosofía existencialista, explica que los personajes de las novelas de su padre encarnan ese literal estar arrojados de la existencia; los protagonistas de lo que Heidegger llama *situación de yecto* y que, como Erdosain, comparten el descubrirse creación divina negada.

Las criaturas arltianas, engañosamente autónomas, son una parodia de la libertad humana: en realidad no hacen más que buscar el sentido de sus vidas. Pero lo harán castigando al Padre que los ha desconocido y, por lo tanto, dejarán crecer en ellos el mal. Estos personajes se ven obligados a hacer algo para sentirse siendo y no sólo existiendo, con el fin de trascender. Optan entonces por seguir el camino de la abyección y del mal en todas sus manifestaciones para conmover, tal vez, los cimientos del cielo (Arlt, 1985).

Por su parte, Larra opina (y en esto coincide con Masotta) que los personajes arltianos provienen de la pequeña burguesía y que están confundidos por la gran crisis de posguerra; ellos viven la incertidumbre de los años previos a la Gran Depresión de 1929. Este crítico lo explica en los siguientes términos:

Estos hombres y mujeres —de que habla Arlt— devienen de la clase media, el sector social más fluctuante e inestable ideológicamente, y viven la posguerra. Se dirá que de la guerra nació la revolución soviética. Es exacto, pero la revolución tiene que enfrentar la reacción armada del capitalismo y queda encerrada en sus fronteras [...]. En nuestro país gobierna el radicalismo, que no ha tocado los privilegios económicos de la oligarquía terrateniente (1992: 73).

La gran desorientación de esta clase media ante la caída estrepitosa de valores (económicos, éticos y sociales) provoca posturas individualistas y exitistas, con “pujos de apostolado profético y de anarquismo nietzscheano” (Larra, 1992: 71).

Al referirse a los protagonistas de *Los siete locos*, el propio Arlt escribió:

Estos individuos canallas y tristes, viles y soñadores están atados o ligados entre sí por la desesperación. La desesperación en ellos está originada más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la Gran Guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas. Hombres y mujeres de la novela rechazan el presente y la civilización tal cual está organizada. Odian esta civilización [...]. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y de problemas morales y crueles. Si fueran menos cobardes, se suicidarían; si tuvieran un poco más de carácter,

serían santos. En verdad, buscan la luz. Pero la buscan completamente sumergidos en el barro...²

De lo expuesto anteriormente se infiere que estos personajes rechazan el sistema capitalista, quieren por ende modificarlo, pero caen finalmente en el nihilismo. Es importante destacar, además, que el autor nunca se solidariza con tales individuos, que le resultan antipáticos y despreciables. No obstante, Arlt los incluye en su obra y de este modo, aparecen en sus novelas los desclasados, los delincuentes, los amorales y los egoístas.

En definitiva, como señala Luis Gregorich, para Arlt el hombre es impotente frente a la sociedad burguesa y, con el fin de sentir el vértigo del ser, arroja sus delirios contra otros individuos tan desposeídos y humillados como él. Al no poder vengarse de los poderosos, ataca a los miserables y, en vez de convertirse en un revolucionario, se transforma en un delator o en un asesino. Este crítico distingue, al analizar los personajes de la obra arltiana, dos categorías: a) los que pertenecen al mundo del protagonista, en general esquizofrénicos, delincuentes o marginales y b) los que no pertenecen a este mundo y están vagamente idealizados.

Nosotros haremos una división de los personajes siguiendo un criterio diferente: los consideraremos *no integrados* e *integrados*, según su grado de adaptación al sistema. Los personajes *no integrados* son precisamente los seres fronterizos, marginales o antisociales (o “abyectos”, como los define Mirta Arlt), que se rebelan contra la sociedad y que buscan justificar su existencia a través del mal. Por otro lado, aparecen en las novelas de Arlt, a modo de contrapeso, figuras que sin estar totalmente “idealizadas”, como opina Gregorich, pugnan por adaptarse a las circunstancias y tratan de sobrevivir a toda costa, sin dañar a otros individuos y sin dañarse a sí mismos. Estos personajes, que denominaremos *integrados*, mantienen una cierta cordura y una coherencia, aun en los momentos más críticos de sus vidas.

Ambas categorías de personajes serán analizadas separadamente en el presente trabajo.

² Citado en Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, 1992, pp. 72-73.

2. LOS PERSONAJES NO INTEGRADOS E INTEGRADOS EN *EL JUGUETE RABIOSO* (1926)

2.1. NARRADOR Y SÍNTESIS DEL ARGUMENTO DE LA OBRA

El juguete rabioso (1926) puede considerarse la novela más autobiográfica de Roberto Arlt porque existen innumerables puntos en común entre los hechos de la ficción y los de la vida del autor. Esto resulta evidente si se coteja la trayectoria del personaje principal con la autobiografía que el escritor publicó en la revista *Don Goyo*, en el año 1925. La obra está narrada en primera persona por su protagonista, Silvio Astier, y está constituida por cuatro capítulos o episodios más o menos independientes entre sí, en los que el escritor describe cómo un adolescente lucha por escapar de la marginación y de la pobreza en que se encuentra sumergido. En otros términos, la novela describe los tropiezos y las desventuras que debe atravesar el antihéroe en busca de su destino.

En el primer capítulo, titulado “Los ladrones”, Silvio, que se había iniciado en “los deleites y afanes de la literatura bandoleresca” (9) y que aspiraba a emular a Rocambole (un bandido de alta escuela imaginado por el escritor francés Ponson du Terrail), funda con otros dos compañeros el “Club de los Caballeros de la Media Noche”. Se trata de una sociedad de ladrones y sus integrantes se dedican a perpetrar todo tipo de hurtos y de robos en el barrio, a desvalijar casas deshabitadas y a fabricar bombas improvisadas, hasta llegar al asalto de la biblioteca de una escuela. Finalmente, el club se disuelve.

En el segundo episodio, que lleva por título “Los trabajos y los días” (en este caso Arlt apela al recurso de la intertextualidad, ya que así se denomina también una célebre obra del poeta épico griego Hesíodo), el autor narra cómo Astier, después de mudarse de barrio, consigue empleo como dependiente en una librería de textos usados. Silvio intenta salir de la miseria desesperadamente y busca, por lo tanto, un modo de insertarse en la sociedad. Pero, no obstante, el protagonista no se siente satisfecho con su trabajo; por el contrario, se siente invadido por fuertes sentimientos de humillación, de desesperanza y de angustia. Antes de abandonar la librería definitivamente, intenta incendiarla, pero fracasa.

El tercer capítulo se titula “El juguete rabioso” y en este el autor narra cómo Silvio busca nuevamente reintegrarse a la sociedad, ante los ruegos desesperados de su madre. Para lograr su propósito, ingresa a la Escuela Militar de Aviación de El Palomar, donde permanece algún tiempo, pero sorpresivamente es dado de baja. Los oficiales justifican su decisión explicándole al joven que allí “no necesitaban personas inteligentes sino brutos para el trabajo”. Luego Silvio pasa la noche en un hotel donde mantiene un extenso diálogo con un adolescente homosexual con quien comparte la habitación y, a la mañana siguiente, cuando abandona el lugar, se siente preso de la angustia y de la desesperación. Compra, por lo tanto, un revólver e intenta suicidarse; pero el disparo falla y logra salvar su vida.

El último episodio, titulado “Judas Iscariote” (aquí nuevamente el autor recurre a la intertextualidad; Judas es, según los Evangelios, el Traidor por antonomasia) se refiere precisamente a la historia de una traición llevada a cabo por Silvio. Astier comienza a trabajar como corredor de papel, pero continúa sintiéndose avergonzado y humillado por su condición. Conoce luego al Rengo, que se desempeña como cuidador de los carros de la feria de Flores y este, cansado de vivir en la pobreza, cuenta a Silvio su proyecto de asaltar la casa de un ingeniero para robar el dinero que él guarda en una caja fuerte. Para cumplir su plan, el Rengo tiene como cómplice a su amante, que trabaja como sirvienta en esa casa. La novela finaliza cuando Astier delata al Rengo antes de que se lleve a cabo el asalto que había planeado.

El juguete rabioso es una novela de iniciación o de *paideia* urbana, cuyos tres primeros capítulos poseen una estructura homóloga: cada intento de Silvio por afirmarse como individuo (mediante un acto antisocial en los dos primeros casos, y mediante el suicidio en el último) fracasa, lamentablemente. En el cuarto, el protagonista parece encontrar una posibilidad de relación humana con el Rengo, pero lo delata: esta es la única vez que no fracasa, cuando realiza un acto socialmente bueno pero individualmente condenable. La obra concluye y el lector tiene la sensación de que no hay salvación posible ni para Silvio ni para la sociedad en la que vive (Gregorich, 1986).

En esta novela, Arlt revela su pasión por la lectura de *Las hazañas de Rocambole*, de Pierre-Alexis Ponson du Terrail, y lo menciona en repetidas oportunidades a lo largo de la obra.

Dice Saítta al respecto: “Arlt encuentra en Ponson du Terrail no sólo una literatura sino también la imagen de un escritor exitoso que pudo vivir del producto de su literatura”. Y luego continúa:

Si el folletín decide el estilo y la técnica que funda el suspenso narrativo de *El juguete rabioso*, Astier actúa los efectos de la lectura folletinesca, pues su experiencia es la representación de un texto que siempre tiene presente: frente a cada movimiento del relato, el relato leído sirve de apoyo (2008: 54).

