

## **Presencia en la ausencia de lo divino en Roberto Arlt. Un recorrido por su obra narrativa y dramática**

### **Resumen:**

Con el fin de comprobar la idea de que la presencia de lo divino en la obra del escritor argentino Roberto Arlt se registra en su ausencia, se eligieron tres etapas de su producción literaria: su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), su trabajo más acabado, *Los siete locos* (1929) -con su continuación- *Los lanzallamas* (1931), y su última pieza teatral, *El desierto entra en la ciudad* (1942). Estas tres obras permiten observar una evolución del tema religioso: en la primera se muestra el momento en que el hombre corta los lazos que lo unen con Dios; la siguiente narra el descenso a los infiernos del protagonista, y en la última, un autor ya más maduro, encuentra en otras formas de representación, el modo de reflexionar sobre el poder de la creencia.

Es ciertamente inhibitorio abordar, en el contexto de este diálogo entre Literatura y Teología, a un autor que desdeña a los literatos, que se burla de la crítica literaria y que hasta donde se sabe no es religioso. Se teme de algún modo traicionarlo. Lo que ocurre es que sus opiniones siempre tan contundentes y directas hacen que uno sienta culpa de antemano.

Tal vez, los que trabajamos en crítica literaria nos inclinamos, si es que no estamos predestinados, a ser traidores de aquello que interpretamos. Esto paradójicamente, en el caso del novelista y dramaturgo Roberto Arlt, resulta un buen punto de partida, la posibilidad de platearnos si, en definitiva, no se trata de eso su obra, de la predestinación, de la traición y de la culpa. Historias de verdades y falsedades, de creencias y escepticismos, de crédulos idealistas e incrédulos, los libros de Arlt, como se ha encargado de explicar extensamente la crítica, desde que este autor, procedente de zonas marginales de la literatura argentina fue incorporado al canon del siglo XX nos hacen reflexionar con frecuencia sobre el poder de la ficción como discurso que puede causar efectos de realidad (Piglia, 1993).

Este trabajo se ocupará de la presencia de lo divino en la obra de Arlt, pero es necesario comenzar por señalar algunos rasgos de esta singular figura de autor de Arlt, prácticamente inseparable de su construcción del espacio y de los personajes que lo pueblan. Asimismo, deseamos considerar su obra completa como un macro-texto en el que los hombres, sus personajes, para decirlo por medio de las palabras que solía usar, se mueven como fantoches en un emporio infernal, trasladándose de los cuentos a las crónicas periodísticas tanto como de las novelas a la escena teatral.

### **Escritor vagabundo**

Comenzar por recordar que de Roberto Arlt se dijo que escribía mal es un lugar común, pero necesario, ya que es tal vez el rasgo decisivo para que se lo erradicara del mapa de la producción literaria de la primera mitad del siglo XX tanto como para que se lo considerara un autor influyente. Aún hoy, a pesar de que es considerado uno de los escritores más importantes de la literatura argentina del siglo XX, se vuelve sobre esta idea y se trata de justificar su estilo a partir de sus carencias. Hijo de inmigrantes que no hablaban español, sin educación formal, ávido lector de malas traducciones, de vida

relativamente corta (murió prematuramente a los cuarenta y dos años) son algunos de los argumentos que se usan para “disculpar” que no haya logrado una “gran escritura”<sup>1</sup>.

Es interesante que detrás del velo de la crítica sea el mismo Arlt quien se encargue de tratar esta cuestión, en el prólogo a la novela *Los Lanzallamas* (1931):

Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias.

Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad.

Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como los de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. (*Los Lanzallamas*, 1991, 309)

Para Arlt hay dos tipos de escritor, aquel que pertenece a la alta burguesía y se dedica a hacer “buena literatura” de una manera presuntuosa pero que no llega al público, y el que asume su rol social y que con apremio dirá lo que tiene para decir cualquiera sean el contexto y las condiciones de producción en las que se encuentre. Es decir, el que con su vida fácil, esto es económicamente resuelta, logrará escribir con estilo pero sin contenido; y el que por el contrario, deberá ganarse la vida trabajando, a veces penosamente, y que siempre tendrá algo para contar. Es el mismo Arlt, en consecuencia, el que ha comenzado por pensar su literatura a partir de la tensión entre “tener” y “no tener”. Tener dinero, estilo, público e ideas o no tener ninguna de estas cosas. Lo importante es que la realidad pide para él algo más que puras formas. Un buen ejemplo de esto es su cuento “Escritor fracasado” (*El jorobadito*, 1991, 199), en el que el protagonista no puede volver a escribir después de su primer gran éxito porque es un “*burgués egoísta*”. Desinteresado por los problemas de la humanidad, es decir, por las cuestiones sociales y metafísicas, se encuentra vacío y sólo tiene algunas “*ambiciones personales, carentes de valor*” (1991, 218).<sup>2</sup> Por otra parte, volviendo a nuestra cita, al observar los procedimientos de escritura, no es ésta la única vez que menciona a Flaubert. El gran autor francés, en este como en otros ejemplos, será el modelo de novelista ordenado que planea su obra. Pero al mismo tiempo existe para Arlt otro tipo de novelista, a quien llama “*pur sang*”, cuyos mejores exponentes son Pirandello y Dostoievski, que escribe lo que lleva dentro sin método evidente. Arlt -como es de

---

<sup>1</sup> Sobre esta cuestión se han referido Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Oscar Massota, Enrique Anderson Imbert Adolfo Prieto y Jaime Rest, entre otros.

<sup>2</sup> Apoya esta tesis, una entrevista a Roberto Arlt de agosto de 1929 citada por Omar Borré en la que se refiere a los escritores argentinos de su época: “Esta desorientación (la de los escritores) yo la atribuiría a la falta de dos elementos importantes. La falta de un problema religioso y social coordinado en estos hombres.” (Borré, 2000, 273)

esperarse- se ubica a sí mismo en este segundo grupo. Como sea, buen escritor o mal escritor, estarán los que encontrarán en Arlt a un autor profético temática y estilísticamente, al iniciador de la novela moderna en Argentina y los que, por el contrario, pensarán que ha sido utilizado por cierta crítica para desmerecer a otros escritores más cultos<sup>3</sup>.

Es interesante destacar, además, que es habitual oponer a la figura de Arlt la de Borges. Contemporáneos exactos, Borges nació en agosto de 1899 y Arlt en abril de 1900, comenzaron a publicar en los primeros años de la década del 20, período en el que los escritores de Buenos Aires colaboraron en distintos medios y se agruparon en torno a dos grandes tendencias literarias que tomaron las denominaciones de *Florida* y *Boedo* por ser los nombres de las calles en las que se reunían, la recoleta y parisina peatonal del centro de la ciudad y la avenida en la que confluían la milonga y los inmigrantes politizados. Los escritores del primer grupo, más preocupados por discurrir sobre la naturaleza del lenguaje poético, seguían los modelos de las vanguardias europeas. En cambio, los escritores del segundo, con el fin de transformar la literatura en un instrumento de lucha social, tomaban las pautas del realismo. Borges, que colaboró en la revista *Martín Fierro* y fue co-director junto con Ricardo Güiraldes de la revista *Proa*, perteneció a *Florida*; Arlt, en cambio, no formó parte de ninguno de los dos movimientos. Aunque cercano a los miembros de *Boedo*, no siguió del todos sus fórmulas. De hecho logró publicar algunos de los capítulos de su primera novela, *El juguete rabioso*, en la revista *Proa*. Pero más allá de estas cuestiones históricas en las que no podemos extendernos ahora, para cierta crítica Arlt y Borges constituyen los dos caminos antagónicos de la literatura argentina. Y extrañamente, aunque sea difícil de comprobar aquí, mientras uno se ubica hoy en el centro del canon de nuestra literatura nacional; el otro, si bien ha sido revaluado, todavía se resiste a ser un clásico<sup>4</sup>.