Puede afirmarse, entonces, que el autor apela constantemente a la intertextualidad para construir su relato, recurso que se refleja en dos de los títulos de los episodios (como ya lo hemos señalado anteriormente) y en las referencias a obras consagradas y a autores famosos (como por ejemplo: François René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Jean Jacques Rousseau, Charles Baudelaire, la geografía de Malte Brun, y *Las montañas del oro*, de Leopoldo Lugones, entre otras).

Cabe destacar, finalmente, que la novela de Arlt tiene una estructura claramente folletinesca, hecho que se evidencia en la independencia que existe entre sus cuatro capítulos y en el estilo narrativo general, que imita al de las denominadas “novelas por entregas”.

2.2. CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Antes de comenzar con el estudio de los personajes, es necesario aclarar ciertos conceptos fundamentales, que serán de utilidad para comprender mejor el futuro análisis.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el término *personaje* designa a cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor y que, como dotados de vida propia, toman parte en la acción de una obra

literaria. Este vocablo proviene, a su vez, de la palabra latina *persona*, que significa *máscara* (es decir, el accesorio utilizado por los actores en una representación teatral).

El protagonista es el personaje principal de la acción de una obra literaria, y este término proviene del griego (*protos*, primero y *agon*, lucha), es decir se trata del personaje que lucha o que actúa en primer término. Precisamente, en la tragedia griega era el primer intérprete que actuaba en ella, antes de que Esquilo incorporara una mayor cantidad de actores en escena.

En la novela no existen actores sino *actantes*: cada lector construye el personaje que él quiere; recibe y transforma la ficción, pronuncia e interpreta interiormente las palabras del personaje que va definiendo progresivamente. En cambio, en el teatro el personaje está ya encarnado (Pavis, 1999). A continuación citaremos a este crítico, ya que sus observaciones con respecto a este tema pueden resultar de muy claras. El siguiente fragmento pertenece a un artículo suyo titulado “El personaje novelesco, teatral y cinematográfico”:

En la novela, como en todo relato escrito u oral, estamos en presencia de o de palabras directamente referidas (semejantes a todo diálogo), o de descripciones del mundo efectuadas por un narrador o por uno o varios personajes. El lector o el oyente se hace una representación mental de diálogos y de descripciones: visualiza y hace audibles las situaciones, construye mentalmente un mundo ficcional. El personaje así evocado y reconstruido, se acerca o se aleja de la realidad de referencia del lector o del oyente. La novela constituye un mundo posible, que sugiere cómo los actantes, comparables a personas de nuestra realidad, ejecutan las acciones. El personaje nunca se representa miméticamente, sino evocado por el lenguaje formado por varios discursos: el de los narradores y el de los otros personajes.³

Isabel Cañelles establece una clasificación de los distintos personajes que participan en una novela y los clasifica en tres categorías: los *personajes principales*, los *secundarios* y los *figurantes*.

El personaje más importante de todos es el *protagonista*, que es quien arrastra el hilo principal de la acción; puede haber un solo protagonista (como en el caso de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert) o varios (como, por ejemplo en *La colmena*, de

³ Publicado en la *Revista de la Escuela de Navarra*, junio 1999, p. 3.

Camilo José Cela). Según explica esta autora, el resto de los personajes principales son los que llevan a sus espaldas los distintos hilos secundarios de la acción, diferenciándose, por lo tanto, del protagonista. Desarrollan historias paralelas a las de la acción principal y pueden considerarse los pesos pesados de la novela.

A diferencia de ellos, los *personajes secundarios* no tienen su propia historia ni dirigen ningún hilo de acción, sino que están a las órdenes de alguno o varios de estos hilos a lo largo de la narración: son los pesos medio de la novela. En general estos personajes son estáticos y adoptan siempre una posición subalterna respecto de los protagonistas. Desempeñan la función de actuar como nexo de unión entre los distintos hilos argumentales y sirven de apoyo a los personajes principales,

Finalmente, aparecen en la novela, además, las denominadas *figuras de fondo* (o *figurantes*, como las llama Cañelles), que están caracterizadas con pinceladas rápidas por el autor y son como agentes que, sumergidos en su circunstancia, promueven algún episodio aislado. Su función es la de aportar color local a la narración o de *dar ambiente* y, aunque estos no tienen especial trascendencia en la historia, deben ser bien retratados por el autor. Él debe ser el encargado de otorgarles humanidad sin entrar en detalles superfluos.

2.3. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES NO INTEGRADOS DE *EL JUGUETE RABIOSO*

En esta obra podemos distinguir tres tipos de personajes: un protagonista, por un lado; por el otro, una vasta galería de personajes secundarios, y finalmente una serie de figuras de fondo.

a) Protagonista

Arlt no aporta datos sobre el aspecto físico del protagonista, es decir, Silvio Astier, aunque el personaje está ampliamente caracterizado desde el punto de vista psicológico. En general, puede afirmarse que el autor presenta a su criatura como a un adolescente de catorce años, que está en permanente búsqueda de su destino y que sufre la crisis propia de su edad, agravada por la situación caótica que desde el punto de vista social y

económico vive el país. Para poder sobrevivir en este contexto adverso, el joven recurre a salidas consideradas ilícitas por la sociedad, y su angustia junto con su desesperación provocan en él una fuerte atracción por el mal. Pese a ello, Astier intenta en varias oportunidades insertarse en un sistema que aborrece y en el que se siente profundamente humillado, pero siempre fracasa.

El conflicto de Silvio radica en el hecho de sentirse desgraciado por pertenecer a una clase media empobrecida; admira o tal vez envidia a la burguesía enriquecida, estrato al que siente que nunca podrá tener acceso, y finalmente, abomina del lumpenproletariado, clase con la que no quiere identificarse y a la que desprecia. Pero el carácter rebelde y soñador de Silvio, y su falta de claridad en las metas que desea alcanzar son factores que le impiden adaptarse a la sociedad de manera adecuada.

Existe una infinidad de interpretaciones sobre la psicología de este personaje y a continuación mencionaremos las más importantes.

Según Mirta Arlt, Silvio Astier es el muchacho que no se acepta como los demás, que provoca conflictos y que no está nunca a la altura de lo que se espera de él, primero y de lo que se le exige, después. Silvio Astier-Arlt son rechazados por sus familias y soslayados por un medio que los menosprecia abiertamente o que, al menos, no los distingue en la medida de su autovaloración: ante los consagrados no cuentan (1985).

Para Raúl Larra, Silvio Astier es Arlt mismo, con todas sus ambiciones y angustias de adolescente. Es su propia vida, su intenso mundo interior desorbitado, amplio, maravilloso, caótico e infernal. Silvio es un personaje angustiado, con un deseo de afirmación ante la vida pero que sufre una profunda desesperación porque se siente frustrado ante las duras condiciones que le impone la vida real, objetiva, una vida que él no ha creado, aunque debe aceptar para poder sobrevivir. Él se defiende entonces ante esa “vida puerca” a través de sus sueños y de su ambición de ser. Odia la mediocridad y anhela para sí un destino de grandeza y de trascendencia.

Masotta, por su parte, reflexiona sobre este personaje y opina que Astier tiene una infancia más o menos desgraciada, como todas las infancias. Al final del libro,

Silvio delata al Rengo, con quien parecía sentirse identificado. Astier y el Rengo son dos humillados y cada uno vive en el otro a un ser peligrosamente semejante a sí mismo, en un clima de repulsión, de desconfianza y de resquemores.

Silvio siente una necesidad de trascendencia y está convencido de que la satisfacción reside en la realización del mal. El pequeño Astier, condenado por su condición social al anonimato y a una vida vulgar, sueña con la vida aventurera, la eternidad o la fama (Masotta, 2008).

Silvio inventa un pequeño cañón capaz de matar y se sacude de alegría; luego intenta quemar la librería de su patrón mientras se entrega a las inevitables reflexiones sobre la felicidad que, inexorablemente, siguen al acto malo:

Yo ahora era un hombre libre, y ¿qué tiene que ver la sociedad con la libertad? Yo ahora era libre, podía hacer lo que se me antojara... matarme si quería... pero eso era algo ridículo... y yo... yo tenía la necesidad de hacer algo hermosamente serio, bellamente serio: adorar a la Vida. Y repetí:

—Sí, Vida... vos sos linda, Vida... ¿sabés? De aquí en adelante adoraré a todas las cosas hermosas de la Tierra... cierto... adoraré a los árboles, y a las casas y a los cielos... adoraré todo lo que está en vos... además... decime, Vida, ¿no es cierto que yo soy un muchacho inteligente? ¿Conociste vos alguno que fuera como yo? (1926: 95)

En el tercer capítulo de la obra, Silvio enciende un fósforo y lo arroja sobre un pordiosero que dormita en un zaguán:

Tras esas puertas había dinero, los dueños de esos comercios dormirían tranquilamente en sus lujosos dormitorios, y yo, como un perro, andaba a la ventura por la ciudad.

Estremecido de odio, encendí un cigarrillo y malignamente arrojé la cerilla encendida encima de un bulto humano que dormía acurrucado en un pórtico; una pequeña llama onduló en los andrajos, de pronto el miserable se irguió informe como una tiniebla y yo eché a correr amenazado por su enorme puño (1926: 131).

En el fragmento citado, se hace evidente el sentimiento de humillación por pertenecer a una clase empobrecida; además, siente una mezcla de envidia y de resentimiento hacia la burguesía que vive en el “lujo” y, finalmente aborrece la figura del pordiosero, un lumpen al que no desea ver como un horroroso espejo: en esto

consiste precisamente el conflicto de Astier, en el hecho de no haber encontrado su lugar en la sociedad.

En cuanto al episodio de la traición al Rengo por parte de Silvio, se puede advertir que el primero siente a Astier como uno de los suyos, pero al segundo lo que lo impulsa es la repugnancia hacia el otro. Cuando se produce el acto de la delación, Astier trabaja como corredor de papel, vestido de saco y corbata, y parece un hombre de la clase media. Por lo tanto, según señala Masotta, lo que se ve desde afuera debe ser lo que él es. La condición de supervivencia parece ser la confusión de valor de la persona con lo que exteriormente se ve de ella. Y si Arlt ha elegido a un ingeniero, es porque él representa las más hondas aspiraciones de esta clase. La traición de Silvio a su amigo es, por ende, la lealtad al ingeniero y a este estrato social. Con relación a esto dice Masotta: “Astier busca el mal puro, quiere convertirse en una en una voluntad absolutamente mala, lleva consigo un propósito ontológico, persigue el mal al mismo tiempo que un cierto tipo de mal” (2008: 71-72). Y en otro fragmento agrega: “La delación es una forma metafísica de alcanzar el absoluto. Por medio de de este acto, Silvio permanece fiel a la clase social y a las gentes honestas; se podría decir que el hombre de Arlt se sacrifica por la cohesión virtual del grupo al cual pertenece” (2008:73).

No podemos dejar de mencionar en este trabajo la interpretación que ha hecho de esta novela Ricardo Piglia. Según este autor, en *El juguete rabioso* Arlt se encuentra totalmente identificado con el personaje de Astier. Piglia establece una relación entre los factores económicos y la producción de una obra literaria, y esta vinculación se ve reflejada a lo largo de los diferentes actos que lleva a cabo el protagonista (especialmente en los dos primeros episodios) para poder acceder a los libros.

Arlt consideraba que, para escribir bien, había que tener una vida holgada; él, por su parte, debía escribir para ganarse la vida. Consideraba que su obra estaba desacreditada y refleja todas sus frustraciones en la novela. Asimismo, dice Piglia que “robar, inventar, delatar” son los nudos en el aprendizaje de Silvio y que, frente a cada movimiento del relato, otro relato leído sirve de apoyo (intertextualidad). Todo lo que aprendió Astier fue lo que había leído en los libros; para acceder a estos, debe al principio alquilarlos y luego hurtarlos de la biblioteca, es decir, él llega a apropiarse

ilegalmente de la cultura. Más tarde. Astier se dedica a vender libros usados: el dinero establece el orden y regula la literatura.

Finalmente, el protagonista intenta incendiar el negocio, ante la imposibilidad de adueñarse de todos los libros y este acto tiene un valor simbólico; Silvio puede alquilar, robar, vender, pero nunca llega a ser el legítimo propietario de la literatura. Concluimos que esto refleja los graves conflictos que torturaban al autor, quien nunca se sintió a la altura de otros escritores que él consideraba consagrados y reconocidos.

Para continuar con el estudio del protagonista, citaremos la reflexión que sobre este hace Sylvia Saïtta:

Astier pasa a habitar en un mundo imaginario donde el tiempo de los hombres es sustituido por un tiempo folletinesco formado por acontecimientos brillantes y heroicos.

Sin embargo, y al igual que en el folletín donde el bien siempre triunfa, la sociedad secreta se disuelve [...]. Astier intenta una integración social a través del trabajo que, bajo sus distintas formas, es vivido como una humillación.

En su cruce con sectores marginales [...], hacia el final de su aprendizaje, se le presenta a Astier la última oportunidad de convertirse en un bandolero: en la propuesta que le realiza el Rengo de asaltar la caja fuerte de un ingeniero, Astier se ve obligado a elegir entre la legalidad de la humillante vida del trabajo y la heroica ilegalidad del mundo del delito [...].

Al final del relato, se subraya que la problemática integración del individuo en la sociedad no es posible y Silvio Astier huye de la ciudad en busca de una nueva utopía [...]. Sin embargo, el “tropezó” con el que se cierra el libro (“su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla... y salí”) pareciera desmentirlo (2008: 55-58).

Respecto al hecho de si Silvio puede considerarse un personaje típico o atípico, es algo difícil de discernir. Pero, si tenemos en cuenta los acontecimientos que se viven en pleno siglo XXI (similares o tan graves como los que caracterizaban la década del veinte), este personaje puede perfectamente rotularse como una figura típica.

Silvio es un adolescente inadaptado, que pertenece a una clase media empobrecida y que posee un cierto nivel cultural. Busca ingresar en el sistema mediante diversos caminos; al principio, elige el de la delincuencia y el de la marginalidad, para luego recapacitar y regenerarse. Existe, por ende, una notable similitud entre la época actual y la que vivió el autor, ya que en los dos casos encontramos las mismas

características: injusticia social, una sociedad totalmente estratificada, un gran índice de desocupación, delincuencia e inseguridad. El panorama general no ha variado sustancialmente y por lo tanto, las ansias de trascendencia de Silvio y sus proyectos y sueños rotos podrían ser los de cualquier adolescente inadaptado de este siglo.

b) Personajes secundarios

De la amplia galería de personaje de personajes secundarios que aparecen a lo largo de toda la obra, se analizarán tan sólo los que, a nuestro juicio, son los más significativos.

-Enrique Irzubeta

Este personaje aparece en el primer capítulo de la novela que, como ya hemos dicho, se titula “Los ladrones”, y es el camarada de Silvio en sus andanzas.

Arlt lo retrata como un joven de catorce años, al que apodaban “el falsificador”:

Era alto y enjuto. Sobre la abombada frente, manchada de pecas, los lustrosos cabellos negros se ondulaban señorilmente. Tenía los ojos color de tabaco, ligeramente oblicuos, y vestía un traje marrón adaptado a su figura por manos poco hábiles en labores sastreriles (1926: 5).

La amistad entre Silvio y Enrique fue comparada con la que existía entre Orestes y Pílates.

Los móviles e intereses de Enrique son los mismos que los de Silvio: robar, acción que el primero consideraba “meritoria y bella”. Fuertemente armados, los tres llevan a cabo el asalto a la biblioteca de una escuela, de la que logran sustraer una cantidad considerable de volúmenes. Luego la banda se disuelve, pero Enrique dice: “Ustedes desisten, claro, no para todos es la bota del potro, pero yo, aunque me dejen solo, voy a seguir” (54).

En el tercer episodio de la novela, Silvio se encuentra con Lucio, quien se había regenerado, y este le refiere que Enrique estaba preso por haber falsificado un cheque de la agencia de automóviles donde había conseguido empleo. Lucio concluye con la

siguiente frase: “La *struggle for life*, che... unos se regeneran, otros caen; así es la vida...” (145).

Enrique representa a un típico adolescente que siempre ha elegido el camino de la delincuencia, por no haber querido o podido ingresar en el sistema de una manera aceptada y legitimada por la sociedad.

-El Rengo

Este personaje es el cuidador de carros de la feria del barrio de Flores, y Arlt lo describe en los siguientes términos:

El Rengo gozaba de popularidad. Además, como a todos los personajes de la historia, le agradaba tener amigas, saludarse con las vecinas, bañarse en esta atmósfera de chirigota y grosería que entre comerciante bajo y comadre pringosa se establece de inmediato (1926: 156).

El autor lo retrata vestido con un pantalón de lanilla verde y un saquito de torero. Usaba un pañuelo rojo alrededor del cuello, un grasiento sombrero aludo y alpargatas de tela violeta. Es descripto, además, como un jugador empedernido y es un personaje clave en la novela porque va a ser él quien determinará el desenlace de la obra.

El Rengo entabla pronto amistad con Silvio y, cansado de su vida rutinaria y monótona, y de su trabajo que apenas le alcanza para vivir. Pero poco antes del robo, Silvio planea traicionar a su amigo: “Si hago eso me condeno para siempre y estaré solo [...]. Y toda la vida llevaré una pena” (174). Finalmente, Silvio delata a su amigo, se frustra el robo y el Rengo es detenido.

Citaremos a continuación un fragmento del final del último capítulo, a modo de conclusión: “— ¿Pero usted había previsto que algún día llegaría a ser como Judas? — No, pero ahora estoy tranquilo. Iré por la vida como si fuera un muerto. Así veo la vida, como un gran desierto amarillo” (186).

El Rengo puede considerarse como un personaje típico, ya que representa cabalmente a un estrato social bien diferenciado, es decir, al lumpenproletariado. Por otro lado, es necesario aclarar que, si bien estuvo en un principio adaptado al sistema y aceptaba las condiciones que su humilde condición le imponía, posteriormente opta por una salida ilegal y condenada socialmente. En consecuencia, pasa a convertirse en una figura no integrada, que finalmente recibe su castigo por parte del sistema.

2.4. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES INTEGRADOS EN *EL JUGUETE RABIOSO*

-La madre de Silvio

Este personaje —que consideramos integrado, ya que acepta las condiciones impuestas por la dura realidad— está retratado por Arlt del siguiente modo: “Ella estaba de pie frente a la ventana. Azulada claridad crepuscular incidían sus cabellos emblanquecidos, en la frente amarilla, rayada de arrugas, y me miraba oblicuamente, entre disgustada y compadecida, y yo evitaba encontrar sus ojos” (55).