Ahora bien, lo que interesa destacar en función de este trabajo es sobre todo otro aspecto de la figura de Arlt. En las *Aguafuertes porteñas*, artículos periodísticos publicados en el diario *El mundo* entre 1929 y 1933, Roberto Arlt se dedicó a escribir sobre Buenos Aires y sus habitantes, como así también a opinar sobre la literatura, sobre el idioma y sobre los escritores. Son textos breves, dinámicos que le dieron mucha popularidad entre sus lectores y que le permitieron configurar su literatura y, de alguna

---

<sup>3</sup> Estos juicios los encontramos en los autores citados en la nota uno.

<sup>4</sup> Piglia sobre esta cuestión afirma que Arlt es "Alguien que todavía no es un clásico, es decir, alguien cuya obra no está muerta. Y el mayor riesgo que corre hoy la obra de Arlt es el de la canonización." (Piglia, 1993, 27)

manera, configurarse a sí mismo como autor. A través del relato de anécdotas o de la narración de situaciones en las que él es un espectador, Arlt va dibujando la vida en el Buenos Aires de la década del '30 para convertirse de este modo en el observador y cronista de una época de profunda crisis económica y social<sup>5</sup>. Hay entre estas aguafuertes una que tiene especial interés para nuestros fines porque allí encontramos a qué tipo humano, entre los muchos que describe, pertenece él como hombre de ciudad, como escritor, como pintor paisajista de Buenos Aires. Arlt es el vagabundo, aquél que caminando por las calles, gracias a sus “*excepcionales condiciones de soñador*” y a su desprejuiciada y un poco escéptica mirada, podrá conocer el mundo y el alma humana sin salir de su ciudad. Leemos en “El placer de vagabundear”:

(...) he llegado a la conclusión que aquel que no encuentra todo el universo encerrado en las calles de sus ciudad, no encontrará una calle original en ninguna de las ciudades del mundo. (...)

Sin embargo, aún pasará mucho tiempo antes de que la gente se dé cuenta de la utilidad de darse unos baños de multitud y de callejeo. Pero el día que lo aprendan serán más sabios, y más perfectos y más indulgentes, sobre todo. Sí, indulgentes. Porque más de una vez he pensado que la magnífica indulgencia que ha hecho eterno a Jesús derivaba de su continua vida en la calle. Y de su comunión con los hombres buenos y malos, y con las mujeres honestas y también con las que no lo eran. (*Aguafuertes porteñas*, 1991, 445)

Vagabundear, deambular por la ciudad moderna, como el *flâneur* de Walter Benjamin, constituye una actividad placentera y sumamente enriquecedora para Arlt, incluso metafísica. Durante ese tiempo improductivo, encontrará los materiales con los que construirá su literatura. Así, aparecen en su obra rufianes, delincuentes y prostitutas, desesperados que habitan Buenos Aires, personas de su siglo que encierran verdades en tanto amplían la experiencia social de la literatura que él se siente con la misión de contar, como revela en otra nota referida a su novela *Los siete locos*. Es muy importante, y esto se hace evidente en toda su obra y muy especialmente en las *Aguafuertes españolas* narradas desde la percepción del turista, estar en contacto con los hombres para encontrar lo verdadero que hay en ellos, eliminando todos los elementos que engañen los ojos y quieran mostrar una falsa belleza donde no la hay. El objetivo, entonces, es descubrir y revelar la verdad del hombre por fea que se presente. Porque en última instancia, de acuerdo con el fragmento citado, lo que él propone es un tipo especial de mirada para acercarse a estas almas que produce la ciudad. Siguiendo el razonamiento de Arlt, si Jesucristo es eterno, es más allá de su condición divina, es más

---

<sup>5</sup> Muy interesante es la mirada de Jaime Rest (1993) sobre las *Aguafuertes porteñas* en su ensayo “Roberto Arlt: el descubrimiento de la ciudad”

bien por su condición humana. Es decir, es eterno porque siendo Dios fue hombre entre los hombres. La indulgencia a la que se refiere y de la cual el modelo paradigmático es Jesucristo está vinculada más con la comprensión que con el perdón. Esta indulgencia creemos que no es otra que la actitud que él toma para concebir su literatura. Sirven de ejemplo las palabras que le dedica a su primera esposa, Carmen Antinucci, en su libro de cuentos *El jorobadito* (1933):

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

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

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

Por eso no encontrarás aquí doradas palabras mentirosas, ni verás asomar el pie de plata de la felicidad (...) (*El jorobadito*, 1991, 183)

De la cita se desprende en primer lugar, como se dijo, que la escritura es una actividad que se realiza en la calle en contacto con las personas. En segundo lugar, que el bien existe pero la humanidad - para Arlt el hombre de la ciudad- es monstruosa y por tanto elige el mal, como intentaremos mostrar más adelante. Finalmente, la misión del escritor no es embellecer la realidad con “*doradas palabras mentirosas*”, sino contar la verdad por más dura que sea, de ahí tal vez que su estilo no necesite ser el más cuidado. Arlt se va a constituir en un observador privilegiado de su entorno, verá sin ser visto con una mirada que desnuda el alma humana sin horrorizarse, precisamente, por lo que tiene de humana.

Consideramos que estas cuestiones se manifiestan desde el comienzo de la producción literaria del autor. En efecto, Arlt optará desde el inicio por contar lo oscuro de sus personajes cuando esa oscuridad moral provoque en ellos cierta conciencia ética, de lo contrario el tema perdería interés.<sup>6</sup> Por eso para entrar de lleno en la problemática planteada para este trabajo, esto es, la presencia de lo divino en la obra de Arlt registrada en su ausencia, tendremos en cuenta tres momentos de su escritura: su primera novela *El juguete rabioso* (1926), su obra más acabada –*Los siete locos* (1929) y su continuación *Los Lanzallamas* (1931)-, y su última obra de teatro, *El desierto entra en la ciudad* (1941). Proponemos que este recorrido podrá mostrar la evolución del autor sobre la cuestión de la trascendencia religiosa. Nuestra tesis es que en la primera obra muestra el momento en que el hombre corta los lazos que lo unen con Dios; en la

---

<sup>6</sup> En la aguafuerte sobre *Los siete locos* escribe: “Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés las acciones de un delincuente, si éstas no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiada.” (Aguafuertes porteñas, 1991, 587)

siguiente novela se narra el descenso a los infiernos del protagonista y, en la pieza teatral, un autor más maduro, encuentra en otras formas de representación el modo de oponer el bien al mal sin buscar la resolución a los problemas, pero abriendo nuevos caminos.