El móvil de la madre es que Silvio consiga un trabajo porque ella no lo puede mantener por falta de medios económicos, aunque se dedica a realizar tareas de costura. Si fuera posible, además, desearía que su hijo estudiara, pero este nunca accede a sus pedidos. Arlt continúa así con el pormenorizado retrato de la sufrida mujer:

Habíase sentado junto a la máquina de coser, y en el perfil, bajo la fina línea de la ceja, el ojo era un cuévano de sombra con una chispa blanca y triste. Su pobre espalda encorvada, y la claridad azul en la lisura de los cabellos dejaba cierta claridad de témpano (57).

La madre de Silvio tolera pacientemente los exabruptos de su hijo, hasta que este, conmovido y arrepentido por haberle gritado, se decide a buscar un empleo. Cuando Silvio deja la librería, es ella quien, esperanzada, lo impulsa a ingresar a la Escuela Militar de Aviación de El Palomar. Por esta razón, después de haber sido dado de baja injustamente de esa Institución, Silvio imagina los reproches de su progenitora:

“—Silvio... pero no tienes lástima de nosotros... que no trabajas... que no quieres hacer nada. Mira los botines que llevo, mira los vestidos de Lila, todos remendados, ¿qué piensas, Silvio, que no trabajas?” (117).

La figura materna aparece finalmente en el tercer episodio, luego del frustrado intento de suicidio de Astier:

— ¿Por qué hiciste eso?... ah, ¿por qué no me dijiste todo? ¿Por qué hiciste eso, Silvio?

La miré. Me contraía el semblante un terrible visaje de misericordia y remordimiento.

— ¿Por qué no viniste?... Yo no te hubiera dicho nada. Si es el destino, Silvio. ¿Qué sería de mí si el revólver hubiera disparado? Tú ahora estarías aquí, con tu pobre carita fría. ¡Ah, Silvio, Silvio! —y por la ojera carminosa le descendía una lágrima pesada (135).

La madre de Silvio es un personaje típico, que sólo busca lo mejor para su hijo y que refleja amor en todas sus actitudes. Su bondad y su abnegación parecen funcionar como contrapeso de la figura rebelde e insatisfecha de Astier.

-Don Gaetano

Este personaje secundario es el dueño de la librería donde consigue empleo Silvio, y es descrito por el autor de manera detallada:

La mujer me señaló un grandulón que en mangas de camisa miraba desde la puerta el ir y venir de las gentes. Anudaba una corbata negra al cuello, y el pelo ensortijado sobre la frente tumultuosa dejaba ver entre sus anillos la punta de las orejas. Era un bello tipo, con su reciedumbre y piel morena, mas bajo las pestañas hirsutas, los ojos grandes y de aguas convulsas causaban desconfianza (60).

La figura de Gaetano representa al típico comerciante italiano que busca sacar provecho de todas las situaciones. Arlt lo describe cuando hace las compras en el

Mercado del Plata mientras regatea y discute con los puesteros por una diferencia de pocos centavos.

Don Gaetano vive con su mujer, con la que tiene una relación conflictiva, y con un sirviente en un miserable departamento del centro de Buenos Aires. Allí se aloja Silvio, pero pasa hambre, penurias y toda clase de privaciones. Según la mujer, Gaetano es un estafador que debería estar en la cárcel, y por eso, es ella quien debe pagar a Silvio todo el dinero que el librero debe al joven. Luego de una discusión, la mujer abandona a Gaetano para irse a vivir a la casa de una hermana y, después del frustrado intento de Astier de incendiar el comercio, el librero lo despide inmediatamente.

Este personaje puede considerarse como típico, ya que representa al inmigrante que trata de aceptar el sistema y de sobrevivir a la crisis que angustia a todos, con la explotación de su humilde negocio de libros usados. A pesar de su carácter mezquino y avaro, no ha caído ni en la delincuencia ni en la marginalidad, por lo cual se trata de un personaje *integrado*.

-El ingeniero Vitri

Arlt retrata al personaje del ingeniero Arsenio Vitri con las siguientes palabras:

Le observé. Era joven a pesar de su cabello blanco.

Había en su rostro una expresión de fatiga y melancolía. El ceño era profundo, las ojeras hondas, haciendo triángulos con los párpados y, el extremo de los labios ligeramente caídos acompañaba a la postura de esa cabeza, ahora apoyada en la palma de la mano e inclinada hacia un papel (178).

Arsenio Vitri es un personaje típico, ya que representa fielmente a un profesional universitario de la clase media acomodada, a quien Astier parece admirar secretamente. Si bien el ingeniero agradece al joven el hecho de haber impedido el robo, lo interroga del siguiente modo: “— ¿Pero usted había previsto que algún día llegaría a ser como Judas” (186). Y luego, al terminar la novela, le pregunta: “— ¿Y usted cree en Dios?

—Yo creo que Dios es la alegría de vivir” (188).

La novela finaliza cuando Vitri, como muestra de agradecimiento, le promete un empleo a Astier, quien estrecha fuertemente la mano del ingeniero y se retira del lugar.

-Figuras de fondo

Como ya lo hemos señalado anteriormente, son aquellas que aportan color local al relato, que sirven de apoyo al protagonista y a los demás personajes para que desarrollen sus acciones, y que no llegan a convertirse en personajes secundarios por no estar caracterizados en profundidad.

Las figuras de fondo más importantes de la novela son las siguientes:

-Los compañeros, oficiales y suboficiales de la Escuela Militar de Aviación de El Palomar, quienes, a través de los diálogos contribuyen a describir el ambiente castrense.

-Los tenderos, comerciantes y puesteros de la feria de Flores.

-El Pibe (criado del Rengo) y la sirvienta del ingeniero Vitri.

De lo expuesto hasta el momento, se concluye que los personajes integrados, cada uno dentro del estrato social que representa, demuestran fortaleza ante la adversidad. Asimismo, es importante señalar que estos consideran el trabajo como la única salida ante la crisis y que no lo viven como algo humillante.

Los personajes integrados, pese a todos los defectos o limitaciones que puedan tener, conservan intactos ciertos valores, como por ejemplo, la perseverancia, la templanza y una visión positiva del mundo. Los personajes no integrados son el polo opuesto, ya que su cosmovisión es negativa y siempre buscan soluciones antisociales para encontrarle un sentido a sus vidas.

En el siguiente capítulo se podrá apreciar que las diferencias entre ambos tipos de actantes son aún más notorias, y es nuestro propósito intentar analizarlas.

CAPÍTULO III

PERSONAJES NO INTEGRADOS E INTEGRADOS EN *LOS SIETE LOCOS* (1929) Y *LOS LANZALLAMAS* (1931)

1. CONSIDERACIONES GENERALES

En este capítulo estudiaremos ambas novelas no de manera separada, sino que intentaremos sintetizar su contenido considerándolas como una unidad. Este hecho se debe a que estas obras forman parte de un díptico, es decir que la segunda es la continuación de la primera, aunque existen diferencias marcadas entre una y otra.

Luis Gregorich explica lo dicho anteriormente en los siguientes términos:

Estamos aquí en presencia, sin duda, de la más ambiciosa empresa narrativa de Arlt, tanto por la vastedad del mundo evocado como por la multiplicidad de procedimientos utilizados: las inquietudes metafísicas del escritor se concentran, su galería de personajes se diversifica como en ningún otro momento de su producción, y su técnica de narrador alcanza el máximo de eficacia en escenas sueltas, si no tal vez, en la composición global de los libros (1986:159).

Los siete locos (1929) fue publicada tres años después de la aparición de *El juguete rabioso* (1926) y consagró a Arlt como el novelista más destacado de su generación, a pesar de que desató diversas polémicas.

Con respecto a esta obra, Mirta Arlt (2008) señala en su prólogo que dicha novela es la más catártica y es aquella en la que Arlt canaliza toda su angustia existencial a través de la creación literaria.

Luego, esta crítica y biógrafa agrega lo siguiente: "...lo importante es que Remo Erdosain personaje y Roberto Arlt autor-personaje arrojan el saldo creador de la novela existencial de la Argentina del 30" (2008:12).

Raúl Larra, por su parte, opina: "En esta novela el tono de la angustia alcanza la graduación más intensa y trasciende tal autenticidad que otorga a sus páginas una categoría perdurable" (1992: 69).

No debemos dejar de señalar que *Los siete locos* (1929) obtuvo, ese mismo año, el Primer Premio del Concurso Municipal de Literatura, para el cual se habían presentado más de cien obras y, como ya lo mencionamos, recibió opiniones encontradas.

Algunos la consideraron una obra sin precedentes en la literatura argentina, provocadora y revolucionaria (opinaron así, por ejemplo, Leónidas Barletta y Luis Emilio Soto). Otros fueron más reticentes, como fue el caso de Samuel Eichelbaum; otros opusieron reparos a la novela, como sucedió con Antonio Vallejo, quien opinó lo siguiente: “De conocer el idioma en que escribe, Arlt podría llegar a conquistar nombre y fortuna escribiendo novelas de aventuras: esa es su verdadera vocación”.⁴

En cuanto a la segunda parte del díptico, es decir, la novela *Los lanzallamas* (1931), Arlt intensifica la crítica social de la Argentina e Hispanoamérica de los años veinte, y la angustia metafísica apunta al sentido de la obra. La obra fue publicada en noviembre de 1931 por la editorial Claridad (que había lanzado al mercado la primera edición de *Los siete locos* dos años antes). A diferencia de lo que sucedió con su primera novela, *Los lanzallamas* se vendió muy poco.

Por ejemplo, Lisandro Alonso, en su publicación *Megáfono*, opinó lo siguiente:

Curiosa es la posición que dentro del mundillo literario ocupa Roberto Arlt [...], un poco por su propia voluntad y otro poco por inercia. Sus apresuradas notas diarias en *El Mundo* le han dado una popularidad de la cual él se jacta pero que por sí misma no tiene nada de envidiable, sin duda [...]. Si éste de hoy: *Los lanzallamas*, no fuera la exacta mitad del primero, podríamos exigirle algo más positivo que señalar la existencia de un vigoroso talento mal empleado. (...) Todo esto no se cura con un prólogo ni una llamada final destinados a tocar nuestra fibra sensible demostrándonos la premura y las circunstancias adversas en que el autor ha debido componer sus dos novelas. [...].⁵

⁴ Citado en Sylvia Saítta, *El escritor en el bosque de ladrillos*, 2008, p. 102.

⁵ Saítta, *op.cit.*, p. 111.

2. NARRADOR Y ARGUMENTO DEL DÍPTICO

Antes de comenzar con la síntesis de la trama de ambas obras, debemos aclarar que, si bien *Los siete locos* (1929) y *Los Lanzallamas* (1931) poseen una continuidad temática y argumental, existen notorias diferencias entre ellas.

En el caso de *Los siete locos* (1929), existen dos opiniones respecto de cómo está narrada. Para Mirta Arlt (1985), el narrador es omnisciente, ya que conoce los pensamientos de todos los personajes y no existe focalización alguna.

Según otro crítico, Gregorich (1986), la novela está narrada en tercera persona, con la aparición de un foco central en la figura del protagonista (Erdosain); este especialista (quien compara a Arlt con Fedor Dostoievsky) dice lo siguiente:

A diferencia del escritor ruso, Arlt propone en sus novelas un foco central (la conciencia de Erdosain), a través del que se le da mayor relieve a la tragedia individual y como una sensación de distancia, de objetividad, frente a la organización clandestina que el protagonista integra (1986:160).

Por su parte, Mirta Arlt dice al respecto:

El autor no puede, en el caso de *Los siete locos*, liberar a Erdosain del cordón umbilical que lo decide en definitiva Erdosain-Arlt, de quien el narrador omnisciente conoce sus pensamientos. [...] Ahora bien ser a la vez a la vez autor y personaje no es excepcional, se vuelve excepcional en este caso porque simultáneamente se está expresando la intimidad de una época y sus temas máximos de preocupación con rasgos de genialidad (1985:118).

En cuanto a la estructura de la novela, *Los siete locos* (1929) está compuesta por tres capítulos numerados, los cuales a su vez están divididos en distintas escenas o episodios. Como en una obra teatral, cada escena queda determinada cuando aparece un cambio de acción, de tiempo o de personajes.

La trama, como ya se ha dicho, es compleja porque el hilo argumental central se mezcla con episodios laterales; es decir, su estructura es centrífuga, lo que constituye una característica propia de la especie literaria *novela*.

En cuanto a la segunda parte de *Los siete locos* (1929), es decir, la novela *Los lanzallamas* (1931), se advierte que esta posee ciertas diferencias con respecto a la primera obra.

La novela está estructurada en cuatro partes, cada una de las cuales lleva un título diferente (“Tarde y noche del día viernes”; “Tarde y noche del día sábado”; “Día domingo; y, finalmente, “Día viernes”). A su vez, cada uno de estos capítulos está dividido en escenas o episodios, como ocurre en el caso de *Los siete locos* (1929), que aparecen también cuando varía la acción, cuando hay un cambio de personajes, de tiempo o de espacio.

A diferencia de la primera novela del díptico, la estructura de *Los lanzallamas* (1931) es estática y rutinaria; predominan los monólogos y los trozos confesionales que detienen la acción sin enriquecerla (Gregorich, 1986).

Por otra parte, este crítico opina que los diálogos son generalmente discursivos y pretendidamente intelectuales y que el desenlace de la novela es abrupto, sin una preparación adecuada. Lo contrario sucede en *Los siete locos* (1929), novela en la que el diálogo es el recurso mediante el cual Arlt logra acentuar el dramatismo del relato. Son precisamente los diálogos los que hacen que la novela se transforme en una de las más logradas de la literatura argentina (Gregorich, 1986).

En cuanto al tema del narrador, *Los lanzallamas* (1931) está escrita en tercera persona, con un foco central —al igual que en el caso de *Los siete locos* (1929)—, representado por la figura de Erdosain. No obstante, algunos autores consideran que el ambas obras están escritas simplemente por un narrador omnisciente, aunque después el lector comprueba que el objetivo de Arlt era culminar el díptico a modo una *crónica policial*.

A continuación se pasará a tratar de sintetizar la trama del díptico, tarea que no resulta fácil debido a la extrema complejidad y a la extensión de las novelas que lo integran.

Los siete locos (1929) se inicia con la escena en la que el protagonista, Augusto Remo Erdosain, ha robado dinero a la Compañía Azucarera donde trabaja y debe devolverlo por exigencia de los gerentes, en un plazo perentorio. Erdosain siente angustia ante esta situación, ya que no dispone de los medios necesarios como para poder resolver su problema y, para ello, decide recurrir a un conocido suyo, llamado Ergueta a fin de solicitarle un préstamo. Este se niega rotundamente y lo despide sin más trámite.

Más tarde, Erdosain piensa en Gregorio Barsut, primo de su mujer, Elsa, y al que odia profundamente. Cuando se produce el encuentro entre los dos hombres, crece la enemistad entre ambos.

Erdosain no dispone aún del dinero que debe devolver y, por eso visita a un extraño personaje, apodado el Astrólogo, que vive en una enorme quinta en la localidad bonaerense de Temperley. El Astrólogo planea constituir una sociedad secreta para tomar el poder a través de una insurrección de ideología indefinida. Para poder llevar a cabo esta revolución, sangrienta, financiada por una cadena de burdeles y rodeada por una importante red de instituciones ácratas, este personaje tiene distintos colaboradores.

Uno de ellos es Arturo Haffner (el Rufián Melancólico), quien elabora un esquema para instalar los prostíbulos que serán el principal fundamento económico de la sociedad. Es precisamente Haffner quien va a prestarle el dinero a Erdosain para que este pueda saldar su deuda.

Luego, el protagonista regresa a su casa y se entera de que su mujer, Elsa, ha decidido abandonarlo para irse a vivir con un capitán, ya cansada de sufrir los graves problemas económicos que aquejan al matrimonio.

Más tarde, llega Barsut, quien golpea e insulta a Erdosain, por lo cual este, sintiéndose humillado, decide matarlo. Con la connivencia del Astrólogo, el protagonista planea el secuestro del primo de su mujer, con el fin de extorsionarlo.

Cumplido el plan del secuestro, tiene lugar una reunión plenaria de la organización en la quinta de Temperley, en la que se discuten distintas estrategias para poder concretar la revolución. Otros personajes que comparten esta organización son

los siguientes: el Hombre que vio a la Partera y el Buscador de Oro, cada uno de los cuales desempeña una función determinada dentro el grupo.

El lector conoce luego al personaje de Hipólita (la Coja), una prostituta regenerada por su esposo, Ergueta. Esta informa que su cónyuge ha sido internado en un hospital neuropsiquiátrico, después de haber sufrido una descompensación.

Mientras tanto, Erdosain sueña con inventar la “rosa de cobre”, es decir, piensa metalizar flores naturales a través de la galvanoplastia; él supone que su hallazgo lo hará millonario y famoso. Con este invento, Remo piensa ayudar a los Espila, una familia integrada por dos mujeres (Luciana y Elena), dos varones (Eustaquio y Emilio) y por la madre, ya anciana. Todos ellos viven en la más absoluta pobreza, en la que cayeron después de haber disfrutado una vida desahogada; su ruina se debe a una serie de desastres económicos que han debido soportar estoicamente.

En la casa del Astrólogo, Erdosain logra presenciar el asesinato de Barsut, quien se halla maniatado en un depósito del caserón. Pero al finalizar la obra, el lector advierte que todo esto ha sido una farsa planeada por el Astrólogo, quien ha decidido respetar al final la vida de su víctima.

En lo que respecta a la trama de *Los Lanzallamas* (1931) que es, como ya se ha dicho, la segunda parte del díptico, la novela comienza con el encuentro de Hipólita y el Astrólogo, y ambos entablan un extenso diálogo sobre cómo es la visión de la realidad de cada uno de ellos. En este momento, surgen las confesiones entre los dos y la conversación adquiere un cariz filosófico; en un momento dado, el Astrólogo revela a Hipólita que él es un hombre castrado debido a un accidente fatal que ha sufrido.

Entretanto, Erdosain conoce a un nuevo personaje, la Bizca (María Pintos), que es hija de doña Ignacia, dueña de la pensión donde se aloja Remo. A pesar de la marcada diferencia de edad entre los jóvenes, estos deciden unirse de inmediato en concubinato.

Con respecto a este episodio opina Gregorich: “El vínculo con la Bizca, pobre muchacha de barrio, es para Erdosain el último grado de la autohumillación” (1986: 160).

Aparecen entremezclados en la obra diversos episodios laterales que provocan que la trama se ramifique aún más. Los principales acontecimientos son los siguientes: el Rufián Melancólico es sorpresivamente asesinado; Elsa (que ha abandonado al capitán) se refugia en el Convento de las Carmelitas; y los hermanos Espila (Eustaquio y Emilio) intentan sobrevivir mediante la limosna.