### ***El juguete rabioso: la opción por el mal***

Todo comienzo, según Edward Said, es “el primer paso en la producción intencional de sentido” (Said,1985,69), dicha intención significa la inclinación que se da en el comienzo de hacer algo de una manera característica consciente o inconscientemente. Es decir, en el comienzo de un escritor se producen una serie de operaciones que lo unen o lo separan de la tradición anterior. Más allá de que pueda considerarse *El juguete rabioso* como el inicio de cierta novelística en la Argentina, entre otras cosas por el tratamiento de los problemas sociales y por ciertas técnicas que utiliza<sup>7</sup>, lo que nos interesa destacar aquí es que con ella empieza en el autor la idea de que el hombre predestinado al fracaso por un contexto social adverso termina optando por el mal para afirmar su identidad.<sup>8</sup>

*El juguete rabioso* es considerada la novela más autobiográfica de su autor. Pertenece a las llamadas novelas de iniciación o de aprendizaje. El narrador es su protagonista, Silvio Astier, un adolescente de Buenos Aires en la década del '20 a quien le resulta insoportable “*la lucha por la vida*”. Retrospectivamente irá contando su proceso de formación que terminará en una traición. La novela, dividida en cuatro episodios cuya única conexión es el personaje central, tiene una estructura muy cuidada. En los tres primeros capítulos, concebidos similarmente, el joven va reafirmando su identidad a través de actos antisociales tales como un fallido robo a una biblioteca, el

---

<sup>7</sup> Luis Gregorich en el fascículo 76 de la colección *Capítulo de la historia de la literatura argentina del centro editor de América Latina*, dedicado a Roberto Arlt y a la novela moderna hace hincapié en lo novedoso que es *El Juguete rabioso* para la narrativa argentina. Es interesante, si pensamos en esta novela como una obra de comienzo de Arlt, la idea que propone el crítico al compararla con otra novela de iniciación tan fundamental de las letras argentinas como es *Don Segundo Sombra*: “Y si *Don Segundo Sombra*, debido a su perfección y al mundo que representa, no podrá ser imitado y antes bien cerrará una época, *El juguete rabioso*, con todas sus limitaciones, traerá a nuestra narrativa una fuerza germinal que está lejos de haberse agotado.” (Gregorich, 1981, 158)

<sup>8</sup> Cabe destacar que el comienzo propiamente dicho de Arlt puede considerarse su primera obra publicada, un ensayo de 1920 titulado *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* en el que el propio autor traiciona al amigo que le ha presentado una Sociedad Teosófica oculta en la ciudad de Buenos Aires. Allí un joven Arlt quiere desmascarar el discurso falso de la organización, invitando a los jóvenes de su época a mejorar el orden social. En este ensayo aparecen varios de los motivos que se harán presente en *El juguete rabioso* y en *Los siete Locos*: las lecturas, la traición, los discursos falsos que crean efectos de realidad y la necesidad de las personas de creer en algo.

intento de quema de la librería donde trabaja temporalmente y un frustrado suicidio luego de sufrir una gran decepción. El cuarto, en el que nos detendremos luego, se llama “Judas Iscariote” y tiene un sorpresivo final.

Astier, como los demás personajes arltianos, rechaza la vida de su clase social en la que se siente condenado a vivir. También, como los protagonistas de las siguientes novelas de Arlt y como Arlt mismo, es inventor. Quiere a través de sus inventos dejar de ser un pequeño burgués, escapar de su vida mediocre lo que le permitiría independizarse de los trabajos alienantes y de la hipocresía de ciertas normas morales. Pero sin poder dejar de ser lo que es, se refugia en sus ensoñaciones y pensamientos. Como explica Ismael Viñas “Arlt toma al hombre común, sí, pero cuando ha abandonado su mundo cotidiano; ya cuando efectivamente se ha apartado de su vida común, ya cuando se refugia en sus sueños; o en los actos preparatorios de abandono.” (Viñas, 2001, 94).

Por otra parte, la peculiaridad del personaje, tal vez como la de todos los personajes de Arlt, reside básicamente en su anhelo de trascendencia, así en un momento Astier se lamenta de su “*ínfima condición social*” y expresa:

(...) comprendí que nunca me resignaría a la vida penuriosa que sobrellevan naturalmente la mayoría de los hombres.

De pronto se hizo tan evidente en mi conciencia la certeza de que ese anhelo de distinción me acompañaría por el mundo, que me dije:

-No me importa no tener traje, ni plata, ni nada- y casi con vergüenza me confesé:- Lo que yo quiero es ser admirado de los demás, elogiado de los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario! Eso no me importa... Pero esta vida mediocre... Ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡Ah si mis inventos dieran resultado! Sin embargo algún día moriré, y los trenes seguirán caminado, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto bien muerto... muerto para toda la vida.

Un escalofrío me erizó el vello de los brazos. Frente al horizonte recorrido por navíos de nubes, la convicción de una muerte eterna espantaba mi carne. (*El juguete rabioso*, 1991, 71)

El protagonista comprende que la existencia humana es algo más que las acciones habituales. Por eso, a diferencia de gran parte de las personas, no es capaz de aceptar esa “*vida puerca*” (ése iba a ser el título de la novela antes de que Güiraldes le sugiriera el que lleva). La rabia sobreviene precisamente en el instante en que reconoce que su vida es como la de toda la gente de su clase y que lo que le espera no es la vida eterna sino la muerte eterna. Es entonces que se ve como un juguete del destino que a la vez lleva dentro de sí una fuerza interior que lo empuja a buscar el hecho extraordinario



que le permitirá singularizarse del resto<sup>9</sup>. Cuando fracase como inventor y parezca haberse resignado a trabajar como corredor de papel, Astier llorará la muerte de Dios:

Algunas veces en la noche. – Piedad, quién tendrá piedad de nosotros.

Sobre esta tierra quién tendrá piedad de nosotros. Miseros, no tenemos un Dios ante quien postrarnos y toda nuestra pobre vida llora.

¿Ante quién me postraré, a quién hablaré de mis espinos y de mis zarzas duras, de este dolor que surgió en la tarde ardiente y que aún es en mí?

Qué pequeñitos somos, y la madre tierra no nos quiso en sus brazos y henos aquí acerbos, desmantelados de impotencia.

¿Por qué no sabemos de Nuestro Dios?

¡Oh! Si él viniera un atardecer y quedamente nos abarcara con sus manos las dos sienas.

¿Qué más podríamos pedirle? Echaríamos a andar con su sonrisa abierta en la pupila y con lágrimas suspendidas de las pestañas. (*El juguete rabioso*, 1991, 102)

El joven se da cuenta de que la presencia de un Dios colmaría a los seres humanos, sin embargo, siente, sin ninguna esperanza, que el hombre ha sido olvidado y abandonado en la Tierra donde debe trabajar para sobrevivir. Ante el silencio de Dios, como comprobaremos enseguida, se hace presente el mal. Cabe destacar que este lamento de Silvio Astier es a la vez individual y colectivo. El pasaje de la primera persona del singular a la primera del plural lo convierte de algún modo en la voz de la humanidad. Es interesante resaltar, por otra parte, que la cita aparece en el último capítulo de la novela, separada por dos espacios en blanco de lo narrado inmediatamente antes e inmediatamente después. Lo que se contará luego de este fragmento independiente es el desenlace final de la historia, es decir, el momento en el cual se convierte en un traidor.

En el capítulo final de la novela, Astier se hace amigo del Rengo, un cuidador de carros en la feria de Flores. Lo presenta como un personaje simpático y querible. Este hombre, tan marginal como él, le propondrá el robo de la casa del ingeniero donde trabaja su novia. Astier acepta, pero enseguida surge en él la idea de traicionarlo y se dice a sí mismo: “... y seré hermoso como Judas Iscariote... y toda la vida llevaré una pena...” (*El juguete rabioso*, 1991, 109) ¿Qué ha impulsado al personaje a cometer tal acto gratuito contra su igual?

Como explica Oscar Masotta en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, “... el hombre de Arlt encuentra en la práctica de la maldad un hálito de soberanía, la convicción de que es posible pasar a la trascendencia a través de él”; y luego el crítico agrega: “¿Pero todos los actos malos serán equivalentes? Es evidente que no (...) No es lo mismo robar

---

<sup>9</sup> Silvio dice, por ejemplo: “ No era yo, sino el dios que estaba dentro de mí, un dios hecho con pedazos de montaña, de bosques, de cielo y de recuerdo.”. Y en el final , explica: “Soy un curioso de esta fuerza que hay en mí.” (*El juguete rabioso*, 1991, 95, 115)

que delatar y el valor negativo que se hace luz en el acto del robo es inmediatamente incomparable con dañar, sin beneficios personales inmediatos, a alguien a quien amo. (...) hay en *El juguete rabioso*- dice Masotta- toda una gama de actos malos que difieren entre sí (...) Es como si el autor realizara a través de la marcha del relato un verdadero aprendizaje del mal..." (Masotta , 1982, 37).

Este aprendizaje llega a su fin con la delación del Rengo. La actitud de Astier es tan inesperada para el lector como para el hombre a quien iban a robar. Lejos de felicitarlo por su ayuda, éste, que se ha mostrado con el cuidador de carros más comprensivo que Silvio, lo cuestiona indignado por su accionar y el narrador explica:

Hay momentos en nuestra vida en que tenemos la necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia (...) de destrozarnos para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos.

Luego continúa:

Aunque pasen mil años no podré olvidarme de la cara del Rengo. ¿Qué será de él? Dios lo sabe; pero el recuerdo del Rengo estará siempre en mi vida, será en mi espíritu como el recuerdo de un hijo que se ha perdido. Él podrá venir a escupirme en la cara y yo no le diré nada. (*El juguete rabioso*, 1991, 114)

Con esta contestación, como comprobaremos más abajo, entramos en la siguiente obra de Arlt, *Los siete locos*. Por eso es muy importante destacar ahora que Astier, escéptico de un cambio para su vida, decide hundirse en el mal. Su pecado no será castigado por la sociedad porque dentro de las leyes que la rigen él hizo lo correcto, como Judas cuando traicionó a Jesucristo. No habrá castigo ni perdón, Silvio esperará la humillación como luego la buscará continuamente Erdosain, el protagonista de *Los siete locos*. A pesar de que en la página final, el ingeniero decida ayudar a Astier y éste se muestre con fe y ante la pregunta sobre la existencia de Dios, afirme: "*Yo creo que Dios es la alegría de vivir.*" (*El juguete rabioso*, 116), un sabor amargo queda en el lector. ¿Podrá Silvio Astier recomponer su vida una vez que ha cortado los lazos con toda expresión de la divinidad? La respuesta está quizá en la próxima novela del autor.

### ***Los siete locos y Los Lanzallamas: la caída***

Antes de comenzar con el análisis es conveniente aclarar que, a pesar de sus diferencias formales, se tomarán a estas dos novelas como si fuera una sola; ya que, al compartir la mayor parte de los personajes y seguir un mismo hilo argumental, pueden

ser leídas como una única obra. De todos modos es Arlt quien en el prólogo a *Los lanzallamas* aclara que con ella “finaliza la novela *Los siete locos*”.

Es una obra compleja por su tema y su estructura. Ricardo Piglia se refiere a la misma en los siguientes términos: “*Los siete locos* mezcla, de hecho, dos novelas: está la novela de Erdosain y está la novela del Astrólogo. Se podría decir que la de Erdosain es el relato de la queja, el relato del intento de pasar al otro lado, zafarse de la opacidad de la vida cotidiana. La novela del Astrólogo que es la obra maestra de Arlt, para mí, trabaja sobre mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad.” (Piglia, 1993, 29-30)

Por consiguiente, podemos pensar que, aunque entrelazadas, la “novela de Erdosain” es una tragedia individual como la de Silvio Astier; y la del Astrólogo, que vincula lo político con lo metafísico, siguiendo las observaciones del crítico recién citado, es una especie de utopía perversa. Comenzaremos por hacer una breve referencia a “la novela del Astrólogo” que básicamente es el argumento general de *Los siete locos*, y que nos servirá para comprender el pasaje de la etapa narrativa del autor a la teatral. Luego nos detendremos en la de Erdosain que es la que, a diferencia de Piglia, nos interesa ahora.<sup>10</sup>

El Astrólogo, amigo del protagonista, quiere fundar una Sociedad Secreta, inspirada en cualquiera de las anteriores a la Gran Guerra que destruya la injusta sociedad de su época. El fin de esta organización es, sin embargo, tanto metafísico como político. Como él mismo explica, el mal del siglo es la irreligión que ha destrozado el entendimiento de los hombres y que en consecuencia buscan fuera de ellos mismos lo que está en el misterio de su inconsciente. El Astrólogo sostiene así la verdad de la mentira metafísica, convencido de que quienes carecen de una creencia, recaen en las ilusiones de carácter económico. Para lograr su fin lo acompaña una serie de personajes desorientados y estafalarios, que lo admiran a la vez que se muestran escépticos sobre sus ideas; entre ellos está Remo Erdosain.<sup>11</sup> Es decir, estos personajes

---

<sup>10</sup> Recordando el concepto de comienzo con el que habíamos iniciado la lectura de *El juguete rabioso*, podemos pensar que en esa novela el autor daba los primeros pasos con un tipo de problemática y un tipo de personaje, el hombre torturado que sufre la vida cotidiana. Con el ensayo *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, mencionado en una nota anterior, empieza la otra rama de la obra arltiana, en la que se plantea el poder del discurso como generador de creencias y de acciones.

<sup>11</sup> Arlt, en una aguafuerte, se refiere a los personajes de *Los siete locos* del siguiente modo: “Estos individuos, canallas y triste, simultáneamente; viles soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí, por la desesperación. La desesperación en ellos está originada, más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la Gran Guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas.

siguen al Astrólogo más por aburrimiento -que en la novela es sinónimo de angustia- que por estar realmente convencidos de sus teorías. En este sentido es que Federico Peltzer sostiene que Erdosain “quiere destruir una sociedad injusta, no por los motivos del Astrólogo (que en el fondo es un idealista), sino para sentirse vivo” (Peltzer, 2003, 155). Ahora bien, para comenzar con su empresa, el Astrólogo necesita dinero. Erdosain le ofrece la solución secuestrando al primo de su mujer, Barsut, que lo ha abofeteado y que, en consecuencia, quiere asesinar. *Los siete locos*, como indica el propio autor, mezclará elementos fantásticos, psicológicos y policiales.

Dos diferencias formales, fundamentalmente, separan a *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de *El juguete rabioso*. La primera es que tiene una gran cantidad de personajes centrales que están contruidos como estereotipos. Erdosain, que es como insinúa Arlt, el verdadero nudo de la historia, sin dejar de constituir él mismo un estereotipo, de hecho es el humillado, es quizás el menos grotesco de todos, en el sentido teatral del término. La segunda diferencia, es el narrador, *Los siete locos* parece iniciarse en tercera persona. Sin embargo, en un momento dado irrumpe en notas al pie de página el Comentador que se convierte en un testigo privilegiado del relato de Erdosain, lo que lo acerca a la idea de escritor vagabundo antes desarrollada para describir a Arlt. El Comentador, como afirma Adolfo Prieto, “controla el desarrollo de diversas situaciones, y cumple una función que no había sido cubierta en *El juguete rabioso* (...), la de acentuar desde el espacio exterior al relato, un aire de sospecha sobre la veracidad de las peripecias contadas. Los héroes se vuelven ambiguos.” Pero como luego aclara Prieto, Erdosain como Astier no soportan el juicio de ambigüedad, son antes bien personajes contradictorios (Prieto, XIX). Cuando analicemos el pasaje de la obra narrativa del autor a su obra dramática, éstos serán aspectos que tendremos en cuenta. Anticipándonos un poco, es conveniente aclarar que *Los siete locos* es una

---

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

(...)