Las cavilaciones constantes del protagonista, quien se va hundiéndose cada vez más en la depresión, la culpa y la autohumillación —es decir, la conciencia de Erdosain— son utilizadas por Arlt para lograr unir todos estos episodios; de esta manera, la novela adquiere cohesión, sin llegar a la linealidad pura.

Remo planea, además, construir una fábrica de gas fosgeno para que sea utilizado como una mortífera arma a fin de llevar a cabo la revolución pergeñada por la sociedad secreta, proyecto que posteriormente se frustra.

Entretanto, en la quinta de Temperley se fortalece el vínculo entre Hipólita y el Astrólogo, quienes se sienten identificados entre sí, mientras se va aproximando la disolución de la banda. Este hecho es explicado detalladamente por el autor casi al finalizar la novela.

De pronto, la acción se precipita: Barsut mata a Bromberg (el Hombre que vio a la Partera), guardaespaldas del Astrólogo; este último, a su vez, ha huido con Hipólita de la “Casa de la Iniquidad”, que es destruida por el fuego; Ergueta, por su parte, se pasea ajeno a todo por los jardines de la quinta; y finalmente, el protagonista asesina atrozmente a la Bizca, mientras ella duerme a su lado.

La novela finaliza con el suicidio de Erdosain, que decide poner fin a su sufrimiento, por lo que, torturado por la culpa se descerraja un tiro con un revólver durante un viaje en tren con destino a Moreno. La noticia se hace pública, ya que todos los medios de comunicación se encargan de informar a los ciudadanos sobre los sucesos que han producido, y que horrorizan a todo el país.

3. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES NO INTEGRADOS E INTEGRADOS EN *LOS SIETE LOCOS* (1929) Y *LOS LANZALLAMAS* (1931)

En el díptico que estamos analizando, pueden distinguirse claramente cuatro tipos de personajes: un protagonista, seis personajes principales, una variada galería de figuras secundarias y, finalmente, una gran cantidad de figuras de fondo (mujeres de la vida, policías, parroquianos, cronistas y periodistas, entre otros).

A nuestro entender, el protagonista es Augusto Remo Erdosain, cuya conciencia constituye un aspecto fundamental para que las novelas tengan la coherencia que el lector espera. Los seis personajes principales (o coprotagonistas) son los siguientes: el Astrólogo, Gregorio Barsut, Arturo Haffner, Ergueta y Bromberg. Los personajes secundarios están representados por Hipólita, Elsa, los hermanos Espila (Eustaquio y Emilio), la Bizca y doña Ignacia.

3.1. LOS PERSONAJES NO INTEGRADOS DEL DÍPTICO

a) *Protagonista*

Erdosain está retratado detalladamente tanto en su aspecto físico como en el psicológico, y es el prototipo del antihéroe. Estas dos dimensiones aparecen entremezcladas y no están definidas como en el caso de *El juguete rabioso* (1926).

Citaremos a continuación algunos pasajes de las novelas en los que Arlt aporta datos fundamentales para componer su personaje:

- ¿Por qué anda usted tan mal vestido? —interrogó.
- No gano nada como cobrador.
- ¿Y el dinero que nos ha robado?
- Entonces, ¿está en condiciones de rendir cuentas, usted?
- Si quieren, hoy mismo a mediodía (1929: 22).

Como se podrá comprobar en el próximo pasaje que citaremos, el aspecto físico del protagonista aparece acompañado de inmediato por una reacción psicológica, que no es otra que la de sentirse humillado:

Al señor Gualdi, que tanto lo había humillado a pesar de ser un socialista; al subgerente, que como insolencia había detenido los ojos en su corbata deshilachada; al director, cuya tiesa cabeza de jabalí rapado se volvía hacia él, filtrando una mirada cínica y obscena a través de la raya gris de los párpados entrecerrados (22).

Erdosain, permanentemente, siente culpa por haber mentido y desdicha después de haber cometido un acto éticamente inaceptable. Las constantes cavilaciones del protagonista lo sumergen en un pozo depresivo del que no puede escapar; Arlt describe este estado metafóricamente, utilizando una imagen metálica, como si su personaje se refugiara en “un silencio de acero” (23).

Este estado de confusión mental en el que se encuentra inmerso Erdosain y del cual no puede salir se debe a que su afán es de humillación constante, como el de los “santos que besaban las llagas de los inmundos; no por compasión, sino para ser más indignos de la piedad de Dios, que se sentiría asqueado de verles buscar el cielo con pruebas tan repugnantes” (27).

Sin embargo, se puede notar que Remo siente por momentos alguna chispa de esperanza:

Un sentimiento interno me dice que la vida no debe ser así. Si yo descubriera la particularidad de por qué la vida no puede ser así, me pincharía, y como un globo me desinflaría de todo este viento de mentira y quedaría de mi apariencia actual un hombre flamante, fuerte como un toro, fuerte como uno de los primeros dioses que animaron la creación (115).

Luego aparece la misma actitud en el protagonista, como puede comprobarse en la siguiente cita:

—A pesar de todo es necesario injertar una alegría en la vida. No se puede vivir así. No hay derecho. Por encima de toda nuestra miseria es necesario que flote una alegría, qué se yo, algo más hermoso que el feo rostro humano, que la horrible verdad humana [...].

Hay algo más hermoso que la vileza de todos los hombres juntos, y es la alegría. Si yo estuviera alegre, la felicidad me absolvería de mi crimen. La alegría es lo esencial, y también querer a alguien... (131).

Podemos advertir entonces que Remo siente por momentos que no todo está perdido y, a pesar de sus delirios y contradicciones, supone perfectamente (posiblemente sin tener plena conciencia de ello), que existen aspectos positivos en la vida, como por ejemplo, la dicha y el amor.

Sin embargo, Erdosain no carece de una malevolencia cautelosa: se siente tentado a cometer crímenes injustificados, para luego arrepentirse, y siente como un chispazo de piedad ante su posible víctima: “Debía matarme [...]. Debe ser cruel [...]. ¡Pobre alma! Y debe haber sufrido mucho. Pero debe ser cruel” (330).

Consideramos que Erdosain demuestra cierta religiosidad, a pesar de que su visión de lo divino y de lo sobrenatural sea algo difusa: “Día vendrá en que la gente hará la revolución porque les falta un Dios. Los hombres se declararán en huelga hasta que Dios no se haga presente” (332).

En otros párrafos continúa el pensamiento esperanzado de Erdosain, como se advierte en la siguiente cita:

Por allá en la distancia, camina su multitud. Su poética multitud. Hombres crueles y grandes que claman por un cielo de piedad. Y Erdosain se repite: “Es necesario que a nosotros nos sea dado el cielo. Concedido para siempre. Hay que agarrarlo al terrible cielo.” El sol invisible rueda cataratas de luz sobre ante sus ojos, en las tinieblas (1931: 71).

Desde el punto de vista de otro personaje principal, Haffner dice lo siguiente: “Erdosain estará loco, pero tiene razón. La vida no se puede vivir sin un objeto” (83).

Existe, por otra parte, una cierta ingenuidad en Erdosain, cuando en un pasaje de *Los Lanzallamas* (1931) se topa con una mujer de la calle:

Yo la miré y me dije: ¡Qué mujer más rara! Entonces me acerqué y le dije: “¿No quiere que la acompañe, señorita?” Y ella me respondió: “Sí”. Extrañado le pregunté: “¿Por qué usted acepta con tanta naturalidad que la acompañe?” Y

ella me contestó: “No se da cuenta que soy una p...” ¡Si te imaginaras la pena que me produjo!
Sentí una lástima enorme por ella. La vi sola, triste, rodando de mano en mano... (170).

En nuestra opinión, Erdosain es simplemente un ser inadaptado, inexperto, en la plenitud de su juventud, que cree estar enajenado ignorando que no existe parámetro alguno que indique qué es lo normal y lo anormal. El protagonista magnifica su visión de las cosas que le producen horror y sus delirios y percepciones deformadas de la realidad sólo se deben a situaciones traumáticas de su vida que no puede superar. Su extrema paranoia y su desconfianza hacia los demás le producen sensaciones contradictorias y disparatadas.

Si bien el crimen que llega cometer contra la Bizca, en busca de más autoflagelación, lo convierte en un personaje no integrado al sistema, su locura lo transforma en un individuo que es una víctima de sí mismo: él es víctima y su propio victimario al mismo tiempo. Mirta Arlt opina al respecto lo siguiente:

La gran humillación de Erdosain-Arlt en definitiva es no tener capacidad de convertirse en el gran ofensor de la sociedad y del padre eterno. Sentir que se está enfermo de cobardía, y que ella es una enfermedad específicamente ciudadana. Erróneamente había supuesto que por la ascesis de la abyección adquiriría esa valentía feroz que añoraba para ser realmente a imagen y semejanza de Dios. Ese Dios implacable que arroja su creación a la existencia, arrojada sólo con el libre albedrío para defenderse de la verticalidad de los humilladores y mandatarios del máximo humillador: el Creador (1985: 122)

Como lo demuestra esta biógrafa, la profunda sensibilidad y vulnerabilidad de Remo se debe a su incapacidad de tolerar la crudeza de la vida y de verse a sí mismo como una partícula divina, aunque en el fondo de su alma lo intuye, sin lugar a dudas.

b) *El Astrólogo*

El Astrólogo es definitivamente un personaje no integrado, contradictorio, y cuya personalidad está totalmente disociada. Este hecho se revela en la incoherencia que demuestran sus pensamientos:

—Lo sé. También sé que el amor salvará a los hombres; pero no a estos hombres nuestros. Ahora hay que predicar el odio y el exterminio, la disolución y la violencia. El que habla de amor y respeto vendrá después. Nosotros conocemos el secreto, pero debemos proceder como si lo ignoráramos. Y Él contemplará nuestra obras y dirá: los que tal hicieron eran monstruos. Los que tal predicaron eran monstruos... pero Él no sabrá que nosotros quisimos condenarnos como monstruos, para que Él... pudiera hacer estallar sus verdades angélicas (1931: 31-32).