“Estos demonios no son ni locos ni cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y 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 sumergidos en el barro. Y ensucian lo que tocan.” (Aguafuertes Porteñas, 1991, 586-587)

novela que llega al límite tanto de cuestiones formales como de sentido. Precisamente porque lo que se relata es el límite del sufrimiento humano.<sup>12</sup>

“La novela de Erdosain”, como la llama Piglia, es de alguna manera, según aclaramos al finalizar el apartado anterior, la continuación de la de Silvio Astier por tres motivos que conviene considerar. En primer lugar, estos personajes son esencialmente parecidos. En segundo lugar, según explicamos, Astier luego de su traición espera la humillación, mientras que Erdosain la busca constantemente; por último, quedaba por responder un interrogante, si es posible recomponer la vida luego de romper los lazos que unen al hombre con Dios. De estas tres cuestiones nos ocuparemos en adelante.

La similitud entre Astier y Erdosain reside sobre todo en su necesidad de trascender la vida cotidiana y en la idea de que el mal afirma la identidad del hombre en la Tierra. Pero, lo que estaba de algún modo latente en *El Juguete rabioso*, a través de la traición de Astier, en esta nueva novela se dice explícitamente. Así, Erdosain piensa en el comienzo de *Los siete locos*: “Sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra” (*Los siete locos*, 1991, 173). Para llegar a esta formulación de la realidad, Erdosain, a diferencia de Astier, no tiene que hacer un aprendizaje *en el mal*. El protagonista de *Los siete locos* está en una etapa posterior a la de Astier desde el inicio del relato. Ambas novelas, sin embargo, empiezan de modo semejante, es decir, con un robo -en este caso, el que ha hecho el protagonista a la compañía donde trabaja como cobrador, sólo para sentirse alegre y romper la agobiante rutina diaria-. Pero este robo no es el comienzo de una carrera en el mal como el robo a la biblioteca hecho por Astier, sino el síntoma de la angustia que siente el personaje desde antes de comenzar la historia. Es decir, Erdosain no es sujeto de una mutabilidad que lo conduce a la maldad en el transcurso de la novela, sino que esa es su propia condición. Del mismo modo que no fracasa como inventor sino que desde el inicio ya es un inventor fracasado. Pero su maldad y su fracaso se traducen en sufrimiento y Erdosain pasa a representar, según las palabras del Astrólogo a “*la humanidad que sufre, soñando, con el cuerpo hundido hasta los sobacos en el barro.*” (*Los Lanzallamas*, 1991, 358)

Las otras dos cuestiones que queremos tratar aquí, la humillación y las consecuencias de la ruptura con toda expresión de la divinidad, están vinculadas. Es

---

<sup>12</sup> De alguna manera el tema no es otro que el que proponía Mijail Bajtin sobre la obra de Fedor Dostoievski, esto es, el hombre en el umbral de la experiencia, es decir, un sujeto caracterizado por la mediación continua de una crisis de transformación.

decir, la constitución del personaje como el humillado es, en realidad, la respuesta a la pregunta planteada en el análisis de *El juguete rabioso* sobre la posibilidad de recomponer la vida luego de la negación de Dios. Desde el comienzo de *Los siete locos*, Erdosain, para construir su identidad, no hace más que buscar de manera constante situaciones que lo humillan. Cabe recordar que las humillaciones de Erdosain son tanto imaginarias como reales. En el primer capítulo de la novela, tras ser descubierto como ladrón, se producen en él distintas imágenes internas bastante insólitas. El narrador explica entonces: “Sabía, ¡ah qué bien lo sabía!, que estaba gratuitamente ofendiendo, ensuciando su alma. Y el terror que experimenta el hombre que en una pesadilla cae al abismo en que no morirá, padecíalo él mientras deliberadamente se iba enlodando.” (*Los siete locos*, 1991, 122). Pero esta cadena de humillaciones no ha empezado allí, sino en la infancia de Erdosain cuando su padre lo golpeaba. Continúa luego con el abandono de Elsa, su mujer, que, ante sus ojos, se va con su amante, El Capitán, y más tarde, con la bofetada del pariente que desprecia y al que luego quiere asesinar. Finalmente, terminará en *Los Lanzallamas* cuando entabla una relación amorosa con la Bizca, la ordinaria hija adolescente de la dueña de la pensión donde vive. Erdosain siente este noviazgo absurdo como una nueva humillación merecida. Es la confirmación de una vida mediocre.

Queda tratar por último la tercera cuestión planteada, íntimamente relacionada con lo anterior. A la pregunta de si es posible recomponer la vida de un hombre luego de que se ha roto todo vínculo con la expresión de la divinidad, Erdosain responde negativamente. Leemos en *Los siete locos*:

... el pecado no es una falta... yo he llegado a darme cuenta que el pecado es un acto por el cual el hombre rompe el débil hilo que lo mantenía unido a Dios. Dios le está negado para siempre. Aunque la vida de ese hombre después del pecado se hiciera más pura que la del más puro santo, no podría llegar jamás hasta Dios. Yo **voy a romper** el débil hilo que me **unía** a la caridad divina. (*Los siete locos*, 1991, 277)

Como observamos en la cita, Erdosain diferencia el pecado de la falta. Desde su punto de vista, la falta es algo menor, un error humano que una vez corregido no interrumpe la relación del hombre con Dios. El pecado es algo más profundo, cometido, no habrá posibilidad para el perdón. Desde esta perspectiva trágica de la existencia no importa cómo actúe el hombre después de haber realizado un gran mal, porque la impresión que ha dejado el pecado en él y en el mundo que habita, luego, no podrá quitarse. Por otra parte, para Erdosain este vínculo entre la humanidad y Dios se

sostiene por un débil hilo que es fácil de romper y que básicamente depende del hombre. Para explicar un poco más la cuestión, es interesante analizar el uso del futuro perifrástico y el pretérito imperfecto de la última oración del fragmento. En la cita, Erdosain toma una decisión presente sobre su futuro con Dios, así dice: “*voy a romper el débil hilo*”; pero en realidad, al usar más adelante el pretérito imperfecto en lugar del presente de indicativo; es decir, “*unía*” en lugar de “*une*”, nos damos cuenta de que ese lazo con la divinidad ya estaba roto desde antes, desde el momento que ha tomado la decisión. Erdosain, sin embargo, como ya se anunció, sufre esta ruptura por toda la humanidad. La culpa que siente lo hará buscar la humillación constantemente - como quedó explicado arriba - del mismo modo que Astier esperaba que el Rengo le escupiera la cara después de su traición. En efecto, en el comienzo de *Los Lanzallamas*, un personaje central, Arturo Haffner, el Rufián melancólico, cree entender el comportamiento del protagonista y le dice que “*Esa necesidad de humillación de que habla no es nada más que remordimiento, necesidad de hacerse perdonar por la conciencia algún acto espantoso del que no se puede olvidar.*” (*Los lanzallamas*, 1991, 338) Erdosain está inmerso en un círculo vicioso. Desesperado y agobiado por su vida diaria, busca el mal, pero eso lo hace sentir culpable y entonces necesita cometer otros actos más oscuros para sentirse aún más culpable y humillarse más. No encontrará el perdón divino porque es su propia conciencia la que no puede perdonar “*el pecado que no se puede nombrar*” (450) como lo llama en otra parte de *Los lanzallamas* y que no queda confesado en la novela<sup>13</sup>. Ese ir deliberadamente hacia “*el perfeccionamiento en el mal*” (450), culminará cuando se convierta en el asesino de la Bizca. Pero este crimen a traición de la muchacha, en un doble sentido, por el modo en que lo hace y porque traiciona como Astier a su igual, lo pagará con el suicidio como Judas Iscariote.

En *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* se llega al límite del mal y del sufrimiento humano, porque se profundiza la ausencia de Dios. Lo que obviamente es causa del dolor del hombre y de la búsqueda del mal como quedó formulado en el análisis de *El juguete rabioso*. Como Astier, Erdosain también se lamenta del silencio de Dios y como Astier reclama tomando la voz de la humanidad:

Lo hemos llamado y no ha venido. Lo hemos lla..ma..do.. y no.. ha..ve..nido. Dulzura única. Lo hemos llamado y no ha venido. Podremos contestar así algún día: “Nosotros lo llamamos y ‘Él no vino’ (...)

---

<sup>13</sup> Peltzer entiende como algo revelador el episodio que confiesa a Hipólita, la prostituta, y que luego cuenta Elsa en un capítulo de *Los Lanzallamas*, el intento de corromper a una niña.

-Tenemos la culpa. Nosotros lo llamamos y Él no vino ¡Hum!...esto es grave. ¿Se ha calculado cuántos hombres lo llaman a Dios en la noche? No importa que lo llamen para resolver sus asuntos personales. ¡Y cuántas almas están gritando despacio, despacio “Dios, no me abandones, por favor”!

(...)

Erdosain se detiene espeluznado. Es como si le encarrilaran el pensamiento en una elíptica metálica. Cada vez más existencias, más edificios, más dolor. Cárceles, hospitales, rascacielos, superrascacielos, subterráneos, minas, arsenales, turbinas, dínamos, socavones de tierra, rieles, más abajo vidas, suma de vidas.

-Al margen de Dios se ha realizado todo esto. Y este Dios, decime, ¿qué hiciste vos por nosotros?

(...)

El insulto estalla: -¡Canalla! ( *Los lanzallamas*, 1991, 428)

El lamento de Erdosain, sin embargo, difiere en algo sustancial con el del protagonista de *El juguete rabioso*. En la primera novela de Arlt, Astier sentía melancolía por la muerte de los dioses (recordemos que decía: *¡Oh! Si él viniera un atardecer y quedamente nos abarcara con sus manos las dos sienes*). Erdosain, en cambio, siente resentimiento y enojo. Es decir, a la tristeza por el silencio de Dios expresada por Astier sobreviene la rebeldía de Erdosain y en él estalla el insulto. El fragmento citado está tomado del capítulo “Bajo la cúpula de cemento” de *Los Lanzallamas* que podríamos considerarlo un viaje interior del héroe, un verdadero descenso a los infiernos. En este viaje va a ir buscando respuestas para su dolor. En el final del capítulo leemos:

Erdosain aguza el mirar en las tinieblas. La presión que lo sofoca se hace siniestra y jovial. Siente ganas de reírse. Aguza más el mirar. Tiene la sensación del movimiento del mar, de la frialdad de una cúpula de acero bajo sus pies...

La fuerza ... el odio...

Tampoco la verdad está en los cañones...

Regresa a la profundidad cristiana. Pronuncia el nombre:

-Jesús...

Tampoco la verdad está allí.

Baja más. Le aparece que tantea la abovedada de una fábrica subterránea. Es inmenso....

Tampoco la verdad está allí.

Rabiosamente se hunde más. Atraviesa capas geológicas. Enmurado, grita al final: No puedo más. (*Los Lanzallamas*, 1991, 435)

En realidad toda “la novela de Erdosain” es el relato de una caída. Este viaje a las profundidades de su ser difiere del descenso a los infiernos de los antiguos en que, no habiendo dioses, carece de metas. El viaje de Erdosain, que es el del héroe moderno, es, en consecuencia, una caída al abismo. Esta experiencia de “desfondamiento” como la llama Olegario González de Cardenal (2004, 73-74) obviamente tendría otro sentido y otro resultado si fuera la noche oscura por la que tiene que transitar todo hombre para “...verse reducido a la nada, hundirse en el silencio y desde ahí saber que Dios es Dios.” Pero ante la “elección de reconocer a Dios y confiarse a él (fe) o desconocerle a él y



absolutizarse confiando en sí mismo (pecado)”, Erdosain como Astier elegirá el pecado.<sup>14</sup> Como es obvio, si Erdosain aceptara la otra opción, dejaría de ser quién es.

## De la narrativa al teatro

La etapa narrativa de Arlt se cierra con la novela, *El amor brujo* (1932), y con algunos cuentos de *El jorobadito*. La teatral comienza en 1930, cuando Arlt asiste a la representación de uno de los capítulos de *Los siete locos*: “El humillado”. En 1932, al presentar su primera obra dramática, *300 millones*, Arlt habrá abandonado por completo la novelística y sólo quedará por reunir en un libro los cuentos de *El criador de gorilas* (1941).

Para pasar a la lectura de la pieza teatral *El desierto entra en la ciudad*, es necesario detenernos en algunas cuestiones formales de las novelas analizadas que permitirán pensar la transición del ciclo narrativo del autor al dramático, éstas son, los personajes y la visión narrativa.

Siguiendo a Prieto, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* a diferencia de *El juguete rabioso*, agregan, como ya destacamos, personajes que siguen otros desarrollos y “tienen suficiente fuerza de gravitación para reclamar un orden de lectura propio” distinto del de Erdosain. Es decir, si estas novelas se hubieran ocupado sólo de la tragedia individual no habrían avanzado demasiado sobre la historia de Astier. En cierta coincidencia con Piglia, Prieto piensa en dos órdenes de lectura fundamentales en *Los siete locos*, uno sugerido y vinculado con lo que hasta ahora denominamos “la novela de Erdosain”; y el otro, “(que) partiría, en cambio, del personaje del Astrólogo y elegiría como eje de configuración significativa la constitución y el funcionamiento de la Sociedad Secreta dirigida por éste.” Explica más adelante el crítico que “el orden de lectura que pasa por la historia de Erdosain (...) puede concluir (...). Se trata, (...) de un orden de ratificaciones. En cambio, el orden que pasa por la historia del Astrólogo y

---

<sup>14</sup> En este sentido, Olegario González de Cardenal en su libro *Dios* explica que “Si la experiencia histórica del silencio-ausencia-muerte de Dios nos llevase a descubrir la divinidad de Dios, su gratuidad, su libertad infinita, su desproporción absoluta respecto del hombre, junto con las actitudes necesarias para el encuentro con él y el descubrimiento de su infinita significación para la vida humana cuando es aceptado como Dios y no como simple factor divino o construcción humana –resulta indiferente que fuera construcción del deseo, de la inteligencia o de la voluntad de poder- entonces esta experiencia sería (...) una divina oportunidad, una gracia eficaz en tiempo indigente. Habríamos vuelto al lugar exacto en el que hay que situarse para reconocer a Dios como Dios religiosamente (...) El hombre tiene que pasar de lo profano que es su mundo hasta el espacio iluminado y determinado por el Santo, que al introducirnos en el ámbito de su presencia nos transforma.”

levanta la poderosa metáfora de la Sociedad Secreta, es un orden de flancos abiertos. Ha proclamado la ambigüedad. Ha sembrado la desconfianza (no la negación) en las posibilidades de conocimiento y de enjuiciamiento del mundo real.” (Prieto, XX, XXI, XXIV).