Arlt lo caracteriza como un ser cínico y lleno de hipocresía:

— ¡Qué admirable es usted!... Dígame... ¿Usted cree en la Astrología?

— No, son mentiras. ¡Ah! Fíjese que mientras conversaba con usted se me ocurrió este proyecto: ofrecerle cinco mil pesos por su silencio, hacerle firmar un recibo en el cual usted, Hipólita, reconocía haber recibido esa suma para no denunciar mi crimen, presentarle luego a Barsut, con ese documento inofensivo para mí, pero peligrosísimo para usted, ya que con él yo podía hacerla a usted encarcelar, convertirla en mi esclava; mas usted me ha dado la sensación de que es mi amiga... dígame, ¿quiere ayudarme? (32).

El autor describe minuciosamente al Astrólogo, y lo presenta como un ser enigmático, contradictorio y con una inteligencia brillante, como puede apreciarse en el siguiente diálogo entre el primero y Remo:

—Ésa es la curiosidad que tengo. Saber si mi vida, mi forma de ver las cosas, mi sensibilidad, cambian con el espectáculo de su muerte. Además. Que tengo ya necesidad de matar a alguien. Aunque seas para distraerme, ¿sabe?

—¿Y usted quiere que yo le saque las castañas del fuego?

—¡Claro!... porque para usted en estas circunstancias, sacarme las castañas del fuego equivale a tener veinte mil pesos para instalar la sociedad y los prostíbulos...(1929 :126).

Puede advertirse entonces, la iniquidad de este personaje que se manifiesta en el pasaje citado. Además, es el Astrólogo quien incita a Erdosain a matar a Barsut, hecho que no se concretará debido al cinismo y a la astucia del primero:

—¿Destruiremos el cadáver?

—Claro. Con ácido nítrico o si no con un horno donde... Si es horno hay que tener un mínimo de quinientos grados para carbonizar también los huesos.

—¿Y de dónde ha sacado usted esos datos?

—Ya sabe que soy inventor. Ah, de los veinte mil pesos podemos dedicar un parte para

fabricar la rosa de cobre en gran escala [...].

—Y usted podría ir a la colonia que organizaremos...

—¿Entonces está conforme con el plan?

—¡Ah! Una cosa. El dinero, de dónde lo sacó Barsut?

—Hace tres años vendió una propiedad que le tocó en herencia (127).

Consideramos que el Astrólogo es el máximo representante de los personajes no integrados por sus características psicológicas. Debido a su inusual inteligencia se deleita en hacer el mal conscientemente; además, se vanagloria de su cultura y tiene la típica personalidad del psicópata.

Es el Astrólogo quien utiliza a todos los demás personajes (quizás mas débiles que él) para cumplir sus objetivos, los cuales, a pesar de ser disparatados, tienen para él una lógica indiscutible. Consideramos por lo tanto, que esta figura es el verdadero “monstruo” quien por otra parte, incendia la quinta de Temperley, es decir la llamada “Casa de la Iniquidad”.

La diferencia entre Erdosain y el Astrólogo radica en el hecho de que el primero se autoflagela pensando que de este modo va a conmover el cielo. El segundo, en cambio, como ya dijimos, actúa de una manera totalmente consciente y no se siente culpable de ser el verdadero victimario y el autor de la parodia de revolución que él sabía que era imposible de llevar a la práctica.

Arlt desprecia profundamente a este personaje, quien paradójicamente, huye sin dejar rastros con Hipólita, mientras que Erdosain, agobiado y confundido, decide poner fin a su existencia.

3.2. LOS PERSONAJES INTEGRADOS DEL DÍPTICO

Como regla general, podemos señalar que consideramos como personajes integrados o adaptados, a aquellos que aceptan, no sin dificultad el sistema. Si bien Arlt los retrata con un realismo crudo, no podemos asegurar que estos individuos presenten rasgos atípicos o psicóticos.

A nuestro juicio, los personajes adaptados que pugnan por sobrevivir en la terrible crisis en que se hallaba inmersa la Argentina por esos años no son otros que las figuras secundarias (Hipólita, Elsa, los hermanos Espila, la Bizca y su madre, doña

Ignacia). Debido a la imposibilidad de analizar a cada uno de estos personajes, dada la complejidad y extensión del díptico, tomaremos como ejemplo de personaje integrado típico a la figura de Elsa, la esposa del protagonista, es decir, de Erdosain.

-Elsa

Si bien el protagonista del díptico es Erdosain (el antihéroe), la figura de Elsa actúa como contrapeso y completa la historia (es la heroína), a pesar de ser una de las figuras secundarias del relato. Elsa está retratada por el autor tanto en lo referido a su aspecto físico como al psicológico y, además, el lector puede sacar sus propias conclusiones a través del análisis de los diálogos:

El capitán detuvo una mirada severa en Erdosain.

—Germán, no le haga caso —interrumpió Elsa—. Remos está siempre con esa historia de la angustia.

—¿Es cierto?

—Sí... ella en cambio, cree en la felicidad, en el sentido de “eterna felicidad” que estaría en su vida si pudiera pasar los días entre fiestas...

—Detesto la miseria.

—Claro, porque vos no creés en la miseria... la horrible miseria está en nosotros, es la miseria de adentro... del alma que nos cala los huesos como la sífilis (1929: 79).

Más adelante, el autor establece el contraste entre el antihéroe y la heroína, como puede comprobarse en las siguientes citas:

Le pareció verla a Elsa en el pasamano, bajo la hilera de vidriosos ojos de buey, contemplando el hilo azul de la distancia. El sol caía en los amarillos trinquetes de los mástiles y en los aguilonos negros de los guinches. Atardecía, pero ellos permanecían con el pensamiento fijo en otros climas, a la sombra de las camareras, apoyados en la pasarela blanca.

El viento soplaba yodado en las olas y Elsa miraba las aguas a través de cuyo enrejado cambiante se animaba su sombra. Por momentos volvía la carita la carita empalidecida y entonces ambos parecían escuchar un reproche que subía de lo profundo del mar (83).

—Bueno, me voy, Remo... era necesario que esto terminara así.

—Pero ¿tú?... ¿tú?...

—¿Y qué querías que hiciese?

—No sé.

—¿Y entonces? Quedate tranquilo, te pido. Ya te dejé la ropa preparada. Cambiate el cuello. Siempre le hacés pasar vergüenza a una.
—Pero tú, Elsa... ¿tú? ¿Y nuestros proyectos?
—Ilusiones, Remo... esplendores.
—Sí, esplendores... pero ¿dónde aprendiste esa palabra tan linda? Esplendores.
—No sé.
—¿Y nuestra vida quedará siempre deshecha?
—¿Qué querés? Sin embargo yo fui buena. Después te tome odio... pero ¿por qué no fuiste también igual?... (88).

—Hasta pronto, mi esposo.
—¿Qué dijiste?
—Te digo esto, Remo. Esperame. Aunque tenga todos los millones del mundo, yo vuelvo.
—Bueno... entonces adiós... pero dame un beso.
—No, cuando vuelva... adiós, mi esposo [...].
—Decime: ¿te acostaste con él?
—Soltame, Remo... yo no creía que vos...
—Confesá, ¿te acostaste o no?
—No.

En el marco de la puerta se detuvo el capitán. Una flojedad relajó los nervios de sus dedos. Erdosain sintió que caía y ya no vio más (91-92).

Sin embargo, debido a su extrema bondad e inocencia, Elsa —como ya dijimos— se refugia en el Convento de las Carmelitas para confesar todos sus pecados a la monja Superiora. El retrato físico, el psicológico y la imagen de la joven mujer proporcionada por los diálogos están claramente expuestos en un episodio que Arlt titula “El poder de las tinieblas”.

El autor descubre que Elsa había pertenecido a una familia de la clase media alta y que amaba profundamente a Remo cuando se casaron. La joven había idealizado al protagonista, hasta que llega a conocerlo tal cual es y, por ende, se siente defraudada:

Y yo, que nunca fui a recibirlo con un beso, cuando sentí un día la necesidad de ir a su encuentro para abrazarlo recibí de él estas palabras frías:
—¿Para qué quiero tus besos?
Me extrañó, pero no le dije nada. Supuse que estaba disgustado de que la noche antes lo retara por traerme diez pesos menos del sueldo que había cobrado. No porque yo fuera avara, sino porque ninguna necesidad tenía de gastar dinero afuera, ya que yo le daba todos los días para cigarrillos y para dos cafés (1931: 153).

Cuantas veces quise acercármele y avanzaba ligeramente, me detenía en el impulso el choque con la atmósfera helada que rodeaba su cuerpo, y que parecía

escaparse del brillante mirar de sus ojos fijos. Era como pasar del sol al sótano de un frigorífico.

Desde la cama donde estaba tendido dejaba caer los ojos hacia mí, pero con tanta indiferencia, que a medida que yo trataba de penetrar en su silencio, su silencio se hacía en la profundidad cada vez más denso, como el agua que en fondo del océano debe tener la consistencia del acero (155-156).

Es Remo quien ultraja verbalmente a su esposa, que en realidad lo ama; él, debido a la vida disipada que lleva, no puede valorar justamente a su esposa y finalmente, ambos caen en la ruina económica:

Pero él era un monstruo, un monstruo frío, un pulpo. Eso, un pulpo envasado en el cuerpo de un hombre... un hombre que era él... y que no fue, porque me acuerdo cuán torpes eran sus ademanes, y con qué pena de amor me besaba las manos y me tomaba los dedos, y quería inclinarme la cabeza sobre su pecho. ¡Cómo cambió de niño que era! Su alma inmóvil, tesa allí abajo, como la de un condenado a muerte a quien ya le han rapado la cabeza, esperaba no sé qué ajusticiamiento (164).

Al respecto señala Masotta (2008): “La suegra y los temas del casamiento, del noviazgo, de la virginidad y del adulterio se encuentran en sus cuatro novelas...” (89)

Podemos concluir este capítulo con la siguiente reflexión: Arlt se propone desenmascarar los tabúes sexuales o los mitos que caracterizan la clase media, y esto lo logra magnificando las características psicológicas de los personajes, casi en un tono de parodia.

El escritor establece una oposición, adrede, entre el abyecto Erdosain, quien se sentirá eternamente culpable por sus crímenes (algunos reales, otros imaginados por él mismo), y la figura pura y virginal de Elsa. La imagen de la mujer aparece idealizada: ella es joven, tímida, susceptible e insegura, y pareciera que no conoce el mal en todas sus manifestaciones, por lo que también siente culpas injustificadas.

Los puntos en común que comparten las figuras de Remo y de Elsa es que ambos se aman profundamente y que los dos se sienten culpables: ella, debido a su inexperiencia y a su pureza, y él, porque no se siente digno de ser su legítimo esposo.

Este hecho se justifica en Remo, dado el hondo abismo en que lo han sumido las circunstancias de la vida.

Según explica Arlt en el epílogo de *Los lanzallamas* (1931), Elsa sobrevive poco tiempo a su esposo, después de que este decide suicidarse; además la policía descubre que la joven era completamente inocente y que jamás había tenido ninguna conexión con la sociedad secreta. La mujer muere, entonces, debido a una sensación insoportable: la culpa que anidaba en su alma por la desaparición de Remo; el ataque cardíaco de Elsa es la reacción natural frente a la trágico deceso de su esposo, acaecido pocos meses antes. Dice el narrador (es decir, Arlt ahora como cronista): “De esa mujer que un día conocí enérgica y segura de sí misma, sólo restaba un aspecto triste” (1931: 376).

Es importante destacar que *Los lanzallamas* (1931) tiene un final propio del género policial, donde el autor pasa a ser el cronista de la historia. El lector descubre súbitamente que el autor ha sido simplemente el comentador de todo el relato, que ha virado en su estructura. El narrador no es omnisciente: se ha transformado en un cronista que relata los acontecimientos objetivamente a modo de novela policial. Arlt va dando pistas al lector sobre este hecho en *Los lanzallamas*, cuando establece claramente la diferencia entre el Erdosain-Arlt-personaje y el Arlt-cronista, un rol independiente que asume el escritor con el fin de lograr un impacto en el receptor.

CONCLUSIÓN

Hemos llegado al final del presente trabajo y creemos que el objetivo que nos propusimos al comienzo se ha cumplido plenamente. La división de los actantes de las tres novelas en personajes *integrados* y *no integrados*, como hemos querido demostrar, ha quedado expuesta de la manera más clara posible.

Todos los personajes arltianos se debaten entre el bien y el mal y buscan un sentido a su existencia; algunos lo logran a través de un camino social y éticamente aceptado; otros, eligen la manera equivocada y llegan a cometer crímenes aborrecibles.

Los personajes adaptados de Arlt, por lo tanto, buscan una salida a la situación que sufre la Argentina mediante soluciones que se caracterizan por el mero sentido común; los no adaptados, por el contrario, llegan a buscar la justificación de sus vidas a través de la ascesis por el mal, sin importarles si perjudican o no a sus conciudadanos.

Esta situación, característica de las grandes urbes, puede ocurrir en la babélica Buenos Aires, en Londres, en Madrid o en Roma, por citar algunos ejemplos. A Roberto Arlt, el cronista porteño, le ha tocado describir las distintas formas en que los habitantes de la capital de su propio país sobreviven en un laberinto crítico, caótico y contradictorio.

En el primer capítulo hemos estudiado el contexto histórico en el que Arlt escribe su trilogía; además, lo hemos ubicado dentro de los escritores de vanguardia, ya que provocó una revolución en la novela tradicional.

En la segunda parte, se ha analizado su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), donde prevalece una postura existencialista, desesperanzada, y con un final abierto que causa desconcierto en el receptor.

Finalmente, en el tercero y último capítulo, se ha estudiado el dúo constituido por *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) que, por ser el segundo libro la

continuación del primero, mantienen una unidad temática y argumental que determina que los consideremos como un *díptico* diferenciado de la primera novela de su juventud.

Asimismo, es prácticamente imposible separar el concepto de *actantes* o personajes del de *novela*, ya que aquellos no son otros que los que determinan que las acciones se lleven a cabo y hagan avanzar la historia.

Con respecto a la trilogía, específicamente, Arlt demuestra un progreso indiscutible. En la primera obra el autor mantiene una estructura folletinesca, propia de la novela por entregas, y el uso del dialecto propio de los inmigrantes, entrecomillado, es su característica primordial: es como si Arlt tuviera cierto pudor en mostrar con crudeza el verdadero lenguaje de sus criaturas, y para ello, pidiera una autorización ante los escritores ya consagrados por la crítica.

En la segunda narración, es notoria esa evolución del escritor: persisten la estructura folletinesca y el final abierto, aunque esta se diferencia claramente de la primera obra. Aparecen en *Los siete locos* (1929) escenas como si se tratara de una obra dramática; el lenguaje dialectal es utilizado con naturalidad y sin prurito alguno; y los diálogos aportan un mayor dinamismo al desarrollo del relato. Asimismo, debemos destacar que el autor ha abandonado su filosofía existencialista y la obra adquiere matices metafísicos.

Finalmente, en la tercera obra se advierte el éxito de Arlt en su progresivo crecimiento como escritor; *Los lanzallamas* (1931) sorprende al receptor, pues se inicia del mismo modo que *Los siete locos* (1929) y mantiene su estructura en partes o capítulos, divididos a su vez en escenas teatrales. La aparición del monólogo interior y de las largas reflexiones filosóficas, en desmedro de los diálogos, convierten a esta obra en una novela única. Por otro lado, este libro vira, en cuanto a su estilo, de una obra metafísica a la crónica policial, y hasta puede considerarse incluso una historia de amor. El final logra impactar al lector y constituye el cierre perfecto de una trilogía que marca el paulatino proceso de Arlt como escritor y que lo ubica entre los autores imprescindibles.

Consideramos que el presente trabajo ha sido relevante, ya que no muchos críticos han establecido esta división entre los personajes *adaptados* y *no adaptados*; en general se menciona que todos ellos viven una situación crítica de la que no pueden escapar, y esto según hemos visto, no es totalmente verdadero.

Esperamos que el criterio con que hemos estudiado la trilogía de novelas arltianas pueda ser de utilidad para todos aquellos interesados que deseen aplicarlo al resto de la producción literaria del genial autor.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS LITERARIO

ARLT, R. (1926) *El juguete rabioso*, Buenos Aires: Losada, 2009.

----- (1929) *Los siete locos*, Buenos Aires: Losada, 2008.

----- (1931) *Los lanzallamas*, Buenos Aires: Losada, 2007.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV. (2008) *Literatura I*, Buenos Aires: Ediciones Mallea.

CAÑELLES, I. (1999) *La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta*, Madrid: Fuentetaja.

GARRA, L. (1976) *Literatura argentina y expresión americana*, Buenos Aires: Rescate.

McNALL BURNS, E.; RALPH, P. L. (1966) *Historia de las civilizaciones*, Buenos Aires: El Ateneo, 4 volúmenes.

PAVIS, P. "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", *Revista de la Escuela de Navarra*, N.º 12, junio de 1999, 3.

ROMERO, J. L. (1997) *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ROMERO, L. A. (2001) *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

ARLT, M. (1985) *Prólogos a la obra de mi padre*, Buenos Aires: Torres Agüero.
Prólogo a *Los lanzallamas*, Buenos Aires: Losada.

ARLT, R (1931) *Prólogo a Los lanzallamas*, Buenos Aires: Losada, 2007.

GREGORICH, L. (1986) “La novela moderna. Roberto Arlt”, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

LARRA, J. (1992) *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires: Ameghino.

MASOTTA, O. (2008) *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

PIGLIA, R. (1973) “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *Ficciones argentinas: Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires: Norma, 2004.

SAÍTTA, S. (2008) *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Debolsillo.

VIÑAS, D. (1985) “Arlt: robar y salir corriendo”, *Ficciones argentinas: Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires: Norma, 2004

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

PIGLIA, F. (2008) “Anarquistas y socialistas” [en línea], [consultado el 18 de julio de 2010].

Disponible en <http://www.elhistoriador.com>