Desde esta perspectiva podemos esperar que el orden de lectura del Astrólogo (como el de los demás héroes de *Los siete locos*), siga funcionando en las obras de teatro. El orden de lectura de Astier-Erdozain termina menos trágicamente con Balder, el protagonista de *El amor brujo* para sólo hacerse presente en una pieza de teatro, *El fabricante de fantasmas* (1936). Así y todo, los personajes estereotipados de *Los siete locos* aparecen en esta obra como remordimientos que arrastran hacia el suicidio a Pedro, el protagonista, que ha asesinado a su mujer y siente el peso de la culpa. Lo interesante es que a un planteo parecido sobre la cuestión de la culpa hay una respuesta similar, el suicidio.

La segunda cuestión que destacábamos es la visión narrativa, que como explica Tzevetan Todorov, es “el punto de vista desde donde se observa al objeto y la calidad de tal observación (verdadera o falsa, parcial o completa )” (Todorov, 1975). Las novelas analizadas elegían distintos puntos de vista: *El juguete rabioso* estaba narrada desde la visión subjetiva del protagonista; en *Los siete locos*, un narrador en tercera persona omnisciente y el Comentador, se mezclaban. Había una voluntad de objetivación evidente y, como habíamos puesto en evidencia, se acentuaba el aire de sospecha sobre los personajes y lo narrado. Incluso podemos arriesgarnos a pensar que Arlt no sólo sigue a Dostoievski en los temas y motivos, sino también en la cualidad de la polifonía, analizada por Bajtin (1986). Podemos afirmar que este coro de voces que surgía en la novela va a pasar a otra forma, quizás más propicia, el teatro. El espectador tiene ahora la posibilidad de ver y oír los distintos puntos de vista.

No nos detendremos en la evolución del teatro arltiano, lo que seguramente profundizaría la lectura de *El desierto entra en la ciudad*, pero es necesario hacer una breve mención a él. Las fuerzas en conflicto de este teatro son lo seguro y lo sospechoso, lo verdadero y lo falso, y de un modo más general, el bien y el mal. Por otra parte, acorde con el planteo sobre el orden de lectura iniciado en “la novela del Astrólogo” que deja caminos abiertos para las piezas de Arlt, podemos afirmar que la

producción teatral del autor aborda, fundamentalmente, el tema de la creencia que muchas veces está vinculado con la irreligiosidad en una época de desorientación.<sup>15</sup>

### ***El desierto entra en la ciudad: la respuesta ambigua.***

Se ha elegido *El desierto entra en la ciudad* porque es la última obra de Arlt y tiene un final distinto del resto de su producción literaria, lo que la convierte en una respuesta diferente a la cuestión de la presencia de lo divino planteado hasta el momento. Es conveniente aclarar, sin embargo, que no fue corregida por el autor, ni éste la vio representada ya que la muerte lo sorprendió antes. Asimismo, es importante tener en cuenta que Raúl Larra (1998, 112) menciona, en la biografía sobre Arlt, que éste evaluaba otro final para la pieza.

Ahora bien, el problema de la creencia planteado a través del Astrólogo en *Los siete locos* vuelve aparecer en esta obra a través de un motivo que recorre la producción de Arlt desde sus comienzos de una manera ambigua<sup>16</sup>. Dicho motivo es el del hombre que deja todo para irse a predicar en el desierto. Es interesante leer un parlamento del Astrólogo en un capítulo de *Los Lanzallamas* en el que plantea el problema tal como aparece en *El desierto entra en la ciudad*. No es caprichoso comenzar por la lectura de ese pasaje si consideramos que es este personaje el que facilita el camino para ingresar en el teatro de Arlt. Leamos entonces la reflexión del Astrólogo:

He descubierto un secreto. Erdosain también, (...), lo ha encontrado instintivamente (...) El secreto consiste en humillarse fervorosamente. Incluso lo sospecharon los antiguos. No hay santo que casi no haya besado las llagas de un leproso (...) A veces se me ocurre que algunos santos eran terriblemente

---

<sup>15</sup> Benjamin Bennet caracteriza uno de los recursos del drama moderno en el gesto de “asalto sobre la audiencia” (assault upon the audience, 282), que es la recreación de la situación del público a partir de un juego de identidades y estereotipos, donde el realismo está atravesado por tonos discursivos fuertemente politizados, como la sátira o el grotresco para atentar, por medio de la revelación de aspectos mórbidos o caóticos de la autoconciencia y cuyo fin no es la liberación catártica sino la exploración de la condición incontrolable de la conciencia, de manera que toda observación del mundo es observación de los estados mentales a través de dos instancias dominantes, desesperación y desorientación que aparecen ligadas en la conciencia del espectador: esta estética del drama sugiere la articulación de una respuesta. Creemos que este es un buen marco para pensar la producción teatral de Arlt.

<sup>16</sup> Cabe recordar la alusión a Jesucristo en la aguafuerte citada al inicio del trabajo en la que se lo tomaba como un ejemplo de lo que debía hacer la humanidad para ser más sabia e indulgente. Y más interesante aún es otra aguafuerte, “Santos de verdad”, en la que considera verdaderos santos a los empleados de oficina y afirma de San Francisco de Asís: “Estoy seguro de que San Francisco de Asís, que llamaba al pasto hermano pasto y al agua hermana agua, no hubiera resistido veinticuatro horas empleado en una tienda ni en una ferretería. Y ahora que recuerdo, el padre de San Francisco era tendero. Lo que el joven Francisquito debió haber visto en la tienda, yo no me lo imagino, pero eso sí lo sé: un día Francisco largó al diablo todas las vestiduras de ciudadano florentino, y se fue a vagabundear, pues la tienda no le convenía...Y ahora se me ocurre, si fuera posible hacer la vida de un ermitaño en nuestros días... pero esto para la nota de mañana.”(*Aguafuertes porteñas*, 1991, 573-574)

ateos. Tanto no creían en Dios, que cuando más furioso era su descreimiento, más furiosamente se flagelaban. (...) Para ser felices es necesario humillarse... y claro... después yo me pregunto quién en este siglo tendrá el coraje de convertirse en un santo ostensible, de salir a la calle vestido conscientemente con harapos. (...)

San Francisco de Asís (...) Hijo de un opulento mercader de paños (...) un día se vistió de arpillera y salió a la calle a predicar pobreza. (...) para triunfar en la vida es necesario a veces resignarse a vestir de arpillera”(...)

Y ante la pregunta de sus interlocutores sobre la posibilidad de que él hiciera lo mismo que San Francisco, el Astrólogo responde:

No estaría bien que lo hiciera, porque yo soy un incrédulo que me burlaría de ese procedimiento, útil para otros temperamentos. (...) Posiblemente, yo sea el hombre de la transición, el que no está perfectamente en el ayer ni en el mañana. (*Los Lanzallamas*, 1991, 464- 465)

Esta cita resume todos los interrogantes que surgen de la lectura de *El desierto entra en la ciudad* como comprobaremos enseguida. Estos interrogantes son: ¿existen los santos? ¿quiénes son los verdaderos santos? ¿es posible que surjan santos en una época tan irreligiosa como la nuestra? ¿son tal vez los humillados de las ciudades? En segundo lugar, ¿se debe creer en los santos que predicán en el desierto? ¿O son dementes?

Pero de la cita también se desprende una certeza: el mejor modo de convencer muchas veces es haciendo renunciamentos y quien los haga debería creer en lo que predica porque si no, sería un cínico. Observemos la manera en que aparecen estas cuestiones en *El desierto entra en la ciudad*.

Esta pieza dividida en cuatro actos pone en tela de juicio la conversión de César, el hombre más poderoso de una ciudad, quien tras tener una terrible visión decide irse a predicar al desierto. Lo siguen los antiguos amigos y empleados que han sido sus compañeros de orgías, y a quienes les da la opción de quedarse con las vacantes dejadas en las oficinas. Sin embargo todos optan por acompañarlo y entonces funcionan como discípulos; uno, Escipión, es el traidor que lo entrega por unas monedas a familiares, socios y abogados que desean quedarse con sus bienes. Todo se repite de manera semejante a la vida de Jesucristo, incluso llegan los Reyes Magos que llevan presentes al que consideran el “*guía de la humanidad actual*” (*El desierto entra en la ciudad*, 1991, 560). Desde el primer acto hasta el último, los personajes intentan averiguar si realmente César es un santo o un loco. Se consultará a un Sacerdote y a un Astrólogo, cada uno a su manera dará razones para pensar que realmente es un santo. Pero finalmente, para descubrir la verdad le piden a César que realice un milagro, debe resucitar a una prima suya, pero en ese momento, él ruega a una fuerza que lo saque de

allí y, en un instante de confusión, entre las voces que lo insultan y las que lo consuelan, otro personaje le dispara y César muere. La incertidumbre continúa, ya no se puede saber si verdaderamente era un santo.

Los escépticos de la obra representados por Escipión, el Abogado, los Accionistas y el Cojo, un sarcástico familiar del protagonista, fundarán su duda en que César es un comediante (antes de su visión mística se había disfrazado de romano) y que “*la pandilla de rufianes y prostitutas*” que lo acompañan a cursar “*el bachillerato de la santidad*” (*El desierto entra en la ciudad*, 1991, 541) no quiere trabajar. Los dos espacios aludidos en el título, el *desierto* y la *ciudad*, son puestos en tensión. Cada uno encierra un nudo de significación. La ciudad es el lugar infernal; el desierto, el espacio de la santidad. La vida en la ciudad, que es la del trabajo de oficina, es una cárcel y un verdadero castigo para el hombre.

En el tercer acto Escipión, el nuevo Judas, habla con uno de los discípulos de César. Lo que venimos considerando hasta aquí se puede leer en el parlamento de este personaje:

Invitado 2º: \_ Elige: imbécil o esclavo. ¿Crees que es más fácil ser tenedor de libros que apóstol de una religión? ¡Ingenuo! ¿A qué evangelista lo metieron de joven en una garita a contar dinero que no era de él ni para él, a qué santo lo enterraron en un subsuelo, lejos de todas las manifestaciones de la naturaleza y lo obligaron a encguecer sobre columnas de cifras, ocho horas por día, durante todos los días de su existencia? (...) ¿ a qué mártir, te pregunto yo a ti, oh inteligente Escipión, lo tuvieron todas las horas de su existencia amenazado con el infierno de la cesantía, con la tortura de la desocupación? (...) Aquí cuando menos lo esperes, encontrarás tu existencia aquietada, tu alma exenta de tribulaciones, tu sentir libre de amarguras y disgustos. Insensiblemente te irás poniendo en comunicación con la naturaleza (...) Recapacita, Escipión. Aquí nos desligamos de costosos placeres y conquistamos otros más duraderos. Los bienes temporales son frágiles, los cuidados que traen nos entenebrecen el alma (...) los goces intelectuales nos elevan hasta Dios.”

Y Escipión se asombra:

Escipión: - Tú eras un ladrón, un rufián, un alcahuete. ¿Cómo es posible que hables en ese nuevo idioma? (*El desierto entra en la ciudad*, 1991, 556-557)

Evidentemente, el desierto ha entrado a la ciudad, pero no todos son capaces de esta experiencia. La duda sobre la verdadera transformación de César persistirá hasta el final, estarán los que creerán en él y los que no, incluso entre sus discípulos. El espectador elegirá la respuesta que juzgue correcta. Sin embargo, la fuerza del final está en que no se resuelve por ninguna de las dos opciones, en su ambigüedad. De este modo se comprueba la hipótesis del Astrólogo de *Los siete locos*, los seres humanos necesitamos creer, y en eso tal vez reside “*la verdad de la mentira metafísica*”.

## Conclusiones

El recorrido de la obra de Roberto Arlt ha permitido descubrir la unidad de la misma. Dos temas fundamentales, íntimamente vinculados, se propone tratar el autor desde el inicio de su carrera de escritor: el social y el religioso.

Arlt a través de sus textos ha dado, conscientemente, testimonio de un momento espiritual muy particular. El momento en el que la humanidad padece la muerte de Dios.

Así en su etapa narrativa a través de personajes trágicos como Astier y Erdosain ha mostrado el sufrimiento al que se ve sometido el hombre de la ciudad en una época de profunda crisis social en que tampoco le quedan respuestas metafísicas como consuelo; entonces llega a cometer actos malvados contra sus semejantes y contra sí mismo.

Con *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Arlt, a través de personajes como el Astrólogo, iniciaba nuevos caminos que se continuarían en el teatro. Este personaje que no parece sufrir la ausencia de Dios del mismo modo que Erdosain, reconoce la necesidad que tienen los hombres de creer en algo trascendente y el peligro que corre la humanidad si deja de creer. El teatro surge como un espacio propicio para abordar el tema de la creencia porque a través de su coro de voces se manifiestan los distintos puntos de vista sobre la verdad.

En síntesis, la novela puede tratar la cuestión de la angustia existencial siguiendo a un único personaje (Astier-Erdosain en relación de continuidad), y el teatro es el género ideal para poder ver y oír los distintos juicios sobre la realidad.

Un último interrogante plantea la obra de Arlt ¿quién es el verdadero santo de nuestra época, el mártir actual?, el Astrólogo nos da su respuesta: “¿... cree que los santos pertenecen al pasado? No... no. Hay muchos santos ocultos hoy. Y quizá más grandes, más espirituales que los terribles santos antiguos. Aquellos esperaban un premio divino... y éstos ni en el cielo de Dios pueden creer.”(*Los lanzallamas*, 1991, 323)

La presencia de lo divino en la obra de Arlt, en efecto, se manifiesta a través de su ausencia. Pero queda su invocación y la puesta en evidencia de su necesidad.

## Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. 2000. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, México, FCE.
- Arlt, Roberto. 1991. *Obra Completa*. Buenos Aires. Planeta Carlos Lohle Biblioteca del Sur.
- Bajtin, Mijail. 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- Benjamin Bennet. 1979. *Modern drama and german classicism*. Ithaca y Londres, Universidad de Cornell.
- Borré, Omar. 2000. *Roberto Arlt. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Planeta.
- Cortázar, Julio. 1991. “Apuntes de relectura”, *Roberto Arlt. Obra Completa*, Buenos Aires, Buenos Aires. Planeta Carlos Lohle Biblioteca del Sur.
- González de Cardenal, Olegario. 2004. *Dios*, Salamanca, Sígueme.
- Gregorich, Luis. 1981. “La novela moderna de Arlt”, *Capítulo 76 de la historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- Larra, Raúl. 1998. *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Ameghino,
- Masotta, Oscar. 1982. *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, CEAL.
- Peltzer, Federico. 2003. *Dios en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- Piglia, Ricardo. 1993. “Sobre Roberto Arlt.” *Crítica y Ficción*. Buenos Aires. Fausto
- Prieto, Adolfo. “Prólogo”, *Roberto Arlt. Los siete locos. Los Lanzallamas*, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho.
- Rest, Jaime. 1993. “Roberto Arlt: el descubrimiento de la ciudad”, *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, CEAL
- Said, Edward W. 1985. *Beginnings. Intention & Method*, Nueva York, Columbia Univesrsity Press.
- Todorov, Tzvetan. 1975. “El análisis del texto literario”, *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada
- Viñas, Ismael. 2001. Fragmento de *Contorno*, en Lescano, Silvia y Lombardo, Silvina. *Lecturas y Escrituras*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse.