

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO – UFES**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

David Rivera Batista

¿QUÉ HAY EN EL CORAZÓN DEL HOMBRE?:  
LO MALVADO Y LO CRUEL EN EL TEATRO DE  
**ROBERTO ARLT**

Vitória

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Saulo de Jesus Peres – CRB-6 ES-000676/O

---

Batista, David Rivera, 1988-

B333q

¿Qué hay en el corazón del hombre? : lo malvado y lo cruel en el teatro de Roberto Arlt / David Rivera Batista. – 2018.

280 f. : il.

Orientador: Ester Abreu Vieira de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Arlt, Roberto, 1900-1942. 2. Literatura latino-americana. 3. Teatro latino-americano. 4. Mal na literatura. 5. Crueldade na literatura. 6. Teatro (Literatura) – Séc. XX. I. Oliveira, Ester Abreu Vieira de, 1933-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

---

CDU: 82

David Rivera Batista

¿QUÉ HAY EN EL CORAZÓN DEL HOMBRE?:  
LO MALVADO Y LO CRUEL EN EL TEATRO DE  
**ROBERTO ARLT**

Disertación presentada al Programa  
de Pós-Graduação em Letras de  
la Universidade Federal do Espírito Santo  
como requisito parcial para la obtención  
del título de Mestre em Letras.

Orientadora Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira

Vitória  
2018

David Rivera Batista

**¿QUÉ HAY EN EL CORAZÓN DEL HOMBRE?: LO MALVADO Y LO  
CRUEL EN EL TEATRO DE ROBERTO ARLT**

Disertación presentada al Programa de Pós-Graduação em Letras de la Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para la obtención del título de Mestre em Letras.

Vitória, 27 de febrero de 2018

**BANCA EXAMINADORA**

**Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)**

**Orientadora**

---

Profa. Dra. Cláudia Paulino de Lánis Patrício (DDL/UFES)

---

Prof. Dr. Wilson Coelho Pinto (UFF/SESC)

---

Profa. Dra. Maria Mirtis Casser (UFES)

---

Profa. Dra. Silvia Cárcamo de Arcuri (UFRJ)

[...] entonces el alma se desmorona  
como un castillo de flores.

¿No han visto nunca una flor en el suelo?

Roberto Arlt, *El desierto entra en la ciudad* [1952]

## Lo emocional

Abrazo una poética del intento y con ello digo que procuro buscar la forma de retribuir a todas las personas que hicieron posible mi estancia en Brasil y el desarrollo de mi proyecto de investigación. De alguna forma relaciono las dedicatorias y los agradecimientos de este tipo de texto con los sentimientos de quien escribe como para privilegiar su subjetividad, pero también la de quien leerá.

Para mis padres Ninfa Batista Morales y Raymundo Rivera Díaz: a ella por ser la columna vertical de mi existencia, por la amorosa dedicación y el haberme permitido descubrir mi camino por el mundo; a él por el cariño y el cuidado que no pude hacerle recíproco en vida. En tu memoria papá.

A mi hermano Luis Fernando por ser el primero en confiar en mi carrera literaria y aún apostar en que esa es mi forma de hacer existir. A mi compañero Fabrício Fernandez por estar a mi lado a lo largo de este proceso, por el afecto, la comprensión y no dejarme olvidar que vale la pena el esfuerzo de estudiar lo humano, que es nuestro. A Jorge Roldán por impulsarme a seguirme formando, por apreciar y hacerme reconocer que la literatura es mi hogar.

Agradezco con cariño y calidez a mis amigos-hermanos que conocí en este tiempo en el Sur: Ayelén Moleón Torres, Rodrigo Gutiérrez Herrera, Oscar Henríquez quienes me han otorgado la paciencia, la escucha, el abrazo.

Mi agradecimiento eterno a la doctora Ester Abreu Vieira de Oliveira por haber elegido mi proyecto y permitirme así toda esta experiencia, por su atento seguimiento y su sabiduría compartida amablemente. A la profesora Maria Mirtis Casser por sus comentarios atinados, por sus aulas, por las oportunidades que me ofreció en el campo de la enseñanza del español. A Claudia Lanis y Carmelita Tavares por su amabilidad, por permitirme desarrollar un trabajo a su lado. A todas ellas mi gratitud, a la UFES por haberse convertido en mi casa académica durante este proceso, mi agradecimiento al PPGL así como a la CAPES.

Con seguridad las listas no representan del todo el conjunto de todas esas personas queridas a las que les debo y dedico mi tiempo aquí, a mis amigos en México en quienes pienso con dulzura, a mis amigos en Brasil por las experiencias compartidas.

## Resumen

En el presente texto se proporciona un análisis de una selección de piezas dramáticas del autor argentino Roberto Arlt (1900-1942) en el que se procura exponer cómo es que la maldad y la crueldad se representan en dichas obras a la luz de una posible reflexión autoral sobre el devenir humano. Para fundamentar dicho estudio se efectuó primeramente una investigación del contexto del autor que privilegió sus relaciones con la modernidad y el teatro de su época; así como una revisión sucinta de la crítica sobre su obra teatral. Después se recurrió a algunas fuentes – principalmente filosóficas y psicológicas— sobre el problema del mal y la crueldad para ofrecer una bibliografía mínima sobre el tema a ser analizado. Finalmente se estudió el corpus basado en el modelo del teatrólogo español José Luis García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001). Dicho proceso intenta crear un diálogo alrededor de la obra de Arlt en el que se pueda permitir el inicio de un debate sobre la postura que el escritor construyó de la sociedad de la época a través del comentario de sus dramatizaciones del pensamiento sobre el mal.

Palabras clave: Roberto Arlt, Teatro latinoamericano, Literatura latinoamericana, Maldad, Crueldad, Siglo XX

## Resumo

No seguinte texto é apresentada uma análise de uma seleção de peças dramáticas do autor argentino Roberto Arlt (1900-1942) na qual procura-se expor como é que a maldade e a crueldade estão representadas em ditas obras considerando uma possível reflexão do autor sobre a natureza humana. Como justificativa do estudo foi feita, no primeiro momento, uma pesquisa do contexto do autor que atendeu sobre tudo os encontros de Arlt com a modernidade, o teatro da época e também uma revisão breve da crítica da sua produção dramática. Depois para explicar o mal e a crueldade foram revisadas fontes filosóficas e psicológicas para oferecer uma bibliografia mínima do tema. Finalmente o corpus escolhido foi analisado com o modelo do professor espanhol José Luis García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001). O processo que aqui se ativa tenta criar um diálogo ao redor da obra de Roberto Arlt que permita o começo de um debate sobre a posição que o autor constrói da sua sociedade por meio do comentário do pensamento sobre o mal na sua obra.

Palavras-chave: Roberto Arlt. Teatro latino-americano. Literatura latino-americana. Maldade. Crueldade. Século XX

## Sumario

<i>Lo emocional</i>	6
<i>Resumen</i>	7
<i>Resumo</i>	8
<i>El sentir humano me aterrera – o por decirlo de otro modo— introducción</i>	11
<b><i>CAPÍTULO UNO: UNA NACIÓN DE PLATA, EL CONTEXTO Y ROBERTO ARLT</i></b>	<b>15</b>
1.1 La Argentina letra por letra: su literatura y el cambio de siglo	18
1.2 Buenos Aires, monstruo que todo lo contiene	26
1.3 El teatro en Buenos Aires o “¿A qué hora llega Arlt?”	30
1.4 Moderno ayer, hoy, mañana: la modernidad y la escritura Arltiana	39
1.5 Heredero de lo ruin: tradiciones previas a Arlt	54
1.6 Roberto pisó las tablas: algunos comentarios críticos sobre el teatro de Arlt	63
<b><i>CAPÍTULO DOS: HACER EL BIEN SIN MIRAR A QUIÉN, NOTAS SOBRE LA MALDAD Y LA CRUELDAD</i></b>	<b>75</b>
2.1 El lugar (in)existente del mal	80
2.2 Entre el clavel y la rosa: una materia de elección	90
2.3 Hasta que el medio se pueda justificar	101
2.4 Las dimensiones del propio aire	115
2.5 Toda carne es cruda	120
2.6 Alguien traiga un diccionario	126
<b><i>CAPÍTULO TRES: LA ARQUITECTURA SANGRANTE, ANÁLISIS DEL CORPUS</i></b>	<b>136</b>
3.1 Primer reconocimiento de los cuerpos	139
3.2 Cortar el bisturí, coser la aguja	143
3.3 El nombre de los especímenes	156
3.3.1 Orden y control de plagas	157
3.3.2 La función de los ojos	160
3.3.3 La construcción de una <i>persona</i>	163
3.3.4 Todo en la vida es procesual	169
3.3.5 La des(organización) de un universo desierto	183
3.4 ¿Jura decir la maldad, y solamente la maldad?	193
<i>Me lastima el ser humano, es decir, uno ser humano – o por decirlo de otra forma – conclusiones</i>	201
<i>Bibliografía</i>	211

<b>ANEXO 1: REDES DE PERSONAJES</b>	<b>215</b>
<b>1.1 <i>Saverio, el cruel</i></b>	<b>215</b>
<b>1.2 La fiesta del hierro</b>	<b>216</b>
<b>1.3 El desierto entra en la ciudad</b>	<b>217</b>
<b>ANEXO 2: HOLA, EXTRAÑO</b>	<b>218</b>

## El sentir humano me aterra – o por decirlo de otro modo— introducción

¡La vida nos empuja con el dedo!

“Humano” 1950

Homero Expósito

El estudio de la literatura nos sitúa – aunque no lo concienticemos— como humanos frente a un orden de cosas que nos pertenecen y a la vez nos son ajenas; nuestros antecesores le llamaron vida, mundo, universo. Nosotros no hemos encontrado otra manera de formularlo.

Tal vez no necesitamos un nuevo nombre para entenderlo, la obra humana es tan extensa que tenemos todo un sistema que entender antes de querer forjar otro; también estamos consciente que si bien todos participamos del fenómeno de la vida no todos lo hacen de forma activa, no todo individuo se plantea preguntas aunque todos tenemos derecho a hacerlas.

Lo que se escribe aquí intenta corporificar dudas de los últimos años, interrogantes que no creemos sólo nuestras; no nos sentimos solos en la experiencia de lo humano, y el arte lo apropiamos nuestro porque da cuenta de nuestra alma.

Hacemos vida de la vida: cantamos y llenamos los tiempos y los espacios, pero – repetimos para evitar el entusiasmo en exceso— no todos los sujetos están dispuestos a entender el poder de cantar y sólo lo registran como ruido.

De los sistemas humanos, el que más nos ha permitido hacer cuestionamientos es la literatura. El estudio de la letra nos lleva a entender los fenómenos del mundo con un apoyo – literalmente— de siglos; los modelos literarios obedecen a sociedades que se terminan, se recrean, se repiten.

Y en este repetir hemos percibido que algunos de los dolores de hoy pueden comprenderse con las obras del ayer: el terror que nos provoca la guerra, la indignación que una sola persona puede provocar en la población mundial, lo irreconocible que es el hombre en el borde de su comprensión.

Las preocupaciones contemporáneas ya fueron formuladas por los hombres de ayer, es comprensible que en el caos que es nuestra actual existencia no estén disponibles todos

los espacios para reflexionar nuestra carrera, sin embargo, si entendemos que leer es interpretar y comprender, ¿no será que tenemos que verternos en una lectura intensa de nuestro contemporáneo?

El teatro dialoga, hace, actúa; motivado por un texto literario la obra sale de sus márgenes y recorre el mundo siendo recorrida ella misma por sus receptores; formamos un sistema que no fue creado cerrado y que discursamos para que nunca se cierre.

De todas las admirables producciones humanas hemos elegido una, una poética que en estos momentos nos ayude a acercarnos a algunas de las forma de lo real. La dramaturgia de Roberto Arlt (1900-1942) es la creación que hemos elegido para auxiliarnos en la comprensión del mundo.

La pregunta que sostiene, entonces, esta experiencia indagadora podría formularse como una serie de porqués: ¿por qué Arlt no dramatiza sujetos felices? ¿Por qué la violencia permea su obra? ¿Por qué es atemorizante leer su teatro?

Hemos intentado dar cuenta de tales cuestionamientos con dos palabras: maldad, crueldad. Es evidente que explicaciones tan sencillas como ésta que se plantea son extremadamente peligrosas por simples y por incompletas.

Sin embargo, esa intuición de que es el lado malvado de nuestra alma el que escribe Arlt en su obra justifica los procesos que en este momento de escritura activamos. Esa es la meta que nos proponemos: entender por qué actuamos en contra del otro acercándonos a la obra dramática del autor argentino.

¿Por qué? Porque sus ficciones nos hablan con fuerza: el desprecio de las mujeres arltianas, la falta de compasión de algunos hombres del autor, la semilla malvada que puede ser un niño son micro-violencias de un macro-sistema que nos ataca todos los días.

Creemos responsabilidad, derecho y obligación primordial el intentar comprendernos, firmemente defendemos que el desconocimiento lleva a la destrucción y no queremos adoptar una visión derrotada y aceptar eminentemente la eliminación de lo que nos vuelve humanos.

Entonces, opinamos que la lectura de nosotros mismos nos puede guiar a entender la cólera, la rabia, la ira y el mal. No estamos seguros de poder comprender ampliamente los productos que esta indagación invoque, pero suponemos que será mejor que sólo dejarnos como sociedad y cultura morir frente al abismo del caos.

Esta investigación busca entender cómo se dramatizan la maldad y la crueldad en tres obras teatrales de Roberto Arlt: *Saverio el cruel* (1936), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra en la ciudad* (1952).

Para tal propósito se realizaron tres procesos anclados: en un primer momento un estudio del estado de la cuestión, es decir, el contexto del autor y sus obras, su relación con otras poéticas artísticas, una serie de consideraciones sobre la ciudad de Buenos Aires y su teatro y una revisión rápida de algunas fuentes críticas sobre la obra del porteño.

De segundo tiempo se realizó la búsqueda de teorías y conceptualizaciones sobre el mal y la crueldad en fuentes principalmente filosóficas y psicoanalíticas (Fromm, Descartes, Rosset, Schopenhauer, Ricoeur, Safranski) para crear un bagaje técnico que permitiera el comentario de las obras de Arlt en cuanto a la tematización de la maldad y una posible crítica a las conductas humanas.

Finalmente se procedió al análisis detallado de los tres textos dramáticos (*Saverio*, *La fiesta...* y *El desierto...*) privilegiando los siguientes elementos de construcción textual: personaje, acción y dicción orientando la lectura precisamente hacia la forma en que en las obras se representa la maldad.

Al final se acrecienta una serie de anexos que son resultado de dos procesos diferentes: uno de lectura de texto y otro de lectura de mundo. El primero de ellos es la diagramación de la red de personajes que se analiza en el capítulo tres. Bajo el título de “Hola, extraño” una crónica relata algunas de las experiencias vividas en Buenos Aires, Argentina durante el mes de noviembre de 2017 en la búsqueda de algún indicio o vestigio de la presencia de Arlt en su natal barrio de Flores. Se incluye este último texto —de carácter personal— porque aseguramos que es importante no olvidar la subjetividad del analista en la tarea del estudio literario.

Precisamente en el privilegio de la *experiencia* es que decidió verter dicha subjetividad en el texto principal, el lector encontrará en otra fuente algunos trechos en los que se presenta un diálogo directo con Roberto Arlt, una conversación ficcional y de una sola vía pero sobre todo de comunicación afectiva con el escritor.

El cambio de fuente es también un cambio de estilo, de una escritura académica a otra un tanto más libre, que permite crear preguntas, hacer observaciones y acompañarse de la figura del porteño no como un objeto a analizar sino como un sujeto para ser escuchado.

Tenemos – creemos, creímos, creeremos— tres necesidades a satisfacer: del alma, de la mente y del cuerpo; tres sistemas que explican nuestra relación con el mundo. Buscar respuestas alimenta el hambre de estos tres ejes, nos regimos de esa manera porque nos entendemos humanos, y como tal, escuchamos, observamos, sentimos. El sentir humano nos aterriza, pero no damos más cabida al miedo.

## CAPÍTULO UNO: UNA NACIÓN DE PLATA, EL CONTEXTO Y ROBERTO ARLT

No eran buenas esas épocas/

malos eran esos aires

“Época”, 2001

Christoph H. Müller / Eduardo Makaroff / Philippe Cohen Solal

Vivimos el tiempo de las ciudades: nuestra lógica espacial se ha acostumbrado a las calles, avenidas y barrios como líneas visibles e invisibles de división; nuestros días, nuestras horas están marcados por un reloj que da cuenta del pulso ciudadano.

Nuestro primer referente es lo urbano, y ese hecho es herencia del siglo pasado, de la gente pasada, de la vida que ya pasó: preguntamos por nuestro origen y lo primero que nos cuestionamos es: ¿de dónde eres, en qué ciudad naciste?

Y es que ella misma parece una especie de cofre que todo lo contiene, aparentemente todas las experiencias humanas están allí: todas las delicias y también todos los dolores están enmarcados por el concreto, el metal y el vidrio. El paisaje urbano forma parte importante de ese inconsciente colectivo que llamamos contemporaneidad.

Como organismo que es, la ciudad también tiene su historia. Las grandes capitales actuales del mundo en algún momento no fueron de ese tamaño, ni tuvieron el ritmo desenfrenado al que estamos acostumbrados. ¿Cuál es la evolución de una ciudad promedio, podemos estandarizar el proceso de crecimiento de una capital nacional?

Si consideramos que el tiempo se ha manifestado en una gran cantidad de siglos, que la historia de la humanidad tenga veintiuno de ellos parece una nimiedad, ¿y qué son cien años bajo esta perspectiva? Sin embargo, en el latido humano una centena de años marca una gran diferencia.

Quiero pensar ahora en la ciudad y puerto de Buenos Aires, Argentina. ¿Cómo entenderla, cómo preguntarse por su personalidad? Frente a aquella masa de experiencias y obras humanas mis ojos no saben cómo observarla: ¿ubicarme como

extranjero – a causa de que soy mexicano – como estudioso, ciudadano, latinoamericano?

Parece que ella misma tiene confusión: una ciudad fundada por europeos, que da cabida a tantas poblaciones de tantos perfiles, que mezcló sus sangres, que actualmente se apropia latinoamericana pero también global. ¿Será que se puede entender su naturaleza de plata?

Entre todos esos hombres y mujeres que pueblan y poblaron las calles bonaerenses quiero buscar en específico a uno, un hombre que –nacido entre las flores– no dudó en hablar también de lo hediondo, de lo podrido, de aquella molestia que la ciudad provoca con su vida.

¿En dónde te encuentras Roberto? ¿Qué observas tú desde y dentro de ti? Tu mirada se permitió cuatro décadas de observación pero tal vez lo que tú notaste de esa gran ciudad aún extiende sus brazos hasta la Buenos Aires de hoy.

Al menos eso es lo que me pregunto al leer tu literatura, al acercarme a tus novelas, tus crónicas periodísticas – que son bautizadas de aguafuerte– y sobre todo a tu teatro. Somos contextuales, así que intento aproximarme a tu obra desde tu contexto, sin embargo, no puedo evadir el mío.

Escribo esto mientras en la realidad latinoamericana suceden eventos de agitación todos los días: México, mi país-casa atraviesa momentos de gran desconfianza en nuestro gobierno, nadie cree en el discurso oficial y tenemos dudas de todo lo que ocurre; desaparecen nuestros estudiantes, la violencia sucede frente a nuestros ojos sin poderla evitar; un gobernador corrupto, el de mi estado, huye y la ciudadanía no sabe cómo interpretar ni reaccionar a la situación.

Brasil, donde ahora me encuentro, vive situaciones semejantes: en 2016 un presidente no electo tomó el poder, ante lo cual el pueblo brasileño se manifestó en muchas

ciudades del país: Brasilia, Rio de Janeiro, Sao Paulo y también Vitória, capital del estado de Espiritu Santo que me brinda cobijo.

Argentina también atraviesa una situación de descontento político originado principalmente porque el presidente electo - Mauricio Macri- no representa a la masa popular y toma decisiones que parecen contrarias al interés del pueblo. Esto ocurre en México, en Brasil, me atrevo a pensar que en otras naciones latinoamericanas también.

Frente a tal panorama desolador y preocupante proponer un proyecto de investigación de literatura podría parecer insignificante para una mirada oficial, como la del gobierno.

Sin embargo, el arte de las letras, ¿no es en sí una de nuestras cumbres como criaturas creadoras? ¿No es una de las producciones y productoras de lo humano más admirables? Me parece apropiado, bajo tal perspectiva, comentar mi experiencia personal: cuando entré en primer contacto con el teatro de Arlt me ocurrió algo inesperado: dejé de leer. Sucedió hace algunos años la lectura de *La fiesta del hierro* (1940) me obligó a detenerme, no pude creer las escenas crudas, y en efecto, crueles, que escenificaba con ella.

Creo que ese fenómeno no debe ser menospreciado, mi experiencia lectora se vio transformada por él, me orientó a preguntarme por qué fue que me detuve, intentar entender cómo la obra rompió el mecanismo de la lectura y permitirme reflexionar fuera de las páginas que la contienen.

Tal vez inocente, pero aquel detenerse, aquel llanto contenido que me provocó el autor es el motor que ahora justifica una red de serios cuestionamientos: la situación actual latinoamericana es una herencia, me parece claro, pero ¿será que acaso, Roberto, lo que observaste en tu sociedad forja precisamente esa herencia?

En diversas ocasiones - en otros textos académicos- he escrito algo que creo con profundidad; estamos aquí intentando entender las causas y consecuencias de la existencia, y lo creo así para cualquier perfil de ser humano, desde tiempos inmemoriales.

He encontrado que una de esas formas de entender es la literatura, me he convencido que el arte de la letra - si bien independiente de otras intenciones humanas por su naturaleza artística- permite observar los hechos de la realidad y con ello realizar una búsqueda de entendimiento de los mismos.

Es comprensible el límite que la literatura tiene como método de comprensión de lo real, que no siempre obedece a funciones expositivas y que actúa en ella una libertad creadora del escritor que permea la naturaleza excepcional de los textos, sin embargo, ella como otros sistemas artísticos, bien puede representarnos una fuente valiosa de información.

Leerte en estos tiempos, Roberto, me parece es un acto que va más allá de la performatividad literaria. La literatura arltiana, por su peculiar origen y sociedad de observación, puede, de alguna manera, ayudarnos a entender nuestra situación actual en la que predomina la desconfianza y el pesimismo.

Ahora bien, es importante entender el lugar de Roberto Arlt en la historia de la literatura argentina, específicamente, la de siglo veinte. Su contexto, si bien diferente al que como humanidad vivimos en este siglo, crea ecos en el ahora extendidos desde el ayer, revisemos entonces aquella historia, antes de Arlt.

### 1.1 La Argentina letra por letra: su literatura y el cambio de siglo

Si algo hemos observado de la historia es que el cambio de un siglo a otro es significativo, en el caso de las vidas de los países latinoamericanos muchas de las veces este pasar de 1899 a 1900 viene acompañado de alteraciones en el esquema político, social o cultural.

En la Argentina este cambio se extiende a lo largo de los años comenzando desde antes del inicio del siglo veinte, teóricos como Enrique Anderson Imbert y Beatriz Sarlo dan cuenta de él desde la literatura. Encontramos interesante que en el momento de preguntarnos por la producción literaria del país sudamericano los teóricos mencionados preguntan sin duda por su identidad.

Es sobre todo Sarlo (2007) quien en su libro *Escritos sobre la literatura argentina* dedica varios ensayos a comentar y entender los orígenes de la literatura de su nación. Ella identifica como figura clave a Domingo Faustino Sarmiento, escritor nacido en 1811 y muerto en 1888 y reconocido por otros estudiosos con el título de primer escritor argentino.

Sin embargo, más allá de asegurar nombres, lo importante de los escritos de Sarlo, a nuestro entender, es observar la naturaleza, intenciones y proyectos de la literatura de la época. La estudiosa argentina propone en varios artículos la metáfora del desierto, la que se deriva de su lectura de las condiciones sociales de la vida durante el cambio de siglo en el país.

Figura común, a América se le ha denominado “nuevo mundo” y en los escritos de Sarlo se repite de cierto modo aquella idea, ya que menciona, por ejemplo, la necesidad de la literatura argentina de copiar patrones europeos o americanos – refiriéndose a la naciente también literatura de los Estados Unidos—para construir una nueva realidad (SARLO, 2007, p. 19).

Esta comparación con los modelos europeos parece ser común a muchas de nuestras literaturas, caso semejante sucedió en México ya que, al menos el s. XIX fue en muchos aspectos una prolongación de la vida literaria europea—nuestro romanticismo mexicano como ejemplo.

Sin embargo, la evolución histórica del país de plata fue, por muchos aspectos, bastante diferente del resto de América. Es la misma Sarlo que – aproximando su visión a autores como Sarmiento, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Lugones— admite que la Argentina no tuvo los mismos antecedentes culturales e históricos que el resto de América Latina, por

lo que su literatura fue creada básicamente desde la nada, a eso se refiere la metáfora del desierto que nos habla de dos terrenos: el inmaterial de la cultura y el palpable de la tierra.

Es importante no olvidar el papel tan importante que la pampa tuvo, y aún tiene, en el imaginario argentino, de ella y su naturaleza física, geográfica y biológica se retoma la primera parte de la metáfora: el paisaje de la pampa obliga de cierta forma a un solo estilo de vida, el del trabajo del campo.

Para los autores de la época, sobre todo Sarmiento, la pampa representa un vacío cultural, es en esos términos un desierto en el que actúa un despojamiento de la cultura respecto del espacio y de los hombres (Ídem, p. 25). Si bien la ganadería es uno de los motores económicos del país los intelectuales de fin del siglo XIX no pueden dejar de ver la pampa como un espacio de barbarie, el propio Sarmiento, por lo relatado por Beatriz Sarlo, reconoce que comparado al viejo mundo la Argentina es un desierto cultural.

Este estado bárbaro es recalado por otros teóricos y críticos literarios, la hispanista brasileña Bella Jozef en su libro *O Jogo Mágico* (1980) observa con precisión que Argentina, si bien parte de la tradición hispánica, tuvo en efecto una evolución distinta a sus hermanas, las naciones latinoamericanas, ella dice: “[...] careciendo de cor local e de um passado pré-colombiano vigoroso, [a literatura argentina] procurou diferenciar-se em atitude muitas vezes polemizante.”<sup>1</sup> (JOZEF, 1980, p. 20)

Es, hasta lo que puede observarse, esa falta de un pasado precolombino significativo lo que volvió a Argentina un terreno culturalmente desierto al cambio de siglo. Sin embargo, no podemos considerar negativo este hecho porque el saldo resultante de él no lo fue. La misma Jozef considera que debido a esta particularidad es que la vida intelectual argentina toma una dirección:

Pouco a pouco a crítica transformou-se numa interpretação pragmática da vida nacional, reduzindo o problema ao tema do atraso econômico. Que é a Argentina? Quando começou o atraso? Tais perguntas obsessivas persistem de Sarmiento a Martínez Estrada, na procura de uma forma nacional de vida. (Ídem, p. 21)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “[...] Careciendo de color local y de un pasado precolombino vigoroso, [la literatura argentina] buscó diferenciarse en actitudes muchas de las veces polémicas.” (La traducción y las anotaciones son nuestras).

<sup>2</sup> Poco a poco la crítica se transformó en una interpretación pragmática de la vida nacional, reduciendo el tema al atraso económico. ¿Qué es la Argentina? ¿Cuándo comenzó el atraso? Tales preguntas obsesivas persisten desde Sarmiento hasta a Martínez Estrada, en la búsqueda de una forma nacional de vida. La traducción es nuestra.

Esta dirección es, y en eco a lo que Sarlo también anota, buscar y entender qué es la argentinidad, la cual, al parecer por el discurso de la autora, estaba en realidad en proceso de creación. En la escritura de los intelectuales de la época se buscó un poblamiento en contra de una cultura bárbara e indeseable.

Es así como los primeros textos de la literatura argentina procuran lo nacional sobre una falta originaria, falta a la que siguió un intenso proceso de inmigración que fue llenando poco a poco las ciudades argentinas de extranjeros y personas de otras partes de la república que, entre otros fenómenos, configuraron poco a poco un perfil cultural, social y político del argentino.

Es, con este proceso, que la literatura argentina – que en un primer momento quería huir de un sistema de barbarie— retoma y mitifica una de sus figuras más importantes: el gaucho, dicha resignificación creó un aura de dignidad alrededor del antes menospreciado trabajador de la pampa que se explotó en una literatura propia: la gauchesca.

Es así como a inicio del siglo veinte los intelectuales comienzan a proclamarse como defensores de una tradición que no habían valorado, actitud que se refleja en las palabras de Lucio Mansilla declaradas en 1904: “que no perezca la tradición nacional” (SARLO, 2007, p. 27).

Sin embargo, el paisaje vacío que le dio origen a la literatura argentina al reconocer y revalorar a su efigie nacional no se vio alterado, si bien escritores como Lugones, Guiraldes y Rojas tuvieron el proyecto de volver visible el pasado del país, la carencia originaria subsistió.

El nuevo proyecto de la literatura argentina, es, entonces inventar un pasado, construirlo se vuelve una necesidad para sus escritores, esta nueva preocupación tiene dos fundamentos; la historia nacional y el contacto con Europa.

Este contacto con lo europeo pasó, por decirlo de alguna manera, por diversas etapas: en un primer momento, y aún como tendencia decimonónica, la sensibilidad de la época estuvo influenciada por el romanticismo, Beatriz Sarlo explicita que esta vanguardia europea se plasmó en el cambio de siglo y Bella Jozef escribe que un sentimiento colectivo fue el espíritu de la época (JOZEF, 1980, p. 21).

En esta revisión histórica la autora brasileña encuentra que desde el espíritu romántico es que los escritores argentinos buscan explicar su realidad (americana) desde el punto de

vista americano, descubriéndose las posibilidades de una literatura autóctona, basada en las peculiaridades históricas y geográficas de la pampa<sup>3</sup>.

Revisando principalmente la literatura de Sarmiento, Bella Jozef llega a entender en la literatura argentina la confesión como una figura fundacional, ella considera que la literatura argentina busca, desde su nacimiento, la definición de lo argentino, esta búsqueda cambiará sus matices con los años, la poesía gauchesca se nutrió del romanticismo que marcó el cambio de siglo, años después llegaría la literatura modernista a cumplir aquella función de búsqueda.

En este bloque modernista Jozef piensa en escritores como Leopoldo Lugones y afirma que es en este momento que surge el escritor estilista, que se propone nuevos cánones estéticos que se fundamentan en el principio del buen gusto y la expresión de la belleza.

Es con el modernismo que la América, en general, se nutre de diversas influencias y fuentes europeas, se manifiesta una ampliación cultural, que Beatriz Sarlo también enfatiza en sus artículos.

Dicha ampliación, para la estudiosa argentina, está cifrada en el boom de las traducciones ocurrido entre los años veinte y treinta. Sarlo observa en el consumo de la literatura europea una diversificación y un poblamiento que se contraponen al vacío inaugural de la cultura argentina. Estas traducciones van a darse en el seno de varias revistas, entre las que la estudiosa destaca la *Martín Fierro* (1924-1927), *Poesía* (dirigida por Juan Pedro Vignale), y las publicaciones de orientación de izquierda *Los pensadores* (1922-1926) y *Claridad* (1926-1941).

Sin embargo, este elogio de la forma de la literatura modernista –principalmente lírica— poco a poco da cabida a una indagación por la realidad argentina, tentativa que Jozef relaciona al redescubrimiento de temas y formas propias (JOZEF, 1980, p. 23)

Este cambio de naturalezas las ve Jozef en la visión que Mariano Picón- Salas tuvo de Leopoldo Lugones, que “[...] sintetizou a [sua] evolução [...] do *modernismo* ao *argentinismo* – da destreza artesanal à análise integral da realidade argentina”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Refiriéndose a la llamada ahora poesía gauchesca, que para la estudiosa brasileña representa por primera vez la aparición de una independencia literaria en la Argentina que coincidió con la revolución política emancipadora (22).

<sup>4</sup> “Sintetizó [su] evolución [...] del *modernismo* al *argentinismo* – de la destreza manual al análisis integral de la realidad argentina”. (La traducción y anotaciones son nuestras).

Es con Lugones y otros autores que la lírica va a desenvolverse en aspectos diferenciales, que la perfilan a una profundidad en la creación poética. Por el lado de la narrativa Jozef identifica en Ricardo Güiraldes y Benito Lynch la renovación de un género de valiosa tradición, que para ella está en función de una orientación educativa del espíritu.

Es sobre todo con *Don Segundo Sombra* (1926) que se reconoce y constituye el arquetipo por excelencia de lo argentino, una argentinidad que según el propio Güiraldes “tiende a desaparecer” (JOZEF, 1980, p. 23), el gaucho no es un individuo, sino la síntesis de numerosas vidas que dignifican – eco aquí a las palabras de Sarlo—una forma del ser argentino.

Los novelistas de la tierra presentan una visión nueva de la realidad del país y amplían su mundo geográfico y humano, la vida del campo se propuso como la posible recuperación del hombre argentino (Ídem, p. 24).

Esta inquietud por el campo obedeció, ciertamente, a una necesidad de definir una naturaleza y origen para la literatura argentina y también a un periodo histórico específico, es su propia historia que va a crear un cambio en los temas y motivos de su literatura.

Con el crecimiento y la explosión demográfica de la ciudad capital poco a poco la narrativa va a orientar su mirada en la vida citadina, esto representa no sólo una mudanza de contextos, sino todo un sistema nuevo de principios.

Si bien nunca dejando de lado la búsqueda por la identidad y definición del ser argentino la escritura después de los treinta va a volcarse sobre todo en el entendimiento del individuo, la literatura gauchesca buscó lo social por medio de una figura universalizable, los escritores ahora buscan en el hombre de la ciudad el entendimiento de la personalidad individual.

Es, en esta evolución de la narrativa, que se desarrollan los géneros policial y fantástico no comunes en la época al resto de las literaturas hispánicas, así como la adopción de un lenguaje sin regionalismos ni ruralismo sin dejar de ser característicamente argentino.

Este cambio de miradas, del bucolismo a la reflexión sobre la ciudad obedece a un contexto, que el crítico argentino Enrique Anderson Imbert sintetiza en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1980) en los siguientes puntos:

a) Las masas participan más del poder político

- b) Propaganda comunista, conspiración fascista
- c) Golpe militar en la argentina en 1930
- d) Crisis económica mundial de 1930
- e) Disolución del ultraísmo (ANDERSON IMBERT, 1954, pp. 313-315)

Imbert llama “de vanguardia” a la literatura escrita en posguerra, después de 1918. Si bien este estudioso enfatiza que la primera guerra mundial afecta a la literatura global insiste que la guerra no volvió insolente al arte de la letra, sino que este antes de ocurrir ya estaba en ese proceso, lo que llevó a la explosión de las vanguardias europeas.

Las vanguardias llegan a América por medio de las traducciones y la inmigración; en este estado de cosas la literatura se vuelve, según Anderson Imbert, en una revolución permanente que en América se desarrolló en el modernismo, todo modo nuevo se volvió valioso en este periodo.

La experiencia de la guerra trae consigo formas nuevas de entender e interactuar: inestabilidad, poder de la violencia política, desprecio del hombre y un sentimiento absurdo de la realidad; hechos que dotan a la literatura de naturalezas peculiares.

Letra y vida compartiendo el espacio, la realidad está en la literatura y la literatura en la realidad, si bien como sistema independiente la creación literaria da cuenta de lo que sucede en las sociedades americanas, así hemos observado ha actuado la escritura de la argentinidad, revisamos la metáfora del desierto para entender los orígenes de la literatura que aquí nos interesa buscando poco a poco deslumbrar la figura de Arlt, más hay otra metáfora que necesitamos comentar: la de la violación.

Alejandra Laera en su artículo “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas” (2010) revisa el histórico de la literatura argentina y observa en el libro de David Viñas *Literatura argentina y realidad política* la figura de la violación como eje y origen de la escritura literaria argentina.

Para ella la literatura se inicia de forma violenta con el cuento “El matadero” de Esteban Echeverría escrito entre 1838 y 1840, la representación de la violencia en este cuento desarrolla dos espacios: a) la violencia y la mirada de una clase social sobre otra y b) la verdad sobre las relaciones sociales de la época.

Para la autora, apoyando su visión en el ejercicio de lectura de Viñas, la literatura argentina logra ser política desde su inicio configurándose en la figura de la violación, entendida esta última como fuerza, violencia y agresión.

La literatura argentina, sí buscando una raíz, surge para Laera como una voluntad – a mediados del siglo XIX—que poco a poco evoluciona a ser un proyecto nacional – cifrado en el movimiento romántico por ejemplo.

Esta metáfora va a estar presente en numerosos escritores y escritos sobresalientes de la historia literaria nacional: Echeverría, Sarmiento, Rojas y Mármol entre los escritores decimonónicos y Borges, Cortázar y Lugones en el siglo veinte.

La mirada se enfoca a partir de la violencia, Laera observa que ella opera de la siguiente manera: la violencia del *otro* se encarna en el propio cuerpo, la cual tiene que presenciar y también revivir en la experiencia corporal propia, de esta forma se emparentan mirada y violación.

Este mecanismo expuesto por Laera permite el acercamiento a la realidad originaria de la literatura argentina, admitiendo que no es cualquier realidad, sino una específicamente política la que se intenta dar cuenta con la literatura, por lo que afirma que ésta no puede considerarse una búsqueda en si misma sino por su relación originaria y absorbente con la política, un comentario de la realidad (LAERA, 2010, p. 3).

Esta naturaleza política (también observada por Bella Jozef) es la escena fundacional de la literatura argentina para Laera que se repite hacia adelante en su historia, es una literatura que no logra escapar de su función de comentar la política.

Para la autora la literatura argentina se entiende en dos preceptos: el doblez y lo cíclico. El primero habla de la doble naturaleza que observa de la literatura de su país: ser un producto artístico y a la vez un comentario de lo político (la realidad) y el segundo en la repetición, con sus variaciones, de su esquema de inicio. Este movimiento explica que la literatura argentina inició como un esencialismo idiosincrático que poco a poco se orienta a un esencialismo nacional.

Es con estas contemplaciones que Laera apunta una situación importante: la relación del escritor con el mundo, entender la organización historicista de la literatura y su función de denuncia, de crítica. La violación pasa entonces de un plano ficcional al real, de la

guerra representada a la vivida. Es en esta función de denuncia, de comentario de lo real que necesitamos detenernos un momento, para lo que retomamos de nuevo a Jozef.

En general, las historias de la literatura suelen privilegiar ciertos géneros o movimientos, generalmente la lírica y la narrativa, Jozef en *O Jogo Mágico* comenta también el desarrollo del ensayo en la Argentina durante el siglo veinte, comentario sumamente atinado a tener en consideración.

La gran duda de la literatura argentina, hasta lo recopilado en los escritos de Sarlo, Anderson Imbert y Jozef, tiene su núcleo precisamente en su adjetivo: argentina, ¿qué es la argentinidad? De todos los géneros literarios, el ensayo es, por su naturaleza expositiva, tal vez la vía más atinada a entender tal cuestionamiento.

La autora brasileña apunta que es, en la generación del cuarenta, que el escritor Eduardo Mallea representa una profunda tentativa de entender los problemas argentinos, en la cual participan coordenadas estrictas de conciencia (JOZEF, 1980, pp. 24-25).

Es, en el ensayo, que Jozef ve de forma más nítida cómo la comprensión del objeto argentinidad se busca desde el yo, lo que permite una visión aguda de observar y disponer los hechos de mundo. La estudiosa aparenta este ejercicio del ensayo a la escritura de Roberto Arlt por estar ambas visiones orientadas en la misma órbita de interpretación.

Los personajes de Arlt, escribe Jozef, están cifrados en un concepto pesimista del hombre, ser que en la escritura del bonaerense es desamparado y agonizante. Impregnado de un nihilismo, el mundo contemporáneo para Arlt funciona en una contradicción que sucede en la búsqueda de la realidad total de cada persona (Ídem, p. 25).

Esta perspectiva pesimista de Arlt está en sintonía con su época, hemos observado hasta ahora que la literatura argentina ha respondido a su contexto y ha pasado por los más diversos matices, Roberto da cuenta de una Argentina que poco a poco perdió su brillo de plata y se manchó con los grises de la vida—su vida—contemporánea, es importante hacer una, también, breve revisión de la efigie del puerto y ciudad de Buenos Aires para entender por qué Roberto y sus personajes miran el cielo porteño en el suelo.

## 1.2 Buenos Aires, monstruo que todo lo contiene

Es Beatriz Sarlo en su ensayo “Buenos Aires: el exilio de Europa” que ayuda a entender una configuración de la identidad de la capital argentina, inicia su escrito trayendo dos lugares comunes y contradictorios de la ciudad, el primero dice que la ciudad es parecida a París y el segundo que es monótona y repetitiva.

Sarlo refuta el primero al establecer que París no es el único modelo europeo de la ciudad, y señala que ella misma es una mezcla cultural de variadas fuentes, principalmente sí europeas pero también americanas – Nueva York.

Llega a afirmar que la vida cultural de Buenos Aires es una traducción de Europa, refiriéndose a que el estilo de vida europeo se intentó reproducir en América para solucionar problemas que no eran los mismos de Europa (SARLO, 2007, p. 32).

Bajo esta perspectiva la autora comenta que la pobreza de historia de la ciudad y el vacío del pasado se volvieron un tema de la élite bonaerense de comienzos de siglo XX y llegó a pensarse en la ciudad con la metáfora de la orilla.

Llamada orilla<sup>5</sup> de Europa esta condición histórica la llevó a construirse en el vacío histórico y cultural derivado de una operación genocida, que si bien no exclusiva del país, sí representó un cambio drástico en la configuración de la futura sociedad argentina: la eliminación prácticamente total de la población originaria.

A partir de ese hecho en la tercera parte del siglo XIX comienza a ocurrir una explosión demográfica importante de perfil europeo y migratorio principalmente que llevó al crecimiento acelerado de la ciudad.

La historia de esta ciudad, en lo cifrado por Sarlo, está realmente contenida en el siglo veinte, no es como Lima o Ciudad de México que están solidificadas con los siglos. Es en las dos primeras décadas del s. XX que ocurre el frenesí de la ciudad, el cual estaba paradójicamente planeado: la ciudad es un montaje de imágenes fragmentarias.

Para 1929 Buenos Aires ya era plenamente ciudad, en la que sus procesos de construcción estuvieron de la mano uno del otro: la modernidad cultural se apoyó en la modernización urbana (SARLO, 2007, p. 36).

---

<sup>5</sup> Borges retoma la metáfora de la orilla y expresa que Buenos Aires es una contradicción irresuelta ya que en ella misma su límite y margen a la vez.

Uno de los grandes motores de dicha modernización fue el movimiento migratorio (Ídem, p. 37) no sólo de extranjeros sino también de otros ciudadanos del interior del país y de otros países latinoamericanos, la ciudad fue producto de grandes movimientos demográficos, particularidad que no siempre comparte con las otras capitales latinoamericanas.

Los antecedentes históricos de la ciudad hicieron que esta misma naciera ya entrado el siglo XX ya que en la región del Plata la colonia española fue pobre y tampoco hubo culturas indígenas importantes que configuraran una sociedad barroca como la mexicana, peruana o colombiana.

El siglo XIX, aunado a la idea de desierto, estuvo plagado por epidemias y problemas de salud, por lo que Buenos Aires fue durante la mayoría del siglo una aldea barroca, fue hasta 1870 que comenzó a perfilarse un proyecto de ciudad cosmopolita moderna, para lo que se desarrolló un proyecto urbano más la inmigración.

Es importante recalcar la figura de Domingo Faustino Sarmiento no sólo por su escritura sino también por su relación con el concepto de ciudad que para él era en sí misma una construcción pedagógica, el espacio urbano fue visto por él como una máquina enseñante, para la cual los inmigrantes fueron pieza fundamental.

Para el comienzo del siglo XX Buenos Aires era una ciudad de extranjeros, los inmigrantes o sus hijos – caso de Roberto Arlt, cuyos padres eran de origen europeo— eran más numerosos que la base hispano-criolla que provenía del virreinato. La inmigración fue, en este aspecto, un proceso de refundición de identidades culturales y ciudadanía política.

Sin embargo, este crecimiento poblacional traído por la inmigración no siempre fue bien visto ni recibido. Ricardo Rojas en 1910 diagnosticó la presencia del extranjero en Buenos Aires codificado en un miedo a la sectorización, la escuela pública fue la herramienta que Argentina tomó para evitar la disgregación de un sentimiento nacional ya que enseñaba a aquellos hijos de extranjeros cómo y qué es ser argentino.

Hay cierta parte de la población que siente como amenaza la presencia extranjera en Buenos Aires, sobre todo cifrada esta última en la mezcla cultural – lenguas diversas, cambios de costumbres, huelgas, intelectuales extranjeros, sindicalismo, anarquía—que creían estaba en contra de una unidad cultural de la nación.

Entre 1920 y 1930 nuevas masas ocupan el espacio urbano, configuradas en la mezcla de inmigrantes y pobladores más antiguos en estas décadas van a ocurrir tres fenómenos importantes para la configuración de la personalidad del nuevo hombre argentino: a) el fútbol, b) los medios de comunicación (la radio y el periódico) y c) el tango.

Al respecto, hay entre los escritores de la época varias opiniones que vale recopilar aquí: empezando con el propio Arlt, para el cual la ciudad cosmopolita se contradice y está remarcada por la fragmentación de las subjetividades, por el shock metropolitano, la intraducibilidad de las experiencias y el desmoronamiento de la ilusión de la organicidad.

Victoria Ocampo apunta realidades semejantes a la anotada por Arlt: una ciudad heterogénea en la que vive un desorden indeseable, que se proclama en contra de la regularidad.

Esta modernidad de la ciudad contenida en el caos es también observada por Ezequiel Martínez Estrada, quien no puede dejar de recordar el origen terroso de la ciudad: “Martínez Estrada afirmó que Buenos Aires era una excrecencia del humus de la llanura que la rodeaba, que incluso los rascacielos eran sucesivas capas de esa tierra gredosa y húmeda. Al crecer, Buenos Aires disimuló, mediante máscaras de edificios, la llanura pampeana que fue su origen y será su destino.” (Ídem, p. 42).

Para los intelectuales la ciudad es, entonces, el escenario de la nueva masa urbana, una masa no uniforme y que muda su visión sobre el espacio que habita durante el siglo veinte, la expansión y crecimiento desbordado de la capital pasa por otros tres periodos importantes: a) fue escenario del peronismo de 1950 al 60, b) a partir de 1976 fue escenario de la dictadura militar, bajo la cual la política tecnócrata opera una modernización autoritaria y c) a raíz de las situaciones antes citadas la ciudad pierde su interés en los noventa, se vuelve un escenario no deseable.

Este desánimo sobre la ciudad ya era percibido por Roberto en décadas anteriores, en el artículo “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada” de 1992 Beatriz Sarlo enfatiza algunas de las visiones del autor sobre la vida en la Buenos Aires de su época.

Arlt no llega a desarrollar un sentimiento de arraigamiento por la ciudad, no siente nostalgia alguna por ella, principalmente por el vacío de historia que le dio origen a la capital argentina.

Otra de las formas en que el autor semantiza la ciudad es desde la angustia, provocada directamente por la falta de orden de la misma, la desorganización citadina provoca un caos angustiante que inevitablemente configura la experiencia de la ciudad para el autor.

Arlt, bajo la lectura de Sarlo, observa dos Buenos Aires sucediéndose al mismo tiempo y espacio: una ciudad vieja y pestilente contra otra moderna y fantasmagórica. En el artículo Sarlo enfatiza de manera muy detallada el efecto que la geografía de la ciudad tiene sobre el escritor, sobre todo en relación con el Río de la Plata, ya que éste a pesar de ser emblema de la ciudad parece más bien lejano y ausente en la experiencia del escritor.

El paisaje urbano para él se vuelve monótono y el Río no aparece en la configuración de una ciudad gris, Buenos Aires, en su mirada, podría ser magnífica pero es el lugar de la decepción.

Sin embargo, en esta visión desanimada hay un elemento citadino que puede estimular al autor: la modernidad de la ciudad. Por eso cambia el Río como postal de la ciudad y la observa desde otro movimiento: el frenético ritmo del transporte moderno, Arlt siente empatía por el progreso, los edificios que desafían el cielo, las tecnologías nuevas<sup>6</sup>.

Sim embargo esta modernidad trae consigo un desorden paroxístico que incomoda al autor, llevándolo a considerar la ciudad como una prisión, esta observación de Roberto está plasmada en algunas de sus obras, que después revisaremos con mayor atención.

Esta serie de naturalezas ayudan a entender el aire que respiraba el autor nacido en el barrio de Flores, y de cierta manera también permiten crear poco a poco el escenario que en sus obras habita. En este momento detengámonos y pensemos un poco en el teatro, ¿cómo era la actividad teatral en la Buenos Aires en la época de Roberto? Y sobre todo, ¿cómo él participó de esa escena?

### 1.3 El teatro en Buenos Aires o “¿A qué hora llega Arlt?”

El contemporáneo de Arlt, hemos observado, está regido por el desorden. No sólo la Argentina, sino el marco mundial se vio permeado por el caos que las guerras originaron. El teórico teatral argentino Jorge Dubatti hace recuento de esos hechos en su libro *Cien*

---

<sup>6</sup> No olvidemos que el propio Arlt desarrolló una actividad inventora: las medias que no se deshilvanan.

*años de teatro argentino: Desde 1910 a nuestros días* (2012): “El periodo 1930-1945 presenta un escenario social convulsionado por dictadura, crisis económica, corrupción, guerras y horror, tanto en el plano nacional como el internacional” (DUBATTI, 2012, p. 61).

Sobre todo, él enfatiza en la vida nacional el golpe militar-cívico de 1930 que coloca en crisis el sistema institucional y deriva en la dictadura de 1976-1983, y en los acontecimientos internacionales resalta la crisis económica de Estados Unidos de América (1929), la guerra civil española (1936-1939) y la segunda guerra mundial (1939-1945).

Uno de los hechos fundamentales de esta época, bajo la visión del argentino, es la reafirmación de la clase media y el ascenso de la clase trabajadora argentina, que desembocará en el ahora llamado día de la lealtad (17 de octubre de 1945).

Es, en este contexto que el teatro de la época se desarrolla en cuatro bloques: a) el teatro comercial, b) el profesional, c) el independiente y d) el oficial –patrocinado por el estado argentino. Esta clasificación propuesta por Dubatti tiene claro que el teatro es una larga tradición, que se continúa desde tiempos anteriores. Es bajo esta consciencia que resalta el hecho de que la ciudad en estas épocas experimenta cambios importantes que la vuelven una verdadera capital teatral:

Sin duda la complejidad del teatro de Buenos Aires no se reduce a estas cuatro tendencias centrales. Paralelamente se multiplica el movimiento de grupos filodramáticos, vocacionales y de las colectividades extranjeras en la ciudad: españoles, italianos, judíos rusos y polacos, franceses, ingleses y norteamericanos. (Ídem, p. 62)

El fenómeno citado por el crítico resulta ser fundamental no sólo en la conformación del teatro argentino, sino también en la de la literatura y en la propia configuración social: la inmigración. Ya comentamos su importancia a nivel social, en el teatro ésta va a configurarse sobre todo en la llegada de los españoles que huyeron de la guerra civil y nutrieron el circuito teatral.

A dicho hecho también hay que añadir y resaltar la gran cantidad de espacios para el teatro que había para la época. Dubatti menciona al menos una veintena de espacios,

considerando también los “colmaos”<sup>7</sup>, entre los que destaca El embrujo de Sevilla, el Tronío, Goyescas y Sevilla colmao.

En estas décadas es que la tecnología se afianza en la vida común de las personas y la radio y la televisión abren nuevos y variados espacios, públicos y demandas. El teatro, en grande medida, se vio afectado por la nueva ola tecnológica, sobre todo frente a espectáculos deportivos. Sin embargo, al menos el circuito comercial se vio beneficiado sobremanera por este fenómeno.

La reproductibilidad característica de estos nuevos medios permite que los actores y actrices del teatro pueden ser reconocidos y consumidos por las masas, y éstas llegan a los espectáculos por la motivación de conocer, de observar en vivo a las figuras de la televisión y radio que admiran.

La radio y el cine también refuerzan la actividad teatral facilitando información de las tablas a la población, así como también por medio de la radiotransmisión del teatro, incluso, comenta Dubatti, las estaciones de radio llegaban a tener su elenco propio (Ídem, p. 25).

Hay una mudanza en lo que el teatro comercial produce, poco a poco en los treinta los géneros chicos comienzan a desaparecer, privilegiándose específicamente la comedia, el drama, la revista musical y, circunstancialmente, la sátira de contenidos políticos.

Dubatti da cuenta de varios espectáculos comerciales que llegaron a tener un éxito de taquilla y representación cultural importante, destacando no sólo la escena en las tablas sino también funciones al aire libre.

Sobre la sátira política es sumamente interesante que el autor recalque que este tipo de obras, pertenecientes al circuito comercial, se firmaban con seudónimo para evitar la censura del dictador José Félix Uriburu. Es de suma interesante la noción de censura en el contexto en que Roberto Arlt escribe, ya que las obras comerciales de tinte político – *Gran manicomio nacional* de Juan Pueblo y *Gran Circo Político* de los Primos Tinteros entre otras—están fechadas para 1931, año en el que Roberto es ya reconocido como un autor teatral.

---

<sup>7</sup> Los Colmaos, descritos por Eugenio Suárez en un artículo para el diario español *El país* (Julio de 2008), eran espacios móviles en que la gente asistía de noche a participar de espectáculos de danza y canto; esta tradición española debió llegar a Argentina por medio de la inmigración y volverse popular. El autor relata que frecuentaba dichos colmaos en la década del cincuenta, diez años después de lo relatado por Dubatti.

El teatro comercial, por su naturaleza empresarial, es generalmente objeto de discusiones intensas en la academia, consideramos relevante que Dubatti lo considere en la historiografía que él propone por la importancia que en la época tuvo. Sin embargo, estas consideraciones negativas del teatro comercial también se dieron en la época y el autor toma cuenta de ello, dando origen a otra de las corrientes del teatro de la época: el teatro de arte.

Observa Dubatti (p. 69) en esta tendencia al menos tres tipos de hacer teatro: el profesional, el experimental y el de izquierda. El hecho fundamental de estas tres guías de teatro es el mismo: la dura crítica que durante los años veinte se hizo al teatro comercial por considerarlo mercantilizado.

El teatro profesional, si bien no declarado enemigo de las intenciones comerciales del teatro, sí rescata la idea de calidad artística del espectáculo teatral y apuesta por la dramaturgia para garantizar la naturaleza artística de los espectáculos producidos. Es también en este grupo que tiene núcleo la búsqueda de renovación de las poéticas teatrales.

Francisco Difilippis Novoa en 1926 diagnostica lo obsoleto de las poéticas teatrales de la época comparándolo a la efervescente vida teatral europea (DUBATTI, 2012, p. 70), le parece que existe entre el teatro argentino y el europeo al menos unos veinte años de atraso, lo que asume a la falta de figuras de dirección y creación dramática fuertes, por lo que no existían, a su manera de ver, las condiciones para la modernización de la escena nacional.

Más que una cuestión económica o de administración del hecho teatral Defilippis encuentra que el atraso está en la misma acción del hacer teatro, sobre todo de su mirada, afirma que el teatro viejo observa a los hombres como los ve la multitud<sup>8</sup>, mientras que

---

<sup>8</sup> Nos detenemos aquí un momento para reflexionar sobre este hombre-multitud que critica Defilippis. El teatro es colectivo, así que esta naturaleza, ¿no justifica de cierto modo que se observe al hombre en su multitud, al menos hasta ese punto de la evolución del teatro que vivió el autor? Es importante destacar que es a inicio del siglo veinte que los escritores vuelcan poco a poco su mirada no en el hombre ejemplar – como hacía la tragedia— sino el ciudadano, el hombre, entre comillas, común. Pensamos por ejemplo en obras como *El Gesticulador* del mexicano Rodolfo Usigli (1938). Sin embargo, también participan de este proceso obras como *La señorita Julia* de Strinberg o *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, ambas del siglo XIX – 1888 y 1883 respectivamente. Tal vez el atraso del que habla Defilippis es un hecho, sin embargo, hay que considerar que la brecha cultural entre América y Europa es un fenómeno que permite el desarrollo de identidades culturales propias, lo que resulta ser, paradójicamente, productivo.

un nuevo teatro los observa en su intimidad, como individuo, proponiendo así una búsqueda de nueva realidad.

En estos años el dramaturgo español Federico García Lorca hace una visita a la capital argentina en la que, entre otras acciones, asiste a varias puestas en escena de obras suyas y participa del homenaje a Lola Membrives<sup>9</sup> (16 de marzo de 1934), en el cual discursa sobre el estado del teatro en esos años, considerando que éste ha perdido su autoridad principalmente por un desequilibrio entre su existencia como arte y como negocio.

El grupo de los profesionales busca reincorporar ese orden citado por Lorca para lo que comienzan a montarse obras extranjeras de calidad así como piezas nacionales que modernizan la dramaturgia nacional. En esta escena profesional es que se estrena *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt en 1936, única obra del autor que no fue montada por el Teatro del Pueblo.

La segunda vertiente del teatro de arte es el grupo experimental, el cual comenta Dubatti apoyado por dos preceptos de David Viñas (1989) que orientan la dirección de varios grupos pequeños de teatro, estas bases son: a) el teatro comercial es por definición malo – en términos de calidad y b) el teatro es un medio pedagógico que llega a las masas.

El teatro experimental va a verse conformado por grupos de naturalezas muy distintas, que señala de manera atinada Dubatti al afirmar que: “[...] en la época el uso histórico del término 'teatro experimental' vale para todas las experiencias de 'vanguardia', fueran de grupos de izquierda y filoizquierda como de artistas al margen de la actividad política” (Ídem, p. 73).

El término de vanguardia rescatado por Dubatti enfatiza las direcciones que guían a estos hacedores del teatro: la búsqueda de una renovación del quehacer teatral, ya sea esta artística o política reaccionando frente a lo tradicional, lo estable. Bajo esta percepción el autor reconoce en los creadores experimentales dos líneas: el arte por el arte y el arte con misión social – ligado a los grupos de izquierda, principalmente.

Ahora, en la historia que revisa Dubatti observa que si bien fundamentales en la conformación del teatro argentino de la época estos grupos llegaron a no ser numerosos debido principalmente a la falta de patrocinio, hecho que argumenta con el discurso de

---

<sup>9</sup> Es importante, en este punto, recalcar la importancia que tuvo la población española en el teatro bonaerense, ya que la actriz de origen español fue una de las intérpretes más reconocidas del teatro de Lorca en Argentina, y por extensión, América Latina.

Vicente Martínez Cuitiño “El teatro de vanguardia” de 1929 en el cual el escritor se lamenta que la Argentina no tenga apoyo del gobierno para los grupos experimentales como sucede en Italia o España (Ídem, p. 74).

En este mundo del teatro, y debido a la sucesión de grupos teatrales se llega a uno de los puntos más importantes para Dubatti de la actividad escénica de la época: el Teatro del Pueblo, que es considerado por el estudioso como el teatro independiente de la época.

El grupo se formó en noviembre de 1930 dirigido por la energía creadora de Leónidas Barletta y tiene una larga historia que pasa por clausuras, re-aperturas y cambios de nombre que llega hasta nuestros días, el Teatro del Pueblo aún funciona en la ciudad de Buenos Aires.

El grupo se conforma, además de Barletta, de varios participantes que estaban de alguna manera ya involucrados en el mundo del teatro en los grupos experimentales, su objetivo principal es la creación de espectáculos que salven al teatro del envilecimiento y llevar a la masa general el arte con la intención de elevar el espíritu del pueblo (Ídem, 2012, p. 76).

Roberto Arlt en la época estaba en activo publicando para *El mundo* sus aguafuertes, en 1931 dedicó una al Teatro del Pueblo sin mostrar demasiado interés, sobre todo por la falta de un espacio adecuado para las funciones del grupo.

En 1932 Barletta dirige *El humillado*, una adaptación teatral de un fragmento de *Los siete locos* (1929), en aquel estreno Arlt dedicó unas palabras de agradecimiento en las que recalca la acción del grupo de Barletta asegurando que es con ellos que se gesta el teatro independiente en la Argentina intuyendo la potencialidad del grupo, afirmando que ellos están en la lucha, en la creación de un teatro nuevo.

En 1943, tras el golpe cívico-militar el gobierno exigió a Leónidas Barletta abandonar las instalaciones del teatro, para lo cual la municipalidad contrató a un letrado de la comunidad, Enrique Pearson, para investigar la actividad del grupo y justificar la cesión del espacio que tenían en la calle Corrientes.

De esta investigación se derivó un informe, en el cual Pearson alegó, sobre todo, a razones de orden ideológico: a) los autores representados son de filiación de izquierda, b) la colaboración de Barletta con el diario comunista *La Hora*, c) la firma del autor en algunos manifiestos políticos, sin llegar a acciones extremas de manifestación política, d) las

prohibiciones que se le hizo al teatro por representar obras consideradas inconvenientes a la moral – *La mandrágora* de Maquiavelo prohibida en 1942 y e) los debates organizados al final de algunas funciones.

En diciembre del mismo año se notificó al director del grupo sobre el desalojo, al cual se resistió. El espacio del teatro del pueblo fue desalojado por la fuerza por medio del uso de la violencia y la destrucción de bienes materiales. En 1944 Barletta trasladó el teatro a un local distinto en el que siguió dirigiendo hasta su muerte en 1975, dicho traslado ocurrió con un elenco muy reducido, principalmente a que había discutido con anterioridad con algunos elementos del grupo.

Dubatti comenta algunos de los estatutos del grupo firmados en 1931 resaltando el impacto que tendrá en el futuro la actividad del grupo: a) experimentar y fomentar el buen teatro de cualquier lugar y época para devolverle al pueblo este arte; b) difundir el arte en general en defensa de la cultura; c) mantenerse independiente y no aceptar ninguna concesión o dinero del Estado, empresas o personas<sup>10</sup> y d) mantenerse ajeno a cualquier tendencia política, religiosa o filosófica<sup>11</sup>.

Dubatti reafirma qué grande fue la influencia que el Teatro del Pueblo tuvo para el futuro de la producción teatral argentina, sobre todo por haber sido él mismo la creación y puesta en práctica de un modelo nuevo de producción teatral: la forma independiente.

Este modelo se reconoció como una “[...] nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias” (Ídem, p. 81)

La iniciativa independiente coloca en movimiento nuevas dinámicas del hacer teatral estableciendo tres grandes enemigos de este teatro libre, en primer lugar el actor cabeza de compañía, en segundo el empresario comercial y el Estado.

---

<sup>10</sup> El autor enfatiza (DUBATTI, 2012, p. 80) que este precepto en la práctica no se llegó a respetar ya que el Teatro aceptó en tres ocasiones la concesión de la sala para sus actividades de parte de la municipalidad, pero el grupo dejó claro que dichos acuerdos no representaron ningún tipo de obligación política.

<sup>11</sup> Dubatti explica que este estatuto fue propuesto como una herramienta de protección política para evitar la censura, sospecha y persecución que los grupos declaradamente de izquierda a veces recibía, ya que como grupo estaban orientados por la misión social, este tipo de intenciones se relacionaban en la época con orientaciones de filoizquierda.

Más allá de una actitud radical la formulación de estos “enemigos” coloca en evidencia que era necesario replantearse qué significa hacer teatro, ya que de esta forma se volvieron notorios serios cuestionamientos.

¿Por qué destacar un solo actor cuando el teatro es un acontecimiento colectivo? Los grupos independientes introdujeron un nuevo concepto actoral: una organización horizontal en la que es más importante colaborar que destacar, en la que abrieron la posibilidad de participar a cualquier interesado.

¿El valor del dinero es fundamental para la creación teatral? Es desde la trinchera independiente que se diseñó una producción del teatro sin necesidad de dinero, optimizando los escasos recursos al máximo<sup>12</sup>.

¿El Gobierno debe decidir qué sí es y qué no el teatro? Los grupos independientes cuestionaron ampliamente los estatutos oficiales por ser continuación del *status quo* político de la época, y vieron en el teatro gubernamental una herramienta de reafirmación del pensamiento de derecha.

Estas preguntas a las que los independientes contestaron con su hacer artístico dan cuenta de cómo buscaron crear un arte que se coloca en función de su sociedad, con la intención de transformar y dignificar al servicio de la educación, la ciencia, la moral y política.

Si bien pionero y fuertemente ligado al concepto de independencia teatral Dubatti establece que el Teatro del Pueblo no es el único grupo independiente, para lo cual enlista varios otros, entre los que destaca el Teatro Popular José González Castillo (1945), Teatro Juan B. Justo y Teatro Íntimo (ambos de 1935), Teatro la Máscara (1939), Idisher Folks Teater y Teatro Libre Florencio Sánchez de 1940<sup>13</sup>.

Con esta enumeración Dubatti señala que si bien todos los grupos tenían coordenadas comunes la variedad de ellos vuelve imposible considerar el Teatro Independiente como un movimiento homogéneo, cuenta de ello da la organización de festivales de teatro independiente, que se inicia con la primera exposición de 1938.

---

<sup>12</sup> Este tipo de administración de los recursos se venía realizando desde la experiencia del Teatro del Pueblo, Jorge Dubatti especifica que el grupo tenía cuatro vías de obtención de recursos: a) lo producido con las representaciones y retransmisiones de radio, b) la recaudación de abonos y suscripciones, c) la venta de publicaciones – las revistas *Metrópolis* y después *Conducta* y d) donaciones de bienes (DUBATTI, 2012, pp. 80-81)

<sup>13</sup> Dubatti no considera independiente al Teatro Proletario por ser abiertamente de izquierda, sin embargo el grupo también participa de la época del teatro argentino que en este capítulo comentamos.

La ebullición creativa de los independientes fue admirable, se desarrollaron carreras actorales, de directores, dramaturgos, escenógrafos, músicos y no sólo fue relevante para Argentina sino también para un marco latinoamericano más amplio<sup>14</sup>.

Si bien este hacer del teatro fue a veces duramente criticado es con la revisión histórica de Dubatti que se realza su propuesta de organización horizontal, distribución del arte para la masa popular y la consideración de la escena como espacio para la ilustración y progreso social como elementos que lo llevaron a marcar la historia del hacer teatral en la Argentina de primera mitad de Siglo XX.

Por el lado del teatro oficial hay que destacar que desde décadas anteriores hay ya una serie de acciones gubernamentales efectuándose en beneficio del teatro que se continúan y amplían después de 1930, los premios para obras que la municipalidad otorga y después se entregarán también a los actores por ejemplo.

En 1933 se crea el Teatro Nacional de Comedia hoy Teatro Nacional Cervantes que comienza sus actividades tres años después, compañía que no sólo actúa en Buenos Aires sino que a finales del mismo año va de gira a algunos lugares del interior de la república (Rosario, Paraná y Santa Fe).

En el mismo 1936 se crea el Instituto nacional de Estudios de Teatro (INET) que entre otras acciones organiza exposiciones, conferencias, publica revistas y edita textos dramáticos y de investigación. Esta institución inaugura en 1938 el Museo Nacional del Teatro y en el 42 organiza el primer concurso de teatros independientes de Buenos Aires.

En 1943 la municipalidad promulga un decreto para retirar de sus espacios a tres de los teatros independientes más representativos de la época, el Teatro del Pueblo, La Máscara y el Teatro Juan B. Justo. El edificio del Teatro del pueblo, desalojado Barletta, da lugar al Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1944.

Añadiendo a esta riqueza del hacer teatral Dubatti también menciona la importancia e influencia que creadores teatrales extranjeros tuvieron en el puerto de Buenos Aires en esas épocas: además del ya mencionado Federico García Lorca la española Margarita Xirgú llegó a Argentina en 1937, gira en la que presentó *Doña Rosita la soltera* y *Yerma*.

---

<sup>14</sup> Enfatizando aquí el inicio del Teatro del Pueblo en Montevideo, Uruguay en 1937 y posteriormente la inauguración de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) en 1947.

Otros españoles destacados que visitaron Buenos Aires en la época son Alejandro Casona, Rafael Alberti y Ramón Gómez de la Serna.

A consecuencia de la segunda guerra mundial, huyendo del ascendente nazismo en Alemania, muchos artistas llegan a instalarse en Buenos Aires, Dubatti resalta la presencia de David Licht, Walter Jacob, Jacques Arndt, Margarita Wallmann entre otros. También motivados por la Segunda Guerra varios franceses también llegan a Argentina, entre otros las compañías Madeleine Ozeray, Dulcinea-Odilon y Del Vieux Colombier.

Este periodo despliega un notable número de dramaturgos – tanto ya experimentados como nuevos talentos— entre los que Dubatti coloca en destaque a Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Pedro E. Pico, Ivo Pelay, Alfonsina Storni, Ricardo Rojas, César Tiempo, Malena Sandor y Tulio Carella.

Entre todos esos nombres el de Roberto Arlt, para Jorge Dubatti, es posiblemente el más destacable de la época (DUBATTI, 2012, pp. 94-95), así con esta revisión histórica damos cuenta del rico escenario teatral en el que Roberto comienza su carrera como autor de teatro, ya conociendo el contexto que lo abraza, comencemos a preguntarnos por él, por su obra, ¿cómo es ella? ¿Qué rostros se le han colocado a una creación como la de Arlt?

#### 1.4 Moderno ayer, hoy, mañana: la modernidad y la escritura Arltiana

Criatura de espacios y creado de tiempos, Roberto atraviesa la ciudad de Buenos Aires y ella misma lo atraviesa en los sonidos, luces, aromas. Son dos sujetos que se buscan el uno al otro y sus razones quedan en el misterio, en el des-orden.

Aquí está nuestro interés, en el sujeto. ¿Cómo es que se vuelve sujeto en el mundo que rodeó a Arlt, que aún nos rodea? ¿Cuál es la conciencia que rige su época? Roberto lo vio con claridad: él no se dejó engañar los ojos, estuvo todo el tiempo frente a un sistema, de eso da cuenta su narrativa, su periodismo, su teatro.

El autor coloca el sistema con toda su im-perfección y lo deja operando en la literatura, que es otro sistema con sus propias pesadillas. Roberto sabía qué observar y cómo observarlo, ¿cómo llamarle a ese engranaje, cuál es el nombre de la máquina?

De nuevo hablo del contexto, a tus ojos el transporte, la fábrica, los edificios rasgaban el cielo, mi mirada – nacida muchas décadas después de la tuya—está más acostumbrada a

aquellos fenómenos que, como pequeños personajes, habitaron tu cabeza.

Y sin embargo, a pesar de la familiaridad, la forma en que cantaste la tecnología me asombra, y en muchas ocasiones me aterra. Roberto, consulto las voces y ellas me dicen que tu tiempo en efecto pasó, que la Argentina que poblaste con tu escritura es ahora un documento histórico.

Me resisto bastante a esa idea, que el tiempo pasado es un documento, presiento que en tus palabras hay algo vivo, pero necesito aprender a nombrarlo. Escucho consejo y me indican que es la modernidad el animal del que hablas.

Es esa tarea, la del nombrar, que es el verdadero núcleo del escritor. Pienso más en nombrarte moderno que modernista porque la segunda palabra suena tanto a lo que no fuiste, ningún cisne pobló tu imaginario, sino esos animales nocturnos que llamamos hombre.

Moderno me parece más adecuado, te sitúa más en ti, en tu obra. Hay tantas confusiones de lo moderno, tal vez, porque aún no ha determinado él mismo cuándo ha acabado, marcarle hora de inicio y fin, volverlo comprensible, ¿cómo entendías tú tu contemporaneidad?

Revisión histórica, sí, toda aproximación requiere coordenadas, las que tomo principalmente del libro *Tudo o que é sólido desmancha no ar* del escritor Marshall Berman (1982) para encontrarme con lo moderno.

Inicia el discurso de Sherman con un cuestionamiento: ¿cuáles son las preocupaciones modernas?, a lo que se responde con dos motores: el cambio y el miedo a la desorientación.

Más allá de colocar fechas, Berman intenta dar cuenta de lo que en la vida humana—desprendida en sus realidades sociales, culturales y políticas se trata—es el sentimiento

de lo moderno, con las respuestas anteriores se formula una propuesta globalizante y paradójica: la vida moderna se cifra en una contradicción.

El espíritu es revolucionario y conservador al mismo tiempo, al mismo lugar. Por ello es tan complicado establecer límites para aquello que es el ser moderno, porque conservadurismo y revolución hemos tenidos en todas nuestras fases históricas. Es por ello que el autor puntúa que la modernidad es una forma de experiencia vital que comparten los hombres y mujeres del mundo.

Esta experiencia vital si bien rastreable en sus orígenes, se expande en el tiempo por ser sus semillas perennes en la historia: la destrucción y el crecimiento, la primera con la fuerza de lo amenazante y la segunda con la esperanza de lo prometedor.

La unidad paradójica de la vida moderna es una vorágine de perpetua desintegración, lo que ha llevado a entenderla en términos de destrucción de esquemas anteriores, sin embargo Marshall Berman pide que no olvidemos que aunque entendida como amenaza a la tradición la modernidad también ha creado su propia historia y tradiciones.

Las fuentes de la vida moderna, para este autor son la ciencia, la industrialización, las alteraciones demográficas, el crecimiento urbano, la comunicación de masas, el empoderamiento de los estados, los movimientos sociales y el mercado capitalista.

Todos los fenómenos anteriores pueden, fácilmente, relacionarse a los procesos de modernización que el mundo – principalmente el occidental del que no puede desligarse ni el autor ni nosotros— experimentó en el siglo XX.

Sin embargo, es importantísimo no encasillar este proceso como únicamente realizable en el siglo pasado, ya que el autor recalca que lo moderno es también el proceso de la apropiación del mundo, en valores y visiones.

El autor propone tres fases muy amplias de la modernidad:

- a) S. XVI al siglo XVIII en que se configura una búsqueda de la modernidad
- b) 1790-S. XIX en el que se desarrolla el surgimiento del público moderno
- c) S. XX en que el proceso se globaliza y triunfa el arte y el pensamiento.

El autor data en el discurso del pensador francés Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) el nacimiento de la sensibilidad moderna en el concepto de torbellino social, el cual describe como una atmósfera de agitación y turbulencia (citrado en *La nueva Eloísa* de 1761).

Es durante el siglo XIX que la experiencia moderna se desenvuelve en un paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico. En este siglo Berman destaca la figura de dos grandes pensadores: Karl Marx y Friedrich Nietzsche. Del primero rescata la figura de hombre nuevo, que a consideración del autor norteamericano es el hombre capaz de resolver las contradicciones de la modernidad, mientras que de Nietzsche resalta la gran ausencia y vacío de valores que permite la abundancia de posibilidades, que también caracteriza a la experiencia moderna.

Es también, en este siglo, que Berman identifica un movimiento de masas que lucha contra la modernización desde arriba con sus propias formas de modernización desde abajo: es decir, los movimientos revolucionarios y de independización también son considerados modernos por el autor.

El siglo veinte trae consigo una serie de fenómenos y realidades nuevos que reconfiguran el sentimiento de lo moderno. Es sobre todo en este periodo que la mirada de Berman se concentra en el arte para entender la personalidad moderna.

Observa sobre todo en la plástica que las vanguardias artísticas representan la libertad que permea el concepto moderno del cambio de siglo, sobre todo ve en el futurismo italiano la exaltación de la poética de la máquina llegando al extremo grotesco de la glorificación de la técnica (BERMAN, 1990, p. 25)

Esta estética de la máquina se va a continuar bastante tiempo acabado el futurismo pero sin las violencias y extremos a los que el grupo de Marinetti llegó a actuar, resalta en esta línea poética la Bauhaus (1919), el *Ballet Mécanique* (1924) y después de la Segunda Guerra Mundial será retomada la estética de la máquina por pensadores como Alvin Toffler, Buckminster Fuller y Marshall McLuhan.

Berman explica que con el cambio de siglo también llegó un cambio de actitud respecto a lo moderno, si bien es complicado homogeneizar las opiniones el filósofo norteamericano considera que el S. XIX fue, en general, optimista sobre las condiciones de lo moderno, mientras que a comienzos del veinte la mirada se volcará hacia el pesimismo.

Observa sobre todo esta tendencia en el pensador Max Weber (1864-1920), que en 1904 observó que la orden económica moderna es una cárcel de hierro (Ídem, p. 26). Este pensamiento se extiende a entender el mundo moderno en su complitud como una prisión, en la que él y otros filósofos perdieron la fe en el hombre llegándolo a considerar como un especialista sin espíritu.

En esta metáfora del mundo como cárcel los seres humanos desaparecen como sujeto, ya que la técnica se coloca en un espacio privilegiado sobre lo humano. Este desánimo lleva a Weber a pensar que ni las masas populares ni las clases poderosas pueden escapar al proceso de encarcelamiento que nos convierte en presidiarios sin identidad.

Más adelante en el siglo este pensamiento negativo re-formula sus críticas al mundo repensando la condición de cárcel y mudándola por la idea de control. De este cambio da cuenta el libro de Herbert Marcuse *El hombre unidimensional* de 1964.

En dicho texto el filósofo alemán observa que el estado de administración total está formado por tres ejes: 1) la abolición del conflicto social, 2) la disolución de las contradicciones psicológicas y 3) la masificación – normalización—del espíritu individual.

Tal parece ser que, en el siglo veinte, la clave del control moderno está en la homogenización, la cual fue respondida en los años sesenta con el radicalismo joven, con movimientos en los cuales se buscó el control de las propias vidas individuales en contra del paradigma universal controlador, en el que la información institucional (oficial) es que no existen posibilidades de cambio.

En esta década Berman concentra sus ojos en los creadores de arte y en la brecha que intentaron crear para entender la modernidad, para lo que buscaron una vanguardia fuera de la sociedad moderna, afirmando que ningún individuo es marginal, para lo que los intelectuales tomaron como válvula de escape la futilidad y la desesperación.

Este modernismo, dependiendo de su postura con el mundo contemporáneo, puede entenderse desde tres trincheras: la ausente, la negativa y la afirmativa, estas denominaciones explican, entre otras realidades, la relación que los artistas tenían con la situación política-económica-social de su época, desde la abertura hasta la libre elección de crear alejados de la realidad operante.

El modernismo ausente, es precisamente, el más radical de los tres en cuanto busca crear por la forma pura del arte, aislándose de todo contexto, por lo que privilegiaban la autonomía de la creación artística, en este grupo Berman considera a Roland Barthes y Clement Greenberg.

La corriente negativa – descrita por algunos críticos como Harold Rosenberg, Lionel Trilling y Renato Poggioli—es formulada por Berman como “[...] permanente revolução contra a totalidade da existência moderna[...] Esse modernismo busca a violenta destruição de todos os nossos valores e se preocupa muito pouco em reconstruir os mundos que põe abaixo<sup>15</sup>.” (Ídem, p. 29)

Esta corriente, entonces, crea un arte bajo una cultura de la negación que opera por medio de la destrucción de lo establecido, bajo este concepto podemos explicarnos perfectamente el movimiento dadaísta, por ejemplo.

La tendencia positiva se destaca por ser la que más contacto con la realidad propone en su agenda artística, ya que para este grupo la realidad y el arte no tienen fronteras en su contacto, su proclama es la abertura del mundo y es con ellos que la interdisciplinarietà cobra importancia como modalidad artística, en este grupo resalta la presencia de Susan Sontag y John Cage.

Para Berman estas tres tendencias de los artistas del siglo veinte pueden entenderse en una escala crítica, siendo para él el modernismo ausentista el más crítico de los tres, ya que muchas veces a los afirmativos se les acusaba de una baja perspectiva analítica de la realidad, acusándolos –tal vez—de un entusiasmo demasiado marcado.

El punto medular de la discusión, parece ser para Berman, de qué manera se contemplan los hechos del pasado con la realidad actual [de la época] y el futuro incierto, él dice: “Todas essas visões e revisões da modernidade constituiriam orientações ativas em relação a história, tentativas de conectar o conturbado presente com o passado e o futuro, a fim de ajudar a homens e mulheres de todo o mundo a se sentirem em casa nesse mundo<sup>16</sup>” (Ídem, p. 32)

---

<sup>15</sup> “[...] permanente revolución contra la totalidad de la existencia moderna [...] Ese modernismo busca la violencia destrucción de todos nuestros valores y se preocupa muy poco en la reconstrucción de los mundos que tira abajo.” La traducción y las anotaciones son nuestras.

<sup>16</sup> “Todas esas visiones y revisiones de la modernidad constituirían orientaciones activas en relación a la historia, tentativas de conectar el agitado presente con el pasado y el futuro, con la finalidad de ayudar a los hombres mujeres de todo el mundo a sentirse en casa” la traducción es nuestra..

Este intento de reconciliación de los tiempos y visiones de lo moderno falla al pasar a los años setenta, para Berman desaparece el cuestionamiento de lo moderno al volcarse el trabajo intelectual al estructuralismo, los científicos sociales de la época desisten de construir un sistema de la vida moderna, ya que solamente observaron la naturaleza parcial de la realidad resistiéndose a integrarla en un todo.

Esta visión en parcelas hace que en la década se destruya la forma vital del espacio público y se entienda que el mundo es un aglomerado de innumerables intereses privados. Para Berman el único pensador de la década que discursó sobre la modernidad fue Michel Foucault.

Volcado en su interés por la institución total – cárceles, hospitales, asilos— Foucault propone que no hay libertad ni dentro ni fuera de la institución, esta falta caracterizaría el sentimiento de lo moderno para el filósofo francés. Con los aportes de Foucault, Berman entiende en esta época lo moderno como una red de pasividad y desesperanza.

Para el filósofo norteamericano la modernidad es algo –con esa imprecisión que la palabra connota—que no ha terminado, un proceso continuo en el que, propone, es necesario observar los modernismos del pasado porque entenderlos puede devolvernos el sentido de nuestras raíces modernas (Ídem, p. 34).

El sentido actual de lo moderno tendría a ver con la búsqueda de una conexión universal [ancestral], un intento de recuperar el todo. Ya sea de forma entusiasta o derrotista el autor concluye que es imposible escapar del sistema del proceso de modernización.

Estas consideraciones pueden acercarnos a entender cómo es que lo moderno se desarrolla en el contexto de Arlt, fijémonos sobre todo en las consideraciones de Weber y Foucault, la modernidad como un espacio de opresión, desencanto y ponderación de la técnica y el progreso. La segregación moderna, es decir, la separación de los individuos y su enajenación, también es respirable en la obra de Roberto.

Hay que hacer muchas consideraciones sobre como la teoría de Berman relaciona sus ideas con la práctica de la escritura del autor, pero para ello tomemos otra fuente, de nuevo la estudiosa argentina Beatriz Sarlo.

En su libro *Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 e 1930* (2010) la autora argentina da cuenta de la historia de la cultura bonaerense de inicio de siglo XX desde la mirada de la modernidad. Inicia su relato describiendo, en su geometría más elemental, los edificios,

paisajes, rostros de hombre y mujeres del puerto leyendo con los colores de Xul Solar: “Sempre vi esses quadros de Xul como quebra-cabeças de Buenos Aires. Mais do que sua intenção esotérica ou liberaridade estética, me impressionavam sua obsessão semiótica, sua paixão hierárquica e geometrizarante, a externalidade de seu simbolismo” (SARLO, 2010, pp. 31-32)

Esta lectura que la autora hace, por medio de la pintura de Solar nos recuerda el caos histórico de una ciudad proveniente, básicamente, de la nada. Lee en el pintor también el naciente interés por lo oculto<sup>17</sup>, y también la renovación artística traída por las vanguardias, para la mirada de Sarlo lo impresionante de esta obra es la obsesión semiótica, la pasión jerárquica. ¿A qué se referirá con exactitud con esas apreciaciones?

Esas obsesiones y pasiones, ¿serán de la época misma, todos los hombre de Buenos Aires se obsesionaron por el significado, por el orden? Curiosamente, y en concordancia con la propuesta de lo moderno de Sherman, hay sí, un profundo interés por entender el orden en la década que Sarlo describe.

Sin embargo, no pensemos orden como utopía, sino como estructura porque la realidad social de la época parece estar documentada en lo caótico. La propia Sarlo reconoce que la Buenos Aires de ese tiempo permitía todos los desdoblamientos, y la llama escenario de cultura de *mescla* (Ídem, p. 32).

Es en esta atmósfera que la ciudad crece de forma espectacular, los nuevos rostros de la ciudad van a permitir, tanto en la realidad como en la literatura la presencia del *flâneur*, es decir, un observador anónimo que es parte del nuevo esquema urbano.

Esta nueva cara de la ciudad se rige por la mirada, y es ella, su condición visual, una de sus características modernas. La expectación como forma de reconocimiento y vivencia de la ciudad va a marcar no sólo la experiencia vital, sino también literaria de Roberto Arlt, dice Sarlo: “Arlt produz seu personagem e sua perspectiva nas *Aguafuertes*, tornando-se ele próprio um *flâneur* modelo.” (Ídem, p. 34).

Esta mirada entra en todos los espacios de la ciudad, este recorrer ciudadano también explora la pobreza y la marginalización como espacios propios, como parte de una realidad que le pertenece al ciudadano bonaerense. La mirada de Arlt se vuelve moderna

---

<sup>17</sup> Es importante destacar la mención que hace Sarlo del esoterismo porque es un tema importante en la poética Arltiana, sobre todo contenida en *Los siete locos* y algunas de las *aguafuertes porteñas*.

por la inclusión de los fenómenos nuevos descritos aquí, la pobreza, lo marginal y también la tecnología, sobre todo el transporte que vuelca la ciudad en un nuevo ritmo acelerado que no había vivido hasta el momento.

Es precisamente esta velocidad y la luz – eléctrica—que dan vida a un nuevo elenco de imágenes, principalmente el cambio total de la fachada urbana y la apropiación urbana de áreas, antes, periféricas.

Esta nueva experiencia se acompañó también de la inmigración europea, Sarlo comenta que, tomando en cuenta el movimiento demográfico, para esa década, y por su población, Buenos Aires ya era una ciudad cosmopolita. (Ídem, p. 37)

El crecimiento citadino obligó, dice la estudiosa, a sus habitantes a procesar cambios, específicamente la convivencia con otras lenguas y culturas debido a la población de origen extranjero en la época. Sarlo recupera un dato bastante interesante, para aquella época el 75% del crecimiento de la ciudad de Buenos Aires estaba representado por migrantes e hijos de migrantes (Ídem, p. 38).

Resulta interesante no sólo por el hecho de que el autor que estudiamos fue hijo de inmigrantes, sino porque poco a poco, y por la vía de la educación y el alfabetismo, los hijos de migrantes representan un verdadero cambio en el perfil cultural de la ciudad, ya que ellos comienzan a ocupar los espacios de las universidades, entrando al campo laboral cultural o intelectual.

Esta población citadina y letrada comienza a producir exigencias modernas que se satisficieron con la creación y consolidación de una prensa, lo que lleva a un mercado editorial en plenas acciones.

Esta difusión por medio de las revistas y periódicos tiene sus representaciones ejemplares en medios como *Claridad*, *Los pensadores*, *Los intelectuales* y *El mundo* en los que se publican diversidades admirables de textos que proveen una biblioteca de saberes modernos para un naciente público.

La sociedad moderna argentina se va reconociendo como tal por medio de la cultura, puntúa Sarlo: “[...] trata-se de uma cultura que se democratiza a partir do polo da distribuição e o consumo.” (Ídem, p.40). Es decir, la democratización, que poco a poco conduce al estado moderno argentino, se dio en la época por la vía del consumo de

información, sistema que podemos constatar se desarrolló en tiempos, sino iguales parecidos, en otros estados latinoamericanos en vía de modernización.

En este proceso es importante destacar la participación del diario *El mundo* (1928-1967) que manifestó en sus intenciones el querer ser un medio eficaz, que dé cuenta de su tiempo y a la vez distribuya en la forma más global posible la información (Ídem, p. 41). Sarlo observa que este diario quería diferenciarse de los periódicos que enfocaban su mirada a la clase política y los sectores ilustrados ofreciendo textos breves que podían ser consumidos en los nuevos espacios urbanos motivados por el transporte – los colectivos, los trenes, estaciones.

Esta integración del público, además, estuvo fundamentada en la estructura y organización del diario en secciones con informaciones específicas y la inclusión de ficciones, columna social, historietas, ilustraciones.

En este orden de ideas es importante recalcar la relevancia que los diarios tuvieron para los escritores de la época ya que gracias a estos medios se desarrolló en la argentina el concepto de escritor-periodista y escritor-reportero, figura importante pues representó una realización más para el campo profesional de la escritura, muchos de los grandes nombres de la literatura de la década formaron parte en algún momento de algún diario<sup>18</sup>.

Otra vía importante de la conformación de la vida moderna bonaerense fue la publicidad, que principalmente en el medio impreso dio cuenta de las nuevas necesidades de la población. Esta penetración publicitaria permeó no sólo a las masas populares sino también a las élites, incluyéndose en medios como la revista *Martín Fierro*, *Caras y caretas* (1898-1941) y *El Hogar* (1904).

Estos aparatos, principalmente electrodomésticos, se introdujeron al imaginario popular sobre todo por satisfacer necesidades del día a día y crear espacios modernos: el tiempo libre que lleva a la creación de un público nuevo, las mujeres de clase media, que reconfigura la cultura femenina (SARLO, 2010, p. 46).

La relación entre hombres y mujeres también pasa por el cambio de la modernidad, volviéndose más liberales los contactos entre los sexos, las mujeres toman poco a poco

---

<sup>18</sup> Para nuestro estudio es importantísimo recalcar la actuación de Arlt en *El mundo* como columnista: las aguafuertes que ahora más que documento periodístico se consideran parte fundamental de la obra literaria de Roberto. Sarlo también resalta que Jorge Luis Borges dirigió el suplemento cultural de *Crítica* “Revista multicolor de los sábados” de 1933 a 1935 para dar constancia de lo importante que llegó a ser el espacio periodístico para los grandes autores de la época.

lugares no tradicionales de acción incluido el mundo deportivo, el ideal del casamiento se vuelve bajo esta mirada anticuado y comienzan a surgir mujeres destacadas en campos que antes eran considerados masculinos, Beatriz Sarlo destaca las figuras de Alfonsina Storni y Victoria Ocampo en la literatura.

El estilo de vida se modifica y la casa familiar no es sólo indicadora del gusto sino de los hábitos sociales – incluyéndose a la cotidianeidad los semas de higiene y limpieza que también forman parte de la modernidad citadina (Ídem, p. 52).

La arquitectura también va a ser importante en la conformación moderna de Buenos Aires en la visión de Sarlo, destacando a los arquitectos Prebisch, Vautier y Wladimiro Acosta. Él último, de padres extranjeros como Arlt, propuso el *City block*, un proyecto urbanístico que para la época, comenta la autora, era irrealizable pero necesario para el desarrollo estético del estilo moderno, dicho proyecto de Acosta puede leerse como respuesta al desarrollo caótico de la ciudad y también una tensión utópica que remarca la fuerza de las vanguardias (Ídem, p. 53).

Las revistas son otra gran fuente de modernidad, grandes líneas del pensamiento argentino se desarrollan e imponen desde la trinchera editorial, volviéndose un medio de democratización de la cultura con la creación de estrategias y formas de coexistencia de los distintos grupos intelectuales.

Las revistas sirven de escenario para el paso de las corrientes literarias, por ejemplo la importancia que *Martín Fierro* tuvo para el desarrollo del criollismo, la revolución estética de *Crítica* o el discurso de las traducciones de *Claridad* y *Los pensadores*, también algunas discusiones literarias se llevaron a cabo en estos medios como el debate entre los intelectuales tradicionales y los recién llegados de origen emigrante (Ídem, pp. 54-55).

Al tiempo que la prensa alberga la discusión estética la realidad social hace su presencia en el debate literario de las revistas. Temas como la cuestión lingüística, las traducciones, el cosmopolitismo, el criollismo y la política conducen una serie de cuestionamientos desde la literatura que pregunta por la realidad argentina, por su origen y estado actual, si éste fue un fracaso del país o resultado de una operación manejada desde los centros de poder (Ídem, p. 56).

El mundo y la vida de los intelectuales muda con aceleración entre 1920 y 1930, en estos años la ciudad se vuelve objeto de debate, al convivir al mismo tiempo un grupo que celebra la modernización de la capital y otro que la denuncia buscando argumentación en un pasado. Este fenómeno le permite a la autora fundamentar su hipótesis de la cultura argentina como una cultura de *mescla*, sistema en el que coexisten elementos conservadores con un programa renovador.

En esta serie de ideas de la autora, sobre qué es lo moderno, llega a recuperar la literatura y personalidad de Roberto Arlt. Primeramente recalca las restricciones económicas y culturales que vivió, ya que fue por estas condiciones que se definió su desarrollo como periodista, la rivalidad con sus contemporáneos y el resentimiento por las privaciones de tipo cultural de su origen (Ídem, p. 94).

Estas condicionantes refuerzan la efigie del escritor como un individuo desafiante que encaró con rebeldía las instituciones, leída ésta como la crítica que caracteriza sus obras. La falta de acceso a la cultura es combatida por Arlt con un alto interés autodidacta, en el que recoge los discursos disponibles – manuales, folletines, revistas—y los apropia para crear su conocimiento, y después con él elaborar una práctica discursiva.

A esta negación inicial responde el escritor con el sarcasmo, entre otras herramientas de discurso. Los autores que consume Arlt en su adolescencia lo motivan a llenar el vacío que, por su pasado excepcional como hijo de emigrantes, vivió con respecto a la cultura de su tiempo.

Sarlo encuentra en la forma de ser y producir literatura de Arlt esas contradicciones que caracterizan a lo moderno: hay en el autor a la vez una exhibición de cultura y una de incultura, una necesidad de cultivarse y a la vez la futilidad del ser culto (Ídem, p. 97).

¿Cuáles son las fuentes de las que se nutre Arlt? Los saberes que se distribuyen en el círculo *underground* de Buenos Aires son espiritualistas, ocultistas, hipnóticos, críticos de la razón científica. Sarlo dice que en esta época, y nutriendo a Arlt, las ideologías irracionales se expanden por toda Buenos Aires<sup>19</sup>, la experiencia de la crisis ideológica se vio apoyada por la inconformidad, el temor, el asombro y las amenazas (Ídem, p. 98).

---

<sup>19</sup> Es importante mencionar que la propia ciudad se negativiza bajo la mirada de Arlt, quien la observa como un infierno y una prisión, entre otras metáforas pesimistas del espacio urbano.

Hay una obsesión en la literatura de Roberto por el poder, las formas de obtenerlo, de mantenerlo, las relaciones con él, siendo él mismo un problema de la época en Arlt resulta intolerable la desigualdad en la distribución del poder, situación que sirve de eje para sus sistemas de personajes.

Es, precisamente en la trama de personajes que Arlt atiende al tópico del poder por medio de la figura del tirano, que para la visión del autor es un individuo que sabe que el poder se obtiene con el conocimiento, por lo que la pregunta principal a hacerse sería, ¿cómo es que el saber cambia las relaciones de poder?

El ambiente caótico de la obra Arltiana se explica, como sostiene Beatriz Sarlo, desde la perspectiva de lo moderno: “O holocausto de uma civilização pelo avanço da técnica que ela tornou possível” (Ídem, p. 101). La delicada relación entre hombre creador y tecnología creada también tiene espacio en las reflexiones de Roberto, sobre todo en el valor del conocimiento técnico en el marco que le rodeaba. La técnica llega a tener un prestigio importante entre la clase media y popular y al mismo tiempo está en medio de una sociedad transformándose por la fuerza del capitalismo.

Sarlo recurre a la sociedad secreta de *Los siete locos* para confirmar una hipótesis que el autor deja en su escritura: las nuevas sociedades son de saberes y no de moral, los sujetos revolucionarios que busca el Astrólogo son elegidos por sus habilidades, no por sus valores y virtudes morales/sociales. Esta estructura social imaginada por Arlt destaca el papel de máquina que como individuos y grupos podemos desempeñar en sociedad.

Los saberes que se reúnen en esta proto-sociedad arltiana son designados por Sarlo como los saberes del “pobre”, relacionada a la marginalidad la falta de formación hace que lo empírico cobre importancia en la obra de Arlt como valor del saber verdadero, el circuito de saberes marginales se distribuye en traducciones piratas, almanaques o revistas, catálogos de maquinaria, universidades populares y centros de ocultismo, este saber de pobre es la sabiduría de las calles.

Saber marginal en contra del saber oficial hegemónico, la cultura del pobre representada con Arlt al margen de la institución, lejos de las zonas privilegiadas que autorizan. Estos conocimientos, esta estructura también falla en la narrativa de Arlt, ya que los instintos de corrupción tan criticados de lo hegemónico siguen reproduciéndose en lo marginal (SARLO, 2010, p. 105).

Sarlo no aclara del todo si esta valoración del saber es exclusivo de los líderes o de todos los individuos de la nueva sociedad pero sí recalca que en el universo arltiano los “valores são indiferentes; os saberes são indispensáveis. Os saberes podem até criar novos valores ou novos deuses, supercivilizados, que preencham o vazío de magia e mito em que o homem moderno vive” (Idem, p. 108).

Es el conocimiento, el saber – en esta visión propuesta por el autor—la única forma de observar y entender el escenario moderno, la ciudad crea un itinerario para el *flâneur*, es el contexto el que moldea los planes de los ciudadanos.

Sarlo termina su lectura de lo moderno en Arlt estableciendo que el autor rompe – con su escritura literaria, su práctica periodística y su vida de inventor—el orden y deja en claro que este des-ordenar es también una forma de organización (Ídem, p. 114).

Otra lectura sobre lo moderno que puede ayudar a dar luz a lo marginal y su relación con Arlt es la del estudioso español Carlos Blanco Aguinaga. En su artículo “El modernismo desde la periferia” (1995) coloca la mirada en cómo los fenómenos de la modernidad, sobre todo en el campo artístico, se desarrollaron en la América hispánica, y también, propiamente en España.

Él, para este efecto, entiende el mundo en dos grandes bloques: la hegemonía central capitalista y, en función a ella, lo periférico. Ubica, así como Sarlo y Berman, el fenómeno moderno en el cambio del siglo diecinueve al veinte y reconoce que las “[...] representaciones de todo tipo que definen la modernidad empiezan a ser reconocibles en los países centro del capitalismo occidental desde antes de la primera guerra mundial y de la revolución bolchevique [...]” (BLANCO, 1995, p. 115).

Blanco nos propone leer el desarrollo del mundo con la metáfora del círculo, diciéndonos que debemos entender por periferia no lo que está fuera de él, sino su límite, su orilla, justifica con esta visión que tanto España como el mundo latinoamericano son, desde hace mucho tiempo, terreno de cultura periférica.

Con estas razones explica que actualmente todo el mundo hispánico es periférico, es decir, el espacio que menos se introduce en los cánones y que menos se reporta en el sistema hegemónico de la cultura occidental, depositado a sus ojos en otras naciones europeas, y suponemos, en los Estados Unidos de América.

Sin embargo, esto no permite una lectura simplista de exclusión de la vida cultural moderna de nuestros países, al contrario, el español pide enfocar que Latinoamérica viva una cultura, por lo menos, triple: a) la herencia prehispánica, b) lo español y c) lo europeo-yanqui moderno.

El hecho que sí recalca Blanco es la escasa aparición de autores españoles y latinoamericanos en el canon de lo moderno mencionando la escasa consideración de José Martí y Miguel de Unamuno como modernistas.

Más allá de la revisión histórica, aquí importa traer en consideración los apuntes de Blanco en cuanto a lo periférico de lo moderno. Una primera nota que me parece valiosa es cuando afirma que “Somos culturalmente seres fronterizos y, por tanto, vivimos un variado lenguaje cultural. Tanto es así que a veces se diría que tenemos un lenguaje para andar por casa y otro(s) para salir (que es un entrar como de inmigrantes) al mundo de la hegemonía (Ídem, p. 116).

Es decir, si bien periféricos, los intelectuales del mundo hispánico han buscado, históricamente, la forma de interactuar con lo contemporáneo y por eso, como fenómeno finisecular, se propuso el *modernismo* como vanguardia latinoamericana, siendo el movimiento artístico que giró alrededor de Rubén Darío (1867-1916).

Blanco explicita que el modernismo es entendido, en la esfera hegemónica, en otros elementos coincidentes con la visión de Berman ya comentada. Ahora a bien, más que por una guerra de conceptos, el autor pide que entendamos cómo es que participamos del evento de la modernidad.

Propone, entre otros asuntos, que lo moderno central se sustenta en las culturas periféricas, ya que muchas de las veces las obras estereotípicamente modernas son resultado de producciones ajenas al centro cultural. Es aquí que la reflexión de Blanco brinda un dato interesante, lo no canónico también llega a formar su propio canon, idea que se hace eco con las consideraciones sobre tradición de Berman.

A ojos del autor español la entrada de lo fronterizo a la hegemonía cultural se produjo por la crisis general del sistema, entendiendo este último como la cultura europea/europeizante que reinó, por lo menos, en la primera mitad del siglo pasado.

Sin introducirse de manera plena a la vertiginosa discusión sobre el canon, Blanco explica en dos presupuestos, por qué es que, por tanto tiempo, los escritores, pintores, bailarines,

arquitectos... latinoamericanos y españoles no formaron parte de las historias de la modernidad: 1) quien controla la política, economía y cultura no tiene por qué importarse de las llamadas de la periferia y 2) el grupo cultural hegemónico, para mantener su poder, excluye del canon lo que podría cuestionarlo.

Son relevantes las aportaciones de Blanco ya que Roberto Arlt, de cierta forma, pasó también por el proceso que describe el autor sobre la producción cultural latinoamericana – y española—en general, del no reconocerse dentro de un canon a integrarse, mucho tiempo después en una categoría, precisamente, canónica.

También la naturaleza de límite y periferia de lo moderno que observa blanco resalta ante nuestros ojos al resumir la historia y naturaleza de la literatura argentina precisamente en esos términos: orilla, límite.

El proyecto de Sarlo, Berman y también Blanco de leer la modernidad es, posiblemente, ambicioso en términos de reducción, ya que, al menos guiado por el pensamiento del norteamericano, lo moderno es un espíritu que aún no se desvanece pero sus anotaciones sobre la modernidad ayudan a aquí a entender la naturaleza de la obra de Arlt.

Consultadas las voces, leídos los oráculos regreso a ti Roberto, ¿puedo tratarte de moderno sin sentirme anacrónico? La desesperación, el pesimismo, la adoración por el progreso están en ti, en tu obra y los ecos me indican que es influencia de tu época, sí, me repito una vez más que somos contextuales.

¿Y no es el contexto nada más que la vida, lo que nos rodea antes, durante y después de nosotros? Busco en la historia pistas que den cuenta de ti, sé que en el sistema infinito de creadores no estás solo y busco a quienes cantaron de forma semejante a ti, ¿de dónde vienes Roberto, quiénes fueron antes de ti?

### 1.5 Heredero de lo ruin: tradiciones previas a Arlt

Las descripciones de Beatriz Sarlo sobre la literatura que consumía Roberto Arlt parecen casi un relato de iniciación de un joven que – negado a la cultura por su origen inmigrante y liberado a temprana edad de la casa paterna— se enfrentó a un mundo agitado y se creó no sólo una postura ante el mundo, sino también una realidad literaria.

Si bien la estudiosa explica la naturaleza de aquello que Roberto consumía – traducciones baratas de clásicos decimonónicos, manuales técnicos y otros textos—me parece que faltaría explicitar al menos algunas de las fuentes de las que se nutre el imaginario y prácticas de la escritura arltiana.

El ejercicio de la lectura puede, indudablemente, ayudar a reconocer esas fuentes por las que ahora preguntamos, una lectura que intenta ser global, pero que invariablemente reduce su foco dependiendo de los enlaces que vamos estableciendo entre Roberto y sus parientes literarios.

Uno de los “padres” que hemos observado en la literatura de Arlt es el escritor español Ramón del Valle- Inclán (1886-1936), autor no sólo dramático, sino también poeta, novelista y miembro clave de la generación del 98.

A Valle-Inclán se le reconoce en el medio académico sobre todo por la invención del esperpento, creación teatral que de una forma u otra emparenta su prolífica obra con la invención arltiana.

Revisemos de forma breve como es que se configura el esperpento: guiados por la lectura de Manuel Aznar Soler de *Martes de carnaval* (1930) lo primero que debemos entender es que la estética esperpéntica no surge de la nada, es resultado de una evolución en la escritura, pensamiento y posicionamiento de mundo del autor.

En este sentido, el esperpento es una ruptura de Valle- Inclán con su anterior decadentismo modernista –entendido en términos de escuela artística. También describe el esperpento como el reflejo grotesco de la historia y sociedad españolas (AZNAR, 1982, p. 30).

Lo grotesco se describe como eje de esta estética valle-inclaniana, entendido en ritmo y gesticulación emparentada con el teatro guiñol, entendiendo al personaje no como abstracción de una persona posiblemente real, sino como muñeco, como construcción.

En la poética esperpéntica el autor cobra una dimensión de demiurgo, ya que se posiciona distante al drama y sin concesiones a las acciones del personaje, se ubica como un observador impassible de la realidad (Ídem, p. 32).

La observación en esta óptica pasa por un “espejo cóncavo”, metáfora propuesta por el propio Valle-Inclán, es decir, la representación de lo real en este teatro es una deformación que procura un efecto grotesco y absurdo.

Aznar describe, de esta forma, la estética del esperpento como una fórmula de tres elementos: a) Distanciamiento artístico, b) la impassibilidad sentimental y c) la deformación grotesca. Estos elementos alteran, consecuentemente, el lenguaje y características de los personajes volviéndolos fantoches con un lenguaje deformado y muchas de las veces parodiante de lo oficial.

Otra lectura de esta estética de Valle puede verse en el artículo “El teatro de Valle-Inclán y lo grotesco” (2003) de Pedro Ruiz Pérez, en el que el académico español también señala que el esperpento se configura desde la deformación y lo grotesco: “[...] el hábeas de los esperpentos, en los que se plasman plenamente la estética de deformación grotesca que constituye la clave de su escritura [...]” (RUIZ, 2003, 72).

Es importantísimo recalcar el papel de la mirada en la apuesta esperpéntica, ya que la función deformadora va a modificar los caracteres dramáticos a representar, para Ruiz Pérez además de la deformación se incluyen como ingredientes esperpénticos la desmesura, la naturaleza doble del personaje<sup>20</sup>, el lenguaje desgarrado/desgarrador y la brutalidad de las acciones.

Otros elementos que relaciona el escritor argentino a la práctica esperpéntica de Valle es el parentesco cercano de éste con la ironía y el desnudamiento de la realidad en el proceso de representación. Ambos procesos parten del cambio de estética que la escritura del dramaturgo experimentó, del tono delicado y poética modernista a una propuesta más cruel y desgarradora.

La estética en cuestión, entonces, más que decorar la realidad la revela en su mayor crudeza, procurando representar el sin-sentido del vivir por lo que el escritor contempla

---

<sup>20</sup> Refiriéndose a la presentación doble de héroe y monstruo

a sus personajes “desde el aire” y los dibuja sin personalización y con tendencia a cosificarlos por medio del aparato del guiñol.

Lo grotesco, de acuerdo a las ideas de Ruiz Pérez, viene en esta estética además de una visión tragicómica de la vida en la que los ideales poco a poco se degradan orientando la mirada del autor a observar las realidades periféricas y marginales. Lo grotesco, puede entenderse en este orden de ideas como una visión triste y degradada de la realidad (Ídem, p. 77).

Dicha visión, siguiendo a Blanco y Ruiz, hace uso del lenguaje para caracterizar su discurso por medio del empleo de registros más cercanos a lo coloquial, alejados lo más posible de los estereotipados lenguajes poéticos de la dramaturgia, por lo que lo popular – frases idiomáticas, uso de jerga—se emplea también para el efecto degradador del esperpento.

Con estas observaciones Ruiz Pérez sistematiza el esperpento como un aparato trastornado de representación en el que, por medio de lo grotesco, lo negativo del alma humana protagoniza las obras y se expone de forma desnuda para denunciar.

Otra mirada sobre el aparato teórico-artístico de Valle Inclán es la del crítico John P. Gabrielle en su artículo “La vida entre ilusiones: la contextura postmodernista del esperpento en *Los cuernos de Don Friolera*”, donde bajo la clave de lo post-moderno lee el esperpento.

Para Gabriele “Como resultado del objetivo principal de Valle-Inclán de someter el canon del realismo literario a un proceso desvalorizador, las apariencias van cobrando mayor validez por sí solas en el esperpento mientras que la realidad entra en duda” (GABRIELE, 2003, p. 147). Él también enfatiza la poca relevancia que lo real tiene en las obras esperpénticas de Valle y pondera el papel de lo aparente.

En su lectura también subraya el papel cuestionador y rebelde del esperpento frente a lo institucional, así como establecer que éste es el producto del distanciamiento del autor con los personajes y los valores tradicionales de la Sociedad (Ídem, p. 148). El crítico propone que los recursos post-modernos del esperpento son la intertextualidad, el antirrealismo, la parodia, ironía y el distanciamiento dramático.

Estos elementos son, de cierta manera, también establecidos por Blanco y Ruiz Pérez sin tratarlos de postmodernos, lo interesante de las visiones de estos críticos es cómo

observan el esperpento como un aparato de crítica que funciona en dos niveles, como un ejercicio de composición y como un espacio de reflexión de lo real.

La lectura de Gabriele trae notas interesantísimas sobre los personajes valleinclinianos que creo pueden hacerse también para algunos caracteres del teatro de Roberto. Cuando el crítico lea al protagonista del esperpento comenta: “Friolera está solo, no le quedan modelos que emular ni ejemplos en que basarse. Friolera es lo que queda después de pasarse los héroes clásicos delante de los espejos cóncavos del Callejón del Gato” (Ídem, p. 152).

Aclara que tal personaje que es un *tipo*, un personaje tipificador que carece de una psicología individual y vive exclusivamente en un estado de fanteche; en Don Friolera opera un proceso deshumanizador que lo reduce a un agente del aparato teatral, es decir, que sólo tiene funciones en el aparato dramático (Ídem, p. 153).

Estas observaciones nos parecen interesantes porque, además de redondear el concepto de esperpento, están de cierta manera orientando una lectura en Arlt, observamos que algunos personajes de las obras arltianas también tienen funciones de muñeco de guiñol, psicologías poco marcadas, y sobre todo una fuerte orientación crítica a las instituciones. En el análisis de los textos dramáticos *Saverio el cruel*, *La fiesta del hierro* y *El desierto entra a la ciudad* comentaremos con más minuciosidad cómo es que las técnicas del esperpento tienen su eco en algunos de sus caracteres.

Lo interesante a rescatar aquí es que la mirada distanciada, detallada y crítica de Roberto tiene su árbol en Valle-Inclán, escritor, sobra decir, primordial en la literatura escrita en español del siglo veinte que aún ejerce sus influencias.

Pero todo árbol también fue en su momento semilla, y tanto Ramón del Valle-Inclán como Roberto Arlt se nutrieron de uno de los genios más prolíficos y reconocidos de la esfera cultural —española— y en español: Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

La estudiosa brasileña Eleonora Frenkel observa de forma minuciosa la influencia del pintor y grabador en la obra arltiana, sobre todo en las crónicas en su libro *Roberto Arlt & Goya: Crónicas e gravuras à água-forte* (2015).

Frenkel rescata dos series de grabados de Goya para encontrar semejanzas e influencias en Arlt: *Caprichos* y *Desastres de la guerra*. La autora — estudiando la vida periodística y también por medio del ejercicio de la traducción— encuentra que los procesos de ambos

creadores, escritor y pintor, son semejantes; reparte su ensayo en tres segmentos que indican, de cierto modo, el proceder de ambos autores:

Burilar a placa de metal

Morder as linhas

Extrair os resíduos

Para Frenkel, entonces, ambos comienzan preparando la superficie en la que la obra va a nacer, metal y papel, después marcar la forma a reproducir de forma incisiva, para finalmente limpiar el producto.

Más allá de la técnica, lo que hereda de Goya el autor porteño parece ser la visión misma y los objetos que ambos retratan, la autora aclara que el Goya que es interesante para Roberto es el vagabundo que recorre la ciudad percibiendo y rescatando con atención sus historias; el propio Roberto también participó del ejercicio del contacto directo de la realidad para la escritura de las aguafuertes.

El Goya que retrata la marginalidad de Madrid es el que se conecta con Arlt, el que observa los defectos más incómodos y dolorosos de la ciudad, la gente que se arrastra en las calles (FRENKEL, 20015, 15). Este recolector, tanto el pintor español como el escritor argentino, busca la “[...] sujeira, a gordura, o óxido da paisagem e seus figurantes” (Idem, p. 16).

Estos sujetos ciudadanos, que se originan con el crecimiento demográfico de la capital argentina, son descritos por Frenkel como *ex-hombres*, categoría que también utiliza para observar algunos de los sujetos de los *caprichos* goyescos, sujetos que se presumen inútiles y bestiales.

La estudiosa en esta categoría habla de una galería de monstruos que, ligando a otro grabado de Goya, son creados por “el sueño de la razón”. Recordando que monstruo proviene del verbo latino *mostro, mostras, mostrare, monstratum, mostravi*: mostrar, es importante plantearse qué muestran los sujetos de los que Goya y Roberto hicieron retratos satirizantes.

Goya toma estos sujetos y crea una estética/política de la exageración del trazo inhumano que lo eleva a una comicidad feroz (Idem, p. 17). La deformación que comentábamos Arlt hereda de Valle-Inclán ya estaba presente en Goya.

En los grabados de Goya hay un pesimismo latente por la clase baja de la sociedad, la que se sustrae a residuos que estaban destinados a perecer pero que se mantienen presentes, incómodamente presentes. Esta visión degradada y degradante de la sociedad está presente en los escritos de Arlt, también en su teatro.

Esta estética heredada del maestro español permite al escritor argentino acercar al lector a los límites de lo soportable con el uso de imágenes pavorosas y materialmente intolerables, convirtiendo a los sujetos en un *volver-se-hombre*, es decir, escribiendo sujetos larvarios que están en un proceso degradante, humanos “a medio hacer”.

La molestia como efecto estético está presente ya en Goya y funciona en las intenciones de escritura de Arlt, ambos apuestan en la técnica por la creación de heridas y lesiones – sociales y espirituales—no para curarlas, sino para exponerlas y quemarlas (Ídem, p. 19).

Frenkel dedica una parte importante del ensayo para reflexionar sobre la relación de Arlt con la ciudad, considerando esta última como un organismo vivo. En una relación de vigilancia, la observación de la ciudad hace que Roberto pueda crear una ciudad, un “espíritu del hombre”, la ciudad abstrae toda la experiencia de lo humano (Ídem, p. 20)

Esta tarea de vigilancia de la ciudad fue realizada por Goya en las series de grabados antes mencionadas, en las que “A sátira, a ridicularização de “vícios sociais”, seria o motor [...]” (Ídem, p. 22), hay, entonces, en esta visión vigilante de Goya una clara crítica social que permea en el trabajo intelectual de Arlt.

En la obra del porteño hay también, entonces, una serie de denuncias a los sistemas sociales que son los condicionantes de la vida de la ciudad, el cuadro crítico es amplio, desde la política de Estado hasta las relaciones más privadas como las familiares (Ídem, p. 23).

El aparato de la denuncia se activa por medio de lo grotesco, volviendo las figuras ciudadinas altamente incómodas, privilegiando su mirada en los sujetos socialmente inútiles, vagabundos y desocupados que tendrían que ser socialmente regenerados, para la visión arltiana son estos sujetos la reminiscencia de un estado anterior, primitivo, que la sociedad capitalista/modernista intenta desfasar.

Otra herencia de la técnica plástica de Goya presente en la obra de Arlt puede estar encriptada en una opinión de Ricardo Piglia recolectada por Frenkel, en la que el escritor argentino reconoce que la expresión de Arlt es corrosiva y fuerte, como si escribiera con

ácido para fijar las imágenes, sus modos de observar la sociedad argentina (Ídem, p. 29). Esto significaría que las intenciones de Arlt están muy lejos de complacer al lector y usa lo ácido como una vía de revelación, este no ser amable por parte del escritor es doble, tanto como con el sujeto como con el objeto de su escritura.

La ironía y la deformación también pueden considerarse parentescos entre el pintor y el escritor, ya que ambos como formas de representación están encaminados a la creación de una experiencia crítica que revela en ambos casos una sociedad corrompida, específicamente en el caso de Arlt una denuncia al progreso como un proyecto inútil.

La noción de violencia se presenta en las imágenes de ambos creadores, como naturaleza y principio de construcción: “Sao os exageros, as “monstruações” que darão destaque a esas imagens e que as farão violentar o ambiente em que se inscrevem” (Ídem, p. 37). Destácase, de nuevo, la necesidad de la deformación como medio de revelación de la crítica social.

Hay, en la lectura de los dos, una corporificación del mal, según la lectura de Eleonora Frenkel (Ídem, p. 39). Lo monstruoso en los grabados del pintor español retratan un orden que prevé un orden que después llegará, la bestialidad en los personajes de Goya llevan a la autora a pensar en él como un autor barroco, eligiendo etapas prehumanas para denunciar el sistema del hombre de su siglo.

Arlt participa de alguna forma del mismo barroquismo, si bien con otras naturalezas técnicas también observa ejemplares de lo humano que, en las calles, los cafés de una ciudad en desarrollo como la Buenos Aires de los veinte, se mezcla con la animalidad, con el volverse objeto<sup>21</sup>.

Estas fases de ser intermedias entre el raciocinio y la animalidad ya fueron caricaturizadas por Goya en 1798, al dibujar cabezas humanas con rasgos puramente animales como hocicos y picos, Arlt en sus crónicas también coloca hombres en estados previos, animalizados por la pereza o la lujuria que sobrepasan lo individualidad y de una manera simbólica demuestran que la evolución humana aún no ha terminado.

---

<sup>21</sup> Como parte de tal proceso podríamos considerar *El fabricante de fantasmas* como un ejemplar de dicha preocupación estética, ya que los personajes creados por el demiurgo protagonista de la obra son deformes, animalizados y en proceso de cosificación.

Estas creaciones del escritor son, a ojos de Frenkel, residuos de un tiempo pasado o de un presente que vive la violencia de lo que no pasó (Ídem, p. 63), estos hombres bestiales son la evidencia del fracaso del hoy.

En esta poética de lo animal del hombre Arlt agrega poco a poco el tedio citadino, el aburrimiento y la repetición. Para una sociedad como la del porteño ser inútil, vagar, no tener ocupaciones se vuelve cada vez más un privilegio (Ídem, p. 62). Los individuos en este proceso se vuelven nulos, se desdibujan en las crónicas de Arlt, y presumiblemente, en la sociedad argentina.

La primera rebeldía de Arlt poco a poco, con el contacto con lo urbano, da cabida a una nueva melancolía producto del vacío y el cansancio que se crean en el autor. El carácter melancólico de algunos textos de Arlt también los observa como una tradición heredada de Goya (Ídem, p. 67).

Así, con este proceso del autor la ciudad se describe en términos de escombros, desperdicio, sobrante. El espacio citadino se convierte en un escenario de abandono donde todo lo que tiene vida es víctima de perecer, incluido el progreso (Ídem, p. 69). El ojo clínico de Arlt, con la secuencia de repetir la misma imagen, termina cediendo y admite que los escombros del hombre son una realidad a la que nos tenemos que acostumbrar. Este pesimismo, ahora considerado característico de la visión arltiana también podría habitar la mirada de un Goya que denunció en los *Caprichos* que aún no somos tan humanos como nos pensamos.

Si bien observamos en la escritura y praxis del autor estas cercanías no limitemos la riqueza de las influencias de Arlt sólo a la escuela española, otros críticos como Gerardo Luzuriaga<sup>22</sup> y James J. Troiano<sup>23</sup> también emparentan su escritura, específicamente la dramática, al autor italiano Luigi Pirandello (1867-1936) no sólo por haber sido casi contemporáneos, sino también por los mecanismos de metateatralidad presentes en la poética de ambos escritores. El propio Luzuriaga también propone cercanos a la obra de Arlt a autores como George Bernard Shaw (1856-1950) y Henrik Ibsen (1826-1906)

Y estas contemplaciones me hacen pensar en la mirada misma. ¿No será que nuestra visión misma es genética? El *flâneur*

---

<sup>22</sup> “Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt” de 1978 en la revista *Texto crítico* (UV, México).

<sup>23</sup> “Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt” de 1974 en *Latin American Theatre Review* (EUA)

que pasa en la contemporaneidad de la Argentina, ¿es el mismo que observabas saliendo del café, Roberto? ¿No será que eres tú vestido de un Francisco, de un Ramón, de un demiurgo?

### 1.6 Roberto pisó las tablas: algunos comentarios críticos sobre el teatro de Arlt

Roberto, sé que intentar acercarse a la comprensión tuya es como - permítaseme la metáfora- adentrarse en una nueva ciudad: hay elementos que me permiten caminar, entiendo la multifacética naturaleza de tu obra, lo admirable de tu producción y puedo reconocer la importancia de tu teatro. Pero cuando intento describirte me pierdo en la complicadísima trama que eres tú mismo, que es tu ciudad.

Necesito guías, otros lectores que intrigados por la forma y el contenido de tu poética se han envuelto en tu obra, entrado en la inmersión de tu mundo. Conocedores de tu agresiva propuesta narrativa, de la corrosiva visión de tu aguafuerte, lo cuestionador de tu teatro.

Déjame decirte que tu ciudad está ricamente poblada, que te habitan críticos, estudiosos, teóricos y otros escritores<sup>24</sup> que se nutren de tu obra, de tu vida. Que - haciendo lectura de tus novelas, crónicas y piezas teatrales - ofrecen caminos para transitar la gran capital que es Roberto Arlt.

Sostengo fuerte la mano de otros curiosos que encontraron en tu teatro alguna respuesta para una de sus tantas preguntas, me oriento con sus hipótesis, con sus propuestas, con lo que ellos observaron en tu creación teatral.

Vislumbro mi camino, elijo a mis guías enfocando mi atención a quienes estudiaron en tu teatro la relación entre tu obra

---

<sup>24</sup> Aquí nos gustaría recalcar la influencia que Arlt tiene en Ricardo Piglia (1941- 2017), quien escribió una importante obra crítica sobre Arlt y también lo incluye en su obra de ficción como en *Respiración Artificial* de 1980 y el libro-cómic *La argentina en pedazos* de 1993.

y tu contexto, es decir, aquellos estudiosos que leyeron en ti un amplio y mordaz espíritu crítico.

Leo en la tesis de doctorado de Laura Susana Juárez *Roberto Arlt en los años treinta* (2008) una fuerte inquietud por la historia misma, por la forma en que tú y tu época se marcaron mutuamente, ella me ayuda a entender en términos muy generales la producción de una década marcada por el golpe, por la crisis, por la amenaza moderna externa.

Década que, tal vez no por ser alejarse

coincidencia, enmarcó todo el teatro arltiano, escritura que según Juárez mudó abruptamente toda la dinámica de la escritura de Arlt, principalmente por su abierta participación de los proyectos independientes – específicamente el teatro del pueblo—y la introducción de nuevos modos de representación, estéticas y mecanismos de jerarquía en la ficción (JUÁREZ, 2008, p. 17)

Es precisamente con la relación que Arlt llegó a tener con Barletta y el proyecto independiente que la autora se permite reflexionar sobre la naturaleza de la obra dramática de Arlt, enfatizando que si bien Arlt fue empático con el *modus operandi de Barletta* llegó a tener sus discrepancias con el autor y director teatral.

Principalmente la diferencia entre los dos creadores fue que Arlt no adoptó la orientación pedagógica del Teatro del Pueblo como guía de su escritura, si bien algunas de las piezas de Arlt pueden de alguna manera exponer una tesis no hay una declaración clara de que se interesara por la educación y superación del pueblo, dice Juárez que el autor quería hacer “[...] un teatro que busca sacudir al espectador, pero que no se piensa fundamentalmente como didáctico [...]” (Ídem, p. 29).

La simpatía que Arlt tenía para el teatro independiente estaba cifrada sobre todo en su interés en la posibilidad de que la ficción actúe positivamente en la realidad, pero se alejaba de los presupuestos de Barletta al buscar una poética de la irrealidad e importarse poco de la naturaleza didáctica de las obras.

Hay, por lo tanto, una preocupación formal importante en la dramaturgia del autor, observable primordialmente en obras como *El fabricante de fantasmas* (1936) y

*Trescientos millones* (1932) en las que por medio de la ficción se busca una teorización de la escritura dramática y una crítica a los modos previos de hacer teatro (Ídem, p. 31).

Hay, en la lectura de Juárez, una inquietud explícita en la obra de Roberto Arlt por su receptor, observa sobre todo en *África* (1938) un exotismo y explosión de color que funcionan en la búsqueda de espectadores (Ídem, p. 35).

Esta conciencia del público en Arlt se fundamenta en dos preocupaciones: una inquietud formal y unos intereses estéticos marcados (Ídem, p. 36), ambos procesos enfatizan que el autor considera el teatro como un capital simbólico que lo puede ligar a sus receptores, por medio del acercamiento y el reconocimiento.

Para tal propósito, Juárez observa que el elemento constructor del drama que va a privilegiar Roberto Arlt es la acción, justificado en primer momento porque el género que escribe Arlt enfoca su atención en proponer acciones que activen aquel capital simbólico en los espectadores, que los haga partícipes del acto teatral.

¿Cuáles son, con claridad, las intenciones del autor? Juárez señala que esta intención era probablemente buscar una reacción del lector/espectador, por lo que instruir un mensaje pedagógico quedaba en un plano muy secundario. Es viable preguntarse la naturaleza de estas reacciones hipotéticas que buscaba Arlt, ¿será que ese sacudirse tiene que ver con el horror, con la toma de conciencia, con el cambio de hábitos?

Otra inquietud que permea la obra de Arlt, para la estudiosa es la forma en que la ficción se relaciona con la realidad, en varias obras es posible apreciar la participación de un elemento ficcional – una historia contada en el drama, una obra de teatro, la mención a un libro, a personajes literarios del inconsciente colectivo—que activa una serie de observaciones del autor, Juárez llega a la conclusión que la mirada de Arlt sobre el papel de la ficción en la realidad va a tener tintes no optimistas, ambiguos y desencantados “parecería más bien demostrar que ese orden de la ficción, de la irrealidad y de la representación no tiene o difícilmente pueda tener consecuencias positivas en el orden de lo real” (JUÁREZ, 2008, p. 42).

Juárez encuentra, entonces, en la dramaturgia arltiana un contenido crítico potente codificado con varias estrategias repartidas en las obras: *300 millones* cuestiona la interacción social del arte; la denuncia de lo monstruoso de la guerra en la expresión

estética del discurso ideológico en *La fiesta del hierro*; la inspiración greco-romana en *El desierto entra en la ciudad* como recuperación de la estructura social de otros tiempos.

La crítica social en Arlt, con la lectura de Juárez, estaría no en conflicto con la búsqueda formal sino haciéndose servicio de ella y afianzándose a una tradición literaria prestigiosa en beneficio de una comunicación con el lector (Ídem, p. 52).

Estas lecturas de Juárez nos parecen reveladoras pensando cómo el lector busca entender cómo es que la obra se concreta con lo real, sobre todo interesándose en la visión de la sociedad cifrada por Arlt.

Aquí es necesario decir de nuevo lo rica y variada que es la crítica de la obra arltiana, por lo que para efectos de nuestras contemplaciones hemos decidido considerar sólo textos que discursan sobre las obras que para la comprobación de nuestra hipótesis van a ser analizadas, así que hemos elegido algunos sobre *Saverio el cruel*, *El desierto entra en la ciudad* y *La fiesta del hierro* para hacer comentarios.

En la revista *Latin American Theater Review* encontramos algunos artículos versando sobre el quehacer teatral de Roberto, María del Carmen Sillato de Gómez<sup>25</sup> dedica un escrito para hablar de lo carnavalesco en *Saverio el cruel*. Para la estudiosa es importante entender el carnaval en esta pieza en términos de revelación del ser/parecer y como un elemento metateatral.

Rescata de la tradición del carnaval la fiesta de la Saturnalia en cuanto inversión del orden oficial, proceso que acontece en la obra en los personajes de Saverio y Susana ya que ellos participan de la elección de una corte ficticia, Saverio como el falso rey y Susana como la reina destronada (SILLATO, 1989, p. 102).

La autora reconoce, auxiliada por la lectura de Bakhtin, que el carnaval es un fenómeno revelador del inconsciente colectivo y que se encuentra en la frontera entre el arte y la vida ya que dota de estructuras de patrón de juego al vivir, vivir que se enmarca fuera de lo oficial. Este sistema de segunda vida se desarrolla en la obra gracias a la broma de la que hacen participar los jóvenes a Saverio, elegido este último por ser una persona desvalida, infeliz y de poca monta en la sociedad (Ídem, p. 103).

---

<sup>25</sup> “Lo carnavalesco en *Saverio el cruel*” LATR: 1989

Así inicia un proceso de transformación en Saverio en el que la figura del rey falso carnavalesco es usada por el mantequero—tal vez de forma inconsciente—para llenar de contenido su vida de insatisfacción; este proceso de empoderamiento se activa por la máscara de dictador que Saverio se va creando a partir del personaje que se le fue asignado en la farsa de Susana.

Esta inversión de valores de la personalidad de Saverio crea una irrealidad que comienza a desligarse de la ficción dentro de la ficción a la que pertenece y comienza a actuar en el plano de lo “real” de la obra, motivado este cambio porque el sueño de poder del mantequero estaba latente desde antes de aceptar el papel en la representación.

El carnaval está plenamente representado en la farsa del tercer acto, en el que se enfatiza el carácter falso de la inversión del orden por los disfraces y máscaras que se usan para la representación (Ídem, p. 105). La estructura carnavalesca en la representación queda clara, ya que si bien Susana representa a la doncella loca ella es la que coordina todo el juego de poder y representación.

Sillato menciona que en el carnaval hay una carga simbólica importante, ya que el juego propone una inversión de papeles que de alguna forma tiene que terminarse para regresar a los órdenes institucionales, en *Saverio el cruel* observa que este reordenamiento del universo se da por medio de la inmolación, en un primer momento en el orden de la metaficción y consumado en la realidad con el asesinato de Saverio por parte de Susana.

La autora encuentra importante justificar que la presencia de lo carnavalesco está latente desde el subgénero dramático en el que está cifrada la obra, que es descrita por Arlt como una comedia dramática, leyendo la comedia como un género serio-cómico que conlleva una visión carnavalesca de la vida (Ídem, p. 106). El estilo realista de los decorados y vestuario también enfatizan al parecer de la autora la naturaleza carnavalesca y de representación de la obra.

El cambio de personalidad de Saverio, del desprotegido al tirano, es más bien una liberación de lo cruel interior que se permite por un aparato técnico de representación codificado por el carnaval: disfraz+ escenario+ designación de roles.

De toda la orden carnavalesca se destaca el personaje Julia por ser el menos participativo en la facilitación del carnaval y ser la única con una opinión contraria a Susana y crítica

de la farsa<sup>26</sup>, considerándola de mal gusto, innecesaria y cruel. Ella, con estas configuraciones, es el elemento de anclaje con la realidad y destruye el orden de la fantasía al revelarle la broma a Saverio, quien cierra el proceso de transformación iniciado con la farsa y regresa, de cierta manera, a su personalidad triste e insatisfactoria.

En la misma revista pero en el número de otoño de 1979 el escritor James J. Troiano busca entender la relación entre la crítica social y los elementos fantásticos en *La fiesta del hierro*. De inicio el autor reconoce que en Arlt hay, y presente en diversas obras, muchos focos de ataque a su sociedad: la pobreza, la hipocresía, la obsesión por el dinero, la pereza y aburrimiento de la clase poderosa, los problemas económicos y las restricciones sociales.

En el caso específico de *La fiesta* Troiano observa una fuerte crítica en contra de las instituciones, específicamente la iglesia y la guerra; la que se orienta en gran parte con el mecanismo del ritual, el ofrecimiento a Baal Moloc. Los vicios de los personajes se muestran de forma cruda para participar de la crítica mordaz a la hipocresía de las clases altas.

El estudioso buscando elementos de lo fantástico en la obra encuentra en un primer momento el juego de la máscara, es decir, un mecanismo de ocultamiento que otorga una fachada de virtud para personajes viciosos que crea un efecto de contraste grotesco (TROIANO, 1979, p. 40).

Los tres personajes que participan de esta ilusión de la máscara son Don Carlitos, Mariana y el padre. Para los tres, explica Troiano, hay que entender que opera una imagen pública en contradicción con una actuación real, es decir, un contraste entre el ser y el parecer. En el primero de ellos, Carlitos, la fachada de fiel empleado se enfrenta a un megalomaniaco devorador. La máscara de Mariana es la de la cortesía, el encanto y la inteligencia mientras que en su realidad es ignorante, falsa y traidora. El padre se enmascara con las intenciones santas de su oficio una naturaleza corrupta y corrompida por el dinero.

---

<sup>26</sup> En el tercer capítulo se describe con más detalles la función del personaje Julia primordialmente considerándola en contraste con el resto del elenco de la obra en cuanto su caracterización, nosotros no retomamos el recurso del carnaval pero sí privilegiamos la marcada diferencia de acciones entre las dos hermanas orientándonos a notar cómo se construye en el texto de Arlt la maldad y la crueldad materializadas en Susana.

Estos tres personajes representan el eje de las clases poderosas en la obra de Arlt, que en estas representaciones configuran claramente un ataque directo del dramaturgo a una sociedad falsa y supuestamente benefactora del otro que sólo actúa en términos del interés propio, el juego de mascarada y rol presente en los personajes ayudan a configurar dicha crítica. La iglesia y la milicia son miradas de esta forma como núcleos de poder corruptor y opresor.

Las peores características de la clase privilegiada son corporificadas en estos personajes, sobre todo en Mariana, que son la crueldad, la ignorancia, la hipocresía y la sed de sangre. En el juego de la máscara también Roberto critica a una clase media sin mucho poder cifrada en el personaje de Ambrosio. Ambrosio, en la lectura de Troiano, es el soñador frustrado que considera que el dinero – aquello que los poderosos tienen y él no—es la panacea para salir de su estado de opresión actual.

En él opera un proceso de decepción al percatarse que el dinero y el poder no curan ni el aburrimiento ni el sin sentido de la vida tras observar la vida monótona y carente de sus patrones. Es en este personaje que Arlt ejerce una crítica muy clara y contundente para la insatisfacción de la sociedad: “What Arlt represents in his works is a infelicitous society where the affluent find their dreams unfulfilling, while the downtrodden ironically dream of becoming prospereous”<sup>27</sup>. (Ídem, p. 41)

La sociedad que describe Arlt, entonces, se caracteriza por la insatisfacción, que puede cifrarse en la ambición sin sentido presente en la adoración de la guerra como fuente de riqueza sin miedo ni conciencia de sus consecuencias.

Otros elementos fantásticos en la obra son las figuras míticas<sup>28</sup> y la presencia de lo grotesco, elementos que aunados a una moral medieval y la estructura del auto sacramental están orientados a la crítica social. El demonio presentado en la obra se corporifica en la figura del fauno, proveniente de la mitología greco-romana mientras que

---

<sup>27</sup> Lo que Arlt representa en sus obras es una sociedad infeliz en la cual los ricos encuentran sus sueños insatisfactorios, mientras que los oprimidos irónicamente sueñan con la prosperidad. La traducción es nuestra.

<sup>28</sup> Troiano hace énfasis en el mito griego como fuente fantástica de esta obra de Arlt; podríamos considerar no sólo el fauno como figura del mito recuperada sino la propia idea del jardín que tiene un protagonismo importante en el primer acto, si bien ya no estaríamos recuperando la mitología griega sino judeo-cristiana tal elemento puede ser considerado fantástico ya que el jardín edénico poco a poco se vuelve ese espacio de las delicias – cifrando una imagen icónica en la obra de Bosch – que permite, entre otras realidades, la infidelidad, la traición y la muerte.

Baal Moloc se recupera del culto palestino<sup>29</sup>. Ambas figuras ayudan a configurar en el obra el mito de la destrucción del hombre en la guerra (Ídem, p. 42) y configuran un ritual ficticio que se vuelve real y sanguinario por medio de los cantos, las danzas y el sacrificio de Julio, el hijo del dueño de la fábrica.

La obra funciona, sobre todo en el acto final, como una relectura del auto sacramental por sus elementos estructurales: la tradición de la luz contra la oscuridad—es decir la corporificación de ideas abstractas y contrarias, la carga de representación dentro de la representación y la prevalencia de lo ético encima de lo psicológico (Ídem, p. 43).

La relectura de la obra como un auto sacramental también explica la aparición de mitos cristianos como la tentación demoníaca que experimentan tres personajes en la obra: Don Carlitos, el cura y Ambrosio.

Contrario al imaginario cristiano, Baal Moloc va a ser símbolo en la obra de la naturaleza destructiva del hombre; los personajes parecen tener en claro cuál es la relación del ídolo con la fábrica, pensándolo en primer momento sólo como una imagen relacionada al su quehacer corporativo, es decir, como símbolo de guerra.

En un primer momento se dramatiza una distancia psicológica con Baal Moloc y los personajes sólo lo leen en términos de publicidad y de imagen empresarial, manteniéndose en un plano humano. Poco a poco y por medio del ritual esta distancia se rompe y los convidados a la fiesta se inmergen en lo fantástico del ritual-farsa. En este proceso hay una voz anónima que como Julia en *Saverio* representa la voz de la razón, un invitado que al observar la dirección del ritual decide retirarse, su participación es mínima y no altera el dominio del ritual sobre las psicologías de la multitud.

La fantasía vuelve de verdad el mito de la destrucción y por medio del sacrificio se obtiene lo pedido por los personajes: la guerra estalla al final de la obra y se presupone el enriquecimiento de la fábrica. Aquí actúa una visión desolada del mundo y un afán de criticar la sociedad. Troiano lee aquí que es mucho más importante para el autor la transformación deshumana que el tratamiento artístico de la obra, por lo que lo grotesco funciona en términos de tema y no de forma ya que lo familiar en la obra se vuelve extraño y aborrecible.

---

<sup>29</sup> La presencia de Baal Moloc, además del culto aquí referido puede leerse en la obra como referencia a otras fuentes literarias, sobre todo a Gustave Flaubert (1821-1880) y su novela *Salambó* (1862).

Así el crítico finaliza considerando que *La fiesta del hierro* es una obra donde la confusión de tiempos y estados de la humanidad opera en lo contemporáneo haciendo que convivan actitudes rudimentarias como el sacrificio en un marco moderno.

Otro autor que leyó en Arlt la presencia de la máscara es el ecuatoriano Gerardo Luzuriaga que en 1978 escribió el artículo *Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt*. Es importante recalcar que Luzuriaga nota una clara influencia de Pirandello en Arlt y articula su lectura desde este hecho. Para nuestra consideración creemos de suma relevancia observar que el profesor ecuatoriano lee en Arlt la visión del hombre configurada en dos elementos: la dialéctica de la máscara/rostro y la frustración de la felicidad ante la crueldad humana, elementos que operan en el total de la obra dramática de Arlt.

Luzuriaga encuentra que la máscara en Arlt funciona como ocultamiento de la verdad y observa que hay tres de estas máscaras en la dramaturgia arltiana: como evasión, como sueño y como locura (LUZURIAGA, 1978, p. 96), la máscara es, entonces un mecanismo de ocultamiento deliberadamente escogido. Los personajes, en la lectura de este autor, también participan de la naturaleza malvada e hipócrita que Troiano propone, es interesante decir que ambos autores opinan que la apariencia en el teatro de Arlt es maleable y funciona para ocultar y volver agradable al exterior una naturaleza corrompida, cruel y déspota.

Para Luzuriaga el teatro de Arlt es ético, por lo que la máscara como aparato literario va a mostrar problemas sociales/morales, por lo que el autor no teoriza sobre la máscara, sino que la muestra y la denuncia.

En *Saverio el cruel* Luzuriaga lee en su protagonista un personaje ingenuo que por medio de la máscara llega a ser cruel, la fantasía de representar al coronel opera como una válvula de escape que no llega a ser verdadera porque el peso de la realidad es mayor que la liberación y empoderamiento de la máscara (Ídem, p. 97).

Saverio, en esta lectura, es un personaje simbólico ya que él abstrae la experiencia de individuos insatisfechos que modifican su comportamiento con la oportunidad adecuada; esta búsqueda de la felicidad lo lleva de un estadio inicial de ingenuidad y frustración a un empoderamiento por medio de la crueldad y el cinismo. La visión del hombre es muy negativa aquí, ya que la obra sostiene que la capacidad inaudita de maldad está presente en cualquier capa social, todos somos capaces de la crueldad (Ídem, p. 99).

La lectura de Arlt es clara: la crueldad no es exclusiva del poder y la lee en dos manifestaciones: el despotismo y el armamentismo sin escrúpulos. En *La fiesta del hierro* Luzuriaga observa representada toda la escala social participando del fenómeno del poder, en la que las clases menos privilegiadas intentan obtenerlo por medio del dinero, a diferencia de *Los siete locos* el conocimiento ya no es un medio de obtención de poder, sino la riqueza.

En este esquema la venganza y el mal se esparcen por toda la pirámide social (Ídem, p. 101) creándose una política del odio de la que todos los participantes, sobre todo la clase alta, son conscientes. Las máscaras de *La fiesta* se cifran en la hipocresía y la burla de alguien con menos poder, o con mayores privilegios; en consonancia con esta interpretación Luzuriaga lee, por ejemplo, el romance de Don Carlitos con Mariana como una venganza del trabajador en contra de sus jefes.

El acto de mayor crueldad, de acuerdo con el estudioso, es la inmolación del niño Julio que coincide con el momento de mayor gloria material de Armstrong quien se queda sin heredero. Mariana no se altera con la muerte del niño, sino que la trata de una manera fría e indiferente, este personaje parece ser la mayor malévola de la obra ya que sus pasiones de actuación son inalterablemente el desprecio y la venganza y por su paso por todo el espectro social (de ser una mujer de barrio pobre a la esposa del mayor magnate de la ciudad) su naturaleza malvada representa a toda la sociedad.

La doctora Keli Cristina Pacheco también cuestiona la naturaleza humana en la obra arltiana en *El desierto entra en la ciudad* orientada en el concepto del exilio y haciendo una lectura comparada con la pieza del dramaturgo carioca Nelson Rodrigues *O beijo no asfalto* (1961).

Ella lee en la pieza de Arlt los mismos personajes reconocidos por Luzuriaga y Troiano, sórdidos y corrompidos por el poder pero observa en César – protagonista de la obra y relectura de la figura de Jesucristo—una búsqueda de relación con lo exterior por medio del misticismo, por lo que decide volverse asceta.

El exilio es interpretado por ella, tanto en la obra arltiana como en la de Rodrigues, como una soledad autoimpuesta provocada por un evento extraordinario (PACHECO, 2011, p. 2), esta decisión de purificación por parte del protagonista es atacada por el desprestigio de la sociedad en contra del acto misericordioso.

César es entonces el rico aburrido que al contacto con la muerte decide abandonar su vida de apariencias y realiza una búsqueda espiritual en el desierto; el cual es agredido por su sociedad y nos regresa el conflicto del hombre contra el mundo cifrado éste último en la obra en sus familiares y amigos.

El exilio entonces es leído como una elección de no seguir en un contexto corrompido y César se envuelve en experiencias límite que no lo llevan a la absolución, ya que su contacto con la experiencia espiritual César, simbolizando al hombre, es sacrificado por su sociedad. Así es como este personaje se des-relaciona de su exterior por medio de la elección del exilio.

Carla Beraldi busca entender en *El desierto entra en la ciudad* la presencia-ausencia de lo divino, para lo cual hace varios comentarios que aquí es interesante retomar. En primer momento ella también encuentra que para Arlt es un tema importante entender cuál es la relación de la ficción con la realidad (BERALDI, 2007, p. 2).

El autor piensa en dos tipos de escritores, uno burgués de cultura literaria presuntuosa y otro más cercano y consciente de la realidad; el primero para Arlt es productor de un estilo sin contenido mientras que el segundo asume su rol social y responde a su contexto y se gana la vida trabajando.

Estas consideraciones del escritor permiten observar cómo es que él piensa la dicotomía forma-contenido, que de cierta forma se hace eco con las tendencias de trabajo literario de su tiempo, contemporáneos a Arlt estaban en producción el grupo de Florida y el de Boedo; si bien Arlt no se sintió dentro de ninguno hay que mencionar que el primero se conformaba por escritores más interesados en la forma y en el segundo apostaban por la literatura como instrumento de lucha social.

Sin descuidar el estilo, la estética y las estructuras de la forma Arlt no se relaciona a los autores “burgueses” por él criticados, tampoco privilegia una visión extremadamente de izquierda en su literatura, más bien, atendiendo a las lecturas de Beraldi, Arlt estaba profundamente conectado con su contexto y su observación era crítica, apoyándose del proceso de tomar directamente de la vida su material literario.

En este observar crítico Arlt también llega a disertar sobre el tema de lo divino, principalmente comprendiéndolo como una vinculación directa a la experiencia de ser humano, en este universo de ideas el autor llega a considerar el mal como una

consecuencia de la vida citadina (Ídem, p. 6). La denuncia, en este caso, sería la exposición de las naturalezas ruines del hombre para crear un espacio de toma de conciencia.

La autora hace una revisión de tres obras narrativas y una dramática de Arlt: *El juguete rabioso*, *Los siete locos/Los lanzallamas* y *El desierto entra a la ciudad*. Es en el análisis de esta última que aquí recuperamos algunas informaciones. Por la forma en que describe la obra hace interesante preguntarse si Arlt estaba buscando escribir un teatro de tesis: “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”. (Ídem, p.18)

Esta reflexión no es vana, ya que por el conocimiento que el autor tenía del auto sacramental, por ejemplo, es seguro considerar que tenía un conocimiento muy amplio de la teoría y práctica dramática a pesar de no ser un autor formado en el teatro. Aunque más que la menor o mayor habilidad técnica de Arlt, esta posible escritura de teatro de tesis nos ayuda a defender que su postura creadora como teatrista es igual de crítica e informada que el resto de su obra literaria.

En la obra analizada por Carla Beraldi encuentra que el motivo presente en ella es el rechazo del mundo configurada en una relectura del exilio espiritual de Jesucristo en el desierto. Este releer coloca dos naturalezas en constante debate alrededor de César, el protagonista: la locura y la santidad; la condición santa podría estar enmarcada en el renunciamiento que el personaje principal hace de la fortuna material<sup>30</sup> mientras que la locura sería más bien correspondiente al examen externo que hacen los personajes que rodean a César, sobre todos los familiares interesados en la fortuna negada.

Es, precisamente en este discutir de la santidad o sanidad de César que hay un planteamiento interesante del autor: el escepticismo. Motivados por la actuación cómica previa de César al adoptar la vida asceta sus familiares desconfían de su nueva vida austera; Arlt estaría diciendo, entonces, que para los ojos no entrenados la comedia, y el arte por extensión, podría entenderse como mentira.

---

<sup>30</sup> Los bienes del mundo son considerados por la literatura religiosa como perecederos, falsos y productores de todos los sufrimientos, esta visión es conocida como *Contempus mundi* (DELUMEAU 1988). Una interrogante llamativa en la pieza dramática de Arlt sería observar, precisamente, como los personajes se posicionan frente al mundo y auxiliándose del tópico del *Contempus* entender las redes accionales de la obra.

Es cierto que a nuestras consideraciones tal vez estén faltándole más lecturas, debido al enriquecimiento constante a la crítica de la obra de Arlt, sin embargo hemos querido recopilar todas estas observaciones por el hecho de que todos los lectores considerados aquí afirman sin ninguna inseguridad que la obra de Arlt creó una vida más allá de lo textual, de lo netamente artístico, si bien hay una serie de aparatos teóricos sumamente complicados e interesantes en su obra, los críticos resumidos aquí entienden que el ejercicio teórico está orientado por la praxis de un acontecer social.

Roberto, observándote entiendo tu ruta, intento adentrarme en tu sociedad por medio de tu espíritu; motivado por tu creación que encuentro valiosa y horripilante a la vez intento ser un hombre de mi tiempo y entender cómo el monstruo de lo humano se mueve en mi contemporáneo. Mirándote intento escuchar tu voz, me llegas en ecos, bocetado por aquellos que he querido llamar de mis guías, conviérteme en viajero y oriéntame con el oráculo de tu creación, ¿dónde dirigirse para encontrarte?

## **CAPÍTULO DOS: HACER EL BIEN SIN MIRAR A QUIÉN, NOTAS SOBRE LA MALDAD Y LA CRUELDAD**

Aunque sé que la culpa  
No me conduce a nada  
Tengo esta llamarada

“El viento” 2011

Raquel Verónica Loza Fernández/ Juan Pablo Campodónico

Roberto, intento entender tus palabras en la confusión del tango, en la insinceridad de lo contemporáneo, en la supuesta zona neutral de la teoría pero me permito decirte que a veces no las entiendo. No sé si ellas mismas se mezclaron con otras esencias en su viaje de tiempo o si es que mi oído, viciado de contemporaneidad, no está limpio para escucharte.

Intento, aun así, acercarme a ti con la intuición sin dejar de lado mis guías, sin soltarme, sin negar una estructura

que sostenga el orden. Pero, ¿no es que, acaso, lo que tienes para decirme es precisamente el des-orden?

Escribo esa palabra evocando aquí la realidad, una de las formas de llamarla. Intento pintar en la memoria la Buenos Aires que tú conociste, de la que pedías pudiese observarse el río y lo único observable era un edificio, una parte pobre de la ciudad, en pocas palabras lo humano suplantando la naturaleza.

Sin embargo, recuerdo que uno de los motivos que me traen a ti es precisamente lo humano, entenderlo de alguna forma. Ese edificio que distrae tu vista es tan nuestro como la literatura, quiero decir, está tan hecho por nosotros como la letra.

La poética de la ciudad me absorbe pensando en tu obra, no puedo evadir caminar las calles, oler las cloacas, ver luces en el abrigo de la noche. Pero no es sólo ella siendo un cascarón, sus habitantes pasan a mi lado y algunos me miran con sospecha, otros con curiosidad.

Recorro unas pocas cuadras a tu lado y sé que sin duda hay vida, moviéndose frenética, subiéndose de un bondi<sup>31</sup> a otro, yendo, saliendo de casa; pero al ir tú y yo juntos, si nos detenemos en la mirada ajena, ¿qué encuentras? Hay, tal vez, en nuestro caminar diario múltiples encuentros con el peligro, la sospecha.

No sé a cuánta ciencia tenga que recorrer para defender un hecho irrefutable: somos débiles y tenemos miedo; es en aquella sintonía que hemos buscado, como especie y como sociedad, protegernos los unos a los otros y también a nosotros mismos.

---

<sup>31</sup> Transporte público colectivo, como son llamados en Argentina los autobuses urbanos.

¿De quién nos defendemos, puedo preguntarte, Roberto? Al leer tu teatro observo esa polarización primaria, ese miedo ancestral que obliga a tus personajes a defenderse: observo a Saverio, que sabiéndose víctima de una burla, activa el mecanismo de la performance pero también puedo apreciar a Mariana también defendiendo lo suyo, mediante el sadismo y la venganza. Ambos personajes reaccionan al ambiente hostil, pero ¿por qué uno de ellos recurre a la fantasía y la otra a la crueldad? Es indudable que como humanos vamos a intentar siempre mantenernos vivos.

Roberto Arlt parece estar sumamente consciente de tal hecho, pero esa consciencia parece no detenerse en el mero hecho de nuestra deseable supervivencia, también permítase observar que el mundo que le rodea dista mucho de ese primitivo momento en que nuestro instinto de sobrevivencia nos consolidó como especie.

Lo que nos causa miedo, lo que activa nuestras defensas ahora es muy distinto a aquel tiempo antiguo, conocemos mejor las fuerzas de la naturaleza y estamos mejor preparados para resguardarnos del peligro externo.

¿Pero qué sucede con la cara interna del peligro? ¿Quién nos enseñó a defendernos de nuestro núcleo? La imprevisibilidad de nuestra conducta nos ha llevado a preguntarnos sobre nosotros mismos, tal vez esa cuestión es la que, en realidad, nos da sentido como especie.

Intentando comprender al otro deberíamos sincerarnos y decir que lo que en otro buscamos no es más que una materialización de lo que tememos esté en nosotros: el terror, el desconcierto, la maldad. Pero mirar de lejos es como no mirar, no asumir una responsabilidad, decir que ese dolor y esa desesperación no nos corresponden.

Pero corresponden. Desde el momento en que nos organizamos en grupos humanos y no decimos simplemente humanos estamos ya queriendo hacer una barrera; si pensamos barrera en calidad de frontera, borde, línea; ¿será que es necesario realmente dividirnos? ¿La división es a ciencia cierta una cura para lo cruel?

Digamos que sí, que las barreras nos ayudan a mantenernos vivos, a no entorpecer el mecanismo de la vida, ¿veremos el momento en que las fronteras se quiebren de contener tanta violencia?

Tal vez la lógica de la separación se nos fue de la mano, que al principio era un sistema útil, pero con el paso del tiempo y la creación de la cultura lo llevamos a otro espacio, el de la incompreensión y el miedo.

Que el otro nos dé miedo no es un misterio: la ciencia, la literatura, los discursos de consumo nos recuerdan cotidianamente esa experiencia fundamental de lo desconocido, nuestra actitud frente a lo que aún no sabemos cómo puede reaccionar parece ser fundamentalmente de protección, porque al no tener control intuimos estar en peligro.

Esta defensa histórica ha creado situaciones, obras, fenómenos que ahora podemos ver con otras perspectivas; sin embargo, ¿cuándo es que cambiamos la defensa y fuimos a la vanguardia del ataque?

Preguntándonos esto nos hemos dirigido a la obra de Arlt. Creemos que sus personajes— con la salvedad que el aparato literario se merece— ayudan a entender de alguna forma el comportamiento humano en un plano que para no teorizar de más llamaremos “la realidad”.

Queremos, en comunión con su obra, establecer aquí un campo semántico que nos sirva de mapa para no perdernos en el alma humana. Esta semántica puede corporificar las actitudes, realidades y acciones que observamos en su teatro configuran el rostro de la maldad.

Hablamos de maldad con la consciencia de que intentamos dibujar simple una bestia de mil cabezas, pero creemos que es ella la que puede decirnos por qué es que, como sociedades, nos comportamos así, por qué frente al dolor ajeno podemos incluso llegar a la respuesta de la burla y la humillación.

Este campo semántico va actualizándose en cuanto más se piensa el tema, de momento, formaríamos su núcleo con los siguientes términos: terror, diferencia, culpa, sufrimiento, violencia, dolor. ¿Reconocemos esta terminología en la obra de Arlt?

De primer momento, si pregunto ¿por qué existe la maldad?, la respuesta no surge, no hay una emergencia, una solución concreta que se aparezca y resuelva. Si pienso un poco más,

podría hasta permitirme la tautología y decirme *porque somos malos*, bien, ¿y abrazo esa redundancia como respuesta?

Conversemos un poco más Roberto, la maldad tiene cuerpo, ¿o no?, la maldad está en función de algo, ¿o de alguien? Digamos que está en función de algo, así como la luz está en función de la oscuridad, listo, déjame decirte, por ahora, que colocaremos la maldad en oposición al bien. Llegamos al siempre fecundo campo de la dicotomía.

No, no me lo puedo contestar diciendo que somos malos porque no somos buenos, o somos buenos porque no hacemos el mal. Ahora la dicotomía no responde nada. Me parece evidente que la duda que tengo aquí sobre la maldad es lo suficientemente profunda para pedir otra forma de respuesta.

Intentando entender el lado oscuro de nuestro corazón he consultado otros oráculos, especializados en otras ciencias: no busco ahora - como en el tiempo griego- a dónde vamos, quiero saber de dónde venimos, específicamente esa parte nuestra que hace y desea el mal, como sea que lo definamos.

Tratando de entender la maldad he necesitado recurrir a otro concepto: la crueldad; en algún momento fui cuestionado al pensar que tus personajes eran simplemente malvados, siempre afirmé que la maldad en ellos estaba en la *acción*, no los pienso contrarios a un Dios, por ejemplo, y tampoco creo que el pecado mueva tu mundo dramático.

Sin embargo, tal vez obvié el hecho de que esa acción malvada pasó por un pensamiento anterior, por una elección, alguien me hizo notar que no sólo maldad hay en Mariana, Don Carlitos o Susana - criaturas tuyas- sino que ellos están conscientes de que hacen el mal, que provocan dolor, y de alguna forma buscan provocarlo, son además de malvados crueles.

¿Cómo es que ambas palabras forman parte de nuestro vocabulario? ¿Quién nos enseñó a definir las? Afirmé que la

dicotomía, el binarismo aquí ya no están funcionando como respuesta, pero, ¿recuerdas Roberto quién fue el primero en decirte que era lo malo, qué está bien, qué está mal? Yo no puedo recordarlo.

Intento ahora definir dichas palabras porque las intuyo esenciales para acercarme a tu dramaturgia, las voces de las que ahora hago resumen son principalmente filosóficas porque me convencí que la maldad no es sólo conductual, que forma parte del mundo y como tal necesito entenderla.

Miremos cómo en el concepto también se abstrae la acción, en este momento nos dedicamos a pensar el mal basado en aquellos que también se preguntaron por él: Arthur Schopenhauer, René Descartes, Rüdiger Safranski son las guías principales en este entender. Clement Rosset también está presente en este momento de teorización del mal con el *principio de crueldad* así como algunos aportes teóricos del psicoanalista Erich Fromm.

## 2.1 El lugar (in)existente del mal

En el primer momento de acercarnos a la realidad “mal” consideramos prudente calzarle verbos para intentar entender su naturaleza, probamos opciones como “hacer”, “actuar”, “realizar” el mal y pareciera que la maldad es una *performance*, que es una actuación. ¿Eso significa que la fuente de toda maldad es llevar hacia la representación?

Nos parece inadecuada dicha idea, es cierto que se puede *actuar el mal* en cuanto representar una acción malvada – ya sea en una ficción propiamente dicha o fingirla en la realidad, pero pareciera que se mantiene lo malvado en un discreto plano ficcional; por ello intentamos usar el no tan popular – y con tintes marcadamente mecánicos—verbo *accionar*, accionar el mal.

¿Qué transformación ocurre aquí? Parece que el mal ahora se vuelve una acción que rompe cualquier naturaleza ficcional, ocurre en el plano de lo real y nos permite acercarnos a él como el fenómeno que es. Bien, y en el caso del mal no consumido, ¿cómo explicar la fenomenología de lo que no se percibe en la realidad?

Invocamos una contradicción, ya que para explicar lo que existe recurrimos a lo que *no existe*, o al menos no podemos percibir. Intentemos una nueva ronda de verbos para nuestro objeto directo “mal”: “crear”, “inventar”, “pensar el mal”.

La maldad cobra ahora una nueva realidad que no niega su orden material, pero acerca también su característica de potencialidad, de origen de la acción. Es interesante observar en este momento, como intuición general, que los filósofos han propuesto tantas visiones de la realidad que de cierta manera parecen tener el terreno común del pensamiento.

Esta división del mundo en lo tangible y lo intangible pide sin dudas recurrir a René Descartes y en específico a *As paixões da alma* (1649) para explicarnos de alguna manera el mal.

Empezamos con la dicotomía ya propuesta de tangible e intangible en los términos de Descartes Cuerpo/Alma, refiriéndose él no a un cuerpo o alma individual sino al cuerpo como cualquier posibilidad de lo tangible y el alma como lo que existe en nosotros pero no lo concebimos perteneciente al cuerpo.

Esta definición del alma le permite proponer el concepto de *pasión* en un primer momento como todo lo que acontece de nuevo en relación al sujeto que le acontece. Las pasiones y las acciones son ambas funciones del alma: la acción se ve dominada por la voluntad mientras las pasiones están determinadas por la percepción y el conocimiento.

Las pasiones pueden tener su causa tanto en el alma como en el cuerpo, interesándose Descartes en las primeras las define como las percepciones, sentimientos o emociones que son causadas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus. El principal efecto que las pasiones tienen, para el filósofo, es incitar y disponer al alma a querer las cosas para las que se prepara al cuerpo.

La primera causa de las pasiones es la agitación (estímulo externo), mientras que las pasiones causan en el alma acción y en el cuerpo un temperamento o reacción. Descartes declara que las pasiones pueden ser entrenadas por el humano para dominarse y conducirse.

Esta última afirmación juzgamos de alta importancia considerando nuestro estudio, ya que para efectos del análisis consideraremos que las acciones de los personajes de Roberto Arlt – relacionándolas aquí a la pasión como la describe Descartes— son *conscientes*, es decir, que están direccionadas a un fin establecido por un sujeto; los personajes, por

decirlo en términos cartesianos, entrenaron una parcela de pasiones emparentadas con el mal.

Es importante establecer que Descartes no considera la maldad como pasión, pero en su lista va a colocar diversos elementos que explican la naturaleza del mal. Primeramente hay que decir que la forma de la pasión<sup>32</sup> dependerá del beneficio o perjuicio que le hará al alma (finalidad) y por la manera en que nuestros sentidos pueden ser movidos por los objetos (estimulación).

Es claro que no todas las pasiones enlistadas por Descartes están en concordancia con el mal, hagamos una selección de ellas para observar los comentarios del filósofo sobre las mismas: desprecio, bajeza, veneración, desdén, odio, temor, celos, desesperación, cobardía, pavor, remordimiento, burla, envidia e ira.

El desprecio es la pasión que nace del reconocimiento del objeto y se ve permeada por un contacto nocivo entre el alma y lo material. En el caso del mal, ¿cómo explicarse dicha pasión? Por un proceso simple de enunciación podríamos decirnos que el mal desprecia al bien, ya que los objetos potencialmente buenos le son nocivos al alma mala. También diríamos que el desprecio que siente el alma malvada es hacia los otros que actúan guiados por el bien, dando como natural la correlación entre el desprecio y el rechazo.

La bajeza está pensada por Descartes como un sinónimo de la flaqueza del espíritu, es decir, la baja consideración de sí mismo, en el artículo 164 de la tercera parte de su tratado el filósofo explicita que la bajeza, es decir, un espíritu débil, suele hacer que los individuos pequen con mayor frecuencia; es importante declarar aquí que no pensamos el mal en función a dogmas religiosos, por lo que la mención al pecado nos servirá aquí sólo como advertencia de que Descartes señala en la pobreza espiritual<sup>33</sup> una razón para el surgimiento del mal.

La veneración es la pasión que surge de reconocer en el objeto la posibilidad de causar el bien o el mal mientras que el desdén es el menosprecio de una causa libre cuya potencialidad de bondad o maldad está por encima de nosotros. Para los efectos del concepto que aquí buscamos podríamos preguntarnos qué objetos estimulan al alma para

---

<sup>32</sup> Para Descartes todas las pasiones están contenidas permanentemente en el alma, le llama forma al tipo de pasión que va a manifestarse.

<sup>33</sup> Para alejarnos del discurso religioso entenderemos espíritu no como la conexión del hombre con lo sagrado sino como la naturaleza inmaterial –psicológica—de la naturaleza humana.

venerarlos porque crean el mal, de primer momento pensamos en la guerra, ya que es reconocible en nuestra memoria histórica-cultural que ella como fenómeno tiene una potencia de destrucción incomparable; pero también habría que pensar en otras realidades –tal vez micro-realidades—que despiertan la veneración por el mal.

En cuanto al desdén, tal vez habría que pensar en dos posibilidades que menosprecia el alma malvada, el bien como universalidad y la otredad como invasora y enemiga. Sin proponérselo pareciera que la configuración de la maldad conlleva también una configuración de grupo. Pensamos que tal vez el otro parece nocivo al individuo malvado en cuanto pueda entorpecer sus propósitos, por lo cual podría desdeñar a cualquier grupo ajeno sea contrario o no.

¿Cómo reacciona el alma en cuanto al amor y al odio con respecto al mal? En el artículo 79 de la segunda parte Descartes establece que tanto el amor como el odio residen en la voluntad del alma de unirse o separarse de las cosas –lo material—dependiendo de si son convenientes o nocivas para ella.

Aparentemente el filósofo deja abierta cualquier posibilidad de acción, ya que no caracteriza al alma como buena o mala sino a los estímulos que la excitan pensando en su funcionalidad, habría que preguntarse qué orientación debería tener el alma que estudiamos aquí.

Abrimos un cuestionamiento que no debería pasar desapercibido, ¿lo que popularmente entendemos como el bien es realmente bueno? ¿La maldad es realmente lo que creemos que es? Pensemos en la repulsión/atracción que propone Descartes, ¿por qué elementos del mundo sentimos amor? ¿Qué realidades nos causan odio? Toda lista que podamos proponer, tal vez lleguemos a concluir, no será unilateral, por ejemplo, nos parece que la familia es una organización que puede resultarnos amorosa en cuanto ser conveniente para el desarrollo de nuestra alma; ¿pero aquellas familias que desarrollan relaciones patológicas también son convenientes para ella?

Ahora bien, esa destrucción que ahora focalizamos en la relación familiar, ¿será que acaso exista el alma que busca unirse a ese dolor? No estamos convencidos de que el amor y el odio sean absolutamente relativos, pero con seguridad al intentar posicionarnos en alguno de los extremos aparecerán los casos para contradecirnos.

El temor es contemplado por Descartes como una de las pasiones resultantes de si el alma puede o no obtener lo que ama. La esperanza y el temor están en función de si el objeto amado tiene mayores o menos posibilidades de obtenerse. El temor es la menor posibilidad de éxito que desemboca en la desesperación, es decir, la inseguridad de no saber si se obtendrá el objeto amado – conveniente.

¿Cuál será la relación de ambas pasiones con la maldad? Observemos aquí la comunicación clara que establece el filósofo del alma con el mundo material; al elegir el alma malvada su objeto de deseo, por ejemplo la venganza, establece una materialidad meta. ¿Cuáles son las posibilidades de éxito de obtenerla? En primer momento la voluntad del otro de resistir al ataque de la venganza ya será un obstáculo para la realización de la misma, por lo que se creará el temor en el alma malvada de no obtener su deseo.

En consecuencia la desesperación se creará en el sujeto que aquí imaginamos, pensamos dicha pasión anclada a la impotencia; lo que interesaría aquí es entender las acciones que, motivadas por dicha inseguridad, crea el sujeto malvado, pensemos incluso en alguien que no tiene la intencionalidad del mal pero desesperado por no obtener lo que desea acciona, ¿sería justificable el mal como forma de expresión del desespero?

Los celos son considerados por Descartes una especie del temor, ¿cómo entender dicha relación? Resulta importante no olvidar que si bien estamos en el intento de configurar un sujeto malvado tenemos que considerar que está dentro de un sistema, por lo que hay una diversidad mayor de sujetos que lo rodean. Los celos estarían en función de dicho sujeto en relación a los otros; nuestro hombre malvado teme por el poco éxito de su intención, pero observa que otros sujetos si consiguen obtener sus objetos de deseo. Los celos se activan, ya sea que los otros obtengan metas buenas o malvadas, el sujeto malvado al sentir celos llega de nuevo al terreno de la desesperación y su cadena accional se orienta a dañar o violentar a los otros.

Al llegar a las dimensiones de la cobardía y el pavor Descartes sólo las define en negativo con respecto al coraje y la osadía; relacionadas las cuatro a la irresolución, es decir, cuando el éxito o no de obtener lo deseado por el alma no depende de nosotros. Estas definiciones negativas no parecen decir mucho y hasta se presentan de, cierta forma, confusas.

Intentemos aclararnos la cobardía y el pavor con respecto al mal con algunas intuiciones, en primer momento cuando llamamos a alguien de cobarde se establece una especie de

jerarquización de sujetos, sentimos al otro inferior a nuestra posición, la cobardía popularmente es ligada al miedo de actuar o a actuar de formas no asertivas para intentar escapar a una responsabilidad.

¿El cobarde es, en esos términos, malo o el malvado es por antonomasia cobarde? Abrir ambas posibilidades establece una serie de parámetros que tal vez no ayuden mucho a definir el perfil del hombre malo con respecto a la cobardía, pero – también valiéndonos del pensamiento popular— podemos ayudarnos a entender dicha relación al establecer la cobardía motivada por el temor, tal vez el cobarde es un estadio del alma para llegar al mal, en cuanto a no concretar la obtención del mal deseado una primera reacción podría alejarse, no responsabilizarse de desear la maldad.

La cobardía, entonces, estaría relacionada en la voluntad de no reconocerse malo pero motivado por la desesperación terminar por elegir la maldad como posibilidad de conseguir la meta deseada.

La alegría y la tristeza son pensadas por el filósofo francés en relación a la consideración del bien o del mal presente, para él la presencia del bien excita la alegría y la del mal la tristeza, siempre y cuando reconozcamos ambas posibilidades como nuestras (DESCARTES, 1998, p. 243). ¿Esto significa que el alma malvada es también triste?

Para efectos de este cuestionamiento habría que retomar que en *Las pasiones del alma* el bien y el mal no son definidos más que como estímulos, pensada esta estimulación en la conveniencia o no de activar las pasiones.

Entonces, bajo esta terminología, el mal presente que causa tristeza se refiere a todas esas situaciones nocivas e inconvenientes para el alma y sus deseos, bajo esta perspectiva podríamos pensar que en efecto el sujeto malvado atraviesa por momentos tristes en cuanto el mundo presente le brinda obstáculos a la obtención de sus deseos.

La burla y la envidia son pasiones concatenadas por lo ajeno al alma, ambas son formas de reacción a si a los demás les acontecen situaciones buenas o malas; dice Descartes que la burla es una reacción de alegría frente al mal ajeno (Ídem, p. 243). Entendemos popularmente la burla en términos de desprecio o censura frente al otro, al establecerla el filósofo como una alegría por la mala fortuna de los demás podemos pensar que en efecto el alma malvada puede ser alegre, en cuanto dicha alegría se ve enmarcada en la burla.

La envidia, por otro lado, está vinculada a la indignidad, es decir, si el alma se perturba frente al mal o el bien exterior. Cuando dicha perturbación se ve causada por el bienestar ajeno es cuando el alma siente envidia, es decir, sentimos como indigna, como nociva para nosotros la felicidad, bienestar o provecho ajeno.

El sujeto malo que intentamos entender aquí sería envidioso en cuanto observa que otros obtienen lo que ellos quieren y también si dicho objeto conseguido es también deseado por él.

Acerca de la ira Descartes dice que es una reacción hacia el mal ajeno cuando es perpetrado hacia nosotros. De cierta forma la definición dada aquí pareciera caracterizar más a un sujeto “bueno” que a uno malvado ya que se reacciona frente al mal; habría que considerar aquí que la definición de un sujeto malo es también la creación de un lugar de emisión: la maldad.

Con esta consideración podemos decir, sin duda, que el sujeto malvado también es iracundo ya que reacciona a otros si las acciones de estos no son convenientes para la culminación de sus planes; las acciones bondadosas del otro pueden causar mal para este tipo de sujeto que intentamos perfilar.

Descartes en el artículo 199 establece que la ira es una especie de odio que sentimos por quienes causan el mal; enunciarlo sin contextualizar o editar parece contradictorio ya que estamos precisamente intentando entender a quienes causan el mal. ¿Eso significaría que quienes recurren en acciones malvadas no sienten odio?

Pensamos popular la idea de que el malvado odia, ya sea a la vida, a los demás o a sí mismo; guiémonos por dicha intuición, por la naturaleza del tratado de Descartes podríamos pensar que hay una moral actuando en él, por lo que difícilmente definiría el filósofo el bien y el mal a partir de los sujetos que hacen el mal, entendiendo en negativo la última definición de Descartes podríamos decir que la ira que nos interesa entender y después observar en los personajes de Arlt es precisamente el odio hacia el bien ajeno.

Esta revisión de las pasiones descritas por Descartes es de ayuda para establecer una semilla de significación de la maldad en cuanto intentar discernir las pasiones que la caracterizarían. Debido al marco que elegimos es honesto decir que realmente lo que hicimos aquí es dar cuenta del *alma malvada* y no de la maldad como objeto/propiedad/realidad propiamente dicha; aún en el concepto de alma revisemos un

poco el discurso de Arthur Schopenhauer para continuar con la definición de nuestro objeto.

En *O mundo como vontade e como representação* Schopenhauer establece que nadie es ajeno o indiferente a las acciones del hombre (SCHOPENHAUER, 2005, p. 353); palabras del filósofo que consideramos fundamentales para declarar que la maldad es humana, y por lo tanto, no es indiferente para ninguno de nosotros.

En la definición de voluntad podemos retomar algunas notas que ayudan nuestra causa, en primer momento entender la voluntad como originadora de toda acción y creadora del mundo y también como autónoma sobre cualquier asunto. El mundo cognoscible en el que vivimos es la materia y límite de nuestra consideración, la voluntad entendida en sí misma – destituida del conocimiento— es un ímpetu ciego e irresistible.

El mundo fenomínico es el espejo de la voluntad porque ella siempre quiere la vida, y donde existe ella existe el mundo y la vida (Ídem, p. 358); el nacimiento y la muerte son los polos de todos los fenómenos de la vida y ambos son consideradas pertenecientes al fenómeno de la voluntad. El presente es, para Schopenhauer, la forma de la voluntad y es indiferente con los individuos.

El hombre es el único que carga con la consciencia de su muerte; el sufrimiento ocurre cuando la voluntad de vida se ve atravesada por un obstáculo, el arrepentimiento es estar consciente de que alguna acción intentó mudar la intención de vida (Ídem, p. 383).

Estas lecturas rápidas de *O mundo como vontade...* parecieran ser impresiones caóticas de la teoría de Schopenhauer, pero démosle contexto para permitirles caber en las consideraciones que hacemos sobre el mal.

En primer lugar destaquemos que si bien ya no mencionado explícitamente el concepto de alma la maldad estaría – como en Descartes— contenida en la intangibilidad, en lo que él llama *voluntad*. Al ser ésta de carácter inmaterial y originadora del mundo sin dudar podríamos proponer que la maldad es una de las tantas opciones de la voluntad de manifestarse en la realidad.

Nos parece primordial que el filósofo destaca que el mundo fenomínico, es decir, perceptible es nuestro límite de concepción y entendimiento; lo cual es revelador pues nos explicaríamos que la maldad que observamos es la única que podemos entender porque es también un fenómeno del mundo, así que la contemplación religiosa del mal,

por intentar explicar éste en el espíritu, no nos serviría para entenderlo desde la perspectiva que aquí proponemos.

Al establecer Schopenhauer que la voluntad es un impulso ciego e irresistible sin duda se hace eco al concepto de pasión de Descartes que ya comentamos; es decir, tanto la voluntad como las pasiones son inmateriales, incontrolables y creadoras de acción. Claro que existe la salvedad de que para el francés la pasión se puede entrenar, mientras que la voluntad es incontrolable porque es la fuerza creadora y universal que construye todo lo que existe.

Lo que rescatamos de la noción de impulso es que puede ayudarnos a entender que la maldad – como conducta, actitud, posicionamiento de mundo— puede ser intuitiva, que ella puede responder – posiblemente en un primer momento— a una respuesta automática del organismo<sup>34</sup>, a la estimulación exterior antes de sistematizarse o caracterizar al individuo en cuestión.

Sin ahondar demasiado en el concepto de vida Schopenhauer la piensa como un efecto de la voluntad lo que nos permitiría leer que al ser ésta, la vida, un fin deseable toda voluntad estaría a favor de su creación y manutención.

¿Qué ocurriría con las voluntades que se emparentan con el mal? En primer momento resulta interesante que el filósofo alemán no piensa en la muerte como simple oposición de la vida sino como uno de los polos del fenómeno vital, es decir, es simplemente el término de un proceso y no la anulación o negación total del mismo, ¿Cómo se relaciona el mal con la muerte?

Habría que pensar en la posibilidad de que exista una voluntad que no quiera la vida, o que la quiera modificar para obtener el control de la misma; bajo esta idea ubicamos realidades como el sadismo, la tortura o el homicidio. También tendría que preguntarse si esta voluntad dirigida hacia la muerte intrínsecamente caracterizaría o no a sus perpetradores de malvados.

Intentemos aceptar la existencia de una voluntad de muerte, destrucción y dolor que como el resto de las voluntades es ciega, tumultuosa y creadora de la realidad. Ya que

---

<sup>34</sup> Escribimos organismo (que es un concepto biológico) intentando usar la palabra que más englobe todas las naturalezas del hombre, tal vez de fato es una noción incorrecta al establecerse Schopenhauer como fuente, tal vez el término adecuado sería alma o espíritu, sin embargo creemos que, ya que el marco ontológico que él propio propone es la realidad partamos de nuestra naturaleza material.

Schopenhauer establece que es el presente el tiempo único en que ella se manifiesta se hace necesario pensar en las formas en que existe la maldad en él. También sería válido un intento de clasificación de todas las voluntades malas y el entendimiento de sus funciones y fines.

Este cuestionamiento sin duda abre un espectro de fenómenos perceptibles que estarían materializando el mal y que siguiendo los preceptos del tratado de Schopenhauer sólo son realizables en el presente; ¿valdría la pena preguntarse por el pasado y el futuro de la maldad, o más bien deberíamos cuestionarnos las acciones malvadas del pasado y prevenirnos de las futuras?

Considerados por Schopenhauer como los únicos seres conscientes de nuestra muerte deberíamos pensar a qué responde dicha consciencia, pensemos en primer momento en la conservación de nuestra especie, tal utilitarismo parece alejarse de un juicio de valor – moral—al simplemente respetar un flujo de vida. Sin embargo, y bajo la visión de la moral, ¿no consideramos buenos a quienes no interrumpen el ritmo de la vida y buscan conservarlo?

En segundo lugar pensemos en la conciencia de la muerte como el conocimiento de lo que significa morir, en diversos términos: médicos, sociales, rituales. No sólo somos conscientes de que como seres biológicos nos degradamos, sino que también conocemos las implicaciones simbólicas de dicho proceso.

Emparentemos los términos de empatía y dolor con muerte, de cierta forma estas tres palabras reflejan un comportamiento social deseado, es decir, de cierta forma tenemos como idea común que frente al fenómeno de la muerte deberíamos ser empáticos con el dolor de los demás es decir, interactuar con respeto pero con una demostración honesta de interés.

Este comportamiento, por supuesto, tendrá contradicciones y excepciones en la práctica, no dudemos que haya individuos que sean apáticos frente a la muerte ajena o incluso algunos que la convoquen. ¿Sería en esta parcela humana que radica el mal?

Hasta el momento hemos observado cómo la maldad – y sus adjetivaciones— se encuentran en un plano inmaterial aparentemente cómodo al atribuirlo al alma o a la voluntad. De cierta forma estas percepciones intangibles del mal dejan un poco de lado la responsabilidad – social, espiritual, moral—que conlleva el ser malvado.

¿Cómo es que el mal actúa por medio del hombre, o sería mejor formularnos la pregunta cómo es que el hombre se sirve del mal? A pesar de que las consideraciones que atribuyen propiedades del mal a lo intangible no serán nuestra principal directriz se vuelve importante no ignorar esas explicaciones ya que como primer punto de contacto nos permiten entender que lo que buscamos aquí no es un atributo espiritual sino un patrón conductual.

Por dicha función revisemos otra fuente, la cual nos servirá de base para explicar por qué el mal se relaciona con la libertad, el desamparo y la fragilidad que como especie biológica e histórica vivenciamos.

## 2.2 Entre el clavel y la rosa: una materia de elección

Hasta el momento nos hemos detenido en esas definiciones del mal que lo abstraen por encima de la experiencia humana y lo ubican en una *posible esencia*, es decir, el mal como algo innato, inmaterial. Como acercamiento inicial podríamos pensar dicho lugar como una abertura de posibilidades de materialización, pero revisemos más a fondo el ser malvado. Sí, sirve pensar en función a acciones y comportamientos, las pasiones y la voluntad nos ayudan a explicar la existencia del mal, pero para mostrárnoslo pensemos en sus actores, en su *actuación* a nivel ficcional como no ficcional.

Claro que el mal existe, que es una realidad del mundo que no podremos evitar, ahora enfoquémonos en los seres –humanos – que han caminado dicha senda. Pensemos en el mal no sólo como un *ser*, sino como un *escoger ser*.

Cuando hablamos de la elección del mal tendemos que advertir que somos libres, y dicha facultad permite todas las decisiones; es con el pensamiento del filósofo Rüdiger Safranski (1945) – sobre todo con el libro *El mal o el drama de la libertad* (2002)— que intentamos aquí explicar por qué y para qué escogemos ser malvados.

La obra del autor alemán que aquí revisamos permite una lectura histórica del desarrollo del concepto maldad enfocándose en varias etapas de dicha evolución comenzando con el pensamiento griego. Safranski nos explica que dicha época de ideas podía entenderse desde un pesimismo generalizado (SAFRANSKI, 2013, p. 22) en el que la vida se entendía como el fenómeno del dolor.

Dicha cosmogonía contempla no una sino muchas generaciones de hombres que fueron pereciendo en manos de los dioses y poco a poco en sus propias manos, tanto así que en tal contexto se enmarca la caja de pandora como paradigma de la destrucción humana, aparato de origen divino que fue activado por los hombres y que abre las torturas humanas: la edad, las enfermedades, el dolor, la locura, los vicios y la pasión (Ídem, p. 21).

Con dichos datos podríamos pensar que desde una cultura que todos reconocemos como originaria ya existía la consciencia de la responsabilidad humana, si bien aún en un sistema teológico de pensamiento se nota en la cosmogonía griega nuestra participación activa en la que, tal vez aún no de forma explícita, también elegimos el mal.

Es a partir del imaginario bíblico que se hace importante para el pensamiento occidental el concepto de prohibición (Ídem, p. 24) que, además de separar a Dios de su obra, también crea todas las realidades humanas —cifradas sin duda en la expulsión del paraíso.

Dicha prohibición la observa Safranski, precisamente, en el pasaje bíblico citado anteriormente: el árbol del bien y del mal, la prohibición — y desobediencia de la misma— de comer de su fruto fue el acto originador de la libertad humana.

En palabras del autor: “No puede haber nada de malo en el conocimiento del bien y del mal, tanto más por el hecho de que Dios, cuando confronta al hombre con algo prohibido, da por supuesta su capacidad de hacer esta distinción” (Ídem, p. 27) aquí nos abstraemos de nuevo a la facultad del pensamiento (conocimiento) del mal, pero también ya nos anticipa su acción, ya que al decirnos el filósofo que Dios espera del hombre la obediencia ya está recalcando el poder de decisión que recae en éste.

La tentación, tradicionalmente considerada un factor externo — la serpiente que convenció a Eva a comer el fruto prohibido— es vista por el autor no como una intervención de la fuerza del mal para el hombre corromper su especie, sino como una decisión tomada por una aspiración propia del mismo.

Safranski en este momento de su pensamiento ya nos invita a reflexionar sobre nuestras responsabilidades como humanos frente a los fenómenos del mal, es así como se comienza a perfilar una antropología de la maldad, es decir lo malvado no es contemplado más como una situación externa o como una propiedad espiritual sino como una realidad —creada por nosotros mismos— con la que tenemos que convivir (Ídem, p. 31).

Es así como el filósofo nos dice que el mal permite la creación anclándolo al concepto de caos, en la lectura que hace de la cosmogonía bíblica nos explica que existieron dos caos creadores, el primero creó al mundo y el segundo<sup>35</sup> a la sociedad, es aquí que él escribe: “Se pone de manifiesto cuán estrechamente se relacionan entre sí el caos inicial y el mal. Ambos exigen una creación, en el sentido de una superación.” (Ídem, p. 32) es decir, la creatividad del mal parece estar relacionada también al concepto de sistema, ya que al proponer una superación estamos suponiendo una situación—histórica— que debe ser resuelta.

Ahora bien, aún en el discurso de la creación el autor declara que el fundamento de la misma es la *nada* – el caos inicial. Esta nada (*nihil, nihilis*) es la que separa a Dios de los hombres ya que el primero la vence con su voluntad de creación, mientras que la voluntad del hombre no puede vencerla (Ídem, p. 34).

Releyendo a San Agustín Safranski va acercándose más al hombre como responsable y portador del mal, sobre todo preguntándose por las consideraciones de la naturaleza humana. Aquí recalamos su idea de nuestra naturaleza abierta y el túmulo humano ya que al admitir que los humanos no poseemos una sola forma de ser sino muchas posibilidades de acción/reacción Agustín estaría también indicando que nuestro parecer es el del *desorden*. Esta consideración no es gratuita ya que es desde Platón que se había advertido que lo contrario al bien es el desorden (Ídem, p. 36).

Aún enfocado en la filosofía griega, Safranski retoma en Sócrates la bondad o la maldad de las acciones en función al conocimiento, es decir, para el pensamiento socrático el mal es un saber insuficiente, nos dice el alemán sobre dicho concepto: “Nadie, dice Sócrates, quiere algo malo voluntariamente y a sabiendas. [...] Querer involuntariamente el mal significa, más bien, que todos quieren lo bueno para ellos, aunque no sepa cada uno lo que es bueno para él.” (Ídem, p. 40)

Dicho conocimiento inacabado no resta responsabilidad a la maldad, más bien el autor nos invita a pensar sobre esas acciones malvadas que son cometidas pensadas en el bien propio; señalamos “propio” como un adjetivo que califica no individuos, sino colectividades. En Sócrates el conocimiento de sí será el punto de equilibrio que nos

---

<sup>35</sup> Dicho caos es el diluvio universal, Safranski en la página 32 de *El mal...* hace una lectura interesante en la que explica el concepto de alianza divina y también el de formación de una sociedad.

permita llegar al bien, y de cierta forma lo aleja de un monoteísmo de considerar que el alma es buena y el cuerpo es malo.

Con la mención al cuerpo evocamos algunos conceptos de la literatura litúrgica, en el pensamiento popular de la época se llegó a considerar que el cuerpo es, por su naturaleza material y sensible el polo malo de nuestra dualidad característica. Inspirado en dicha percepción observamos en el *contempus mundi*<sup>36</sup> una figura interesante que considera la maldad como algo perteneciente al mundo, y por extensión al cuerpo.

Observamos que Safranski puede hacer referencia a tal figura al pensar en las ideas de Max Weber en las que el rechazo religioso al mundo comienza con la experiencia del sufrimiento, la injusticia, la enemistad, la caducidad y la inseguridad (Ídem, 45). Weber dice que la religión es una invitación a alejarse del mundo, tal alejamiento no debería pensarse como cobardía o falta de responsabilidad frente a lo fenomínico, sino como una elección del bien. Quien permanece libremente en el mundo ¿estaría entonces eligiendo la maldad?

De cierta forma la respuesta asimila ser afirmativa en cuanto Safranski nos recuerda que el primer pensamiento de San Agustín es maniqueo y propone que el mundo es escenario de fuerzas buenas y malas.

En varios puntos de su lectura el filósofo alemán parece censurar de alguna forma la posibilidad de deslindarse de la responsabilidad del mal, dicha crítica la hace en San Agustín al pensar éste que el mal está contenido en una fuerza externa, lo que él refuta diciendo que recurrir a un poder impersonal del mal es engañarse a sí mismo (Ídem, p. 47).

Lo que sí valora el autor en la peculiaridad de la libertad humana es la perturbación de un orden del ser que sería “lo bueno”; los deseos humanos estarían a merced de algo superior, que Agustín identificaría inmediatamente con la bondad –de Dios.

Para el pensamiento de Agustín de Hipona la lucha contra el mal sólo tiene sentido si es en mor de un bien superior – supremo (Ídem, p. 52). Lo interesante aquí es que el filósofo lee en las decisiones del individuo para alcanzar dicho superior una serie de

---

<sup>36</sup> *Contempus mundi* es una figura de la literatura religiosa medieval que funciona a partir del desprecio del mundo, es decir, para esta ideología la belleza que puede existir en la realidad es pasajera, insignificante y falsa. Tal concepto lo retomamos del libro del historiador francés Jean Delumeau *El pecado y el miedo* de 1983.

perturbaciones –cambios sensibles en el mundo – que son originadas por libre elección, que puede estar motivada por el mal.

La maldad es un estado terreno que carece de ser ya que está marcado por la mala voluntad y la falta de Dios. Por lo que el mal no tendría ningún ser propio, sino que es un defecto del ser, del bien y de la luz (Ídem, p. 53).

En la lectura que Safranski hace de *Sobre la esencia de la libertad humana* (1809) de Schelling regresan conceptos como Dios, inacabamiento, dualidad, naturaleza, evolución que dirigen una teoría sobre el mal que también se centra en el ser.

En este caso, más que como la *falta de ser* Schelling observa el mal como una de las posibilidades de la libertad del hombre, él explica que Dios es el compendio del mundo, y que él mismo se desarrolló desde un fundamento oscuro. Los hombres, en otro momento, somos parte del ser pero llegamos, aquí el concepto de evolución, a un estado de conciencia.

Dicha conciencia permite la libre elección: “Por eso en la libertad humana se da la opción de la nada, de la aniquilación, del caos. El hombre está metido en el ser, pero puede notar la tendencia a desgajarse de aquel, la tendencia a destruirlo. Y esto es el mal.” (Ídem, pp. 58-59)

El mal, entonces, es la elección de apartarse del compendio del ser y destruirlo. Aquí Schelling no sólo observa la acción humana que va en contra de la vida, sino que admite que tal acción es elegida desde nuestra posición, la polaridad bien/mal en términos de principio tenebroso y fuerza de la luz no como una dicotomía sino como un par que en Dios encuentra reconciliación (Ídem, p. 62).

El camino humano, en tales términos, debería estar fundado en la búsqueda de la reunión de nuestros dos polos, difuminar la oposición que nos caracteriza; a tal intento le llama centro, para él destruir el centro es una traición del espíritu, lo que sería la estructura fundamental del mal. El conocimiento sólo se relaciona al mal cuando nuestra conciencia se estrecha y limitamos nuestra facultad de trascendencia sólo a la experiencia del mundo, a la inmanencia. El mal entonces estaría relacionado a la destrucción, traición y manipulación de (nuestra) trascendencia en privilegio del mundo sensible.

En un momento de su discurso el filósofo retoma las ideas de Schopenhauer para explicar el mal, y nos comenta que se comparece el mal cuando se invierte el orden de la voluntad,

es decir, cuando la voluntad individual –egoísta—se impone a la voluntad universal, la que garantiza el orden (Ídem, p. 71).

Tal voluntad universal estaría cifrada en Dios, que es el absoluto que envuelve y penetra al hombre, tal principio lo llama Safranski *filosofía perenne* y consiste en descubrir la totalidad y lograr la experiencia profunda de la pertenencia a ella, es decir, que el hombre acepte la existencia del todo integrante y su participación en él (Ídem, p. 72).

Schopenhauer descubre que el todo es terrible e insaciable, y que fuera del mundo como representación y la voluntad experimentada en el propio cuerpo no conocemos nada, es en nosotros mismos que notamos que el fundamento del mundo es un abismo, la voluntad es caótica.

Entonces existen violencias en el mundo y en nosotros; aquí hay un problema de sensibilidad y representación, se pregunta Schopenhauer cómo hacer contacto con ese mundo abismal, a lo que llega a responderse que por ser destructor y cruel lo real no puede abordarse con una crítica de la razón, sino mediante un relajamiento de la voluntad (Ídem, p. 78).

Principalmente este mundo malo va a estar originado por su falta de unidad: los individuos, también entendido su núcleo como una separación, pueden llegar a experimentar un horror frente a su propia falta de consistencia que por lo regular se trueca en una autoafirmación histérica (Ídem, p. 80).

Lo preocupante del egoísmo no es él mismo a priori sino, nos explica Safranski, la posibilidad del mismo a incrementarse hasta la malignidad y la crueldad. En definición contraria Schopenhauer establece la compasión como la experiencia ocasional y sorprendente de que lo que está fuera de nosotros es igualmente voluntad; es decir, reconocer a los otros como sujetos y desarrollar una empatía.

Es importante recalcar que entonces mal, crueldad y compasión están para el filósofo alemán en el plano de la voluntad, entendido el mundo como creado por ella logramos decir que la voluntad y el mal se aproximan entre sí hasta solaparse (Ídem, p. 87).

Es en este momento que tanto Schelling como Schopenhauer y San Agustín llegan a coincidir en considerar que el hombre representa un riesgo para sí mismo en cuanto tenemos, de forma “natural” e innata, la codicia por mantenernos vivos a cualquier precio.

Por lo tanto el mundo de la voluntad es malo; la distancia entre el hombre y su voluntad sería el camino adecuado para regresar a la esencia del bien. Dicha distancia se crea a partir de una revelación que re-guía al colectivo humano y con instituciones —e.g la iglesia— que ordenen, organicen y ayuden a los individuos a mitigar su voluntad (Ídem, p. 90).

Esto no significa, en todo caso, que la religión vuelva automáticamente bueno al individuo malo, Safranski retomando principalmente a San Agustín piensa que un jefe religioso puede ser también malvado ya que no obtiene el oficio por ser digno sino que se vuelve digno con su ejercicio.

Esta diferenciación en las intenciones humanas hace pensar que vivimos dos mundos distintos uno real-material dominado por la voluntad y otro divino, el primero es narcisista y el segundo exige el desprecio de sí para ser parte de él.

Sin embargo no pensamos inconexas ambas realidades de la existencia, en las *Confesiones* San Agustín nos va a decir que la ciudad secular (humana, tangible) y la ciudad de Dios están interrelacionadas, el estado secular debe garantizar una seguridad elemental para su comunidad (religiosa). Es aquí que Agustín manifiesta que en contra del mal la intermediación de Dios en el individuo lo mantendría en una relación con el bien (Ídem, p. 93).

En 1952 Gehlen polariza la experiencia humana entre el individuo y el mundo y diagnostica que el hombre está sobrecargado de su propia subjetividad y en vez de llegar a sí mismo debería llegar al mundo (Ídem, p. 93).

Al final de todas estas consideraciones sobre el vivir humano resúmase el todo en la trascendencia, ya sea en la condena eterna o la salvación. Podemos observar que el binarismo es un eje de pensamiento persistente en nuestra forma de entender el mundo.

Más adelante Safranski recupera más términos binarios para explicarnos la naturaleza del mal, por ejemplo la dicotomía de real/posible y reconocer que el hombre es un ser doble que habita dos mundos; advierte que el exceso de interioridad es un problema para la interacción humana (Ídem, p. 96).

Dicho exceso puede pensarse en términos como el egoísmo, la falta de solidaridad, la alevosía y la ventaja; dimensiones que nos acercan de nuevo a la cara del mal. Para

Gehlen, en lo que leemos en Safranski, sólo en estos momentos de crisis – la subjetividad en su extremo—es que las instituciones vuelven a tener sentido (Ídem, p. 97).

Es con este sentido que en la lectura observamos que el crecimiento de sí mismo implica el propio sacrificio. Es en estas reflexiones que Safranski aclara que la religión no sirve al hombre, sino que se sirve de éste. La vida ascética convierte al individuo en su propia institución, según Gehlen; tal ascetismo es alejarse conscientemente de nuestro núcleo, nuestro corazón en tinieblas (Ídem, pp. 101-103).

¿Podríamos correr eternamente de nuestra presencia malvada? Es en el espacio de la consciencia que la vida dejaría de ser un huir, cuando nos preguntamos por nuestros principios. Hobbes considera que en la consciencia inicia el peligro, ya que lo que nos vuelve peligrosos a otros es precisamente ser conscientes, ya que el conocimiento rompe la relación del hombre con el mundo (Ídem, pp. 104-105).

Observemos que, entonces, el conocer estaría formulando aquí dos momentos: uno primero que representaría la oportunidad de volvernos responsables de nuestra existencia y uno segundo, entendido de esa manera con Hobbes, en el que luchando por reconocimiento y poder podemos violentar a los otros.

Haciendo eco a esta segunda idea Platón ya había descrito un movimiento semejante en lo que describe como *Thymos* que es la “aspiración apasionada a la diferencia.” (Ídem, p. 106). Las pasiones timóticas llevan al individuo a la búsqueda de la superioridad, a destacarse y “desata el orgullo de querer ser señor” (Ídem, p. 107). Es decir, a partir de la toma de consciencia algunos individuos pueden llegar a desarrollar un deseo de megalomanía que suele violentar a los otros.

El autor nos dice que las luchas y las guerras no cesan, lo que necesitamos aprender es organizar las fuerzas timóticas ya que no pueden ni atarse ni dejarse desencadenadas. De cierta forma nuestra búsqueda de poder le da dinamismo a la historia, pero lo manifiesta perjudicial cuando es ilimitado.

En la filosofía sentimos una respuesta: la existencia de un solo poder para regular a todos los hombres; pero parece ser que Dios tampoco es un poder unificador, al menos no en cuanto él representa y es representado por una sociedad; de esta forma la lucha por destacarse no tiene fin.

Hay, entonces, en la diferencia la posibilidad tanto de la existencia de la bondad como la de la maldad, Safranski resume, relejendo la historia de las religiones, dos elementos que dan origen al mal: el nacimiento de la libertad—que creó la conciencia y la experiencia del tiempo—y los enredos que los hombres hacemos a partir de la diferencia. Si bien hay, necesariamente en este re-mirar la presencia de Dios es importante recalcar que el autor no relaciona el mal a desobediencia, ni la rebeldía que podría esperarse de una lectura teológica de la maldad.

Si miramos con atención hay un conflicto permanente entre la diferencia y la unidad, entendamos ésta no solo como complitud, sino como poder. Tal como es contada la historia de la torre de Babel Safranski observa en ella una muestra de cómo Dios no soportó el intento humano de volverse unitario, en dicho caso, del lenguaje. El hombre al querer ser como él amenaza la hegemonía y poder de la unidad, por lo que suceden las tragedias humanas, nuestro primer intento con el conocimiento nos desterró del paraíso, y el proyecto de la torre de Babel nos des-comunicó (Ídem, p. 112).

Más allá de querer comprobar que lo divino parte de lo humano la reflexión importante aquí es pensar cuál es el papel de la diferencia y por qué podemos asegurar que ella puede originar el mal. Safranski nos enuncia dos formas de reaccionar frente a lo diferente: una fuerza defensiva de afirmarse a sí mismo y otra ofensiva de subyugar al otro.

Ambos funcionamientos nos llevan a algo que ya habíamos contemplado: nuestro deseo fundamental de sobrevivir, y también nos recuerdan otra enunciación que damos —a veces sin contemplarlo demasiado—como cierta, nuestro instinto básico es el de conocer. El autor alemán nos dice que el conocimiento crea confianza (Ídem, p. 114). De cierta forma el conocimiento rompe el concepto de diferencia y crea el concepto de amistad como la formación de un grupo de empatías.

De algún modo ese conocimiento fue incorporado a la figura de Dios por muchos siglos, por lo que para el mal había que buscar una causa fuera de él; Platón mismo anuncia que la divinidad no es ilimitada ya que termina donde comienza lo extraño. Es el mismo filósofo griego quien dice que el mundo donde hay enemistad es el *mundo real* y es donde existe la posibilidad del mal, no hay otra opción más que vivir en él.

Es así como Safranski nos revela que el todo puede pensarse pero no vivirse, parece que la individualización, si se considera que el todo es lo bueno, es precisamente el mal. Que los individuos sean malos parece ser útil, servir al todo bueno. (Ídem, p. 119).

La pregunta del mal, hemos observado, nos lleva a cuestionarnos sobre el mundo, según Hegel y Platón no elegimos la realidad que vivimos y lo único posible es aceptarla, ¿será que esto está determinado también en la obra de Roberto Arlt?, ¿El determinismo se relaciona con ser pesimista?

Parece ser claro para Safranski que la enemistad es un *a priori* de la historia, que la diferencia nos rige y la pelea es uno de nuestros espacios predilectos, llegando a decir que la guerra es el padre de todas las cosas, hasta de las espirituales (Ídem, p. 120).

Para la revisión de lo bélico Safranski retoma el pensamiento de Kant (*La paz perpetua* de 1795) y observa la guerra como un mal en todos los aspectos ya que el Estado permite la incitación a todos los delitos. Es ella en sí misma la coyuntura para la criminalidad (Ídem, p. 121). Dicho espacio, si bien negativizado es entendido por Kant como el lugar de la libre relación entre los pueblos, lugar que da licencia a la exposición sin disimulos de la maldad humana.

Hay en estas reflexiones valores nuevos que se agregan a las consideraciones del bien y del mal, sobre todo la noción de mercantilismo. Para Kant la tendencia humana al egoísmo y el verterse hacia el yo no obedece ya a cuestiones de segregación o especulación teológica/metafísica sino al deseo de auto enriquecimiento.

En este panorama Kant observa que el discurso público reacciona al afán de lucro e intenta conciliar opiniones guiándose hacia la paz, ¿pero qué representaría la paz? De cierta manera lo público actuaría en este momento como un censor del mal, es decir, ya que el “bien” se establece como objetivo de lo público al sensibilizarse el hombre de dicha discursividad también se civiliza e intenta participar en la bondad que comprende perfectamente (Ídem, p. 124).

Tal preocupación por el excesivo espíritu individual ya la habíamos visto formulada en pensadores de tiempos anteriores, si bien Kant parte de un panorama parecido él confía en que el conocimiento de la causa buena es suficiente estímulo para que la individualidad no sea un problema de convivencia.

El gran mal de la guerra es formulado de otra forma por otros pensadores. Safranski recupera en Scheler su figura no como devoradora de lo humano sino como la reveladora de la verdad biológica, cultural y espiritual del hombre (Ídem, p. 126). Leeríamos aquí entonces no una censura de la guerra como incitadora del mal, sino como una puesta en

evidencia del estado del hombre en determinado tiempo/lugar. Esta idea es interesante porque nos ayuda a evidenciar que el mal no es un absoluto, no es un “algo” no contextual, sino un estado.

Muchas veces se le ha llamado a la guerra de higienización, y con tal nombramiento es entendible que despierte la indignación de quienes intentan abrazarse a lo humano. Suena terriblemente cruel – tanto en sentido de despiadado como de crudo—considerar a la guerra una limpieza. Safranski, leyendo a Scheler, nos da otra interpretación: “La guerra es en todo caso un riguroso examen general, en el que es incierto si será Dios o el diablo el que nos examine” (Ídem, p. 127).

Consideramos aquella incertidumbre de si este examen será dictaminado por el bien nuestra duda fundamental como especie, ¿será que hemos dirigido nuestro camino para nuestro beneficio o nuestro perjuicio? Scheler observa la guerra, entonces, como examen y lucha, pero no una lucha de individualidades, sino un enfrentamiento entre el entendimiento y el espíritu. Según él deberíamos buscar un humanismo equilibrado.

Estas consideraciones nos llevan a pensar que la formulación *el enemigo es el otro* debería ser reflexionada, pensar qué tan dogmática es para algunos grupos humanos y también que tan implementada está en nuestras culturas. Parece inocente nuestro apuntamiento, no lo vuelve menos relevante. Al menos en lo que podemos percibir, la cultura occidental se ha perfilado precisamente en ser una postura de defensa ante el otro.

Nos dice Safranski que el enemigo nos pertenece por amenazar nuestra existencia y que la presencia de la enemistad es histórica (Ídem, p. 35). Evaluemos aquí la noción de pertenencia e historia; la primera sin duda nos lleva a la idea de *posesión* ya que la amenaza a la supervivencia del yo pareciera concederle el permiso de apropiarse del otro.

¿Y no fue la esclavitud de cierta forma la exaltación de dicho concepto? Colocamos tal ejemplo también para recordarnos la naturaleza histórica de la enemistad, las ideas necesitan periodos muy extensos para evolucionar, modificar y cambiarse. Ahora, y debido a esa distancia temporal, podemos observar la esclavitud como un sistema detestable, pero tendríamos que considerar el pensamiento de la época para observar cuál fue su funcionamiento.

Esta revisión de la historiografía que hace Safranski nos ayuda a recuperar significados para una explicación del mal: en ella vimos las relaciones inestables entre individuo y

comunidad, el papel de la diferencia entre los humanos como motivante de desacuerdos y violencia potencial, la libertad y el poder de escoger, las funciones de la guerra, el protagonismo del poder.

Lo más valioso de la lectura de *El mal* es la posibilidad de teorizar una realidad que nos atañe y nos daña a todos, Rüdiger Safranski ofrece una serie de conceptos que *estructuran* y *modelizan* la maldad siempre considerándola una facultad humana. Apreciamos destacable este tipo de tareas porque el conocimiento del fenómeno nos ayuda a no considerarlo ajeno y asimilarlo a nuestra experiencia de vida.

Creemos que las criaturas de Roberto Arlt eligen el mal porque son libres, porque tienen metas, porque son ensayos de humanos con la herramienta del lenguaje. Pero aún no es completa la fotografía del mal, seguimos diciéndonos que la tarea que aquí emprendemos no nos llevará al puerto seguro de la definición total. Escuchamos otras voces para buscar al mal más cabezas, encontrar todas sus miradas.

### 2.3 Hasta que el medio se pueda justificar

Creemos imposible un intento de definición de un objeto sin acercarse a él. Las acciones se complican cuando éste no es tangible y sólo actúa en el mundo como una especie de sombra, de motivo, de primera causa. Le llamamos a la maldad objeto y no es por el simple deporte de la cosificación, es de primer momento una prueba de nombramiento para crear estrategias, sí de definición, pero sobre todo de entendimiento.

Nos queda claro que el mal – si puede objetivarse— es definible en lo humano, que se emparenta con otros términos como voluntad, libertad, diferencia y pasión. Creamos una familia de palabras que nos ayudan a pensar el mal, pero, ¿cuántas más hay que agregar para poder observar, percibir la maldad?

En este punto es adecuado afirmar que para dicho tema una lectura filosófica es apropiada si argumentamos la maldad como fenómeno, hecho de mundo; sin embargo, otras fuentes, como el psicoanálisis, enriquecen nuestras consideraciones y también perfilan el mal como un asunto de acciones, decisiones y conductas.

Por ello revisamos dos obras de Eric Fromm: *O coração do homem. Seu gênio para o bem e o mal* (1966) y *Anatomia da destrutividade humana* (1973). En la primera de ellas

el autor nos declara que el hombre tiene la capacidad de destruir y enuncia el narcisismo y la fijación incestuosa como pasiones de muerte (FROMM, 1974, p. 13).

Dicha declaración tiene su importancia al determinar que la maldad es una capacidad, y que enuncie el narcisismo y el incesto de cierta forma nos recuerda a esa subjetividad que extrapolada es nociva. El síndrome de deterioración se conforma del amor a la muerte, la simbiosis incestuosa y el narcisismo maligno<sup>37</sup>.

Con estas reflexiones Fromm no nos permite olvidar que el hombre es un sujeto, pero de cierta forma también puede representarse objeto en sus relaciones con otros hombres. El psicólogo alemán nos dice que la cosificación del hombre lo carga de angustia e indiferencia por lo que se desarrolla el odio en relación a la vida.

A este hombre cosificado Fromm lo llama de cordero y lo asume influenciado, nos dice que la mayoría de los hombres parecen niños semidespiertos, sugestionables y dispuestos a entregar su voluntad a quien amenaza o es dulce para convencerlos (Ídem, p. 17).

Haciendo eco a las ideas sobre la guerra recopiladas por Safranski Fromm indica que la historia está escrita con sangre, es una historia de violencia continua. Es en este tenor que enuncia la locución latina *homo homini lupus* – “el hombre es el lobo del hombre”—que nos explicita que el hombre es cruel con sus semejantes.

En este momento cuestionamos si la maldad es nuestra naturaleza primaria que se torna evidente con las desinhibiciones, ya que si lo pensamos la guerra es la mayor desinhibición posible en el mundo humano. La distinción entre lobos y corderos se vuelve coherente si traemos lo bélico a nuestras cavilaciones.

Con dicha nominación Fromm conceptualiza el mal como manipulación y nos trae de vuelta la idea de grupo, los lobos quieren matar y los corderos seguir; de ahí que los lobos lleven a los corderos a matar. Es claro que no es Fromm el creador de esta metáfora pero sus reflexiones nos llevan a pensar que la maldad y el control no están alejados (Ídem, p. 19).

Es de esta forma que se plantea el problema básico: ¿El hombre es, en su base, malo y corrupto o bueno y susceptible de perfeccionamiento? (Ídem, p. 20) y dicha formulación es dicotómica, pero tal binarismo no debería hacernos rechazarla. Al enunciarla de esa

---

<sup>37</sup> En este momento enunciamos que no nos detendremos en la teorización que hace Fromm del incesto porque no lo consideramos parte del mundo malvado proyectado por Arlt.

manera Fromm nos otorga los momentos cruciales que queremos entender de la maldad: su origen y evolución.

Y al decir que el hombre está solo con sus dos anhelos – el bien y el mal—se recupera el poder de decisión que origina la maldad. En este momento el psicólogo de nuevo menciona la guerra y la considera no sólo un gran mal psicológico, sino también político, económico y social.

Fromm se pregunta si los hombres bélicos difieren de los ciudadanos comunes y se responde que no esencialmente, pero que sí es un hecho que la postura de poder compromete el comportamiento, él llega a enunciar que el hombre ordinario con acceso a un poder extraordinario es el verdadero peligro para la humanidad (Ídem, p. 23).

Hay aquí entonces el bosquejo de una reflexión sobre la responsabilidad y el compromiso humano con el poder, de cierta forma el autor nos indica que el poder en sí mismo no es malo, sino que el contacto de los hombres con él y los objetivos y finalidades que se persiguen son los que derivan al mal.

Es interesante observar que la teoría de Fromm retoma elementos que ya enlistamos anteriormente como guerra, poder, grupo y diferencia. Lo que resalta con la lectura del psicólogo es la relación de todos estos elementos como fenómenos orientados por la misma dirección. Es de esta forma que llamándolas pasiones de muerte – odio, indignación, miedo y destrucción—son las fuerzas que convencen a miles a arriesgar la vida (Ídem, p. 24).

Estas consideraciones nos ayudan a recuperar la hipótesis de que el mal es conductual, cultural e inherente a lo humano ya que Fromm, agregamos aquí la noción de violencia a la receta de la maldad pensando no sólo en términos de irrupción, agresión o fuerza sino también de direccionalidad, intención y subjetividad. Fromm nos dice que la tipología de la violencia se basa en la motivación inconsciente del sujeto.

Lo importante, en este caso, sí es volver consciente las estructuras conductuales que repetimos sin darnos cuenta, intentar una des-programación de las pasiones humanas, para ello, Fromm nos indica que dependiendo de los motivos del sujeto la violencia – que aquí observaremos acompañando la maldad—puede ser de varios tipos.

La primera de ellas, llamada recreativa consiste en la exhibición de la pericia sin ser maliciosa y puede ejemplificarse en algunos juegos o deportes; es decir, de cierta forma

se admite que la fuerza y la exposición pública de ella puede ser socialmente aceptable en algunos contextos.

Parece ser que la falta de intencionalidad de daño de este primer tipo de violencia la vuelve no malvada, pero existente mismo, no lo dejemos de lado. El segundo tipo según Fromm es la violencia reactiva, que es una reacción defensiva y está motivada por el miedo.

Esta violencia al estar al servicio de la vida, nos explica el autor, de primer momento no tiene relaciones directas con el mal, sin embargo nos advierte que el discurso del miedo llega a ser manipulador. Al crear – discursivamente— miedo un líder puede también reactivar la violencia de su grupo haciéndole creer que se encuentra en peligro.

El tercer tipo de violencia es la llamada por frustración y ocurre en el comportamiento agresivo cuando un deseo o necesidad es frustrado. Aquí vale la pena detenerse y pensar en las implicaciones que esta definición trae consigo, ya que dicha interrupción de los objetivos ocurre tanto en el individuo como en el grupo. ¿Es justificable exportar la frustración como violencia a los otros?

Observemos cómo la subjetividad se convierte en una especie de camisa de fuerza que retiene y después motiva nuestros impulsos más destructivos, la frustración siempre está en motivo al *yo* que fracasa y observa – con rabia e impotencia— a los otros, ¿por qué es que al vernos derrotados queremos agredir al otro?

De cierta forma como correlato de la violencia por frustración aparece la hostilidad por celo y envidia que son las conductas agresivas a un sujeto B que sí consiguió su objetivo. Al llamarla *hostilidad* Fromm nos da una clave para pensar en la violencia como algo relacional ya que lo hostil siempre se manifiesta en relación a alguien, en este caso a un sujeto que transmite una imagen de triunfo que el *yo* lastimado no puede tolerar.

Dicha relación nos lleva al concepto de violencia vengativa, la que nos explica Fromm como la función de deshacer mágicamente lo que fue hecho. Es decir, la venganza es contemplada como un sistema rudimentario de justicia que busca igualar los daños de un grupo haciéndolos en otro. Nos recuerda esta violencia también la idea de *ofensa* en cuanto hay un agravio infringido en el otro.

Nos dice Fromm que la venganza de cierta forma es también un modelo económico en cuanto a que el individuo que es más productivo tiende a buscarla menos, es decir, que hay un correlato entre ésta y el nivel de producción y frustración.

El autor enuncia que la escasez psíquica y el narcisismo son los ingredientes que conforman la violencia vengativa. Aquí tanto en los conceptos de frustración, hostilidad, celos y venganza tendríamos que pensar cómo es que el mal interactúa con dichas realidades.

La maldad en dichos términos seguramente sería una especie de amalgama, queremos decir, la maldad orientaría esa violencia vengativa a partir de un sentimiento de frustración que crea un ambiente hostil entre dos grupos o individuos. Observamos en este plano de ideas el mal como una orientación que el sujeto A se propone para lograr un objetivo, o evitar que otro lo logre.

En la tipología de Fromm aún nos falta comentar dos violencias, la primera de ella es llamada de desmoronamiento de la fe. El psicólogo nos dice que, en el estadio infantil, todos tenemos una fe – instaurada por decirlo de alguna forma—en la bondad humana. Al crecer puede ocurrir que algún hecho la quiebre, ya sea que sea algo que le ocurre al sujeto –sufrir violencia, el abandono—o que observa en los otros.

Este tipo de acciones crean desconfianza que pueden desarrollar consecuencias en la vida adulta del sujeto, principalmente la posible aparición de problemas de sociabilidad y la apropiación de un odio por la vida.

La última clase de violencia es la compensativa que consiste en las agresiones que un sujeto realiza a otros en substitución a una actividad productiva, los sujetos considerados aquí son impotentes y reaccionan de forma violenta motivados por la flaqueza, la incompetencia y la angustia.

Estos dos últimos conceptos nos ayudan a entender de cierta forma el mal como falta de cuidado o de protección, es decir, en el caso del desmoronamiento de la fe se estaría visualizando una falta de acompañamiento adecuado en el desarrollo de la personalidad de los sujetos.

La violencia como compensación nos haría pensar que el mal es un substituto, que por falta de empeño, dedicación u orientación el sujeto adopta para organizar el mundo caótico con la clave de la destrucción. Y es que Fromm nos dice que el destruir la vida es

también una forma de trascenderla y huir al insoportable sufrimiento de la total pasividad (Ídem, p. 33).

En este sistema de ideas aparecen realidades como el sadismo y la sed de sangre y ambas se basan en el mismo concepto: la violencia que se ejerce para compensar es el resultado necesario de una vida no vivida y distorsionada.

El sadismo aparece enunciado por Fromm como la violencia compensatoria que busca el control absoluto de un organismo vivo que deriva el placer del dominio completo, mientras que la sed de sangre consiste en matar por la embriaguez, es una acción autoafirmativa que compensa la debilidad propia por medio de la sangre que es considerada la esencia de la vida.

Más profundo sobre estos temas va a ser el examen del propio autor en otro de sus libros, la *Anatomia da destrutividade humana* a partir del concepto de agresión, considerando dos tipos de ella: una biológica que busca la perpetuación de la especie que sería benigna y otra que no obedece a fines de perpetuación y su satisfacción es voluptuosa y lúbrica y específica a lo humano, que Fromm llama de maligna (FROMM, 1987, 24).

El autor destaca al hombre del conjunto animal diciendo que es el único ser que mata con motivos ya sean biológicos, económicos o por el placer de hacer, que estaría cifrada en la agresión maligna la cual es el verdadero peligro para la existencia de la especie (Ídem, p. 25).

La distinción entre ambos tipos de agresión está sustentada en si ésta obedece a un instinto (orden biológico) o a un carácter (orden existencial). Aquí el autor nos explicita que si la agresión de un individuo refleja un carácter y no obedece a un instinto de supervivencia, si es parte de la personalidad estamos frente a alguien potencialmente malo.

Pareciera ser que este examen no se deslinda de la visión binaria de la vida, ya que Fromm recupera que para Freud ésta se rige por dos pasiones principales: el amor y la destrucción, la primera constituiría un instinto de vida y la segunda uno de muerte.

Importante recuperar aquí el re-aparecimiento de la noción de pasiones, sin embargo no son caracterizadas en abstracto como en Descartes sino que son categorías socio-biológicas e históricas. Su importancia radica en que son tan vitales como los instintos básicos y deben ser satisfechas, dicha concepción ya había sido formulada por Von Holbach en 1822 diciendo que sin pasiones el hombre no es hombre (Ídem, pp. 30-31).

Es decir, gracias a las pasiones el hombre puede llegar a un sentido mayor de fuerza y son respuestas al problema de la existencia humana. Ahora, en este proceso de dar sentido a la experiencia de la realidad la destructividad y la crueldad expresarían la vida actuando en contra de sí misma (Ídem, p. 32).

El libro que aquí reseñamos tiene como principal cuestionamiento nuestra inclinación a la destrucción y el autor explora las respuestas a tal pregunta en una variedad de temas, aquí rescatamos principalmente los capítulos diez y once en los que el alemán se pregunta por la agresión maligna.

En la página 295 se nos recuerda que el hombre es el único animal que puede matar por placer, lo que se explica como una destructividad biológicamente no adaptativa. Sin embargo, a pesar de no obedecer a fines biológicos la agresión es importante para el funcionamiento mental ya que puede satisfacer algunas necesidades psíquicas.

Hay algo en lo que, a su virtud, el hombre es hombre: es un animal social, racional, capaz de usar instrumentos y símbolos; sin embargo, y leyendo un poco desde la antropología cultural, Fromm nos declara que no hay una naturaleza humana fija porque dicho concepto se usó para justificar los abusos más intensos, nos dice que popularmente tal formulación se utilizaba para aceptar los comportamientos más indeseables (Ídem, p. 297).

En este punto, el autor revisa también la evolución como una refutación a la idea de una esencialidad humana inalterable; si bien la esencia humana no está fijada en un solo concepto existen denominadores comunes: la auto-determinación, el conocimiento y la creación de un mundo cultural que podrían ayudarnos a perfilar lo humano.

El autor alemán nos indica que el hombre es el único animal que comprende los objetos como son y no sólo como le satisfacen, así como es capaz de observar su propia existencia como un problema del que no puede desligarse.

Estas dos nociones anteriores, tanto la percepción del mundo exterior como de la propia existencia derivan la contradicción existencial humana: no podemos regresar a nuestro origen y no sabemos a dónde vamos, vivir en estos términos es un constante estado de desequilibrio (Ídem, p. 305).

Esta contradicción explica la vida humana como un sistema de desarrollo que parte de un sistema desequilibrado que se llega a estabilizar, para de nuevo desequilibrarse; la

naturaleza humana no puede describirse con cualidades específicas, sino con contradicciones.

El conflicto existencial produce necesidades psíquicas básicas para todos los hombres que se satisfacen con las pasiones, por ello es que se hace crear marcos de referencia para la experiencia humana. El cuadro de referencia resulta ser tan vital que puede ser manipulado, con esto implicamos ya que el mapeo de mundo es cultural y por tanto susceptible a la lucha de grupos.

No sólo necesitamos de cuadros referenciales – explica Fromm— sino también de un objeto de devoción para la canalización de nuestras energías. Tal objeto puede hacer que el hombre participe de su destrucción o de su preservación. Pensemos por el momento en esta devoción no relacionada directamente con lo sagrado, sino como una línea de direccionalidad de las intenciones humanas, las cuales parecen ser principalmente de dos tipos, ya sean de conservación o destrucción.

El hombre sabiéndose desvinculado a su origen – simbolizándolo varias culturas en la figura de la madre—busca formas de enlazarse a sus semejantes (Ídem, p. 314). Es en esta necesidad de relación que los hombres direccionan las pasiones para crear una línea de sentido, que es susceptible también de polarización.

El amor – como forma de enlazamiento—exige libertad y productividad, son por tanto relaciones que si bien orientan la experiencia humana no ejercen manipulación en ninguno de los individuos. Las relaciones simbióticas –leyendo aquí simbiosis como pertenencia—son o masoquistas o sádicas dependiendo de quién tiene el control. El narcisismo lo entiende Fromm como una relación exclusiva del individuo consigo mismo.

Por tanto los humanos estamos, de hecho, divididos lo que conforma una división existencial que sería insostenible sin un concepto de unidad, que de cierta forma nos recuerda los conceptos de todo y absoluto que revisamos anteriormente con Rüdiger Safranski.

El autor establece que hay diversas formas de buscar o anestesiar dicha unidad, una vía de encuentro con lo unitario en la experiencia humana son las religiones; la cosificación como anular la propiedad de persona es una alternativa más al dilema de la unidad.

Otra forma de re-afirmar la unidad en el hombre es la acción, el autor llama de eficacia al hacer como prueba de la existencia, el ser apto de realizar las cosas da tranquilidad al

hombre. En este tenor se explica que la respuesta de los otros a nuestro hacer tiene un gran poder de auto-afirmación, por lo que la destrucción – odio—y la construcción— amor—son respuestas a la necesidad de efectuar.

Relacionado a lo anterior también el autor manifiesta que lo prohibido o lo que no es posible suele ser atractivo para el hombre, si las fuerzas de destrucción son prohibidas, bajo la lógica anterior podríamos explicar porque muchas personas se fascinan con el poder destructivo.

Es en este contexto que Fromm retoma el concepto de estimulación –que previamente pudimos observar en Descartes—y reflexiona sobre los tipos de estímulos que recibimos, catalogándolos en simples y los que son propios para formarse en acción. El autor nos dice que la sociedad contemporánea programa estímulos simples de respuesta inmediata creando deseos de fácil consumo (Ídem, p. 325).

El estímulo y la excitación son factores que llevan a la destrucción y la crueldad. La excitación por destruir es atractiva porque no requiere esfuerzo ni responsabilidad, de cierta forma se entiende como un poder de fácil consumo y realización que a la vez se deslinda del sujeto afectado.

El tedio es considerado como otro factor de la destructividad. Entendido éste como la falta de productividad el autor afirma que el sujeto que lo padece tiene algo de muerto, no vivo. La sociedad contemporánea normalizó el tedio, lo cual también implicaría que es percibida como “natural” la sensación de muerte que trae consigo el aburrimiento (Ídem, pp. 328-334).

Matar, en este ambiente, se convierte en una forma de registrar y afirmar el hecho de que se está vivo y que se puede producir un efecto cualquiera en otro ente (Ídem, p. 338). En tal hecho no se establece una constitución animal en cuanto a un programa de sobrevivencia sino un rasgo de carácter del hombre.

Lo que en el animal llamamos de instinto en el humano encuentra su sustituto en el carácter, que puede entenderse como la estructura que organiza la energía para conseguir sus objetivos, los medios en que éste se forma son meramente culturales.

El autor, entonces, establece que el carácter social del hombre es crucial para entender las manifestaciones de la agresión maligna, para ello observa que las pasiones en la estructura

del carácter no se presentan simples, sino como síndromes<sup>38</sup>, llamando al primero de “síndrome de provocación de la vida” que incluye al amor, solidaridad, justicia y razón.

Sobre las características más agresivas del hombre el autor sugiere que se desenvuelven a la par del desarrollo de las civilizaciones y que los factores ambientales – época, gobierno, religión, lugar...– pueden afectar al carácter del hombre pero no determinarlo (Ídem, p. 349).

Los elementos que favorecen al desarrollo de las posibilidades humanas son la libertad, la ausencia de un control explotador y los modos de producción enfocados en el hombre. No es que con estos requisitos el psicólogo esté enunciándonos las características del bien pero sí abre una reflexión sobre los estados históricos de la humanidad.

Todavía pensando en estos términos propone que lo racional es cualquier pensamiento, emoción, sentimiento o acto que lleva al funcionamiento correcto de un sistema, mientras que lo irracional lo conduce a su destrucción (Ídem, p. 350). Directamente enuncia que las personas que promueven la vida son racionales, y de cierta forma parece apuntar a que la presencia de la maldad o la bondad está relacionada a la productividad y racionalidad del sistema.

Sin embargo el propio Fromm pide que tengamos cuidado con enunciaciones tan definitivas, ya que dice que lo que según la sociedad da sentido a la vida – la estabilidad económica, tener una familia, ser un buen ciudadano— no siempre da cuenta de todas las vidas individuales.

Es importante recalcar que todos los sistemas de valores se desgastan y no describen a todas las sociedades, es importante aquí pensar que aunque estamos intentando observar el mal como un universal es imposible desligarnos de un núcleo que nos representaría como grupo, que estaría fundamentado en la cultura.

Lque hemos descrito hasta el momento da cuenta del cómo es contemplada la maldad en el mundo occidental, sin embargo – y al comenzar el comentario del onceavo capítulo del libro, que trata directamente de la crueldad y la destructividad— parece ser que el mal sí tiene implicaciones y raíces universalizantes.

---

<sup>38</sup> Entendamos aquí síndrome como conjunto de elementos, en este caso pasiones, que definen una forma de respuesta al problema de la existencia. Dejaremos de lado el contenido popular de enfermedad que tiene dicha palabra.

Para confirmarse tal hipótesis Fromm se pregunta si la sed de sangre es un placer arcaico o un placer de matar (Ídem, p. 361) a lo que recupera el símbolo de la sangre de la cual dice que es nuestra experiencia más profunda, ya que es la sustancia sagrada que representa la vida, las otras dos son la leche –lo femenino—y el semen – lo masculino.

El autor revisa varios rituales antiguos que involucran la sangre en sus procesos y bajo el pensamiento mágico del rito el beber la sangre o comer el corazón son señales de salud y apropiación de la vida, por ejemplo “la sangre de Cristo” del culto católico es una sublimación de los rituales que aquí comentamos.

Estas acciones, nos advierte el autor, no pueden leerse como malvadas pero sí como destructivas, ya que implican la muerte pero dirigida a la celebración y aprehensión de la vida, por lo que el síndrome de vida puede ser realizado por vías destructivas (Ídem, p. 362).

Para el mirar contemporáneo el derramamiento de sangre parece ser pura destructividad, se observa con horror e indignación, sin embargo el autor declara que no todo comportamiento destructivo está arrebatado por una intención destructiva. Para poder reconocerla como tal nos indica el psicólogo que ésta tiene dos formas: la espontánea y la que se enraíza en el carácter.

La primera se activa como respuesta a situaciones extraordinarias que afectan al hombre en su experiencia vital, el autor enlista algunos de los estímulos que activan la destructividad espontánea y son: la guerra, los conflictos políticos o religiosos, la pobreza, el tedio extremo, la insignificancia del individuo, las contradicciones internas del sistema social, el extremo narcisismo, los estados de tránsito (Ídem, p. 365).

Es importante recalcar que Fromm no reconoce esta destructividad como parte de una naturaleza humana sino como un potencial destructivo que se activa frente a momentos extraordinarios de la vida.

Dentro de la destructividad espontánea el autor observa la venganza, la que define como la reacción a un sufrimiento intenso no justificado infringido a una persona o un grupo, que es además una institución registrada en todo el mundo (Ídem, p. 366).

Vista de esa forma la venganza es un sistema arcaico de equilibrio que no se detiene cuando se mata al asesino, sino que es una cadena *ad infinitum* de muertes vengativas entre un clan y otro.

Vinculado al concepto de venganza están las formas de castigo desde la ley del talión del antiguo testamento hasta los sistemas modernos de punición. La venganza de sangre, de cierta manera, tiene una función de estabilidad social (Ídem, p. 367).

El autor se pregunta por qué la venganza es tan intensa y está tan arraigada en nuestro imaginario y reflexiona sobre algunos puntos interesantes de traer aquí: a) es un acto de pensamiento mágico que restablece el orden del universo; b) la venganza como justicia eleva al hombre de cierta forma a la posición de dios<sup>39</sup>; c) hay en ella una conciencia de la igualdad; d) la venganza es cultural y dependerá de la conformación del grupo para ser aceptada o rechazada.

Los argumentos de Fromm justifican que la agresión es una respuesta humana a su contexto, pero es importante evidenciar que como opción dependerá del carácter del sujeto –si es más amable o más nervioso—si la venganza va a activarse o no.

La destructividad en el carácter precisamente tiene que ver con la conformación individual, ésta es la que se manifiesta no como consecuencia a la estimulación hostil del ambiente, sino como parte de la personalidad del sujeto.

Fromm encuentra que las agresiones que marcan al carácter tienen relación con la palabra griega *algolagnia* que tiene dos componentes: dolor y voluptuosidad. Es decir, este término daría cuenta de las experiencias placenteras que tienen como base el dolor, las que se categorizan en dos dependiendo de si el sujeto es activo o pasivo en la producción dolorosa: el sadismo y el masoquismo (Ídem, p. 377).

El placer por provocar dolor era leído por Freud meramente como un comportamiento sexual, el autor explicita que el sadismo no solamente actúa en dicha esfera, sino que se manifiesta en otras actitudes como la humillación, el castigo y lo que él llama de sadismo mental – o psicológico.

Éste último es definido como una forma de poder en la que se establecen jerarquías en las que un individuo se coloca por encima de otro, para su ejecución no se recurre a la violencia física sino a medios psicológicos velados de control. Es en tal aspecto que radica precisamente el núcleo del sadismo ya que el autor lo define como la pasión por controlar

---

<sup>39</sup> Refiriéndonos aquí exclusivamente a la postura de poder de tal implicación, por lo que anotamos la palabra en minúsculas.

absolutamente y sin límite a un ser vivo, lo que permite al sujeto sádico apropiarse y cosificar la vida (Ídem, p. 387).

Debe quedarnos claro, entonces, que el sadismo visto por Fromm va más allá del comportamiento sexual e involucra directamente el poder con la maldad ya que declara que la mayoría del sadismo es maléfico y la sed de poder marginaliza, sin importarse de la comunicación humana.

No es el primer momento en que vemos que el mal se relaciona al poder pero sí es importante observar que Fromm define dicho encuentro a partir del sadismo; si contemplamos el mal por medio de lo sádico en función a una lucha de poder es bastante posible que pensemos que la maldad, en tales términos, es un juego burgués, de clase alta. El autor nos advierte que el ejercicio sádico está presente en cualquier estrato social y en prácticamente todas las esferas de la vida, desde las más privadas a las más públicas.

El sadismo, es en esta perspectiva, una solución al problema del ser humano cuando no puede acceder a una mejor realización de la vida, el control del otro crea la ilusión de que se trasciende la limitación de la existencia humana. El sadismo transforma la experiencia de la impotencia en omnipotencia.

Esta ilusión se fabrica a partir de que el objeto viviente controlado por el sádico reacciona como es programado a reaccionar, el sujeto que controla se estimula del desamparo y fragilidad de su objeto-humano. Sin embargo, en esta relación no equitativa de poder el sádico también se fragiliza pues tiene el constante temor a la incertidumbre y la pérdida del control (Ídem, p. 391).

El carácter sádico es – en el estudio de Fromm— cobarde, este tipo de individuos se siente impotente, destituido de vida e ineficaz. A decir verdad, para el autor, deberíamos hablar de sadomasoquismo ya que el que quiere tener control total es complementado por aquel que quiere ser controlado. Ambos sujetos, el sádico y el masoquista, son caras de la impotencia vital y conforman lo que se propone como el “carácter autoritario”.

Dentro de este tipo de relación permeada por el poder el autor observa también un carácter burocrático ya que explicita que una persona que controla a sus inferiores es a su vez controlada por alguna que tiene un poder mayor. Es importante tener esto en cuenta para no olvidar que el comportamiento malvado forma parte de un sistema.

El sadismo convierte a las personas en objetos, pero el propio sádico también se cosifica al intentar dominar la vida, en sustitución a su falta de poder de ser él intenta retirar esa posibilidad de alguien más.

En algún momento de su exposición el psicólogo nos dice que hay factores que pueden influir la presencia del sadismo, sin embargo también advierte que no hay una relación simple entre el ambiente y el carácter, aunque sí hay que decir que hay sociedades de control, las que tienden a debilitar la independencia, la integridad, el pensamiento crítico y la productividad de sus poblaciones (Ídem, p. 398).

En el contemporáneo podemos observar con mayor claridad ese tipo de esquemas, sin embargo habría que preguntarse qué tan capturados estamos por una cultura sádica que normaliza el dolor y el sufrimiento. El autor indica que los medios de comunicación propician entretenimiento sádico que no permite la creatividad ni el pensamiento críticos, este tipo de oferta de consumo no produce una alegría verdadera porque la alegría liberta.

Los factores individuales que aumentan el sadismo son las condiciones que nos vuelven sujetos impotentes, como el castigo o la venganza. Es decir, que es factible que una sociedad represora desarrolle en sus individuos mentalidades vengativas y sádicas que buscan restituir la libertad restringida limitando la libertad de los demás.

En su pregunta por el hombre Fromm probablemente también propondría el equilibrio como una respuesta, destacando que equilibrio no es ingenuidad, no es una cuestión de extralimitar ya sea la libertad o el control; parece ser que para el autor es importante la estimulación adecuada para el desarrollo de personalidades racionales – en su propio concepto de racionalidad– que observa sobre todo en la infancia. En su visión si el niño no es estimulado para que sea seguro y creativo es muy probable que pueda desarrollar un carácter sádico (Ídem, pp. 398-399).

Esta lectura de la teoría del alemán puede acercarnos a entender no sólo la maldad como realidad sino también nos presenta escenarios más concretos, materializados de su actuación en el mundo, las nociones de violencia, agresión, sadismo nos llevan más de cerca de una acción que podemos reconocer como el mal.

El recorrido que hemos hecho de la teoría ha considerado que la maldad existe como proposición básica, pero en nuestra pregunta por intentar entenderlo hemos necesitado pasar por varias estaciones del pensamiento sobre el mal. De momento desde que

defendemos que el mal está en lo humano hemos decidido no revisar con una atención profunda el discurso teológico— siempre oponiéndolo al bien.

Sin embargo, es importante detenerse un momento para contemplar las ideas del filósofo francés Paul Ricoeur sobre la existencia del mal para perfilar de una manera más comprometida el objeto que aquí investigamos, que sin perder de vista, queremos reconocer como una experiencia humana que no nos es ajena en el momento de recorrer junto a Roberto la gran ciudad que es su obra.

#### 2.4 Las dimensiones del propio aire

Hasta el momento la búsqueda por la definición y reflexión sobre el mal que hemos puesto en movimiento nos ha permitido observar que como realidad es lo suficientemente compleja para ser pensada desde varias perspectivas, y que no es un objeto de una única dimensión.

Es precisamente en nombre de este concepto multidimensional que retomamos algunos aspectos de la conferencia de Paul Ricoeur *O mal: un desafío a teología e a filosofía* de 1985 con la advertencia de que más que concentrarnos en el contenido teológico de la misma observaremos las implicaciones ético-morales del mal que describe el autor.

No podemos prescindir de mencionar la premisa primordial del filósofo para hablar del mal como un problema filosófico, que es la *Teodicea* con sus tres proposiciones: a) Dios es todopoderoso; b) Dios es absolutamente bueno y c) con todo el mal existe.

Recuperamos este concepto para remarcar que el pensamiento occidental sobre el mal es marcadamente binario, es importante recalcar que — para el propio Ricoeur— es contradictorio que una definición de Dios incluya al mal como elemento constitutivo y que ambas realidades co-existan en el mismo espacio.

Dicha contradicción, para el autor, muestra el carácter limitado del pensamiento sobre el mal, y formula que habría que acercarse a una fenomenología del mal, distinguir niveles de discurso de la razón y del mal y hacer un trabajo de síntesis de la acción y los sentimientos (RICOEUR, 1988, p. 22).

No olvidemos que un acercamiento hacia el fenómeno del mal nos lleva a crear una semántica y es en el establecimiento de términos relacionados a ella que el filósofo indica

que radica el primer enigma sobre el mal, ¿por qué colocamos en un mismo plano fenómenos tan distintos como el pecado, el sufrimiento y la muerte? (Ídem, p. 23).

Podríamos pensar que dicha aglomeración de conceptos está permeada por el *contempus mundi* si recordamos que dicha figura se basa en el desprecio del mundo material, el pecado, el sufrimiento y la muerte son experiencias que se viven en lo real y que en general sintetizan la vivencia del dolor.

Consideramos atinada la observación de Ricoeur ya que nos permite pensar el mal más allá del sistema de la religión, permitiendo el diálogo en planos argumentativos más generalizados, primordialmente en una perspectiva filosófica que se concreta en la ética y la moral.

Entonces para el autor el mal moral designa lo que vuelve una acción humana en objeto de imputación, acusación o represión e imputa sufrimiento a quien lo comente. De cierta forma en esta descripción retoma un poco el concepto de pecado como falta cometida, pero lo más interesante de esta re-formulación es el carácter convencional del mal y su naturaleza de proceso.

Desde que Ricoeur utiliza el verbo designar ya está exponiendo que el mal debe ser una acción reconocida por un grupo y su castigo debe pasar por un consenso, es decir, pensar que el mal es un objeto ajeno a lo humano es inválido con esta perspectiva y de cierta forma rescata también un concepto rudimentario de justicia al incorporar la imputación de sufrimiento a quien realiza el mal. Se pone de relieve la responsabilidad humana en el accionar consciente contra otros, hacer el mal es siempre, directa o indirectamente, perjudicar a los demás (Ídem, p. 24).

Resultado de tal perjuicio es la lamentación que es mayor cuando el hombre se siente víctima de su propia maldad, de cierta forma la experiencia colectiva del dolor se concreta en el concepto de lamento, y también nos ayuda a recuperar el “valle de lágrimas” como realización del *Contempus mundi*.

Lo que nos ayudaría a sintetizar el autor es que la lamentación es una respuesta humana frente a la hostilidad externa, y que la violencia humana es su mayor motor debería ser significativo para nosotros.

Si bien el filósofo cuestiona que podamos englobar el sufrimiento, la muerte y el pecado en un único concepto del mal reconoce que existe el presentimiento de que dichos fenómenos expresan la condición humana en su unidad profunda (Ídem, p. 25).

Ahora bien, en su esquema de análisis sobre el problema del mal Ricoeur busca discursarlo en niveles siendo el primero el del mito. Recalcamos que comienza su explicación con una crítica ya que expone que mitologizar el mal hace que no nos sintamos parte de su historia y crea una pasividad extraña en la que el hombre se siente víctima y culpado al mismo tiempo.

Sin embargo, el autor reconoce la importancia del mito, es decir de los mitos sobre el mal, a partir de que incorpora la experiencia fragmentaria de la maldad en la narrativa del origen cósmico. Es decir, en las cosmogonías que revisa el autor la maldad existe desde que el mundo es mundo, y lo sagrado es ambivalente ya que, corporificado en figuras sobrehumanas, el mito confiere tanto lo luminoso como lo tenebroso de la experiencia humana (Ídem, p. 26).

La revisión de los niveles que hace Ricoeur si bien es discursiva también parece obedecer un poco a una posible historiografía de la maldad, ya que indica que en el momento en que el mito deja de explicar la realidad surge un nuevo nivel, que él llama de sabiduría.

La sabiduría se conformó, de acuerdo al autor a partir del concepto de retribución, es decir, a partir de que el mal se percibió como una consecuencia de los actos humanos y surge el concepto de sufrimiento. Para la sabiduría todo sufrimiento es merecido, lo que nos lleva a una primera visión moral sobre la maldad.

Sin embargo – y pensando de nuevo en el desarrollo de la historia – la sabiduría como respuesta de retribución era insatisfactoria, apunta Ricoeur, porque era conflictiva con el surgimiento de una orden de justicia que observaba buenos y malos (Ídem, p. 29).

El siguiente nivel es llamado de gnosis y de gnosis antiagnóstica y comienza considerando que la especulación es una posibilidad de la experiencia del mundo, específicamente como una especulación de gigantomaquia en las que las fuerzas del bien se enfrentan al ejército del mal (Ídem, p. 31).

Es en este nivel del pensamiento sobre el mal que Ricoeur recupera la literatura religiosa, por ejemplo dice que para la visión de San Agustín las figuras malignas son envueltas en

un principio del mal y que el lugar del sufrimiento es una totalidad problemática en la interpretación global del mal.

Agustín dice que el mal no puede ser entendido como sustancia, pero aquí intuimos que acciona en el mundo en aquellas figuras antes mencionadas. Relaciona – bajo la lógica de que el mal existe pero no como materia – el concepto de nada, y con su nacimiento surge también la idea de una creación total sin exceso.

Si bien complejo en sí mismo el concepto de la nada debemos pensar en que la mayoría de los mitos del origen del mundo la incluyen como estado embrionario de la realidad y la propia cosmogonía cristiana defiende que antes de Dios el mundo era la nada. Ricoeur recupera en la lectura de Agustín la noción de deficiencia, la que permite el nacimiento del libre albedrío (Ídem, p. 32).

El pecado es entendido como un *nihil privativum*, es decir, es la nada que se busca voluntariamente. Léase aquí entonces el mal no como la negación de Dios, sino como la libre elección del nihilismo. Todo mal, según esta lectura no es más que una visión moral del mundo y conduce hacia una percepción penal de la historia.

Es decir, la moral forma es una manen este contexto actúa como una evaluación que el sistema religioso impuso con algunas nociones dogmáticas como la del pecado original, por ejemplo, que condensa un aspecto fundamental de la experiencia del mal, que es la vivencia de la impotencia del hombre frente a la potencia demoníaca y pre-existente del mal. Agustín y Pelagio son, para la visión de Ricoeur, visiones morales del mal.

Leibniz observa de diferente forma la fenomenología del mal y nombra todas sus manifestaciones como un mal metafísico que es en su suma el defecto de todos los seres creados (Ídem, p. 35). Siguiendo adelante en su revisión Ricoeur recupera a Kant al observar que el principio del mal no es el origen de un fenómeno, sino la máxima suprema que sirve a todas las máximas del libre arbitrio, es decir que es una justificación a la proposición del mal (Ídem, p. 38).

La última parte de la conferencia de Ricoeur llamada “Pensar, actuar, sentir” sirve en su estructura como un cierre al recorrido histórico-conceptual sobre la maldad y en él el autor nos da una serie de claves para intentar entenderla.

En un primer momento el filósofo aclara que el problema del mal no es sólo especulativo, exige la convergencia sobre pensamiento, acción y transformación de los sentimientos

(Ídem, p. 47). Es decir, observa aquí una orientación para entender el mal desde la posición más englobante posible y no sólo como una realidad del pensamiento, sino también como acción, emoción y concepto.

El mal, afirma Ricoeur, es un desafío ya que muestra que las síntesis previas sobre la experiencia del mundo fracasan en algún punto y es en sí mismo una provocación para pensar la realidad diferentemente. Dichas síntesis no sólo son sistemas religiosos, sino también que se incluyen las onto-teologías y los esquemas filosóficos propiamente dichos.

Ricoeur le reconoce al mal una existencia que define de forma negativa ya que expone que éste es antes que todo lo que no debería ser, pero que tiene que ser combatido. La tarea a realizar para el humano es actuar en contra del mal. Sin embargo combatirlo como reducir la violencia no es suficiente.

Finalmente sobre nuestra percepción emocional/sensorial del mal el autor propone que necesitamos transformar los sentimientos que alimentan la queja y el dolor por medio de la sabiduría y la meditación filosófica y teológica, hay en esta última propuesta de Ricoeur una concepción de la renuncia de la propia queja que lleva hacia el reconocimiento del sufrimiento como proceso de educación y purga (Ídem, pp. 49-52).

Es claro que hay que contextualizar estas últimas anotaciones del autor para que no parezcan gratuitas pero nos permiten, de la forma en que son enunciadas, el espacio para hacer una reflexión sobre nuestra relación –humana—con el mal y el dolor.

Que la vida es procesual parece ya no ser desconocido para ninguna cultura; sabemos que la vida está llena de mecanismos, sistemas y aparatos que la ponen en movimiento, lo importante de la reflexión que podamos hacer a partir de las contemplaciones del filósofo francés es cómo nos relacionamos con todos los sistemas de la vida.

Entendamos relación no sólo como familiaridad, sino también como apreciación, reconocimiento y responsabilidad; hay fenómenos del contemporáneo que crean atracción y otros que nos repulsan, ¿cómo actuamos frente a lo amable y por qué nuestra reacción es diferente a lo hostil?

Observamos con el recorrido de ideas que hemos seleccionado hasta el momento que el mal es un fenómeno muy complicado de abstraer en formulaciones simples y varias de

las propuestas de su definición que hemos rescatado han partido en un estado primario de apreciación binaria y polarizada.

No pretendemos hacer una crítica encarnada a la dicotomía bueno/malo porque entendemos importante no desecharla como primer acercamiento al tema que nos ocupa, pero si no nos aproximamos lo suficiente a ambos elementos quedan sólo como etiquetas básicas de hechos sumamente complejos.

También consideramos criticable que dicha dicotomía podría reducirse a un simple trabajo de adjetivación, es decir, pensar la maldad y la bondad como simples características y no como realidades no unidimensionales. Es por ello que recurrimos a otra fuente, también inmersa en el campo de la filosofía, para corporificar el mal, ese fruto que observamos a veces en la mano.

### 2.5 Toda carne es cruda

Partamos de un ejercicio de adjetivación simple, ¿cómo es un sujeto malo? Al establecer una pregunta de esta especie van a surgir palabras que en buena medida harán eco a varias premisas que ya enunciamos antes; diríamos entonces que un sujeto de esa índole es despiadado, desconsiderado, infame... cruel.

Sobre esta última palabra es que hacemos énfasis ahora, ya que parece ser que el contenido popular de *crueldad* la equipara como sinónimo la mayoría de las veces a maldad; cuando decimos que alguien es cruel parece ser que queremos decir que es malvado o maligno con un término que parece ser psicológicamente más agresivo, pero, ¿por qué pensamos que ser cruel es una extrapolación de ser malvado?

Para dicha reflexión partimos del texto *O principio de crueldade* (1988) del filósofo francés Clément Rosset, libro en el que el autor explica desde la visión filosófica qué es ser cruel y por qué la realidad lo es de forma primaria.

El autor comienza diciéndonos que todo lo que intenta atenuar lo cruel de la verdad tiene como consecuencia negar la más genial de las empresas así como la más estimable de las causas (ROSSET, 1989, 7). Es decir, se inicia aquí ya declarando que lo cruel es un elemento inherente a la realidad que justifica la acción humana, es decir, enfrentándonos a esa crueldad del mundo es que creamos —entre otras empresas— el sistema social, por ejemplo.

El autor establece que una ética de la crueldad es regida por dos principios, el primero es el principio de realidad suficiente y el segundo el principio de incertidumbre. Para definir ambos conceptos necesitamos partir del concepto propio de filosofía.

Rosset indica que la filosofía es la teoría de lo real que resulta de un ejercicio —humano— de observar que se deriva en un dar cuenta por medios propios de un objeto o un conjunto de objetos. Ella es interpretativa en cuanto a que “mide” algún aspecto de la realidad y crea una imagen, que no es una fotografía de lo real, sino una propuesta de observación.

El lado intelectual de la filosofía, dice el francés, a veces ayuda a olvidar su aspecto fabricado, nos recuerda que ella, como disciplina, crea obras y se distingue de otras empresas humanas (las artes o la ciencia por ejemplo) por su objeto a tratar y no tanto por la técnica, ya que tiene por objetivo dar cuenta de todo lo existente, por lo que la filosofía es una teoría general de la realidad (Ídem, p. 11).

Desde que se define la tarea y naturaleza de la filosofía Rosset comienza a hacer anotaciones sobre la realidad que necesitamos retomar aquí, enfatiza de primer momento que es difícil admitir que la suma de las realidades particulares equivale a una realidad inexistente o imaginaria (Ídem, p. 12).

También explica que la realidad nunca entregará las claves para entenderla porque no contiene en sí misma las reglas para decodificarla, la realidad es amplia y escasa a la vez; amplia para recorrerla y escasa para ser comprendida. ¿Qué nos está explicitando con esto el autor?

En general la filosofía al intentar explicar lo que es real — y debido a la carencia de reglas intrínsecas de la realidad— recurre a términos que le son externos como alma, idea o espíritu. Dicha agenda de trabajo filosófico es llamada por el autor como Insuficiencia intrínseca de la realidad (Ídem, p. 13).

Para Rosset, al contrario de dicha corriente de interpretación, la realidad es comprensible en sí misma, pero dicho estudio que él llama Suficiencia de la realidad, fue de cierta forma menospreciado por los filósofos porque encuentra que el carácter incomprensible de lo real reside principalmente en su carácter doloroso (Ídem, p. 15).

El autor critica a la filosofía por refutar preferentemente lo que es manifiestamente verdadero y despreciar lo que es indiscutiblemente agradable, a lo que él llama de

inversión de valores, ¿será acaso que Rosset apunta que la filosofía ha despreciado la sensibilidad como un problema de investigación?

La divergencia filosófica de lo real no tiene por origen que ésta sea inexplicable considerada apenas en sí misma, más bien se ha polarizado su observación por el hecho de que ella sea en sí misma cruel.

Es así que el autor enuncia la crueldad de lo real como la naturaleza intrínsecamente dolorosa y trágica de la realidad, es decir, el carácter único, irremediable e inapelable de la realidad que imposibilita conservar la distancia con ella ni atenuar su rigor. Es decir, la realidad hace que las cosas de mundo sean efímeras e insignificantes (Ídem, p. 17).

Es por medio de la etimología de la palabra *crueldad* que Rosset se aleja del significado de *malvado* que se le atribuye popularmente, *crucor* es una palabra del latín designada a la carne sangrante, recién cortada, de ahí se derivaron *Crudelis* y *crudus* que significan crudo, no digerido, por lo que la crueldad de lo real se refiere a la realidad privada de sus ornamentos.

La realidad es cruel e indigesta en cuanto la despojamos de todo lo que no es ella para considerarla a sí misma. Ahora, centrándose en cómo los humanos la percibimos se nos indica que hay una distinción mental posible: juzgar que la realidad es cruel por naturaleza pero también por una especie de último refinamiento de la crueldad verdaderamente real (Id.).

Es en este momento que Rosset se aproxima a varias fuentes literarias para enfatizar que no sólo es que la verdad sea horrible, además de eso es que verdaderamente ella es, en efecto, horrible, dicha observación la basa en su lectura de la obra de Marcel Proust. De cierta forma parece ser que la crueldad de lo real permea cualquier realidad y que por su cúmulo todos los acontecimientos (penosos, tristes...) son reales.

La crueldad de lo real es doble ya que la realidad es intrínseca e indiscutiblemente cruel, es decir, se basta a sí misma en su desnudez, en su presentación más rudimentaria. Es por ello que Rosset nos indica que es una ilusión juzgar que una realidad no se basta a sí misma y sólo puede importarse por la negación de su contrario. Dicha perspectiva filosófica se justifica porque la realidad – como única y suficiente – ultrapasa la facultad humana de ser afectado y ultrapasa así mismo la comprensión humana, haciendo de la realidad intolerable a los hombres.

Aquí encontramos no sólo una definición de la realidad como cruel, sino también una explicación de por qué es tan complicado para nosotros, como humanidad, el intentar comprenderla. Cuando se es incapaz de afrontar la realidad, declara Rosset, la inteligencia se contenta con un vago compromiso con ella (ROSSET, 1989, 20). La aceptación de lo real supone dos vías, o la pura inconsciencia del sujeto o una conciencia que fuese capaz de conocer lo peor y no afectarse por ese conocimiento de lo peor.

El saber sin sufrir está absolutamente fuera del alcance de las facultades humanas; el conocimiento, bajo esta perspectiva, constituye una fatalidad y una maldición (ROSSET, 1989, 21). Sin embargo, podría considerarse el saber como un “mal necesario” ya que la condición humana reside en su necesidad de conocimiento y al mismo tiempo estar desprovista de los recursos psicológicos suficientes para encarar su propio saber (Ídem, p. 22).

Incapaz de ignorar y de saber el hombre presenta aptitudes contradictorias que imposibilitan cualquier definición de la realidad. Aquí pensamos que Rosset sobre todo nos permite reflexionar sobre cuestiones de apreciación del mundo pero también de representación del mismo, ya que, conforme a lo que escribe el autor, como sujetos no podemos tolerar el no saber, por ejemplo, de la muerte pero a la vez tampoco tenemos las perspectivas suficientes para entender de un solo modo dicho fenómeno.

Es en este momento de presentación/representación de la realidad que el autor escribe que administrar la verdad no vale nada porque se sufre, precisamente, por la verdad, de cierta forma se critica aquí la censura como un ocultamiento de la verdad ya que nos explicita que por su naturaleza real la verdad nos lastimará en su crueldad elemental, aunque intentemos volverla agradable o menos nociva (Ídem, p. 23).

El objetivo de la mayoría de las empresas filosóficas, declara, no es revelar la verdad, sino hacerla olvidar; esto a causa de su semilla dolorosa, la realidad fue entendida tradicionalmente agresiva e invasiva y que afecta el alma así como las enfermedades atacan al cuerpo.

Es por ello que la filosofía generalmente insiste en sustituir la idea de “esto es” por la idea imposible e inadmisibles de que “esto sea o deba de ser” (Ídem, p. 25). Aquí hay una crítica del autor hacia la moral, ya que dice que lo que ella considera como inmoral, injusto o escandaloso no lo es de ningún modo, es simplemente real.

Leyendo a Rousseau y Platón el autor encuentra precisamente esta censura a la realidad por medio de la moral, lee que para estos dos pensadores es chocante dar a conocer, no importando quien sea el receptor, una verdad cuando ésta es desagradable, o que es admisible comunicar la verdad hasta cierto punto de su crueldad. Resume la visión de ambos con la siguiente fórmula: si la verdad es cruel es porque es falsa y debe ser refutada por los sabios y disimulada al pueblo (Ídem, p. 26).

También retoma algunas lecturas de Kant y nos dice que las ideas pueden clasificarse en verdaderas o falsas, las primeras son agradables y las segundas desconsoladoras, a partir de este desprecio filosófico por las condiciones crueles de la vida nos declara Rosset que la realidad sea dura no la hace menos real, la dureza de las cosas no impide que éstas sean indiferentes a quienes atormentan y hasta eventualmente pueda aniquilarlos.

Rosset termina explicando el principio de realidad suficiente puntuando que la felicidad y la tristeza parten de la suerte común de toda experiencia de la realidad que es el ser inmediata; la idea más cruel y verdadera es la del principio de realidad suficiente ya que nos expone una poética de lo peor, intenta hacernos conscientes que la crueldad es una existencia porque en sí misma califica a la realidad.

El segundo principio, llamado de incertidumbre, es explicado por Rosset partiendo de nuevo del concepto de filosofía, pero centrándose ahora en el sujeto, en la figura del filósofo. El hecho de que un filósofo sea menos persuadido que cualquier otro por la verdad parece paradójico, sin embargo es propio de esa verdad filosófica (Ídem, p. 32).

Es decir, cualquier hecho se vuelve incierto y vago si pasa por un juicio, que llama el autor de tribunal de justicia de la memoria colectiva, las ideas son verdaderas en medida que fueran consideradas verdaderas en su tiempo, a distinción de una idea ordinaria a filosófica nunca puede invocar un “momento de verdad” (Ídem, p. 33).

Las respuestas de la filosofía son dudosas debido a la naturaleza –general e irresuelta— de los problemas de los que se interesa, en esto consiste el principio de incertidumbre que puede usarse como criterio para diferenciar a los falsos de los verdaderos filósofos.

Una verdad, dice el autor, protege a la mente de la ilusión y la locura; sin embargo no defiende las verdades como absolutas e incuestionables, ya que considera que el trabajo de la duda posee poder frente a lo que suele pensarse como cierto pero es ineficaz frente a lo incierto.

Las ideas filosóficas, entonces, en un primer momento de acercamiento podrían pensarse como certezas, pero nos declara el autor, deberían en realidad considerarse inciertas y aproximativas para que puedan tolerarse recíprocamente; la función mayor de la filosofía, dice Rosset es des-aprender a pensar (Ídem, pp. 34-38).

El principio de incertidumbre se relaciona a la crueldad ya que lo cruel es incierto necesariamente, ya que tenemos como especie una necesidad innata por conocer lo cierto. Esta intolerancia a la incertidumbre crea males reales a cambio de una pequeña esperanza de encontrar certezas en el mundo. Pensamos por ejemplo en el tormento psicológico que surge cuando una persona quiere obtener algo, el proceso puede ser violento si la certidumbre de obtener el objeto deseado es mínima. (Ídem, p. 40).

Es aquí en que el sufrimiento puede ser considerado una prueba de la validez de un pensamiento, y por lo tanto, de su certidumbre, para lo que Rosset ejemplifica con el mecanismo del mártir que puede reducirse a la formulación “sufro, entonces tengo razón”. El amante del sufrimiento, indica el autor, nunca se satisface mientras que el que busca placer sí lo consigue.

Lo más desconcertante, según Rosset, del gusto por la certidumbre es su carácter abstracto, formal, insensible a lo que realmente existe o a lo que puede ser en efecto doloroso o gratificante; la adoración de una verdad es siempre acompañada de una diferencia con relación a su contenido.

El placer de perjudicar a los otros procede tal vez de la idolatría por lo cierto, ya que parece ser que hay mayor certidumbre en que los otros en efecto sufran o sientan dolor a que el individuo que perjudica sienta en sí mismo placer (Ídem, p. 42). De cierta forma es más verdadero el sufrimiento y el dolor externos que la felicidad interna del sujeto, es posiblemente un rasgo cultural justificado por la necesidad de tener certidumbres.

Rosset termina la explicación sobre la incertidumbre diciendo que el gusto por lo cierto se asocia generalmente a un gusto por servir, así incapaces de considerar cierto lo que sea e igualmente incapaces para lidiar con la incertidumbre los hombres prefieren confiar en un maestro que afirma tener la verdad.

Después de enunciar los principios fundamentales de la ética de la crueldad Rosset ofrece algunos anexos de los cuales nos interesa comentar el segundo llamado “La atracción por el vacío” en el que nos explica un poco sobre nuestra relación con la nada y la destrucción.

Comienza la exposición afirmando que tenemos una tendencia a cambiar un mal por otro en un encadenamiento de situaciones malas, esta manía de sufrimiento la ubica el filósofo dentro de un terreno de la locura y el error fatal<sup>40</sup>.

Es en este contexto que el autor piensa que las pasiones más dispersas – usualmente perjudiciales, lo que podríamos llamar primeramente como vicio—tienen en común un objeto irreal, por lo que la pasión rechaza la realidad, esto lo enuncia como el deseo por la nada (Ídem, p. 65).

El amante del poder, nos dice el francés, no ama los objetos de la realidad, ni siquiera el amante del dinero estima el dinero mismo como objeto de mundo, sino lo que busca y desea es el control, de lo que sea pero tener dicha facultad; el deseo por ninguna cosa es una atracción por el vacío que se manifiesta en el fin del mundo; por lo que en consideración de Rosset las catástrofes no son objetos de temor, sino del deseo por la nada, del nihilismo aplicado en la realidad (Ídem, p. 70).

Resaltamos de los apéndices el de la atracción por la nada ya que nos recuerda en gran medida la teoría de Fromm del mal como deseo de (auto) destrucción de la raza humana; que aliada a la idea de crueldad nos puede ayudar a entender por qué existen fenómenos como la tortura, el sufrimiento, la manipulación.

No queremos decir, con este recopilar de las ideas de Rosset, que la calidad cruel de la realidad justifique cualquier acción que busca lastimar, pero creemos que sí nos ayuda a entender que hay filtros y formas de actuar en el mundo que si se desnudan de su artificialidad y convención nos enseñan que todos somos piel, carne y como tal tenemos la sensibilidad como escudo, las visiones que tenemos de la realidad son sólo canales para hacer caminar nuestra vulnerabilidad por la historia.

## 2.6 Alguien traiga un diccionario

Lo que se ha mostrado hasta ahora da cuenta de que el tema elegido a discutir aquí es, al menos, lo suficientemente complejo para preguntarnos no sólo por su existencia, sino

---

<sup>40</sup> Llamamos de “error fatal” lo que en la traducción al portugués fue descrito como “besteira”, es decir, para Rosset parece ser que el enciamiento en el dolor y el sufrimiento es un rasgo de la locura pero también de nuestra naturaleza a buscar lo peor, a equivocarnos con la plena intención de infringir mal a nosotros mismos.

también por su función y la forma en que se relaciona con nosotros en nuestro cotidiano, en nuestro pensamiento.

Sin embargo, y tras recuperar significados como pasión, respuesta al exterior, libertad, moral, guerra, poder, manipulación, control, crudeza... en la discusión del mal se vuelve adecuado cerrar con una definición de diccionario. ¿Por qué proceder de lo analítico hacia lo sintético?

Creemos importante observar en definiciones establecidas qué se ha pensado sobre el mal para que podamos reconocer en el acercamiento al concepto que desarrollamos aquí la riqueza del término, y sobre todo que existe y de alguna manera permea nuestras experiencias vitales. Reproducimos a continuación algunas acepciones del término *mal* del Diccionario de la Lengua Española (consultado en línea, julio de 2017):

#### **Mal (primera acepción)**

Apóc.

1. adj. malo. U. ante s. m. sing. *Mal día.*
2. m. Lo contrario al bien, lo que se aparta de lo lícito y honesto.
3. m. Daño u ofensa que alguien recibe en su persona o hacienda.
4. m. Desgracia, calamidad.
5. m. Enfermedad, dolencia.

#### **Mal (segunda acepción)**

Del lat. *Male.*

1. adv. Contrariamente a lo que es debido, sin razón, imperfecta o desacertadamente, de mala manera. *Pedro se conduce siempre mal. Antonio lo hace todo mal.*
2. adv. Contrariamente a lo que se apetece o requiere, infelizmente, de manera impropia o inadecuada para un fin. *La estrategia salió mal. El enfermo va mal.*
3. adv. Difícilmente. *Mal puedo yo saberlo. Mal se podrá resolver en tan breve término tan arduo negocio.*

4. adv. Poco, escasamente. *Te has enterado mal. Cenó mal.*

En primer momento queremos realzar que el diccionario reconoce en el término varios tipos de palabras (su uso como sustantivo, adjetivo y adverbio) y así mismo una diversidad semántica que contiene, como más importantes, los semas de equivocado, erróneo, daño, contrario.

Dicha carga de significado aparece bastante simplificada pero nos ayuda a hacer eco de las teorías que revisamos previamente, importante llamar la atención en primer instante a la llamada 2 de la primera acepción ya que es dicotómica, como varias de las definiciones de la maldad que vimos previamente: “Lo contrario al bien” y opone al mal, precisamente, frente a la esfera de lo bueno.

En la misma entrada hay también, encriptada, una especie de mención al mal moral que definimos con la lectura de Ricoeur al enunciar “lo que se aparta de lo lícito y honesto”, si bien faltaría recuperar la noción de castigo y convención social al mencionar el diccionario lo lícito podemos leer aquí un guiño a la idea de sistema y lo racional de Fromm.

Los significados de daño, ofensa, desgracia y calamidad remeten a la definición del mal como perjuicio, que nos puede hacer presente toda la teorización de la tipología de la agresión de Eric Fromm; la segunda acepción del diccionario en cuanto a la idea de contrariedad activa las teorías más abstractas que revisamos – Descartes y Schopenhauer— ya que ambos pensadores nos enfatizan situaciones como la frustración, el arrepentimiento y la pena que podemos relacionar al mal.

Observamos relevante revisar la definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua porque al ser una fuente oficial crea una idea “universalizante” de la realidad que intentamos comprender, en este caso para la RAE parece ser que los rasgos universales del mal son – entonces— el ser contrario al bien, el ser perjudicial, el ser inesperado.

Por su parte las definiciones en el DRAE de crueldad y cruel son menos polisémicas y uno de los significados parece ser circular, es decir, redundante, transcribimos a continuación dichas entradas del diccionario

### **Crueldad**

Del lat. *crudelĭtas, -ātis*.

1. f. Inhumanidad, fiereza de ánimo, impiedad.

2. f. Acción cruel e inhumana.

### **Cruel**

Del lat. *crudēlis*.

Sup. irreg. crudelísimo, cult.; reg. **Cruelísimo**.

1. adj. Que se deleita en hacer sufrir o se complace en los padecimientos ajenos.

2. adj. Insufrible, excesivo. *Hace un frío cruel. Tuvo unos dolores crueles.*

3. adj. Sangriento, duro, violento. *Batalla, golpe cruel.*

Si observamos la definición del diccionario, que podría representarnos la idea estandarizada de lo cruel, se pierde todo el significado de desnudo, crudo, desprovisto de adorno que observamos en el discurso de Clément Rosset; si bien tanto el filósofo como el diccionario recuperan la etimología desde *crudelis* el DRAE sólo observa el término emparentado a lo humano y no señala nada sobre la realidad, más allá del uso de cruel como un simple adjetivo que denota violencia y agresividad.

Parece ser más interesante para esta definición el sentido de la crueldad como una acción –intencional—que crea placer a partir del dolor ajeno, significado que nos conduce al concepto de sadismo descrito por Fromm. También, sin mayor explicación, se nos explica que la crueldad es la inhumanidad, un estado abrupto del ánimo y la falta de piedad. Es, a nuestro parecer, poco atinado hacer una definición a partir de un concepto negativo sin entender el concepto que se niega, en este caso, ¿cómo deberíamos entender lo *humano*, como *bueno, correcto, adecuado*?

Una definición de diccionario muestra hasta cierto punto los significados de una palabra con intenciones de ser generalizador, estandarizado y servir como fuente de consulta, por lo que la mención aquí a los contenidos de los términos maldad y crueldad en el DRAE está basada en poder observar qué tan cercana o lejana está la concepción popular del mal con descripciones más especializadas del tema.

Precisamente en esta búsqueda de precisión semántica recurrimos al *Diccionario de pensamiento contemporáneo* (1997) editado por Mariano Moreno Villa y leemos en la entrada sobre el mal, escrita por Vicente Burgoa algunos datos interesantes que es importante comentar.

En primer momento la entrada comienza con una apología al libro de Job indicándonos dicho texto bíblico como un acercamiento hacia el problema del mal que incide también en el terreno moral al mencionarse la visión que los otros tenían de Job antes y después de haber sufrido el mal físico que le infringió Dios. A partir de recuperar dicho pasaje Burgoa nos dice:

Y es que, ante el mal, lo único que parece interesarnos es su eliminación, sin más. Y para ello pensamos que lo mejor es conocer su origen, sus causas; para que así, anulada la causa, se anule el efecto. Es decir, buscamos rabiosamente conocer las causas del mal, en vez de intentar comprender su sentido (BURGOA, 1997, p. 537).

Citamos esta parte de la escritura de Burgoa porque nos coloca directamente como sujetos frente al mal, tanto en su contacto como en su pensamiento. En este contexto piensa en el mito –sobre todo los del origen universal— diciéndonos que éste propició precisamente el pensamiento del mal como una forma de eliminarlo de la realidad.

Es, en su opinión, mucho más interesante para el hombre en su contemporáneo entender el sentido del mal. Si recordamos que para muchas de sus definiciones éste es precisamente lo que no debería existir pero existe de igual forma es hasta contradictorio hallarle un sentido, sin embargo hay para el autor una necesidad de observar el mal desde una postura personalista, es decir, que lo apropie como una realidad humana que puede re-pensarse.

En un primer momento Burgoa expone que el mal no es ni primario ni absoluto ya que se ha presentado siempre en oposición a algo, el binarismo bien/mal que hemos observado repetirse a lo largo de las fuentes que hemos consultado aquí.

En este diccionario se nos recalca que la relación del mal con su contrario no es de simple contraposición, sino que es una oposición de naturalezas contradictorias, una positiva y otra negativa en un sentido de privación, es decir, el mal se entiende, al menos en un estadio general, como el despojo de algo que por derecho se tiene, que vendría a ser el bien.

Esta privación, se nos indica, no es total; es decir el mal no suprime totalmente al ser. Podríamos entender que el mal no es igual a la nada en cuanto a que el mal debe existir de alguna forma, como acción, pensamiento... sin embargo sí se llega a considerar, nos dice Burgoa, el ser como el bien absoluto.

El mal carece de causa eficiente, señala el autor apoyándose en Leibniz, sin embargo esto no significa que el mal no sea real, argumentando que no hay una causa permisiva para el mal, pensando sobre todo en el discurso religioso y la Teodicea, en la que, recordamos, existen como principios de explicación de mundo la absoluta bondad de Dios y la existencia del mal a su pesar.

Nos dice Burgoa que es desde el hombre que debemos intentar comprender el sentido del mal, es desde la categoría de persona que debe entenderse ya que al enfocarse de tal forma se recupera la vivencia y realización humanas en su dimensión física y moral.

El mal en el plano físico se entiende, en esta definición, como la destrucción en cuanto regresión biológica y justifica que existe porque es necesaria para la evolución de la especie, la corrupción de unos seres vivientes condiciona la generación de otros (Ídem, p. 540).

Este entendimiento del mal físico como una necesidad de la propia vida nos hace pensar, por ejemplo, en lo que Fromm y Safranski retoman de la guerra como un momento histórico importante de ajuste del sistema, enunciándolo de forma simple el mal es necesario en cuanto pone a prueba un estado específico de la evolución humana.

El mal en la dimensión moral se refiere no tanto a una noción de castigo, pena o violación de una regla de la experiencia vital sino a asumir la persona como el sujeto de acción del sistema de la vida, es decir, el autor nos dice que los humanos deben aprender a ser responsables de sus acciones.

Enunciado de una forma tan amplia, podría pasar por una observación poco fundamentada, simple y vana, sin embargo, es precisamente lo que pide Paul Ricoeur al terminar la conferencia que reseñamos anteriormente, que meditemos sobre nuestra actuación en el mundo y observemos cómo agredimos y perjudicamos a otros.

La lectura de la definición de un diccionario centrado en el pensar contemporáneo sin dudas puntúa elementos muy particulares de la existencia del mal y parte de discursos filosóficos y teológicos que, de alguna forma, ya fueron contemplados en el resumen que hemos planteado sobre el mal, la crueldad y cómo se configuran como una realidad de mundo.

Finalmente nos vertemos a la lectura del Dicionário filosófico de Nicola Abbagnano (1961) para concluir nuestro comentario sobre el problema del mal en la consulta de este tipo de fuentes. En primer momento es explicitada que desde la visión de la filosofía el problema del mal se ha pensado desde dos visiones históricas: una primera de orden metafísico en que el mal es el no ser o bien una dualidad del ser y una segunda de tipo subjetivista en que el mal es el objeto de un deseo negativo (ABBAGNANO, 1962, p. 610).

La visión metafísica del mal ya estaba presente desde los estoicos y los neoplatónicos; el mal, en esta perspectiva, permite la existencia del bien por ejemplo que la justicia necesita

de la existencia de la ofensa para poder suceder. El mal, observado así, es necesario para el orden y economía del universo.

El filósofo italiano argumenta que no se puede amar alguna cosa y considerarla mala, por lo que se considera bueno todo lo que existe y por tal se reduce el mal a lo no existente. Relacionado a esta afirmación observa Abbagnano en Plotino que la materia es el no-ser y por tanto el mal, por ser la deficiencia total, el mal verdadero no tiene ninguna parte de bien.

Tal lectura, del mal como el no-ser, se vuelve tradicional en la filosofía/literatura cristiana (Ídem, p. 611), hecho que de alguna manera ya vimos presente en el discurso de Paul Ricoeur. Bajo tal lectura el verbo ser sólo puede referirse al mal en el sentido de ceguera, que no implica una realidad.

La nulidad del mal permaneció constante con las doctrinas que relacionan al bien con el ser o la racionalidad. El no ser, la nulidad o irrealidad del mal es la tesis que incesantemente es redescubierta cada vez que se recalca la identidad entre el bien y el ser (ABBAGANO, Id).

La segunda concepción metafísica del mal es la que lo considera como un contraste interno, es decir, la lucha de dos principios antagónicos. El filósofo localiza en la religión persa tal principio funcionando en cuanto a la estipulación de una divinidad que se opone a una antividinidad; de acuerdo a esto el mal es tan real como el bien y tendría su propia causa –opuesta a la del bien.

La filosofía nunca aceptó tal solución y cuando pudo hacerlo la modificó en incluir ambos principios en Dios en virtud a una constitución bipartita – por ejemplo los elementos encontrados naturaleza-espíritu, amor-ira. En otras palabras, en el recuento que hace el autor, el dualismo bien-mal está en el propio Dios y establece una lucha amorosa en la que ninguno de los dos es totalmente derrotado (Ídem, p. 612).

La segunda concepción fundamental del mal es la que lo piensa como un objeto negativo del deseo o del juicio de evaluación. Tal lectura se justifica en la teoría subjetivista del bien. El autor lee con Kant que el mal debería ser objeto de aversión y argumenta que el mal y el bien –en esta revisión que hace del filósofo prusiano— no pueden ser determinados independientemente de la facultad de desear del hombre. No son ni realidades ni irrealidades por sí mismas.

Para la filosofía moderna y contemporánea, según Abbagnano, el mal es un desvalor, es decir, un objeto de juicio negativo de valor (Ídem, p. 613) y a este concepto también emparenta el de mal radical que es la máxima de alejarse ocasionalmente de la ley moral es decir, la posibilidad de trasgredir las normas morales.

Es claro que un término tan sensible en nuestra historia nunca estará totalmente definido y que por nuestra pertenencia a una cultura occidental la visión que podamos tener sobre el mal va a estar siempre parcializada, sin embargo, creemos importante entender este esfuerzo de consulta de fuentes y definición de la maldad como una necesidad de entender una parte importante del actuar humano.

El entender el mal es una necesidad que puedo reconocer personal y definiendo así: fui educado de una forma en que la maldad siempre se me mostró como algo ajeno a mi experiencia, que no debía vivirlo, que era un error que existiera; y sin embargo, la misma educación que me mantuvo alejado de experimentarlo en piel nunca se cansó de bombardearme con discursos de odio, de amenaza, parece ser que el mal *está en los otros y para los otros* pero es inconcebible que nos reconozcamos como malvados, porque la malignidad no cabe en nuestra consciencia occidentalizada.

No ataco una noción de grupo porque me parece vital, la creo una de las estructuras más resistentes de la vivencia humana y creo importante considerarla una guía de orientación de la experiencia del contemporáneo, sin embargo no quiero apropiarme un discurso que centra lo positivo en el nosotros y canaliza todas las excursiones desagradables y dolorosas en la otredad.

Quiero admitir que la maldad es parte de mi naturaleza como persona, que puedo en mis acciones participar de lo cruel de lo real cuando mis palabras e intenciones son lo más crudas posibles, cuando no hay ni tiempo ni espacio para el adorno, para suavizar la verdad.

Roberto, me reconozco humano, te llamo de humano, y creo mirar en tus criaturas esa misma cualidad que nos hermana: ellas también son ríspidas, no controlan sus impulsos, perjudican a otros, piensan demasiado en el yo y nada en el otro.

Claro que entiendo que tu obra es ficción, y de forma tautológica y autoritaria *la ficción es ficción*. Sin embargo, me abrazo a tu obra para mantenerme firme y contar con un timón en este mundo que cantamos de real, que tú también navegaste y que encontraste coordenadas para volverlo apacible como un río.

Me abrazo a ti a sabiendas de que esos brazos que ahora me tranquilizan podrían estrangularme; el mundo es doblemente hermoso y doblemente cruel, todos podemos ser esa belleza y esa crueldad en algún momento, por eso pregunto sobre nosotros, porque ahora ya no me siento ajeno.

## CAPÍTULO TRES: LA ARQUITECTURA SANGRANTE, ANÁLISIS DEL CORPUS

Tanta belleza  
porque ese cielo azul que todos vemos  
no es cielo  
ni es azul.

“Ese cielo azul” 2002

Luciano Supervielle

Roberto, llego, finalmente, a tu obra. Quiero creer que estos nuevos encuentros contigo no me dejarán indefenso, no me detendré ante la crudeza que tus criaturas me presentan, no me desarmaré ante ellas.

Tengo ahora las ideas contando como aliados; me percibo, intuyo, mejor preparado para tu lectura, busco en el concepto de la maldad y lo cruel las claves para que tu literatura sea fuente de explicación y no de estremecimiento.

¿Qué tanto se necesita estudiar el miedo para volverlo comprensible, hay un manual para entender el flujo de nuestras vísceras?

Te pregunto, sí, con la inocencia con la que se le cuestiona al tiempo por qué sopla pero también con la determinación de analizar tu obra como si de un cuerpo se tratase, un cuerpo que vibra, que se violenta con mi mirada.

Somos los dos que sufrimos, ahora lo entiendo: el animal vivo que es tu teatro con mi disección, yo mismo al observarlo, al cortarlo en pequeños pedazos inteligibles. No hay víctimas, ni victimarios, todos nos contaminamos del todo.

¿Cómo proceder con tus criaturas, Roberto, cómo trato a tus humanos crueles: los entiendo como simples construcciones, propuestas tuyas de censurar lo tiránico de tu época? ¿Pienso que Mariana, Armstrong, una Susana imaginativa y malintencionada, un Escipión ensimismadamente traidor son

personas que conociste en efecto a lo largo de la vida, si toda esa escritura era denuncia, si nacieron como ideas porque siempre fueron ideas?

Leo entonces con preguntas en la mano que intento satisfacer con tus palabras; me guió pensando que la muerte de Julio, el asesinato de Saverio, la falsedad de César no son dimensiones de lo real, sino formulaciones literarias de tu prodigiosa imaginación, y como tal quiero verlas, como unidades, como elementos, como partes.

Para esta lectura he pensado -de todo lo textual que forma a lo dramático- focalizar mi atención en tres elementos principalmente: la acción, el personaje y la dicción dramática; esta forma de acercarme a tu teatro, Roberto, se relaciona a la idea primigenia que me trae a tu encuentro.

La maldad -intuyo ante ti y pensando en tu obra- es conductual: es una elección dirigida a un fin, es formulada por y formuladora de acción. No considero en este momento, por ejemplo, que en los universos de tus obras hay una batalla maniquea a pesar de la presencia del ángel y el diablo en *La fiesta del hierro*.

Ni tampoco creo que la locura de Susana, los sacrificios "involuntarios" en la fábrica de los Armstrong o la conversión de César estén motivados por dimensiones celestiales o demoníacas; aunque a éste último lo proclamen de nuevo Cristo o algunos invitados huyan de lo pagano de la fiesta.

Creo, Roberto, que la maldad existe como existe la piel, la carne, los huesos. Al acercarme -te confesé antes y te confieso ahora- a lo malvado pensé que sería una tarea intelectual simple, sin intervención personal, investigación pura, formal.

Me mentí. Pasé un proceso de complicaciones internas al intentar explicarme la maldad: me cuestioné no elegir la religión como sistema de interpretación, después al convencerme de buscar en la filosofía le pregunté a ella si podía dar cuenta del fenómeno enorme que intentaba explicar; y finalmente lo que pude estudiar del psicoanálisis me dejó pensando si con esas fuentes terminaba realmente mi tarea de definir lo malvado y lo cruel.

Posiblemente la interrogación no se cerrará nunca, porque como objeto de mundo se mueve solo, crece solo, a pesar de mis esfuerzos por concretarlo y estudiarlo en tu obra el mal va a ser el mal; por mucha inteligencia que queramos interponerle el mundo es mundo y nosotros necesitamos aprender a posicionarnos ante él.

Quiero pensar exclusivamente como investigador y tener la seguridad de que con las herramientas del análisis conseguiré demostrar mi hipótesis, que al terminar de estudiar tus obras todo pasará y no habrá en mí afectaciones futuras.

Roberto, te hablo. Te hablo no como aparato literario, no como propuesta textual; te hablo porque somos, fuimos, seremos sensibles, vulnerables: carne de carne, alma de alma. Si te pido respuestas es porque te siento cerca, más allá de las épocas y las literaturas.

Esa es mi posición: elijo categorías dramáticas para *entender el texto*, para observarlo, trocearlo, jugar con él, volver a armarlo y regresarlo a tus manos. Seleccioneo material teórico para saber qué busco en esa tormenta arenosa que es tu teatro; soy frío, conceptual. Y sin embargo la piel tiritita aún tras la lectura.

¿Es nuestra forma de entender/nos? ¿Temblar la piel y mantener firme la idea? ¿Ocultar la inestabilidad emocional

tras la solidez conceptual, ser un trabajador en pos de la producción intelectual?

No quiero contradecirme Roberto, analizo tu obra con las precauciones que mi oficio me exige, pero no ignoro los efectos que la lectura de la misma me ha provocado, en mi sensibilidad, en mi persona.

Mi selección -personal- para estudiar tu obra se basa porque, repito, creo que la maldad y la crueldad son realidades que observamos en la conducta.

No sé qué tan pertinente sea llevarte a ti esa elección; me queda claro que mi conexión contigo se elabora en la palabra y como tal podría parecer simple imaginación; sin embargo me parece vital dirigirme a ti, pues tu literatura se extiende al lector que quiera adoptarla, y yo quise.

Creemos un canal de dos vías, los dos somos sujetos; me refiero a que ambos somos individuos vivos- sí, vivos, en el ahora y en el aquí- y también estamos *sujetos*, amarrados a sociedades, a realidades que pueden antojarse lejanas, pero están, intuyamos, más cerca de lo que pensamos.

### 3.1 Primer reconocimiento de los cuerpos

El análisis que pretendemos hacer aquí comprende el estudio de tres obras de Roberto Arlt contenidas en el volumen *Teatro completo* editado por Losada (Buenos Aires, 2011) que nos parecieron pertinentes para la observación de la maldad en su poética teatral, sobre todo entendiendo ésta con conceptos traídos del psicoanálisis y la filosofía y orientada hacia la crítica social.

Las obras que analizaremos son *Saverio el cruel* (1936), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra en la ciudad* (1952). En un movimiento inicial pasamos a describir en sus concepciones generales cada obra, atendiendo a su estructura formal, temas, conflictos. De segundo tiempo comentaremos brevemente los vasos comunicantes entre las tres, privilegiando nuestra intuición de la maldad como elemento textual, intelectual y de crítica.

Huelga decir que el modelo de análisis que emplearemos para nuestra aproximación a las obras está guiado por el manual de José Luis García Barrientos *Cómo se comenta una obra de teatro* (Editorial Síntesis, Madrid) así como también se consideró algunas de las entradas del *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis (en su edición en portugués, Editora Perspectiva, São Paulo).

*La fiesta del hierro* es un texto que se estructura en tres actos: el primero de seis escenas con el jardín del palacio de los Armstrong como escenario; el segundo de diez en el presbiterio de la iglesia del pueblo y el tercero y final de dieciséis que ocurre en el salón del ritual.

Si bien no nombrado el género por el autor –al menos en la edición de Losada– nosotros proponemos que la obra podría considerarse una tragicomedia o una pieza<sup>41</sup>, la primera propuesta está fundamentada en que la tragicomedia es un género híbrido que combina las grandes trayectorias del género trágico, así como su sentido del terror, compasión y piedad con los toques de humor y sutileza de la comedia; características que hallamos en el texto de Arlt. La idea de que pueda ser considerada pieza se justifica porque este género retoma la vida de los ciudadanos comunes y expone temas de carácter social que afectan a una población específica.

La forma<sup>42</sup> (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 77) de esta obra es mayormente cerrada y por su tipo<sup>43</sup> puede ser considerada un drama de acción, ya que el énfasis de la narrativa teatral está en el desarrollo de la celebración del aniversario de la fábrica de armas como hilo conductor.

El tema de la obra puede ser leído como doble, ya que se discursa sobre el progreso, pero también sobre el poder. En función de dicha temática binaria el argumento puede leerse en estos términos: “el poderoso, motivado por el progreso personal, busca ampliar su poder sin importarse de a quién podría afectar”.

---

<sup>41</sup> Si bien nuestro interés crítico no está centrado en la inclusión de las obras en una teoría de género dramático encontramos importante mencionar, por lo menos brevemente, la clasificación que estas tienen, debido a que el género es un marco que permite y orienta la lectura –y posterior interpretación– de un texto literario.

<sup>42</sup> Entiende la forma Cerrada García Barrientos, leyendo en Klotz (1964) aquellas obras que tienden a la unidad desde la concepción aristotélica –lugar, espacio, acción. Ya que advierte que tanto la forma cerrada como la abierta son abstracciones, al hacer uso de dichas terminologías aquí hablamos de “mayormente” para enfatizar esa alta gama de posibilidades entre una y otra forma que el autor advierte que existe.

<sup>43</sup> GARCÍA BARRIENTOS, 2001, pp. 78-79

El conflicto<sup>44</sup> puede entenderse como el choque del individuo contra el mundo, en términos de Pavis, podemos decir que aquí se presenta un conflicto de intereses de motivaciones particulares, ya que se dramatiza la búsqueda de poder que tienen sujetos concretos (la familia Armstrong, Ambrosio, Don Carlitos, el párroco) que los oponen a su mundo –natural y social.

*El desierto entra en la ciudad* es una obra en cuatro actos divididos en el siguiente número de escenas: el primero en cinco con el salón del palacio de César como escenario; el segundo con diez que ocurre en un salón de juntas; el tercero también de diez en la punta de un monte y el cuarto de dos con el desierto como lugar de representación.

El género con el que Arlt designa a la obra es farsa dramática y su forma mayormente cerrada. Por su tipo consideramos *La fiesta...* como un drama de ambiente, ya que la violencia, la ambición y la propia maldad cobran importancia en función a la riqueza material y la pobreza espiritual que se proyecta en la sociedad dramatizada.

El tema, también doble, que localizamos en este texto es la espiritualidad y el poder; y en función a dichos conceptos el argumento puede resumirse en estos términos: “El poder, en su afán de posesión, agrade a la espiritualidad hasta su posible eliminación”.

Esta obra es rica en cuanto a los tipos y números de conflictos existentes, pero podríamos decir que principalmente hay, en términos de Pavis, un conflicto de dos concepciones de mundo que a su vez es representado en varias rivalidades entre dos personajes por motivos económicos, morales o políticos. Esto es identificable si observamos la serie de intrigas, venganzas y extorsiones que se suceden a lo largo de la obra; esta situación puede observarse también en la red de personajes que se expondrá más adelante.

*Saverio, el cruel* es una obra de tres actos, el primero ocurre en la casa de Susana durante ocho escenas; el segundo en la pensión donde vive el personaje principal, comprendiéndose en diez escenas y el último en el salón rojo con ocho escenas.

La obra es, en términos del autor, una comedia dramática y su forma es, también, mayormente cerrada. Por el tipo consideramos este texto un drama de personaje, ya que la fábula dramática muestra el desarrollo de un personaje, Saverio, de un E<sub>1</sub> (ser iluso y pusilánime) a un E<sub>2</sub> (déspota, poderoso y cruel) por medio de los aparatos de la ficción y

---

<sup>44</sup> Entendidos aquí los tipos de conflicto tal y como son descritos por Pavis en su diccionario (PAVIS, 2017 68)

finalmente por la revelación de la broma termina en un E<sub>F</sub> (desengaño) que coincide también con su muerte.

El tema, también binario, que observamos aquí es el del poder y la realidad, que en el argumento puede formularse así: “El poder es sólo verdadero si resiste el ataque de la realidad”. El conflicto, refiriéndonos de nuevo a la terminología de Pavis, lo entendemos como una lucha moral o metafísica del hombre contra un principio o deseo mayor, en este caso Saverio desea convertirse en ese dictador de fantasía pero en su realidad, el ápice de ese deseo es la compra de la guillotina; ese “algo superior” es la propia realización de Saverio, que es enfrentada al golpe de la realidad cuando Julia le confiesa que todo es una farsa montada por Susana.

Es importante detenerse un momento para observar la comunicación que entre las obras podemos establecer a partir de estas generalizaciones:

- a) Por su tipo todos son dramas de naturalezas diferentes, sin embargo la forma de dramatización del conflicto es muy parecida ya que en las tres obras las fuerzas que se oponen lo hacen en un esquema muy semejante. Hay un sujeto que subordina a otro(s) – César a los invitados, Susana a Saverio, Mariana a Ambrosio— y esa dominación se mantiene a pesar de haber momentos en que el subordinado busca revertir esa cadena de poder.
- b) La forma de las tres obras es mayormente cerrada. Si bien nuestro objetivo de análisis no está relacionado a estudiar las obras en su género o construcción no es fortuita esta coincidencia. Si pensamos en que la forma cerrada, como comenta García Barrientos, se relaciona a textos de hechura más “clásica” que buscan una unidad, la exposición de algo podríamos considerar una posible intención de Arlt de, en efecto, exponer una situación social predeterminada y no experimentar en la forma de presentar el universo dramático. No estamos señalando que Arlt escriba obras de tesis<sup>45</sup> pero sí apuntando que en las obras estudiadas pueden con facilidad abstraerse temas, ideas o argumentos que impactan en el social del receptor.

---

<sup>45</sup> Haciendo aquí alusión al término *Novela de tesis* que hace referencia a las narraciones que tienen como objetivo discutir una idea o concepto valiéndose del aparato ficcional. Las obras dramáticas de tesis tendrían ese mismo objetivo, colocar frente al espectador una ficción que discute un tema, situación o idea. Por ejemplo, el teatro épico brechtiano podría amoldarse a dicha concepción.

- c) Las tres obras presentan temas que funcionan como binomios, pero el denominador común entre todos es el poder. Dicho hilo conductor necesita un trabajo de análisis, ya que, nos parece, el poder es un tema primordial en la poética de Arlt y también puede anclarse como elemento de la propia vida del autor, ya que no sólo está presente en su teatro, *Los siete locos* es un texto que discursa fuertemente sobre el poder, sobre todo en su injusta repartición.

Anotamos estas correspondencias en las obras porque, creemos, dan algunas luces para observar en el corpus una orientación crítica del mirar del dramaturgo; es con la revisión de las acciones y los personajes que retomaremos la maldad/crueldad como animal de estudio pero desde este primer momento de aproximación queremos formular que el espíritu crítico que le reconocemos a Arlt toma en esta ocasión el mal como un tema para discutir precisamente su sociedad, es con el análisis que nos acercaremos a la observación de dicho aparato.

### 3.2 Cortar el bisturí, coser la aguja

La acción, recalca Pavis en su definición de conflicto (PAVIS, 2017, p. 67), genera la marca registrada del teatro pues el conflicto es acción, la lucha de dos o más fuerzas que se oponen, precisamente, en su actuar. En la misma entrada el francés nos indica que el conflicto es el elemento principal de la dramaturgia de acción, que sería la más tradicional de las formas dramáticas.

Parafraseando un poco la entrada de acción en el diccionario del teatro (Ídem, pp. 2-5) la consideramos aquí como el proceso de transformación del personaje, es decir, que ésta se inicia sólo en el momento en que hay una propuesta de cambio. Para el autor la acción es profunda porque funciona como generalizadora del universo ficcional; es decir, sin acciones no hay modalidad dramática.

Sin embargo, esto no significa que la acción sea simplemente la unión de hechos, datos o acontecimientos, sino que advierte que el conjunto accional debe tener una estructura articuladora. Dicha organización la encuentra en el modelo actancial ya que establece el vínculo entre las acciones de los personajes, entendiendo que el modelo se actualiza con cada obra y sus valores se modifican

También en función de dar un orden a la cadena accional García Barrientos piensa que la estructura de la acción obedece a dos principios<sup>46</sup> la *unidad* y la *integridad*, es decir, que la obra se vuelque a una sola acción –o principal con algunas tramas secundarias derivadas— y que ésta esté completa en la ficción/representación, que cuente con principio, medio y fin (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 74).

Teniendo en cuenta este último esquema de desarrollo García establece tres términos que describen tres momentos de la fábula dramática: prótasis, epítasis y catástrofe. El primero hace referencia a “los antecedentes, ambientación, introducción en el conflicto”; el segundo abarca “la tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación”; el último término es la solución del conflicto, la restauración del orden ficcional.

Es con esta terminología que hacemos una primera exploración a las acciones de las obras que nos competen, también recurrimos al uso del modelo actancial pero elegimos presentarlo al final de este apartado para crear un enlace directo a los personajes.

Observemos algunos ecos entre las organizaciones de acción de las tres obras. En la Prótasis podemos determinar como rasgo común el aburrimiento en los personajes Susana, Mariana y César; así como una inmovilidad aparente de la clase alta –acomodada—representada por ellos. También en la prótasis hay presente un deseo de mejora, motivado en el párroco por la falta de la torre de la iglesia, en Ambrosio por el deseo de convertirse en dueño y dejar de trabajar para alguien más y si bien no se formula aún en este momento el deseo de cambiar, Saverio a causa de su vida monótona y cansada de mantequero asimilará en la epítasis un deseo de transformarse en un personaje terrible y poderoso.

En la epítasis, por definición, deben estar las acciones que crean el conflicto y dan movimiento al universo de la ficción; es importante destacar que siguiendo dicha regla Arlt deja en estos momentos –que se corresponden a los actos intermedios de las obras— los puntos más álgidos y también las acciones más violentas, tanto físicas como psicológicas. Es sumamente notorio el ritual a Baal Moloc ya que la violencia del sacrificio (la muerte de los corderos y la ofrenda de sangre) está institucionalizada en la

---

<sup>46</sup> El autor recalca que dichos principios sólo se corresponden en la forma dramática cerrada y que desde la teoría aristotélica mantienen una estabilidad notable.

propia concepción del festejo; en el *Desierto...* se recalca también la violencia de la acción en la traición de Escipion, comparándolo incluso con Judas Iscariote.

También hay que resaltar que en las epítasis de las tres obras Arlt recurre a la multitud como recurso de aumento del clímax, ya que en los tres textos las acciones se cocinan en un evento colectivo para llegar a sus respectivas catástrofes. En *Saverio* la fiesta/representación gana dimensiones angustiosas, en primer momento por la posible no aparición del coronel y en segundo por el asesinato, que hace que la sala se agite de nuevo. En *el desierto* la multitud juega un papel importante porque le da un revestimiento político a un evento que podría ser privado, la confirmación de la locura o la santidad de César; al convocarse una multitud se hace evidente que hay intereses muy fuertes en juego; finalmente en la fiesta del hierro la colectividad del festejo del aniversario de la Armstrong Co. es un ingrediente necesario para la naturaleza de ritual que ésta tenía disfrazada, así como crucial para revelar la naturaleza malvada de la alta sociedad bien comportada, usualmente.

Finalmente, las tres catástrofes usan directamente la muerte como una solución a los conflictos y el dramaturgo para la escena en un momento alto, dejando varios cabos sin atar, que podrían derivar acciones futuras —y por tanto ausentes e hipotéticas— que se derivan automáticamente de las muertes escenificadas.

Los casos de Saverio y César se hermanan porque ambos son asesinados, hay en su muerte la intención de terminar con la vida de ellos ya sea por la locura o por la venganza; sin embargo hay que evidenciar que responde a órdenes mayores, en el caso de Susana además de obedecer a una locura real puede leerse tal hecho como la muerte de la clase trabajadora que la clase acomodada busca; recordemos que la inclusión de Saverio a la esfera social de los jóvenes fue siempre una farsa, una broma.

En el caso del asesinato de César no obedece solamente a una venganza personal de Federico por haberle arrebatado a su esposa, al final del segundo acto Escipión y el abogado deciden pagarle a Federico para buscar a Leonor, posiblemente con la intención de usar al marido abandonado como herramienta para no mancharse las manos y reclamar una compensación económica, no dejemos de lado que todo el segundo acto de la obra se rige por el lenguaje del dinero y la riqueza.

La muerte de Julio, opinamos, es bastante diferente para considerarla aparte. En primer momento porque los fallecimientos enlistados es el único que no es mostrado

directamente al público; Arlt propone que el ídolo en el que Julio se esconde sea quemado en escena, pero él no está presente, visiblemente; es el ritual en su atractivo y magnetismo que hace que perdamos de vista que un niño está siendo quemado al mismo tiempo. Es sólo con la declaración de Ambrosio que la muerte de Julio cobra su importancia. Con Julio no sólo muere el hijo de Grurt, también cesa con su fallecimiento la línea de éxitos y enriquecimiento de los Armstrong, en el punto máximo de la historia de la fábrica.

Precisamente retomando la ausencia de algunas acciones o personajes – como vimos ahora con la muerte del heredero de *La fiesta del hierro*—vamos a analizar los grados de representación de acción (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 75). Consideraremos que hay tres tipos de acciones, las patentes que son las que en efecto están presentes en el texto dramático, las latentes que si bien no son representadas son aludidas, comentadas o dan origen/motivo a las acciones sí escenificadas y finalmente las ausentes que si bien forman parte de la historia que se dramatiza no son mostradas al público.

Notemos aquí algunas situaciones importantes. En primer momento dirijamos la atención a la forma en que las acciones están distribuidas de acuerdo a su grado de representación; la primera ojeada nos permite intuir que en los tres textos es más lo que se presenta que lo que se deja oculto; es decir, las columnas más nutridas de los tres textos son las de las acciones patentes y si las leemos podemos trazar casi en su total la fábula dramáticas de cada obra.

En la latencia o la ausencia hay acciones que no desmerecen la atención del crítico, y de hecho pensamos que se han dejado en ese plano “a lado” por algunas razones de lógica estructural. En *La fiesta del hierro* la muerte de Julio es latente ya que en teoría el cuerpo del niño está durante la mayor parte del acto final en el escenario, pero al ubicarlo el autor dentro de un *aparato* – el ídolo—lo deja al borde de la escena y no dentro de ella. ¿Cuáles podrían ser las razones de disfrazar con lo simbólico una muerte?

En primer momento, a pesar del ambiente frenético y de sacrificio de la fiesta el dramaturgo no nos deja olvidar que en el salón se encuentra sólo la alta sociedad, el carácter pagano de la conmemoración no justificaría una muerte humana, incluso son los propios participantes del ritual que se censuran en el alcance del sacrificio, aunque no por motivos morales: “DON CARLITOS: Quisiéramos ofrecerte carne de hombre, sangre de

hombre, grasa de hombre, pero no tenemos víctimas, esclavos ni prisioneros.” (ARLT, 2011, p. 424).

En segundo momento, la muerte del niño Julio comentábamos anteriormente, es un tanto distinta a la de los otros personajes muertos en las obras porque, en apariencia, no hay una voluntad buscando la muerte del niño como sí hay sujetos deseando la muerte de Saverio o de César; sin embargo, si recuperamos que el inmolado era hijo del dueño de la fábrica y que su carácter estaba en proceso de construcción y que éste se dirigía a la maldad, la practicidad y la falta de piedad podríamos leer la muerte “accidental” de Julio como una ofrenda verdadera, en una relación ampliamente libre el hijo de Dios es el cordero, animal que es sacrificado patentemente en escena y que con Julio lo es también simbólicamente en la latencia.

Sí, creemos que la muerte cruda de Julio necesitaba mismo ser una acción latente porque cobra una naturaleza simbólica y casi de *Deus ex machina*, la estructura está pensada en llevar el clímax<sup>47</sup> al final de la representación y es precisamente con la transformación del ambiente por medio del ritual – de una fiesta elegante a un ritual arcaico y cruel— que se puede crear ese movimiento violento de la trama que permite resolver el conflicto.

La muerte de Julio, pensamos, casi se convierte en un *Deus ex* a causa de que es un elemento inesperado que en efecto corta toda la tensión dramática y ofrece una solución “fácil y rápida” para el conflicto: con el anuncio de su muerte se anuncia también la guerra y los pedidos de cañones; en todo caso decimos *casi* porque si bien es inesperado la conversación entre Mariana y Ambrosio y la culpa inmensa que éste último siente pueden anticipar que ocurra mismo el fallecimiento del heredero.

Otra latencia que queremos comentar aquí es la reunión de Cesar con sus allegados tras el golpe de realidad, el encuentro del pecador vanidoso con la muerte. Consideramos significativo que tal evento –que podría haber desarrollado una secuencia dramática, por ejemplo— sea sólo referida por Escipión y con bastante detalle en la entrevista con los familiares.

---

<sup>47</sup> Tomamos la concepción de *clímax* de la narrativa para referirnos a ese momento de mayor agitación, intensidad y de resolución del conflicto; no consideramos, por ejemplo, el concepto de *escena esperada* para describir el mismo elemento ya que partiendo del esquema de organización de acciones que estamos trabajando en este análisis tenía mayor sentido pensar en clímax porque se corresponde un poco con la idea de epítasis y catástrofe.

Hay que hacer notorio un motivo estructural importantísimo del que se vale Arlt para la escritura de esta pieza: el proceso religioso de conversión. El sacerdote, en el segundo acto, explica que el proceso religioso de César pasa por tres etapas, la visión (que está patente en la obra en el primer acto), el éxtasis (también dramatizado en el texto) y la conversión en sí misma, que es el elemento ausente.

Es precisamente la reunión que cita Escipión que da cuenta de ese proceso: “ESCIPIÓN: Una semana de producirse el ataque del festín, el Señor César nos reunió en su casa. Después de compararse con Saúl, a quien Jesucristo iluminó en el camino de Damasco, nos dijo que arrepentido de sus pecados se retiraría al desierto para hacer penitencia.” (ARLT, 2011, p. 452)

¿Por qué encontramos tan significativo que esta reunión se desarrolle como acción latente? En primer momento porque sirve como una declaración de principios del personaje polémico de la obra, en efecto las intenciones —por lo menos las públicas— de César están orientadas por el sentido religioso de la vida; al ser Escipión que parafrasea dicha motivación piadosa de César la declaración se vuelve maleable para que los parientes y accionistas puedan usar ese *status quo* a su favor.

En segundo momento, al hacerse sólo referencia de la reunión y la conversión se vuelven elementos casi míticos, que sólo unos pocos afortunados pudieron apreciar, entre ellos Escipión que en el tercer acto se convertirá en el traidor de la obra. Es vital recalcar que hay una intención manifiesta en la obra de tomar como hipotexto la vida de Jesucristo, por lo que muchos elementos —tomados de un conocimiento popular, intuimos— del viacrucis están presentes en *El desierto*.

Podríamos, con esa intención de referencia, pensar la reunión eludida como un encuentro entre Jesús y sus apóstoles traídos al contemporáneo con César y los que anteriormente fueran mujeres y hombres de vicio. La latencia de dicha escena le da, entonces una dimensión mítica que refuerza la imagen de polémica y ambigua de César como iluminado o como charlatán.

La última escena latente que traemos a colación es la entrevista que tiene Julia con Saverio para informarle de la broma. La importancia de que la escena esté, de nuevo referida en el diálogo, es que permite que Saverio corte el aparato de la ficción dentro de la ficción —la historia de la destronada reina Bragatiana— y establezca el plano de lo “real”.

En la escena Susana en su papel de loca que se sueña reina le reclama al coronel el silencio y hermetismo, a lo que Saverio le contesta desde el papel del déspota traduciéndose poco a poco su personalidad verdadera:

SUSANA (*violentísima*): [...] Pero guarda silencio, hombre grosero. Te defiendes con el silencio, Coronel. [...] (*Suave*) Lo he perdido todo, sólo quiero ganar un poco de conocimiento..., y ese conocimiento, Coronel, es lo único que te pido, es que me aclares el enigma de la criminal impasibilidad con que me escuchas.

SAVERIO (*se pone de pie*): Le voy a dar la clave de mi silencio. El otro día vino su hermana Julia. Me informó de la burla que usted había organizado con sus amigas. Comprenderá entonces que no puedo tomar en serio las estupideces que está usted diciendo.

(*Al escuchar estas palabras, todos retroceden como si recibieran bofetadas. Silencio mortal. Saverio se sienta, impasible*). ARLT, 2011, pp. 166-167.

La latencia de la declaración de Julia permite que sea una verdadera sorpresa que Saverio esté consciente de la broma, ya que si el público observara patente esa entrevista no habría tal efecto marcado en la última didascalia que transcribimos aquí, el de la bofetada. No podemos olvidar el interés del autor en discursar sobre lo social, por lo que mantener latente ese momento de sinceridad de Julia—que también representa a esa clase acomodada—le da la oportunidad de desenmascarar a esa sociedad aburrida y falsa.

También la latencia de la declaración polariza a los personajes Susana y Julia y presenta dos caras opuestas de la misma familia, por un lado la primera patente en acción es la imagen de una sociedad que mata por aburrimiento, capturada por una fantasía; mientras que en latencia, y sí, también en ausencia<sup>48</sup>, está esa otra parte más cuerda, más decorosa y hasta piadosa con el otro. Nos parece relevante que las acciones que el dramaturgo deja suceder frente al público son las malvadas y no las piadosas, creemos ahí la presencia de un filtro ideológico.

Terminamos este apartado con la presentación del modelo actancial tal y como se organiza en las obras; estamos usando este recurso como se describe tanto en el *Diccionario* de Pavis (PAVIS, 2011, pp. 7-10) como en *Cómo se comenta una obra de teatro* (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, pp. 70-73), sobre todo basándonos en el modelo de Greimas con sus tres ejes, el de la ideología, el del querer y el del saber/poder<sup>49</sup> (PAVIS, 2011, p. 8).

---

<sup>48</sup> Más adelante se abordará el análisis de los personajes, y con ellos sus niveles de presencia.

<sup>49</sup> También llamados por García Barrientos eje del deseo, de la comunicación y el tercero entre el adjuvante y el oponente no recibe un nombre claro, aunque el teórico español sí explica que en este eje se obstaculiza

Anotemos aquí algunas apreciaciones importantes sobre los modelos presentados. En primer momento debemos mencionar que tanto en el diccionario como en el manual que contemplamos para el análisis se advierte que los actantes no se corresponden a personajes en específico, sino a funciones que la narrativa teatral requiere para funcionar como sistema.

Sin embargo, tras analizar las obras vemos que si bien logramos marcar los actantes en un grado más abstracto y formularlos como “La aristocracia”, “La humanidad” “La iglesia como institución” es fácil ver en las ficciones los modelos corresponderse con procesos individuales de personajes concretos.

Por ejemplo *La fiesta del hierro*<sup>3</sup> describe la trayectoria del personaje Párroco de la siguiente manera: el eje del deseo (Ob-S) está destinado a la obtención del poder y el prestigio social. Tenemos que aclarar que el poder que busca el párroco no es el control físico de los otros, sino un ejercicio más simbólico del mismo, citamos el texto para aclarar esto:

FAUNO: ¡Qué galardón para ti, si triunfaras aquí, donde fracasaron otros curas! [...] Hasta su Ilustrísima le ha tomado ojeriza a este templo. En cambio, ¡qué éxito para ti, párroco flamante, si consiguieras que la mujer adúltera costeara la construcción de la torre! ¡Qué lenguas de tu habilidad se harían en la diócesis! ¡Con qué ojos te miraría el arzobispo! [...] Dejarás de ser un simple cura, te convertirás en príncipe de la Iglesia. ¿Por qué no, Florencio Ruysdael? ¡Príncipe de la Iglesia! Tú único superior será el Papa. (ARLT, 2011, p. 393)

Palabras como “galardón”, “triunfar” y “habilidad” denotan con claridad que el poder que desea el joven párroco es de orden social, de imagen terrenal; de alguna manera este eje nos hace recordar que la Iglesia, más allá de sus fines piadosos y espirituales, obedece también a una institución socializada y tiene una jerarquía implantada. Observamos en este proceso actancial, entonces la búsqueda del párroco como hombre de mundo por el reconocimiento social.

En el eje de la comunicación tenemos que la propia institucionalidad de la Iglesia permite esa búsqueda de ampliación del poder simbólico personal, por ello la consideramos el destinador del modelo, el destinatario, en primer momento sí se corresponde con el sujeto ya que es el propio Párroco quien se vería beneficiado al conseguir el financiamiento de Mariana, sin embargo para el modelo decidimos pensar que el destinatario además debe

---

o facilita la obtención del objeto por el sujeto, considerando a la funciones anteriores (Adj y Op) desdoblamiento del S (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 72)

ser considerado como la imagen pública y política de la Iglesia (representada por metonimia por el presbítero).

Observamos en el eje del saber/poder que el adyuvante del párroco podría ser la sociedad civil, ya que en el texto es el fotógrafo –un ciudadano común—quien le entrega el material de la extorsión. Aquí es importante aclarar que el civil entrega las fotografías no con la intención de ayudar al presbítero a aumentar su poder; sino que busca el consejo que por decisión un padre de iglesia debe brindar a los feligreses. Sin embargo, al otorgar las fotografías permite que el padre pueda extorsionar a Mariana para terminar la torre del templo; por lo que, de manera indirecta, sí se convierte en su adyuvante. Como oponentes observamos dos posibles: la aristocracia –representada en Mariana— y la propia religión como elemento de sentido.

De esta misma forma, y en la misma obra, Mariana puede desarrollar como personaje un modelo actancial que da cuenta de un grupo mayor: la aristocracia. Dicho proceso está abstraído en el primer modelo que presentamos. El eje del deseo, de nuevo, se corona con el poder como el objeto a conseguir; o descrito de mejor forma en este caso, aumentar y mantener.

El eje de la comunicación está marcado por el prestigio social y el dominio del otro como destinatarios y la aristocracia como destinatario, en el sentido de favorecerse a sí misma. De alguna manera en este modelo podemos observar una intención del dramaturgo de desenmascarar algunos procesos e instituciones sociales, con Mariana Arlt refiere a la hipocresía institucionalizada que la clase alta posee.

Pensamos este modelo actancial sobre todo en la comunicación que tiene con Ambrosio en el tercer acto de la obra. Nos queda claro que Mariana es el personaje que domina, y es en aras de ese dominio que manipula a Ambrosio en los dos escenarios posibles de resolución: que Julio muera o no. Esta dominación sobre el criado se debe principalmente al prestigio social del que se beneficia por ser la esposa del hombre más poderoso del lugar –por eso lo consideramos el destinatario del modelo. El propio deseo de control del otro que Mariana revela en algunas de sus participaciones también lo consideramos un destinatario.

Finalmente, en el eje del saber/poder vemos que Mariana, así como su familia y otros empoderados como Don Carlitos se aprovechan de la marcada distribución injusta del poder y de la jerarquía social desequilibrada para ejercer poder a su voluntad. Dicho poder

ilimitado tiene, claro, sus reglas y consecuencias; es en Mariana esa calidad de “concubina de lujo” (ARLT, 2011, p. 358) que le permite tener la vida apacible y sin complicaciones<sup>50</sup> que lleva con el precio de ser una persona pública, y por tanto, motivo de opinión:

MARIANA: [...] Pero, ¿es posible, Dios de Dios, que no podamos respirar ni gozar el goce más inocente, sin estar acechados por enemigos, cómo si viviéramos perdidos en la selva? [...] perfectamente, entonces seamos fieras. Pero recubramos previamente nuestro rostro con la mansedumbre de la benevolencia. El malhechor tejerá con sus traspies la trampa donde debe quebrarse las piernas” (Ídem, p. 407).

La benevolencia que cita está directamente requerida por la imagen que tiene como la esposa del dueño de la Armstrong Armament Co., no es banal recalcar que ese bien actuar es sólo un papel, la máscara con la que se debe cubrir para cumplir sus verdaderos deseos, que es el dominio, la posesión de los otros.

El oponente lo pensamos como la clase trabajadora subyugada directamente al poder de Mariana, en este caso correspondiéndolo con Ambrosio. Es de suma importancia que Arlt no dramatiza en esta obra una lucha por la obtención del poder, sino que muestra en escena varias personas con representaciones distintas de grupo (la aristocracia, el grupo religioso y los trabajadores) en su propio proceso de obtención, mantenimiento o consagración del poder; por lo que no hay un enfrentamiento directo entre Mariana y Ambrosio; sin embargo el mayordomo se coloca estructuralmente como oponente de Mariana al pensar ésta – con las pocas evidencias que tiene—que Ambrosio desea extorsionarla con las fotografías que la acusan de adulterio.

En el diálogo que citamos anteriormente de ella está directamente enunciada la categoría de enemigo, que de forma indirecta describe a Ambrosio en el plural que hace referencia a toda la servidumbre de los Armstrong. Si bien no hay un encuentro de fuerzas explícito entre ambos personajes, sí llega a pensar en algún momento favorecerse de la información incriminadora que posee:

AMBROSIO: [...] Supongamos que el niño falleciera. Me quedan los rollos de fotografías. La señora Mariana, antes de ver comprometida su posición, me compraría el secreto en diez mil águilas. Con ese dinerito y mis ahorros podría instalar un restaurante y ser el amo, no el criado. ¡El amo! ¿Qué significa para esa cabra diez mil águilas? Nada... (ARLT, 402)

---

<sup>50</sup> Nos parece significativo que la obra inicie precisamente en uno de esos momentos de placer o relajación en medio de la conversación de los amantes. El diálogo comienza precisamente con esa declaración de aburrimiento de Mariana, no lo creemos un elemento gratuito ya que en los otros dos textos también se explicita el aburrimiento como una característica de la alta sociedad.

Sin embargo dicho giro del ejercicio del poder nunca llega a actualizarse porque Mariana nunca deja de tener los mecanismos de control para subalternar los deseos de autorrealización de Ambrosio; en cuanto ella amenaza al criado de acusarlo de “abuso de confianza, tentativa de extorsión evidencia plena de tentativa de homicidio” (ARLT, 2011, p. 413) queda clara la estructura que mostramos en el modelo, la clase trabajadora no consigue deshacerse del yugo al que la aristocracia la somete.

Revisemos las otras obras con modelos que intentan ser más abstractos y generalizadores, leemos en *El desierto entra en la ciudad*<sup>2</sup> un proceso que intenta representar como sujeto a la humanidad, en cuanto a experiencia humana. El objeto que ésta persigue (eje del deseo) es obtener el sentido/razón del vivir. Para dicho propósito se crea un eje de la comunicación que parte de la propia humanidad como destinatario; creemos que la necesidad de creer en algo superior, fundamentada en el espíritu humano, es la principal motivadora a que los hombres le busquemos sentido a nuestro paso por el mundo. El destinatario es, en efecto la humanidad propiamente, pero enfocada en la comprensión humana – refiriendo aquí tanto el pulso humano como el mundo como objeto de entendimiento.

En el canal adyuvante-Oponente tenemos los siguientes polos, a favor del sujeto se encuentran la fe y la empatía y en contra la naturaleza falsa del mundo y la maldad humana. Que el modelo que presentamos incluya e intuya la fe como un elemento de ayuda no es fortuito ni coincide, sino que revela que una de las preocupaciones principales de esta obra es precisamente la pregunta pro el alma humana. En este eje vemos claramente los dos polos que se excluyen en el desarrollo de la existencia humana, sin embargo, a pesar de tener como hipotexto declarado la religión católica el dramaturgo no contrapone fácilmente bien y mal, sino que polemiza dos grupos encontrados en el mismo interés: César.

Por el lado del adyuvante podríamos citar algunas de las declaraciones de los seguidores de César en el tercer acto, que apelan a la vida sencilla – casi un *Beatus ille* – y abogan por la conversión real del que ahora es su guía; también nos parece importante observar en el diálogo que aquí referimos la presencia del *Contempus mundi*, que resalta la idea de falsedad de la belleza del mundo, belleza por la que Escipión arriesga la vida:

INVITADO 2º: Aquí, cuando menos lo esperes, encontrarás tu existencia  
aquietada, tu alma exenta de tribulaciones, tu sentir libre de amarguras y  
disgustos. [...] los inocentes trabajos manuales, como sembrar la huerta o cortar

leña en el bosque, te llenarán de placer, y en cada legumbre que recojas con tus propias manos verás un reflejo de la divina providencia. [...] Los bienes temporales son frágiles, los cuidados que traen entenebrecen el alma, la bestial satisfacción de los sentidos nos degrada por debajo de los brutos, los goces intelectuales nos elevan hasta Dios. (ARLT, 2011, p. 474).

Es el propio Escipión unos de los personajes que pueden representarnos al oponente: la incredulidad, la falsedad y la maldad de lo humano. Al consejo de la búsqueda del sentido de la vida él le responde con agresividad, pugnando por un pecado pecaminoso que ambos comparten “Tú eras un ladrón, un rufián, un alcahuete. ¿Cómo es posible que hables en ese nuevo idioma?” (ARLT, Ídem).

Escipión no es el único que cree que la conversión de César y sus discípulos es un “nuevo idioma”, el segundo acto de la obra es un derroche de escépticos sobre la posible causa santa, principalmente a que se manejan – como familiares y accionistas—en el lenguaje de la riqueza, los negocios y la “cordura funcional”. Arlt es bastante cuidadoso en extrapolar ambas visiones de la vida y hacerlas convivir en el mismo espacio, claro está, con sus convulsiones y enfrentamientos propios; en el segundo acto es importante observar cómo María, la prima de César e ideológicamente próxima a él se ofrece para ser el fante de la prueba de fe –más bien vista por los accionistas como un procedimiento legal— y suicidarse para ser resucitada por él.

El resto de los personajes de la escena reaccionan de dos formas que por la caracterización de personajes del segundo acto ya estaban esperadas: la primera con escepticismo y la segunda con una descarada desconsideración; ya sea llamada de loca, demente o cuestionada por el cojo su ansía de resucitar siendo funcional –es decir, pudiendo caminar.

Esto no significa que los seguidores ideológicos de César sean totalmente puros, ni bondadosos; la propia María trata con desprecio al familiar cojo y en el tercer acto, al saberse la traición y espionaje de Escipión los invitados actúan tan sanguinariamente y con deseo de venganza como si nunca se hubieran convertido.

Finalmente, en esta obra, al cerrarse con un asesinato Arlt frustra el deseo de búsqueda de sentido por, precisamente, privilegiar un sentido práctico de la existencia, la muerte de César es una muerte humana más; en el contemporáneo los santos son anuncios publicitarios, noticia de cinco minutos, él muere como hombre por una acción de hombre, bajo la bala vengativa del esposo de una mujer con la que tuvo un encuentro amoroso fortuito.

En *Saverio, el cruel*<sup>2</sup> observamos como sujeto a los desfavorecidos y como su objeto de deseo la inversión del esquema de poder. La afirmación anterior, en efecto, estructura toda la obra, creemos necesario justificar aquí nuestra visión de este eje.

Si bien todo el proceso del modelo puede pensarse al nivel del personaje Saverio, leemos intuidos por la lectura de María del Carmen Sillato de Gómez que el protagonista de esta obra puede representar en un caso particular la experiencia de todos aquellos que no tuvieron la “fortuna” de ser parte de la esfera del poder, por eso los anunciamos en el modelo como “desfavorecidos”.

En el caso de Saverio le es permitido experimentar el poder del que no disfruta en su vida —laboral, social—verdadera por medio del aparato de la ficción; el segundo acto es revelador del eje del deseo porque, a sabiendas de que es sólo para una representación orientada a la cura de una supuesta demente, el sujeto anhela con tanta realidad ese poder que por un momento se vuelve real; dicha materialización del deseo la vemos cifrada en la compra de la guillotina en el mundo real; así como la intención de Saverio de cortar cabezas de verdad.

El eje de la comunicación se orienta por la justicia social y la demanda de cambio como destinador y la clase baja como destinatario. Sobre el primero podríamos colocar como pero la forma en que se modifica drásticamente la personalidad de Saverio, de ser un trabajador insulso pero “feliz” a un dictador feroz y cruel.

No consideramos que la venganza o la violencia sean los motivadores de Saverio para buscar la inversión del esquema de poder; a pesar de sus fantasías bélicas, la compra de la guillotina y el tono grandilocuente con el que habla en medio del tercer acto. Más bien observamos en su discurso final con Susana sí un fantaseo de poder, un bienestar resultado de ser dominante, pero el propio mantequero sabe que esa posición nueva es falsa, y que el único recurso que le pertenece es la realidad:

SUSANA: ¿Y no es feliz de tener esa capacidad para soñar?

SAVERIO: ¿Feliz? Feliz era antes...

SUSANA: ¿Vendiendo manteca?

SAVERIO: (*irritado*): Sí, vendiendo manteca. (*Exaltándose*). Entonces me creía lo suficientemente poderoso para realizar mi voluntad en cualquier dirección. Y esa fuerza nacía de la manteca.

[...]

Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre. Escúcheme Susana, antes de conocerlos a ustedes era un hombre feliz [...] Cuando ustedes me invitaron a participar de la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida. (ARLT, 2011, pp. 168-169)

Por ello consideramos más bien un deseo de cambio –al que Saverio refiere como una falta de sueños espléndidos— y una búsqueda – tal vez bastante desdibujada, pero presente—de una mejor organización del poder, una justicia social. No podemos dejar de lado que el mantequero se confiesa poderoso al ser simplemente un comerciante puerta a puerta; sin embargo él sabe que ese micro poder no podía evitarle ser preso de la fantasía de tener, poseer, representar un poder mayor.

El eje del saber-poder tiene como adyuvante el aparato ficcional, aterrizado en la representación teatral y como oponente a la clase alta que se resiste a dejar el poder. Aquí anotamos como importante que la forma en que el desfavorecido tiene de ayudarse y cambiar su esquema es por medio de la ficción; el artículo que referimos anteriormente de Sillato Gómez estudia precisamente la forma en que la ficción opera dentro de la ficción de la obra por medio de la carnavalización.

Nosotros si bien no profundizamos en el papel del carnaval en el texto sí creemos importante recalcar que el poder que podría obtener Saverio con la encarnación de Coronel es precisamente simbólico, convencional, representado. El extremo, el del oponente, es el que pertenecería al plano de lo real ya que es Susana la que se mantiene todo el tiempo en el dominio de la representación, ella organiza, ella dirige y decide qué sucede y que no, extrapolando ese poder –simbólico pero también real—en la facultad de poder asesinar a Saverio.

De esta forma observamos la acción en el corpus orientándose hacia la exposición de un sistema social que opera injustamente, que mantiene obvias las diferencias entre un grupo y otro; encontramos interacciones basadas en un esquema de ganar o perder, la venganza como comunicación, el otro como peligro eminente a la supervivencia del yo. El universo dramático ante nuestro mirar es, en efecto, extrapolado, polemizado y cuestionado, acerquémonos la mirada ahora en aquellos seres de sombra que dibuja Roberto en el humo.

### 3.3 El nombre de los especímenes

Para el trabajo del personaje hemos optado por observarlos en cinco fases distintas para intentar comprender los tipos de comportamiento que dramatiza Roberto Arlt en el corpus seleccionado; en primer momento mostramos los cuadros de configuración; de segundo tiempo analizamos los grados de presencia; en un tercer movimiento mostramos la caracterización –incluyendo atributos físicos, psicológicos, morales y sociales; tras ello presentamos un esquema considerando su función y posición aunado a los procesos de mejoramiento o degradación de los personajes<sup>51</sup>; y terminamos abstrayendo la organización y relación entre ellos en una red de personajes.

### 3.3.1 Orden y control de plagas

Se vuelve importante en un estudio como el que hacemos entender cuál es la relación de los personajes entre ellos, ya que como vimos en el segundo capítulo el mal y la crueldad, en términos muy básicos, son conductuales y comunicativos. Por ello mostramos a continuación los cuadros de configuración para, precisamente, comenzar a entender cómo es que los personajes interactúan en sus obras.

En primer momento podemos advertir que si bien algunas de las obras marcan claramente un personaje o presencia principal – como César en *El desierto* o Saverio— ningún personaje está presente durante toda la obra o mayormente dentro de ella, en ese sentido observamos una propuesta de difuminar el concepto de protagonista en lo general de los textos, a excepción, creemos, de *Saverio el cruel* que sí podría estar designando un protagonista más tradicional, pues si bien no está presente en todas las escenas sí lo está en mayor y equilibrada parte, es claro que el hilo accional depende de él.

También podemos notar con claridad una estructura evidente en la organización de personajes por actos, veamos por ejemplo como en las tres obras hay una conciencia de que hay personajes episódicos, es decir, que sólo hacen sentido en el contexto específico de un acto.

Observamos este fenómeno en los tres textos, en particular en los segundos actos; por ejemplo en *La fiesta del hierro* es evidente que el acto dos gira alrededor del párroco y por ello hay personajes que son exclusivos de esa parte del texto, pues fuera de eso no hacen sentido en el general de la obra, hablamos específicamente del fotógrafo, su esposa,

---

<sup>51</sup> Nos auxiliamos aquí de los conceptos del modelo de Claude Bremond expuestos “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970)

el sacristán y el señor ligero. Si bien en esta parte también interviene el fauno, que participa de toda la obra, en este acto se encuentra en función de la fantasía de poder y ambición del presbítero.

En *El desierto entra en la ciudad* es también evidente que hay “personajes del segundo acto” refiriéndonos directamente a los familiares y accionistas de César quienes sólo tienen coherencia en dicha parte de la obra por ser la mesa de deliberación sobre la locura del millonario, para intentar mantener sus intereses.

En este acto merece la atención la participación del Astrólogo y de Escipión, ya que de alguna forma son los más externos a la discusión por los bienes de César y ambos con las informaciones obtenidas en la junta participan del tercer acto, el primero como espía y el segundo como líder –autoproclamado aunque no denominado como tal— del culto de César.

En el caso de *Saverio, el cruel* el segundo acto se compone de una forma similar, ya que de los once personaje sólo cuatro actúan en otras partes de la obra, y también la estructura es parecida porque los personajes (Irving Essel, Simona y la dueña de la pensión, por ejemplo) sólo tienen cabida en este momento de la obra porque están relacionados al ambiente pedestre, humilde y “real” en el que Saverio se desarrolla realmente.

Otro aspecto que necesitamos comentar es la forma en que se pueblan los actos en cada texto, en primer momento es importante establecer que en *el dramatis personae* Roberto Arlt tienen a enunciar los colectivos como personajes, por ejemplo en *El desierto entra en la ciudad* enuncia de esta forma:

PERSONAJES

(por orden de aparición)

INVITADOS

INVITADAS

ESCIPIÓN [...]

LOS TRES REYES MAGOS

Otro criado. Otro desconocido. Voces. (ARLT, 2011, p. 430)

En nuestros cuadros de configuraciones hemos decidido hacer algunos cambios en la enunciación, sobre todo en este tipo de personaje “coral” que aparece en los listados originales del texto, en el caso del *Desierto* nos parecía que las voces al final no representan un personaje nuevo, sino una modalidad nueva ya que tanto los seguidores

de César como algunos detractores —contratados por los familiares— forman esas voces inconexas al final del cuarto acto.

También creemos interesante que en la enunciación original los personajes Otro criado, otro desconocido estén enunciados en minúsculas, posiblemente por la conciencia del propio actor de que dichos personajes son bastante secundarios, simplemente contextuales.

Hablando de esta obra queremos establecer que el segundo acto es el que tiene una presencia mayor y activa de personajes, que es fácilmente visible en el cuadro que presentamos previamente, es importante que esta mayor población tiene dos razones de presencia, una argumental y otra estructural; la primera es que como el acto segundo dramatiza la reunión era evidente que serían necesarios varios personajes para crear esa escena con la coherencia y la importancia que tiene en la fábula, ya que este evento nos permite observar que las acciones individuales de César atingen los intereses de un grupo mayor; estructuralmente en esta escena se resuelve uno de los conflictos, el más externo por decirlo así, que es el destino de los bienes materiales. Al tratarse de un acto de resolución de conflicto y al ser éste colectivo tiene sentido que en esta obra el acto de en medio tenga dicha conformación.

En *Saverio, el cruel* y *La fiesta del hierro* observamos una coincidencia de estructura en el tercer acto, ya que en ambas obras es en este momento donde se encuentra la mayor concentración de personajes; ambos textos tienen mecanismos semejantes de cierre que incluyen la organización y realización de un evento performático socialmente aceptado, en la primera obra una representación teatral y en la segunda un ritual insertado en una fiesta de aniversario de una empresa.

Podemos formular, a partir de la configuración, que la mayor o menor cantidad de personajes en escena determinan momentos diferenciados en las narrativas dramáticas, por ejemplo en *La fiesta del hierro* el primer acto está organizado en escenas que se unifican por ser principalmente de dos personajes, a excepción de la escena tres que incluye tres personajes, Don Carlitos, el Ángel y el Fauno. En contrapartida el tercer acto de la misma obra incluye configuraciones de reparto mayores, incluyendo los invitados que funcionan como un personaje coral al final del texto —resaltándose sobre todo a partir de la escena trece. Dicho contraste nos ayuda a entender el acto uno como

un confesionario de exposición de los pequeños conflictos e intrigas que hierven dentro de la fábrica que derivarán en el sacrificio del ritual.

En *Saverio* encontramos que tanto el primero como el acto final tienen un sentido colectivo explícito, ya que primeramente se estructura la organización de la broma y en el acto final la realización de la misma. Si bien la concentración de personajes es evidentemente mayor en el tercer acto, es importante decir que el ambiente de colectividad se vuelve un elemento estructural importante en esta obra, de hecho casi todas las escenas están configuradas en diálogos de tres personajes o más.

La excepción a esta estructura es el segundo acto, el cual está concentrado en el proceso del “cambio de personalidad” de Saverio, por lo que las escenas tienen configuraciones menores, es sólo cuando recibe la visita de los amigos de Susana que se aparenta el diálogo del acto central al resto de la obra, por lo demás, sobre todo la escena inicial y las de cierre de este acto se caracterizan por una modalidad dialógica de monólogo.

El caso de *El desierto* se distingue porque en la configuración podemos observar claramente dos grupos contrapuestos en opinión/acción: quienes están a favor de César – sus seguidores—y quienes están en su contra –los familiares e inversionistas. El segundo está presente sólo en el segundo acto, que ya comentamos mientras que los seguidores de Cesar están distribuidos en el acto uno y el tres.

Es importante decir que la actuación de los simpatizantes, al contrario de los oponentes que se desarrolla siempre en plenaria, está organizada en pequeños diálogos focalizados en medio de un ambiente grupal. En el acto uno observamos la conversación focalizada de uno o más invitados en el contexto del banquete, pero siempre en grupos reducidos, es hasta la aparición de César que se activa un mecanismo dialógico grupal.

El tercer acto se dinamiza de manera semejante, ya que hay conversaciones reducidas de participantes en las primeras escenas y que puntúan momentos cruciales de la fábula dramática, como el rechazo de Leonor hacia Federico, el descubrimiento de la traición y la llegada de los reyes magos, es sólo en el acto cuarto que el coro de voces se hace presente como una confusión en el momento del asesinato.

### 3.3.2 La función de los ojos

A continuación exponemos los niveles de presencia<sup>52</sup> de los personajes del corpus seleccionado : Puntuamos en primer término la marcada predominancia de los personajes patentes en las tres obras, anteriormente comentamos que creemos formulada por el autor una intención de mostrar más que de ocultar, lo que de alguna manera encaminamos a confirmación al resaltar que la mayoría de los personajes del corpus están mostrados directamente al público, pensamos que hay una orientación a exponer directamente lo que va a criticarse, por lo cual lo patente no nos parece inocente.

Creemos importante recalcar que estas clasificaciones crean categorías que no son puras e indivisibles y un mismo personaje puede corresponderse en los tres niveles de presencia, observamos por ejemplo que Saverio y César—que pueden acercarse al concepto tradicional de protagonista<sup>53</sup>-- son personajes que se encuentran patente en determinadas partes del texto, en otras están latentes (ya sea porque están “al lado” como en las primeras escenas del *Desierto* que César aún no entra al salón pero se espera su presencia o son mencionados por los personajes patentes, como Saverio al inicio de la obra que es esperado por los jóvenes.

Creemos que algunas latencias son merecedoras de comentario; por ejemplo Grurt Armstrong durante el primer acto de *La fiesta...* en primer momento su figura es, de alguna forma, descalificada por Mariana al tener una aventura amorosa con Don Carlitos, primer subalterno del marido, además de otra posible relación con el amigo estafador.

Inmediatamente después, en el monólogo de Carlitos, Armstrong recupera su poder simbólico al ser reconocido por su empleado como su señor, sin embargo, dicha mención termina con una maldición, que vuelve a desautorizarlo: “DON CARLITOS: [...] En tanto vives. ¿Pero puede llamarse vivir a esta grima? Vegeto como el perro que roe el hueso al pie de la mesa [...] Y todavía no he proyectado la fiesta con que debo festejar a mi señor, el Rey del Hierro ¡Maldito él! (ARLT, 2011, pp. 364-365)

De ahí se marca latente como figura de poder y de herencia en la conversación que tiene Julio con Ambrosio; es notorio que el niño no habla del padre en términos familiares, sino

---

<sup>52</sup> De forma paralela a los grados de representación de las acciones describe García Barrientos el nivel de presencia, los personajes patentes, como las acciones, son aquellos que están presentes, que son perceptibles; los latentes están “ahí” pero en un plano paralelo o cercano y los ausentes están fuera del campo de percepción (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 162)

<sup>53</sup> “Para los antiguos griegos el protagonista era el actor que hacía el papel principal- [...] Actualmente, se acostumbra referirse a los protagonistas como personajes principales de una pieza, los que están dentro de la *acción* y de los *conflictos*” (PAVIS, 2011, p. 310. Subrayado en el original. La traducción es nuestra).

políticos que tienen la intención de justificar su propia orientación malvada-malintencionada como una “tradicción familiar”

En el segundo acto quien vuelve latente por medio del diálogo a Grurt es el párroco, ya que al reconocer a Mariana justifica su extorsión precisamente por el poder económico y social que tiene el esposo de ella lo que re-configura al dueño de la fábrica en un espacio de privilegio que es envidiado por otros, en este caso, por el presbítero.

Una latencia sumamente interesante en esta misma obra es la de Baal Moloc. En primer momento no es formulado como personaje por el autor, por lo que no aparece en la nómina al inicio del texto, sin embargo, él propio como material crea opiniones entre los personajes, Mariana lo describe como un “afiche futurista” (ARLT, 2011, p. 398) y el jardinero dice que es feo (Ídem, p. 402). De alguna forma al ser objeto de discusión el objeto se vuelve persona poco a poco.

Es en la última parte del acto final, a partir de que comienza la ceremonia que Baal Moloc se activa como personaje, como una forma de destinatario del sacrificio simbólico-real de la carne y la sangre; es significativo que al momento de las ofrendas todos se dirigen al ídolo con un vocativo —demarcado con el uso de la segunda persona— como estableciendo una comunicación “verdadera” de personaje a personaje: “Te ofrezco este anillo de oro [...] Acepta este collar de perlas que costó la vida de un audaz y no demores la llegada de la guerra [...] No es nada más que mi reloj, pero te lo ofrezco de corazón (Ídem, p. 425).

De alguna forma Baal Moloc es un personaje que no actúa, que no tiene funciones de personaje pero sí una posición: él es el que encabeza los deseos de poder de los hombres, el que puede materializar ese quererlo todo; el salvoconducto para poseer sin límites ni obligaciones. Por eso proponemos que sin ser designado personaje el ídolo lo es al tener una posición importantísima en la obra, que es la de objeto/objetivo de adoración. Por eso lo pensamos latente, ya que aunque está presente, susceptible a la percepción, no actúa como un personaje tradicionalmente entendido como tal.

Tenemos dos hipótesis sobre las ausencias de personajes que comentamos y desglosamos aquí: la primera es que los personajes ausentes dibujan una esfera del pesado, la segunda que establecen un universo posible que fue rechazado o modificado por otro.

La primera hipótesis nos parece remarcada sobre todo en *La fiesta del hierro* en que se hacen menciones explícitas al pasado, tanto personal como de la fábrica como una empresa. La ausencia de Agustina, la primera esposa y madre de Julio, la encontramos significativa porque de alguna manera proporciona una imagen contrastada a la presencia de Mariana.

Ambrosio la describe como “un ángel” (Ídem, p. 408), y esa formulación simple nos permite polarizar la presencia de ambas mujeres en el contexto familiar de la fábrica; es claro que por la propia calidad de ausencia de Agustina no hay mucha información para establecer si la comparación entre ambas mujeres es tan polarizada mismo, pero lo intuimos cierto en cuanto a que la patencia de Mariana está articulada, precisamente, en actitudes vanidosas, malvadas, superficiales. No sabemos con exactitud cuál es la forma de la bondad de la ex esposa de Grurt, pero su ausencia permite el espacio para preguntarnos cuál era su papel antes de la llegada de Mariana, sobre todo porque nunca se comenta cuál fue la causa de la muerte o su relación con Armstrong, además de la filial.

La ausencia de las figuras del pasado de Mariana son también dignas de comentario ya que, en el discurso inicial de la obra, ella explica a Don Carlitos por qué es analfabeta y la gravedad de que ese secreto sea descubierto, su pasado no se corresponde con su actual posición de lujo, poder y comodidad; son al menos tres personajes que están ausentes en la representación pero que esbozan el presente de Mariana: su madre, un hombre mayor que la compró y el amigo –posiblemente amante también—que le enseñó a ser fraudulenta exitosamente.

Estas figuras en ausencia nos demuestran que el pasado, a pesar de no ser representado en la escena, es un elemento más de la fábula que debe ser considerado porque tiene efectos en el presente que sí vemos/leemos; en el caso que nos ocupa como un condicionante en la conducta de algunos personajes claves del texto o bien en la opinión alrededor de ellos.

### 3.3.3 La construcción de una *persona*<sup>54</sup>

A continuación traemos a comentario la caracterización de los personajes de las obras de análisis, para lo cual consideramos cuatro dimensiones: la física, psicológica, moral y

---

<sup>54</sup> Del latín *persona*, -ae: máscara. Queremos desde el título remarcar la naturaleza artificial y planeada del personaje.

social; atributos que intentamos abstraer en el tipo de personaje<sup>55</sup> representado y también ofrecemos los cambios de caracterización del reparto<sup>56</sup> con la intención de remarcar que son parte de un sistema que, aunque estructurado artificialmente, tiene algo de orgánico por estar basado/inspirado en una sociedad muy en específico.

De primer momento queremos resaltar el hecho de que básicamente todos los personajes del corpus son esenciales, a excepción de Saverio y César. Asumimos importante este hecho ya que de acuerdo a la concepción esencial los personajes funcionan en cuanto representan una conducta – que se traduce en acciones— o una idea.

Creemos que esta naturaleza esencial permite observar la nómina de personajes como modelos, como ejemplificaciones de conducta social que abstraen un abanico de personalidades que en general se orientan hacia el polo negativo de la existencia; es decir hay un tratamiento explícito de simplicidad en los trazos de los personajes, casi una tipificación de sujetos principalmente malvados por decisión propia.

Recuperando esos tipos humanos leemos esa necesidad de simplificar la conducta humana a un rasgo de carácter de forma notable en la descripción que hace Ambrosio de Julio, el hijo de su patrón:

AMBROSIO (*entra nuevamente, se cruza de brazos frente al ídolo y deja la escoba arrimada al muro*): ¡Vaya, vaya con el ratoncito vivaracho! Bien pronto ha caído en la trampa. ¡Qué agallas tiene el niño! Y con más mala intención que el bandido de su padre, hay que vivir para ver y creer. Nada más con doce años y pone ya en peligro la vida de sus prójimos. ¿Para qué empresa lo reservará el Diablo? (ARLT, 2011, 401).

En el discurso de Ambrosio podemos observar dos actitudes: sorpresa y descalificación, la primera podría pensarse como una especie de admiración al arrojo del niño a seguir el espionaje de su madrastra hasta las últimas consecuencias, pero es más notorio que en el mucamo hay una visión negativa de Julio que lo simplifica a ser un malvado, un intrigante en proceso y en potencia.

---

<sup>55</sup> Para esta tipología de personaje nos referimos directamente al *Diccionario del teatro* en la entrada de Acción en el apartado 3 *Acción de los personajes*, de la que abstraemos que los personajes en su concepción existencial se definen por su acción, mientras que la concepción esencialista éstos ejemplifican un comportamiento (PAVIS, 2011, p. 4)

<sup>56</sup> García Barrientos llama de esta forma a la posibilidad en el drama de que los caracteres tengan variación o dinamismo, también usa términos como “movilidad” para conceptualizar dicho fenómeno (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 169). Se presentan tres tipos de carácter dependiendo de su movilidad: fijos (que no tienen ninguna mudanza), variables (que presentan dos o más cambios pertinentes en sus rasgos o múltiples (personajes plurales y contradictorios) (Ídem, p. 170)

Esta percepción negativa de Julio se marca desde la propia habla del personaje, en sus acciones y actitudes; el espionaje, la dura educación sentimental propiciada por el padre y su consciencia de que en el futuro debe ocupar esa posición de dueño, de amo hacen que en efecto la conducta del niño exponga un campo emocional notoriamente limitado al polo de la intriga, la provocación y sí, la maldad.

Creemos que dicha simplicidad estructura a casi todos los personajes del corpus; otro caso notable, nos parece, son los familiares y accionistas de *El desierto entra en la ciudad* los cuales son retratados con pocos rasgos de conducta; más bien hay un interés explícito en exponer directamente su opinión de César como amenaza a sus intereses económicos.

En virtud de tal orientación podemos percibir un rasgo simplificador común entre todos los parientes –incluida María que es la única que se pronuncia a favor de César—que es la intolerancia. El dramaturgo coloca en una sala de reuniones a un grupo de personajes que se desagradan entre sí y que presentan una baja tolerancia a las acciones y opiniones del otro. Como ejemplar de tal construcción podemos mencionar todas las veces en que el resto de los familiares se quejan del cojo y de su perro.

La intolerancia no sólo cobra importancia por sí misma sino que también deriva otra característica simple que es también vital en la presentación del grupo opositor a César, que es el egoísmo-egocentrismo.

Es claro, en un momento de la reunión, que todos consideran enemigos a los demás familiares, más allá del desagrado motivado porque todos quieren el mismo objeto: declarar loco a César para administrar los bienes, seguramente, de una forma en puedan aprovecharse de dicha fortuna de una manera exclusiva. Es importante recalcar que el dinero como objeto de deseo y discordancia está presente también en *La fiesta del hierro* y en otro texto breve del autor *Prueba de amor*, creemos vital no dejar de lado que la riqueza material es un tema recurrente en la poética dramática de Arlt.

Ahora, si bien la mayoría de los personajes son esenciales y fijos es importante destacar los pocos que mudan su caracterización, que en la tabla que presentamos anteriormente dividimos en dos: A y B.

Saverio y César, por ser los personajes que podrían encajarse con mayor precisión en el rótulo de protagonistas necesitan por tal formato un cambio; ambos personajes pasan por

procesos que obligan a una mudanza de carácter, el primero de forma voluntaria y el segundo justificado por una revelación espiritual.

Las etapas A de cada personaje representan el carácter con los que son conocidos en su ambiente social, que podemos pensar como una especie de estado inicial que derivan algunas conductas esperadas –aunque no materializadas— por el resto de los personajes; en el caso de *Saverio, el cruel* los demás esperan que el mantequero, pensándolo infeliz, sin gracia e inferior caiga en la broma para poder burlarse de su existencia gris.

En César los demás –principalmente los invitados—esperan que su promesa de cambiar de estilo de vida a causa del romance con la mujer del campo se rompa y él siga beneficiándolos con una vida acomodada, llena de placeres y alejados del trabajo y las responsabilidades sociales.

Los procesos de mudanza de caracterización son estructuralmente tan importantes que a ambos se les dedica con claridad el segundo acto de cada obra, en *Saverio* es evidente que lo fundamental del acto de en medio es mostrar cómo la personalidad del protagonista cambia y se acreciente a partir de la elaboración del papel del coronel cruel y cortador de cabezas; dicho proceso se vuelve evidente también con el cambio de vestuario y la manipulación que hace el personaje de su entorno para darle cabida a esa vuelco de personalidad que lo empodera.

En *El desierto* si bien César no aparece como personaje en el segundo acto él se vuelve el motivo de movimiento de toda la acción; el cambio de caracterización se hace polémico en cuanto a que los familiares observan la “demencia” de su pariente como una oportunidad para quitarle el poder económico que tiene y aprovecharse de él; todo este acto se trata de polarizar la opinión sobre César, principalmente la negativa que presume que él no tiene las facultades mentales básicas para continuar administrando los bienes. Es revelador que la única simpatizante de la decisión espiritual de César, María la prima suicida, a pesar de la empatía con la nueva santidad de César no es precisamente un personaje “bueno” ni conductual ni moralmente hablando.

Proponemos que César y Saverio son personajes existenciales principalmente porque son los únicos que experimentan un cambio verdadero, un hecho externo modifica sus percepciones y concepciones del mundo; Saverio descubre un poder que no había vivido y del que termina gustando intentando extrapolarlo a su cotidiano, su realidad. César tras

la revelación de lo frágil que es la existencia y lo definitivo de la muerte decide modificar su tren de vida, tomando la religión como sistema de sentido.

Si bien hay otros personajes variables en las obras no los consideramos existenciales porque siempre están determinados por un solo rasgo de carácter, una esencia misma. Por ejemplo la variabilidad de Mariana, Carlitos y el presbítero no está en función de una búsqueda de sentido sino que sus cambios de carácter se basan en una imagen pública de persona respetable, de confianza y “buena” que necesitan mantener para conservar o crear un poder sobre los demás.

También nos parece revelador que en la mayoría de los personajes la dimensión física está conscientemente desdibujada. Pensamos este fenómeno como una propuesta del autor; los pocos personajes que tienen descripciones físicas apuntadas en el texto –ya sea en la dicción o en la acotación— están poco caracterizados y en general sólo se hace referencia a la edad o a la apariencia física generalizada –por ejemplo el presbítero que, según la mucama, es joven y guapo.

Creemos esta falta de referencias físicas una propuesta autoral a causa de que al no encasillar una apariencia física tan específica se pueden privilegiar las otras dimensiones de la caracterización como podemos observar en las tablas que ofrecemos anteriormente; es sobre todo la dimensión psicológica la que está más claramente definida en el corpus. También pensamos que la propuesta de dejar tan borrada la apariencia se justifica con la posibilidad de abertura; es decir, al sólo nominar se abre –en teoría—ilimitadamente para el director/lector el rostro, la imagen del personaje.

La psique de los personajes, por tanto, es el elemento que más claramente se observa en el texto y creemos esto, nuevamente, como propuesta autoral con una intención muy clara: mostrar, desnudar y criticar. En lo general en la lectura del corpus – y revisando la columna de la dimensión psicológica– intuimos que la hipocresía uno de los blancos de ataque de Roberto Arlt.

La superficialidad, la adoración exaltada del mundo y la concentración en el yo son realidades que se marcan fácilmente en los adjetivos que adjudicamos en el psicológico del corpus, son quince palabras las que dan eco de tal afirmación: Malintencionado(a), sobreestimada, inseguro, controlador, insolente, influenciado, manipulado, manipulador, egocéntrico, materialista, incomprensivo, frívolo, dionisiaco, ambiciosa, megalomaniaco.

De alguna manera esta realidad mental se refleja en lo social y observamos como línea de todas las visiones en el corpus del aparato de sociedad precisamente la hipocresía como una idea institucionalizada que pretende defender una imagen de superioridad de la clase alta que es cuestionada por los subalternos (como Ambrosio, Saverio por ejemplo).

Sin embargo, aunque está presente el cuestionamiento no hay una realización verdadera del vuelco de la estructura de poder, leyendo las dos etapas tanto del mucamo de *La fiesta del hierro* como del protagonista de *Saverio, el cruel* es notorio que ninguno de los dos logra invertir la dirección del poder y en efecto ejercer control del otro.

Ambrosio, en su monólogo al descubrir que Julio queda atrapado en el ídolo decide, torpemente, usar las fotografías a su favor y extorsionar a Mariana para la obtención del dinero suficiente para fundar una empresa propia. Por tal decisión es que proponemos un estado B del personaje demarcado por el hambre de poder y el ansia de controlar, no de ser controlado.

Este cambio hipotético de personalidad exige una de las tres escenas de dramatización de la conciencia de la obra en la que Ambrosio se debate consigo mismo si vale la pena dejar que Julio muera y oprimir al otro a su beneficio o salvarlo de la muerte; este discutir con su ángel y su fauno se ve inmediatamente interrumpido por la presencia de Mariana que corta la posibilidad de realmente convertirse en extorsionador y termina enfáticamente controlado por su patrona, ahora amenazado con un juicio del que saldría mal parado.

Saverio busca un giro en esa estructura de poder por medio de la ficción y, al menos de la forma en que está dramatizado en el texto, parece ser simplemente casual a partir del papel que tiene que desempeñar, pero también parece ser un deseo profundo que despierta con el aparato representacional.

Este personaje no logra volcar su ambiente ni crea verdadero poder para él, en primer momento desde la visita de Pedro a pesar de los esfuerzos del mantequero por ser convincente en el papel sus interlocutores —aquellos jóvenes aburguesados— se ríen de él, intentando disfrazarlo sin conseguirlo; en el momento en que él recibe la guillotina el joven lo censura diciéndole que su reino es pura fantasía; si bien en ese momento no cancela su transformación es al final del acto, cuando le declara a Simona que no dejará su empleo que de alguna manera detiene esa búsqueda de poder; al final de la obra con la declaración de la entrevista que tuvo con Julia es que de forma autónoma él decide retomar su vida simple, el proceso se interrumpe con su muerte, a manos de Susana.

Nos parece que la dimensión social que podemos observar en el corpus oscila siempre entre lo debido y lo indebido, entre lo bien y lo mal visto, entre el compromiso y la apatía. También observamos –con más detalle en el mapeo de personajes que se presenta más al frente—que este sistema con el que Arlt nos permite hacer contacto es cerrado, y esta clausura es algo casi sagrado para quien tiene el poder.

### 3.3.4 Todo en la vida es procesual

Estamos, en este momento, comenzando a pensar cómo las acciones individuales se relacionan con su ambiente para descubrir precisamente qué es lo que determina a esta sociedad que tanto critica el autor, para ello detengámonos de nuevo para procesar las informaciones, por medio de los conceptos de función<sup>57</sup> y posición<sup>58</sup> y retomando los procesos de los posibles narrativos de Claude Bremond.

Para el análisis de esta obra decidimos enfocar nuestra atención a los procesos de Saverio y Susana, que son además de sucedáneos motivados el uno por el otro; en su estado inicial las posiciones de ambos personajes son contrarias y se establece aún sin relación dos esferas determinadas por el poder, Susana lo tiene y Saverio no.

Saverio, al ser introducido al mundo de los jóvenes burgueses es formalmente “invitado” pero afirmamos que más que una integración ocurre el establecimiento de un yugo simbólico en el mantequero, dicha opresión es organizada y planeada por Susana, que de alguna manera ordena en la fantasía de la representación el orden social de ese microcosmos.

Apreciamos un cambio verdadero en la conformación psicológica de Saverio a causa de la representación, fenómeno que no vemos existente en Susana, si bien ella también participa de la fantasía corporizando a la reina Bragatiana no observamos una mudanza de caracterización en ella, tal vez sí una afirmación de lo imaginativa y creativa que puede ser; sin embargo, es bastante notorio que los procesos de ambos son contrarios en su

---

<sup>57</sup>“Si determinar el carácter de un personaje supone responder a la pregunta “¿cómo es?” definir su función equivale a averiguar “para qué está” tal personaje en la obra [...] Los atributos de su carácter posibilitan que el personaje cumpla determinadas funciones y, a la inversa, el desempeñar tales o cuales funciones también caracteriza al personaje.” (GARCÍA BARRIENTOS, 2001, p. 176).

<sup>58</sup> Con posición nos referimos aquí a quién es el personaje en relación al resto del reparto, en su contexto y contemplando las relaciones que se dibujan en la obra.

primera peripecia<sup>59</sup> ya que Saverio experimenta una posición nueva que nunca imaginó podría ocupar.

En el caso de la peripecia de Susana consiste justamente en desenmascarar ese poder que tenía asegurado; claro que la revelación de la broma y la falsedad de la —hasta ese momento—supuesta locura es parcial, los jóvenes que participan de la dicción, familiares y amigos de Susana, la sabían cuerda, inventiva, guiando lo que sería una historia contada eternamente en la ciudad por motivos “alegres”<sup>60</sup>.

Al revelarse la naturaleza burlona del evento suceden dos estados nuevos el C de Saverio y el B de Susana que se emparejan en la entrevista que ellos tienen a solas, que consideramos la última peripecia del texto. Es importante recalcar que, aunque no lo describimos detalladamente en el esquema anterior es notorio un cambio de ambiente en el interior de Susana que Saverio puntúa con precisión:

SUSANA: ¿Te desagrada que esté tan cerca de ti?

SAVERIO: Parece que se estuviera burlando.

SUSANA (*melosa*): ¿Burlarme de mi Dios? ¿Qué herejía has dicho, Saverio?

SAVERIO (*violento*): ¿Qué farsa es la tuya?

(*Le retira violentamente el brazo*)

SUSANA: ¿Por qué me maltratas así, querido?

SAVERIO: Disculpe... pero su mirada es terrible

SUSANA: Déjame apoyar en ti.

(*Le abraza nuevamente por el cuello*).

SAVERIO: Hay un odio espantoso en su mirada (ARLT, 2011, p. 172).

A causa del aparato de fantasía que el propio texto mantiene como propuesta hay que establecer si la confirmación de la locura de Susana al final de la obra es realmente una revelación, una mudanza o una catarsis – en el sentido popular de la palabra—para poder, con propiedad, entender el proceso del personaje; sea cual sea la extrapolación violenta de la señorita nosotros proponemos que, a partir de la entrevista, y a raíz de la

---

<sup>59</sup> Llamamos peripecia a todas aquellas acciones – externas o internas—que hacen que el personaje tenga que mudar, ponerse en movimiento. Si bien la palabra, por su tradición dramática, pertenece al campo semántico de la tragedia aquí la empleamos no investida de tales significados y sólo como una advertencia al lector de que apuntamos acciones claves que en el texto le dan dinamismo al universo ficcional.

<sup>60</sup> Entrecomillamos alegre porque en la obra ninguno de los involucrados admite que el engaño al que se somete a Saverio es cruel, malintencionado. Julia es el único personaje que se aleja voluntariamente de la planeación por pensar, justamente, una broma cruel lo que Susana planea hacer con Saverio.

manifestación de agresividad de Susana ambos personajes experimentan una degradación que ninguno logra evitar.

Detengámonos brevemente en explicar dicho proceso. En primer momento, Saverio justo antes del asesinato sufre una degradación en cuanto perder el poder simbólico que le otorgaba el papel del coronel; sin embargo con la misma revelación – por parte de Julia— obtiene un empoderamiento moral al desenmascarar la broma, y de forma metonímica, la hipocresía de la burguesía local. Es Susana, desde este momento –que consideramos peripecia— que sufre un proceso degradativo que no tiene forma de evitarse.

Podríamos entender dicha degradación en dos etapas: una desautorización y una confirmación. La primera, activada por Saverio al negarse a participar del lenguaje “literario” de la representación y después confesar la naturaleza falsa y malintencionada de la misma funciona tanto a nivel social como moral de los personajes; Susana reconocida como una fabuladora genial, al ser descubierta su treta se convierte automáticamente en una burladora des-autorizada.

La segunda es la confirmación de la locura que tiene como punto más alto el asesinato del mantequero; pero que el dramaturgo va exponiendo gradualmente en el último diálogo, de inicio Susana ofrece disculpa excusándose en la necesidad de “soñar” – como ella lo llama— para crear todo el artificio de la reina Bragatiana. Esta motivación se encaja, aún, en un esquema lógico y es coherente con la caracterización del personaje en esa tendencia a buscar más allá – aquí no podemos olvidar que dicha búsqueda de fantasía está motivada sobre todo en el aburrimiento.

Susana cambia de discurso y le dice a Saverio que la fantasía fue, en efecto, fraudulenta pero no para burlarse de él, sino para acercarse emocionalmente. Él se defiende de tales intenciones y percibe que hay algo “errado” en el comportamiento y en las palabras de Susana.

Poco a poco ese discurso pseudo-amoroso se convierte en una amenaza física derivando finalmente en la muerte de Saverio a manos de Susana, los invitados regresan al escuchar el disparo y al observar el disparo corre de boca a boca la locura de Susana como algo real, algo oculto magistralmente por ella.

La degradación, en este último sentido, es irreversible ya que, aunque no dramatizado, podemos pensar que el acto de la muerte es marcante y definitorio; tras dicho incidente

la imagen de Susana se alterará, al menos a la posición de demente que le es conferida por el propio Saverio antes de su último aliento.

En esta obra hemos decidido observar el proceso de una cantidad mayor de personajes por dos razones principales: a) el objetivo común de muchos de los procesos es el poder, ya sea su obtención o mantenimiento, b) las relaciones establecidas en la ficción – con mecanismos como el chantaje, la extorsión y la virtualidad—están tan bien estructuradas que es importante abarcar a todos los actantes que se inmiscuyen del escenario de competencia y deslealtad del universo ficcional.

Primero quisiéramos comentar el proceso de Mariana, ya que nos parece clave que sea un personaje con una posición social relevante y bien definida en el texto y sus apariciones, creemos, justifican precisamente esa situación privilegiada.

En su esquema no anotamos los términos de Bremond por una razón, porque si bien hay peripecias no consideramos que su ejercicio de poder se vea amenazado; no indicamos que no haya un proceso, más bien lo que observamos en la dramatización de esta mujer de sociedad son episodios de la confirmación de su poder sobre el otro, específicamente sobre Ambrosio.

En sus posiciones podemos percibir una actualización de su papel social justificado por ser la esposa del llamado “hombre más poderoso de la ciudad”, cuando la llamamos de alta dama, castigadora impune, jefa y mejor dama lo que hacemos es puntuar que su posición no se ve comprometida por ninguna intromisión; si bien al final de la conversación con el presbítero hay un tono melodramático y patético<sup>61</sup> en su monólogo esto no significa que pueda perder sus posiciones de mandato; más bien encontramos aquí una reafirmación de esa supuesta “sensibilidad” que la caracteriza como dama de sociedad, para inmediatamente reafirmar su carácter vengativo, que es parte de sus estrategias de poder: “Perfectamente, entonces seamos fieras” (ARLT, 2011, p. 407).

Sus funciones, por en cuanto, presentan el mismo proceso, son simples actualizaciones de una semilla principal que podríamos designar como representate femenina del poder; si bien se menciona en el texto puntualmente su filiación con Armstrong no podemos entender que su poder esté *en función* del empresario, ella sola – y desde antes del

---

<sup>61</sup> Mariana: Pero, ¿es posible, Dios de Dios, que no podamos respirar ni gozar el goce más inocente, sin estar acechados por enemigos, como si viviésemos perdidos en la selva? Y la que parece una mansión creada para albergar la dicha, no deja de ser la engañosa máscara de una cruel caverna donde se arrastran innobles fieras. (Id.)

matrimonio, si atendemos a la historia que cuenta en el primer acto—ya desempeñaba funciones de poder fundamentadas en la seducción, la delicadeza y la feminidad.

El proceso que puntuamos aquí simplemente nos ofrece aristas de esa función; en un primer momento la vemos como organizadora del microcosmos social – sí, en función a su papel de esposa – para al momento de enterarse de las fotografías actualizarse como una colérica al mando; después en el enfrentamiento con Ambrosio se coloca en función de una negociación deshonesto y finalmente en el ritual se re-elabora como la sacerdotisa cruel de un sacrificio humano. No hay pérdida ni ganancia del mando, por lo que suponemos sólo contextualizaciones de un poder que no se modifica.

Don Carlitos sí atraviesa por una serie de mejoramientos que se derivan de su posición inicial de segundo en orden a partir de Armstrong; es significativo el pequeño aparte que tiene antes de su debate moral en cuanto a que establece su posición, establecida por su superior y por el propio trabajo que desempeña:

DON CARLITOS: Y tú, Don Carlitos, ¿puedes jactarte de haber progresado en igual medida? Conoces álgebra, trigonometría, historia antigua, geología; solfeas con decencia; frente a un telescopio no estás perdido [...] y con esta carga de sabiduría roes un hueso al pie de la mesa. Sí un hueso al pie de la mesa de tu amo. (ARLT, 2011, p. 364)

La enumeración que hace de sus conocimientos nos parece vital para entender el proceso de este personaje porque, de alguna manera, con ella D. Carlitos se justifica y posiciona como hombre de mundo, y como tal, busca poder en lo terrenal. Al final de esta escena él maldice a Armstrong y dicha maldición resume su trayectoria, lo que busca es ser reconocido en primer plano, no de secundario.

La primera peripecia –que suponemos acción latente y previa a la escenificación—es la creación y consolidación de un amorío con Mariana y lo pensamos no como un simple hecho, sino como una estrategia del secretario de a) enfrentar –discretamente y en lo simbólico—a su superior y b) tener una “previsión” de esa posición privilegiada que espera obtener.

La obra comienza ya con Carlitos en relación a Mariana e inmediatamente, y bajo el mandato de festejar al patrón, decide organizar el ritual a Baal Moloc; lo que consideramos su segunda peripecia. Si bien está justificada la planeación de la fiesta en sus labores de jefe de publicidad consideramos que lo que realmente procura no es exaltar la imagen de la fábrica o enervar el apellido Armstrong, sino resaltar su propia imagen.

Por tanto, él no sólo es el organizador de la fiesta, sino también es el guía, el gurú, del ritual. Es por medio de esa posición reconocida —líder de un rito— que puede, al fin ejercer el poder en función a un nivel primario, simbólico y cruel —en los términos de Clement Rosset— de una forma libre, sin límites y sí, reconocida socialmente.

Es por ello que consideramos que Carlitos es un personaje que consigue obtener los mejoramientos que se plantea; si bien desde el inicio se establece que está sobre aviso y podría no obtener sus mejorías o incluso no evitar una degradación — que virtualmente está establecida con el plan de Julio de revelar el adulterio de Mariana durante el festejo— la estructura de la obra le permite conseguir sus objetivos sin mayor distracción.

Otro de los personajes que consideramos en un proceso de mejoramiento es el presbítero local. Lo resaltamos porque lo declaramos significativo y sumamente crítico, intencionadamente. Consideramos el estado inicial del presbítero remarcado por su función de escucha piadoso, es decir, de confesor; aunque también es evidente que Arlt lo coloca en la dramaturgia en su dimensión personal, y por tanto con otra función, la de organizador.

Un organizador, en teoría, está para servir a algo superior, en el caso que observamos la institución eclesiástica; sin embargo, y a partir de la entrega de las fotografías y exposición —por parte del fotógrafo— del caso de extorsión el padre decide servirse a sí mismo y busca ese orden para crear una posición nueva, la del poder.

Es por ello que consideramos su primera peripecia el haber, afortunadamente a su óptica, recibido el material que incrimina a Mariana. Consideramos en este momento del proceso que el mejoramiento es proyectado, y por tanto es virtual; aún el presbítero —al final del acto segundo— no ha obtenido ni el recurso material ni el prestigio deseado pero ya observa a sí mismo en la exageración del beneficio que dicho chantaje le puede acarrear.

La segunda peripecia en el trayecto del personaje es la entrevista y entrega del material fotográfico, de lo cual se obtiene el mejoramiento buscado; aunque es importante indicar que el dramaturgo de alguna manera deja incierto que el padre se beneficie de la intriga ya que, en concordia con su imagen institucional, ruega a Mariana ser condescendiente con Ambrosio y no le exige retribución de cualquier especie.

Sin embargo, por la fantasía que tiene el padre de volverse obispo al final de su acto y por el monólogo de Mariana al finalizar la escena de la entrevista intuimos que sí habrá un

beneficio económico, ya que la propia Mariana sospecha que el presbítero la buscó no por el bien de las almas, sino por su ansia de poder.

Finalmente, debido a este procedimiento, queda claro que las funciones y posiciones del padre son totalmente opuestas a lo que “debería ser” por la institución a la que representa, por eso vemos como contrarios el estado inicial con el final, ideológica y moralmente. Al inicio se muestra piadoso por su posición de religioso (confesor) y al final se posiciona en la piel de un extorsionador que tiene como medio de manipulación la iglesia como respaldo, la piedad como discurso y la hipocresía como verdad; así como sus funciones también se contradicen, de escucha piadoso pasa a acumulador de riquezas sin escrúpulos, aunque eso sí, bien adoctrinado, bien educado, políticamente correcto.

Es claro que en este sistema de ganancia y pérdida también está el polo que pierde, los personajes que se sujetan a procedimientos de degradación son Ambrosio, Grurt Armstrong y Julio, los que podemos separar, de inicio, en dos grupos, los privilegiados y el subyugado.

De inicio comentamos la configuración de Ambrosio desde su estado inicial de mucamo de la familia que lo posiciona, por las propias funciones del cargo, subyugado a su patrón; de alguna forma en ese tipo de contextos laborales se justifican esas posiciones; sin embargo, aquí debemos notar que es el propio Ambrosio quien quiere revertir la situación, la dirección del poder.

AMBROSIO: [...] La señora Mariana, antes de ver comprometida su posición, me compraría el secreto en diez mil águilas. Con ese dinerito y mis ahorros podría instalar un restaurante a la carta y ser el amo, no el criado. [...] Yo me pasearía por el comedor, con mi gorro blanco, como un rey mago. (*Exaltado, amenazando al ídolo con el puño*). ¡El amo! ¡Seré el amo, el patrón, el dueño, el propietario! ¡Oh Ambrosio, Ambrosio! ¿Por qué tiembles si Dios te ha servido en bandeja de oro tu próxima fortuna? (ARLT, 2011, p. 402).

La primera peripecia, que no colocamos en el esquema pero sí recuperamos aquí, en cuanto a ser el primer contacto de Ambrosio con la posibilidad de enriquecerse es el momento en que Julio lo obliga amenazándolo a revelar las fotografías; de alguna forma sin aún proyectarlo como una posibilidad ese movimiento origina todo lo que le puede ocurrir después; consideramos por tanto como peripecia inicial en su trayectoria de personaje el recibir las fotografías reveladas.

En el diálogo que transcribimos aquí está contenida, precisamente, esa intención de enriquecerse con la extorsión a su patrona, y la visión que tiene de sí mismo vestido con

la honorable efigie del cocinero y dueño de sus propios recursos nos marca puntualmente un mejoramiento virtual, el objeto de deseo que es la libertad económica y sí, el poder, en cuanto a ser el que decide y no quien obedece.

Paralelamente, y motivado dicho mejoramiento indirectamente por ello, Julio queda atrapado en el ídolo; Mariana confronta a Ambrosio de principio sólo por las fotografías, ya que hasta el momento se pensaba en el criado como el extorsionador, cuando Ambrosio le confiesa que Julio tomó las fotografías y quedó atrapado en el ídolo ella aprovecha dichas informaciones y amenaza al mucamo.

De alguna manera aún podría existir la posibilidad de Ambrosio recibir esa “ayuda económica” de la patrona si, y sólo sí Julio muere; por ello pensamos en esta parte del proceso que Ambrosio se convierte en un chivo expiatorio de Mariana, por lo que no sólo no deja de ser controlado sino que ve frustrada su posibilidad de mejora y de alguna manera se cosifica frente a ella.

En este momento, el camino del personaje da un giro, de la riqueza que él quería obtener en principio es a partir de la entrevista con la jefa que observa su situación desde el cristal de la moral; esto es notorio en la escena XI en la que, tras constatar que Julio sigue vivo, Ambrosio recibe también la visita del ángel y el fauno, quien atormentado por ambas voces y sin saber qué hacer es interrumpido por Mariana de nuevo.

Consideramos su peripecia final la muerte del niño Julio, cuando él se entera que el ídolo será incendiado pierde el conocimiento y al recuperarlo es precisamente para hacer público que el hijo de Armstrong está siendo quemado vivo; consideramos que tal hecho es una degradación que el mucamo no pudo evitar; en primer momento justificándose en su físico – es un hombre mayor, impresionable, se desmayó... – y de segunda por su propia situación de subalterno; si bien al confesar de alguna forma hay un indicio de poder expurgar su culpa – o al menos de sentirla auténticamente—consideramos este último movimiento como una degradación mismo, porque ya estaba amenazado por Mariana y al confesar no puede esperar las diez mil águilas que ya habían conversado podría llegar a tener.

Julio es el personaje que más claramente podemos observar en un proceso de degradación debido a su estado final, pero revisemos desde el inicio el desarrollo de este personaje. Su estado A, en el que lo observamos funcionar en su papel de heredero está condicionado

por su posición como futuro jefe, y por tanto observamos un niño sin guía ni protección ni control sobre el poder que tiene ahora y tendrá después.

Es por eso que a pesar de ser dramatizado físicamente como un niño, obedece a muchas características que usualmente pensamos adultas como la intriga, la maldad y la planeación de estrategias para la obtención de poder. Su primera peripecia, en el espíritu de esa naturaleza estratégica, es manipular a Ambrosio para revelar las fotografías.

Dicha manipulación le hace conseguir un mejoramiento, ya que a partir de ese momento funciona como un extorsionador que crea cómplices, es decir, ya está en práctica un ejercicio corrompido del poder basado en la amenaza, en un nivel microscópico pero existente, por lo que se posiciona ya como un pequeño opresor e – intuimos—como un futuro manipulador.

La siguiente peripecia es cuando, al inicio del tercer acto, queda atrapado dentro del pecho de Baal Moloc; consideramos que este evento lo lleva directamente a un estado final ya que es a partir de este encierro involuntario que Julio deja de participar como personaje patente y su latencia consiste en preguntarse si saldrá o no con vida del ídolo; sobre todo es Ambrosio quien se pregunta eso, con consecuencias morales –de examen de consciencia. Finalmente, al morir Julio se degrada sin poderlo evitar y su trayectoria se ve acabada drásticamente.

La muerte de Julio, la única materializada en la obra, es importante en dos planos: a) porque de alguna forma irónica responde al pedido de destrucción que se hace en el ritual y b) porque marca el proceso de otro personaje que también es degradado, su padre, Grurt Armstrong.

Observemos, finalmente, cómo es que él se desarrolla. Su estado inicial está determinado por su posición de hombre más poderoso de la ciudad y sus funciones de dueño de la empresa. Por ello es que lo consideramos la cima en la pirámide del poder del microcosmos de *La fiesta*; sin embargo y sobre todo en algunas de las participaciones de sus subalternos –leemos en Ambrosio y Carlitos—ese dominio se cuestiona, el primero desde la perspectiva moral al censurar la educación sentimental que administra en Julio y el segundo en una especie de desafío al tener esa relación con su esposa.

Su peripecia es, justamente, la muerte de Julio ya que modifica la percepción que de él se tiene; al morir el heredero de alguna forma se des-autoriza su posición privilegiada ya

que de momento podría terminarse ahí la tradición de los Armstrong, sin embargo el dramaturgo hace que la declaración de la muerte del niño coincida con la de la guerra, lo cual, de alguna forma, causa un mejoramiento automático para la fábrica ya que es por lo que se pedía a Baal Moloc, y como mejora la posición económica de la fábrica también debe mejorar a Armstrong; sin embargo, con el desmayo al enterarse de la muerte de su vástago es evidente que no deja de semantizarse tal pérdida como una degradación personal no evitada.

Con el estudio de los procesos, funciones y posiciones de esta obra creemos notorio que el sistema social que se construye en el drama puede caracterizarse por una sed de poder generalizada, la sobre-estimación de lo material, el deseo de acumulación y la baja tolerancia a los otros en el camino de la obtención de los objetivos personales.

En la última obra de nuestro estudio observamos las funciones/posiciones y procesos operando en organizaciones binarias de personajes: Escipión/César y Leonor/Federico. En este análisis no consideramos ni a los invitados ni los familiares/inversionistas debido a que consideramos que ninguno de estos personajes colectivos atraviesa un verdadero proceso y a pesar de poder representar una posición –sobre todo los familiares al estar en una postura de poder— no es significativo para el desarrollo de la pieza su desempeño de tal papel.

Tampoco consideramos el cambio espiritual de los invitados como un elemento relevante para estudiar su proceso porque consideramos que dicha decisión está basada en su afinidad con César y no realmente por una convicción personal; salimos del cuestionamiento moral de si lo siguen o no para evitar la fatiga del trabajo, pero sí consideramos que es un cambio que no altera realmente su estatus de personaje.

Tras anotar esto procedamos a describir el desarrollo de César. Su estado inicial, dramatizado en el primer acto está contextualizado por la suntuosidad y la falsedad tanto del salón donde se realiza el banquete como de la sociedad reunida ahí; por lo que lo definimos con una función de poderoso excéntrico – cifrado en la fantasía romana establecida—y una posición de líder banal y caprichoso – la cual es evidente cuando trata a sus invitados como objetos de entretención.

La primera peripecia de su proceso – que es largo y complejo – sucede cuando, en afán de entretenerlo, los criados de César hacen pasar a un hombre con su hijo muerto en brazos. Por ser iniciante del proceso de cambio del proceso esta acción no la pensamos

en orden de mejoramiento o degradación, sino de epifanía refiriéndonos aquí a que el contacto con la criatura hace que el personaje entre en choque, recapacite y tenga una revelación.

El siguiente estado permea el resto del proceso y no es dramatizado en la obra salvo en el relato que hace Escipión del encuentro en la casa de César donde él manifiesta su voluntad de redimirse y exiliarse en el desierto. Tal estado se compone por una función de poderoso que recapacita sobre su existencia y una posición de líder económico-social que se vuelve religioso.

La retirada al desierto y posterior fundación del grupo religioso es la que consideramos la primera peripecia que coloca un proceso de mejoramiento en movimiento; pensamos que dicho acontecimiento produce una mejoría obtenida a causa de que César logra salir del contexto urbano que lo mantenía en un lugar superficial, vago y desconectado del resto para buscar una comunicación espiritual verdadera.

Si bien no equiparamos el proceso que describimos aquí a la conversión que el sacerdote explica – paso por paso—en el segundo acto sí creemos que coinciden en cuanto a que es la religión – aceptando ambas lecturas como una convicción verdadera o una forma de locura—el elemento que a partir de este momento da sentido a las búsquedas de César.

Por lo cual el nuevo estado está confirmado por una función de ex pecador arrepentido y una postura de líder religioso. Huelga decir que no consideramos la visión de los parientes en la observación del proceso principalmente a que es una opinión que intentan confirmar para despojarlo de recurso económicos, la santidad de César la observamos en cuanto a que es parte la estructura lógica de la obra, ya que es a partir de ese nuevo estado que se crean convenciones y relaciones alrededor de él, lo que nos lleva a la siguiente peripecia.

Nos referimos aquí a la llegada de los reyes magos, y posteriormente, a la presentación del cuerpo de María ante él. Ambos hechos destacan un nuevo estado que hace una lectura directa con la imagen –popularizada—de Jesucristo ya que como él César es considerado un mesías, sólo que contemporáneo (posición) y también se le adjudica la habilidad de crear milagros (función).

Creemos dicha atribución falsa debido a que el autor siempre trata como mortal a su personaje, tanto así que le da un destino que resalta dicha naturaleza; en la última

peripecia Federico –motivado por la venganza—le dispara a César mientras en un estado de confusión total no logra desasirse de una columna.

Esta imagen final puede remitirnos a algunas imágenes religiosas de santos martirizados que en su iconografía mueren de pie – por ejemplo San Sebastián que en sus representaciones aparece erguido amarrado y atravesado por saetas—característica que le es atribuida por sus seguidores con fervor y que en este momento final es contrariada por el hecho simple de que no deja de ser humano.

El estado final, el de la muerte, es un elemento ya usado en *Saverio el cruel* que funciona principalmente como cierre de la fábula pero también nos orienta a pensar en el papel de esas figuras de poder que al fin de cuentas son sustituibles o que, como en el caso de Saverio, nunca fueron realmente poderosas.

Aliamos al proceso de César a Escipión por una razón dicotómica: por su relación de amistad/enemistad que deriva una traición. De primer momento vemos en el amigo de César –el único reconocido como tal en el texto—un hombre soberbio, banal, superficial que en carácter se encala con el protagonista también frívolo. Por ello consideramos el estado A consistente en una función de mano derecha y una posición de burgués banal.

Es importante, en nuestra óptica, que la función en realidad no se dramatiza directamente en las acciones, no vemos a Escipión en situaciones de consejo o de acompañamiento de César sino en los diálogos y lo que sí resulta evidente es su superficialidad, el aprecio por las cosas del mundo.

La que consideramos la peripecia inicial es la reunión de Escipión con los familiares e inversionistas tras el incidente del banquete y consideramos ahí un mejoramiento obtenido; lo percibimos así ya que con la misión de cubrir los movimientos de César él podrá mantener ese estilo de vida acomodado y sin preocupaciones; el estado que se desarrolla inmediatamente se caracteriza por su posición “disfrazada” de amigo traidor y sus funciones de informante.

Si bien de alguna manera Escipión se alía social e ideológicamente a los familiares nos parece vital recalcar la antipatía que marcadamente se desarrolla entre él y el cojo, esto debido a que dicha lectura va a ser de importancia en el tercer acto, aquí leemos una especie de anticipo :

ESCIPIÓN: Por momentos lloraba apretando un crucifijo contra el pecho. Nosotros lo mirábamos espantados. Unos descubrían en sus propósitos la terminación de una vida disoluta, otros la inminente pérdida de un amigo. Excuso decir que yo me encontraba entre los últimos.

COJO: (*irónico*): Huelga la aclaración, dignísimo Escipión.

ESCIPIÓN: Le ruego no mortifique mis legítimos sentimientos. (ARLT, 2011, p. 454).

Vemos aquí cómo el cojo sin ningún tipo de filtro lo juzga de hipócrita, falso y de alguna manera es el propio Escipión que en la primera opción ofrecida en su discurso está puntuando su situación, él por miedo de perder ese estilo de vida es capaz de fingir amistad y mantener su comodidad a expensas de entregar al amigo a los familiares.

Dicha actuación de apego sentimental y espiritual a César está dramatizada en la que consideramos al siguiente peripecio, es decir, la vida en la tribu del desierto. Si bien aquí se repite el mecanismo de no mostrar directamente cómo es la actuación del personaje en el Desierto sí vemos en escena cómo él menosprecia la comunidad a la que —por motivos del espionaje— tenía que adherirse e intenta huir de ahí. Es precisamente ese intento de escapar que lo lleva directamente a un estado final de degradación no evitada.

En el momento de la “graciosa huida” los invitados —ahora discípulos de César— formados por el Astrólogo toman preso a Escipión y lo hacen confesar sobre su misión de informante pago por los familiares. Describimos tal estado en cuanto al desenmascaramiento y frustración de sus funciones de espía y en la posición del amigo traidor castigado; tal degradación no es evitada ya que él no consigue escapar ni argumentar a su favor principalmente a que los invitados —los jueces morales de la situación— están totalmente convencidos por su “líder” y confían en su relato.

Es claro que los procesos de ambos personajes se corresponden en gran medida —y creemos en ello una inspiración explícita del dramaturgo— en la traición de Judas Iscariote hacia Jesucristo; es importante mencionar que la estructura de la traición en el texto está basada en ese material de la literatura religiosa porque la obra se estructura expresamente con ese tipo de referencias.

Sobre el par Leonor/Federico hay que expresar, de primer momento, que la relación es conyugal y por tanto la podemos considerar un vínculo que se rompe con el progreso de ambos, es importante decir que sus estados iniciales son separados ya el objetivo de Federico es encontrar a su esposa.

A Leonor no se le conoce un objetivo claro en cuanto participante del banquete hasta que César se arrepiente y funda posteriormente el grupo en el desierto. Lo único que ella comenta es que Federico le presentó a César y desde ese momento se volvió vacía, frívola.

Observemos como funciona cada proceso. Federico comienza en un estado inicial cuya posición es la del esposo abandonado y por tanto su función es la del vagabundo que busca a su compañera. El patetismo con que él narra su situación y la metaforización de la pasión y el dolor nos llevan a indicar que en su posición de inicio ya hay una degradación existente, que es precisamente la del abandono.

Consideramos su peripecia principal el encuentro con Leonor tras la conversión de ella; sin embargo necesitamos decir que antes del encuentro otro acontecimiento vital en la trayectoria del personaje es el patrocinio de la familia de César – por medio de Escipión— para buscar a Leonor dentro de la comunidad, que relacionamos a otro momento de su proceso que comentaremos más adelante.

Creemos la reunión un evento de cambio de trayectoria porque determina la resolución del conflicto y en efecto lleva a Federico a tomar otras vías de recuperar a su esposa; tras el reencuentro con ella se crea el estado B que consiste en la posición del esposo rechazado y en sus funciones podemos abstraer en alegoría el enfrentamiento del mundo real con el espiritual.

Federico elabora en su discurso frente a Leonor una serie de argumentos que están basados en la historia de ambos como pareja, en lo sensorial, en lo gratificante que es el amor y la compañía; ella no lo escucha porque ella observa el mundo en un plano distinto, el espiritual.

Debido al rechazo de Leonor consideramos que el mejoramiento no fue obtenido aunque sí buscado desde el inicio de su trayectoria; es en este momento que el enlace con Escipión y los familiares de César se vuelve relevante porque la última peripecia es el asesinato, y está directamente relacionada a las intenciones de Escipión, ya que en el momento de la tortura y confesión declara que él le dio los recursos necesarios a Federico para buscar a Leonor con la idea de crear disturbios, tal confusión ocurre, pero al final.

Tras el asesinato se encuentra el estado final de Federico, que a nuestra visión se compone de la siguiente relación de posición/función: hombre que se venga del adulterio/ *deus ex machina*. Asesino del nuevo mesías. La posición no sólo afirma salvajemente la

naturaleza humana del asesinado, sino también la del asesino; cuando lo consideramos *deus*... tenemos que establecer que pensamos en términos estrictamente dramáticos y por lo tanto no estamos conceptualizando desde la función social del personaje, sino en cuanto a elemento textual y lo defendemos de tal forma porque soluciona el conflicto de forma sorpresiva, y aparentemente, fuera de contexto; por ello también pensamos la función como ser asesino de un guía espiritual trayendo de nuevo el análisis a una consideración más cercana de la sociedad representada.

Finalmente con la venganza creemos actualizado un mejoramiento obtenido para Federico, aunque distante por mucho de su objetivo y búsqueda original. Leonor, paralelamente atraviesa por un proceso que se inicia con la superficialidad como característica definitoria y eso se obtiene porque ella se vuelve un objeto para el placer de César, esa es su posición una mujer para saciar el apetito sexual; sus funciones, por tanto son otorgar placer a quien la subalterna.

La peripecia inicial de César coincide y motiva la de Leonor ya que tras la conversión de César ella adopta la vida ascética y la adapta como un sistema de sentido, por tanto consideramos que obtiene un mejoramiento. Es así que se desenvuelve su estado final en que su posición es la de ser discípula de César por decisión propia y sus funciones son las de admiración, apoyo y protección del líder al que se subordina.

Si bien en los universos que Arlt construye el poder es un tema primordial y es visible en varios trechos de *El desierto entra en la ciudad* nos parece que al menos en estos procesos que hemos descrito no es precisamente el poder el objeto de deseo recurrente, hay en esta obra, en tintes generales, sí una pregunta por el poder pero sobre todo un cuestionamiento sobre nuestra naturaleza, en cuanto a nuestra disposición a convivir con los demás, a tolerar al otro; parece que el autor nos extrapola dos opiniones, una que condescendiente hacia la otredad busca una conexión verdadera, un enlace espiritual, emocional y otra que sacrificaría a cualquiera para obtener lo que desea.

### 3.3.5 La des(organización) de un universo desierto

Con las descripciones que hasta el momento ofrecimos de las características de los personajes y su organización sólo nos resta como paso final en el estudio entender, en un modelo esquemático cómo se organizan las relaciones de los personajes en cada obra, a

lo que hemos llamado de *red*, o también podríamos considerarlo un *mapeo* (VER ANEXO 1).

Organizamos en una gráfica cada obra de tal forma que pretendemos sea clara la manera en que se distribuyen en el universo ficcional tanto el reparto como las relaciones entre ellos; partimos en lo general de dividir en espacios diferentes a los personajes dependiendo de la lógica de cada texto y con líneas continuas establecemos las relaciones, en algunos casos indicamos una relación indirecta o bien la ausencia de un personaje con líneas puntuadas.

Otro organizador gráfico que usamos en los tres esquemas son las flechas, las que indican una dirección, que puede ser tanto de fuerzas como de manipulación; o incluso la intromisión de un plano en otro.

En lo general colocamos cada personaje en un cuadro propio, a excepción de algunos individuales que conforman una persona colectiva –léase el caso de los familiares en *El desierto...*— o bien los agrupamos en sus cajas individuales dentro de otra mayor.

De comentario de entrada podemos decir que en general las tres obras recurren a un concepto de jerarquía que funciona de una manera muy específica, tal lógica la intentamos reproducir en el esquema dividiendo con una línea el espacio y nombrando cada sección dependiendo del nivel representado, la división en *Saverio, el cruel* es horizontal, en *El desierto* vertical y mixta en *La fiesta del hierro*.

Comenzamos explicando el esquema de *Saverio* (VER ANEXO 1.1) en el cual hemos decidido crear tres divisiones horizontales, la sección superior la ocupamos para establecer el plano de la burguesía, el de en medio para la clase baja-trabajadora y finalmente el sector inferior nos representa el plano de la fantasía.

Por tanto, la jerarquía, el orden que vemos presente en esta obra es de tipo social a excepción del plano de la imaginación que colocamos como base simplemente porque las relaciones que se establecen entre la fantasía y la realidad son por medio de Saverio, que es un trabajador.

El personaje central, escrito en mayúsculas, es Saverio por lo que el esquema parte de él, sin embargo es importante establecer que él no tiene contacto con todos los personajes a pesar de, en el tercer acto, ser la figura central de atención de los jóvenes burgueses invitados a la representación.

Por ello unimos directamente a Saverio con Susana, Pedro, Ernestina y Luisa que son los personajes que se comunican con intenciones específicas con él. Susana como parte de la broma/representación en la que ambos forman una pareja distópica en la ficción: la reina destronada y el coronel usurpador, relación que ella establece primero como de poder y después como de filiación; Pedro, Ernestina y Luisa forman una comitiva que es el único grupo que sale de su contexto social y entra en el espacio de Saverio –la pensión—durante la visita para ver cómo él prepara el papel.

En el caso de estos tres personajes utilizamos dos líneas de relación, una continua que conecta con Saverio y una fragmentada que se enlaza al sector de la clase trabajadora y que no termina en otro cuadro, con estas líneas queremos representar precisamente la visita que hacen ellos tres al contexto diario de Saverio, la fragmentación del trazo es para indicar que dicho contacto es sólo por un momento específico.

En la parte superior colocamos un cuadro aparte que representa a la autoridad del sector burgués que en el texto está decodificado en dos personajes: la madre y Julia, no conectamos a ninguno de estos personajes y los dejamos aislados en su caja debido a que en el texto intencionadamente nadie controla la fantasía de Susana; si bien Julia censura la idea de su hermana no la detiene; por ello consideramos que la autoridad –si bien existente—está ausente en la representación y por tanto, del esquema.

Luisa es quien sustituye a Julia por lo que colocamos su cuadro justo debajo del de la hermana verdadera. En otro cuadro gris también aislado pero más abajo en el esquema colocamos los nombres de los jóvenes invitados que aparecen en el tercer acto y tampoco los relacionamos con líneas debido a que los consideramos sobre todo personajes más ambientales, que justifican la magnitud de la broma.

A la mucama y al heraldo los colocamos al borde de la división de los planos a razón de que son trabajadores a servicio de la burguesía, por ello los consideramos una especie de ecotono<sup>62</sup> entre ambos niveles y surgiendo de sus cajas ponemos líneas con dos puntas de flecha para indicar que es con ellos que hay comunicación entre ambas clases ya que los dos presentan e introducen a Saverio en el universo de los burgueses.

---

<sup>62</sup> Retomamos tal término de la geografía que es una zona de transición entre dos comunidades biológicas –usualmente entendidas como ecosistemas—distintas. Tomamos en préstamo la palabra para explicar que tanto la mucama como el heraldo son personajes que transitan entre el mundo de la burguesía y el de los trabajadores, que siguiendo la metáfora, serían los ecosistemas colindantes.

Susana se configura como una opresora de Saverio en nivel simbólico – en su papel de la reina que tiene que ver asesinado a su usurpador para recobrar la cordura—como en el plano de la realidad –con su asesinato por lo que con una flecha que inicia en Susana y termina en Saverio indicamos precisamente esa fuerza opresora que es unidireccional. Para destacarla la hemos puesto en un grosor mayor.

En el plano de la clase baja consideramos cuatro personajes, el propio Saverio, Simona, la dueña de la pensión y los hombres que traen la guillotina. Las dos mujeres tienen funciones muy específicas en relación a él, consideramos que Simona, sobre todo al final del segundo acto, es el nexo que une al mantequero con su realidad inmediata en cuanto a que con su mal humor y sinceridad le indica en varias ocasiones a prestar atención sobre el papel que desempeña: “¡Dejar lo seguro por lo dudoso, la manteca por una carnestolenda!” (ARLT, 2011, p. 140). Son varias las llamadas de atención en este tono que hace la sirvienta, pero recuperamos esta porque el término “dudoso” puede, en efecto, darnos una lectura de la fantasía del coronel como algo aleatorio, sin control y por supuesto creador de duda.

La dueña tiene una función semejante en cuanto a que ancla al protagonista a la realidad pero de una forma distinta, no aconsejando, sino censurando directamente la representación como una locura interrumpiendo la escena en la que el protagonista se exalta al máximo en su papel.

Los hombres que traen la guillotina los colocamos a un lado para indicar, así como en el caso de la mucama y el heraldo, que funcionan como personajes de pasaje entre un plano y otro, en este caso entre la realidad –de la clase baja—y el mundo imaginario de Saverio, por ello colocamos una flecha punteada que nace en el plano de la fantasía y desemboca en la realidad pasando por la caja de los hombres de la guillotina. En este caso es unidireccional la presencia de un plano en otro porque la guillotina representa el grado de realidad que le da a su personalidad de dictador de papel.

En la fantasía tenemos dos personajes principales y uno subordinado, consideramos principal a Irving Essel y las voces del magnavoz y como subordinado a Essel el caddie. Colocamos en líneas punteadas la relación entre las voces e Irving con Saverio debido a que ambos personajes son, en nuestra perspectiva, materializaciones del deseo de poder de Saverio y por tal sólo ocurren en su imaginación.

Irving Essel nos representa el nacimiento y afirmación del hambre –o ansía—de poder que tiene el mantequero ya que es con su visita imaginaria en que el mantequero hace explícita su intención de obtener poder –en la realidad—por medio de la fuerza y la violencia. También este personaje nos permite hacer una posible relación entre esta obra y *La fiesta* porque él es un representante de Armstrong Co.

Las voces, leemos, revelan el tipo y extensión de poder que desea Saverio ya que se escuchan transmisiones de varios países calificándolo como déspota, cruel, dictador así como una noticia en la que se indica que él esconde sus planes a la Liga de Naciones. Por tanto su deseo está procurando un control completo, tiránico e internacional. Finalmente el caddie, que es un personaje sin diálogo que aparece a lado del representante de la compañía de armas nos parece una reafirmación del poder simbólico que Irving Essel representa para Saverio, así como de afianzar la idea burocrática –de negocios—que se intenta vender en la escena sobre la guerra.

Pasemos ahora a *La fiesta del hierro* (VER ANEXO 1.2) la cual hemos dividido en tres espacios, a la derecha del esquema tenemos el plano de la conciencia y del lado izquierdo el que sería el reino de lo real, que a su vez dividimos en dos franjas horizontales, en la parte superior la clase alta y debajo de ella la clase media-baja.

Como en esta obra no consideramos un protagonista tradicional ni bien destacado no colocamos ningún personaje en mayúscula. En el plano de la consciencia sólo existen dos personajes, el fauno y el ángel que, como parte de un dilema moral, están forzosamente enemistados, lo que representamos con una línea que comienza y termina en puntos truncada.

Dentro de cada caja escribimos a los personajes que convencen, el ángel estaría comunicándose con Ambrosio en cuanto a que él es el único personaje que carga una verdadera culpa moral y de alguna manera quisiera ayudar a Julio. El Fauno –que representa al diablo como popularmente lo entendemos, como la manifestación de la maldad— es elegido por el presbítero y Don Carlitos para resolver sus dilemas en cuanto se materializa el hambre de poder que ambos personajes tienen.

En la parte superior del nivel de la clase alta colocamos a Mariana y a Armstrong ya que son reconocidos como la pareja con mayor poder – económico y social— de la ciudad. En una caja punteada y unida con una línea también fragmentada disponemos a Agustina, la primera esposa del magnate. A ambas esposas de Grurt las colocamos opuestas también

para resaltar la oposición de caracteres e ideologías que ambas mujeres representan, la maldad extrapolada en Mariana y la bondad –desdibujada pero existente—en Agustina.

Julio, como hijo de Agustina y Grurt está entre los dos, como en un árbol genealógico tradicional, éste a su vez lo unimos con Ambrosio – quien se encuentra en el plano de la clase media pro ser mucamo de la familia— con una flecha unidireccional para indicar la extorsión que establece con él, las flechas en este esquema también representan fuerzas, opresión, intencionalidad de uno beneficiarse del otro, como en este caso que el niño usa al mucamo para revelar las fotografías incriminadoras.

Mariana además de la relación directa con Grurt mantiene enlaces sentimentales explícitos en el texto con Don Carlitos y escondidos con el amigo fraudulento, ausente, que indicamos en el esquema con líneas continuas. Mariana, asimismo, amenaza y controla a Ambrosio, lo que señalamos con una flecha.

Armstrong lo relacionamos, entonces, con su esposa, con su hijo y con su subalterno Don Carlitos, por tal relación de dominio –institucionalizado por la fábrica— colocamos entre ambos hombres una flecha, no colocamos alguna marca gráfica en el esquema pero creemos que hay cierta competencia entre ambos a partir de que comparten a la misma mujer, aunque dicho vínculo es secreto, en cuanto el romance entre la esposa y el secretario se mantenga escondido.

En esta obra consideramos que existe un ecotono como sucedió en *Saverio* y tal transición está presente en los personajes de la mucama y el mayordomo; en este caso ambos son trabajadores, por lo que se corresponderían en la clase media-alta, sin embargo por tener trato directo con los patrones y a la vez tener subalternos –los camareros que obedecen órdenes del mayordomo—es que los pensamos en el límite entre ambos sectores.

En el espacio de la clase media baja se encuentran Ambrosio, los obreros, el jardinero y los camareros; el primero, como vimos anteriormente, es presionado por dos figuras superiores que son Mariana y Julio y a la vez conecta el mundo de la fábrica con otro sector de la sociedad –de la misma clase—que es la feligresía-iglesia por medio del contacto con el fotógrafo.

Los obreros, jardinero y los camareros si bien dramatizados en la misma situación laboral que Ambrosio no son tratados tan a detalle como el mucamo y a nuestro parecer no presentan conflicto alguno con su posición subordinada, son personajes principalmente

funcionales que desempeñan un rol, que es el del servicio sin ser sujetos de cuestionamiento del poder, como sí lo representa Ambrosio.

Por su lado, la esfera de la iglesia se conforma estrictamente por el presbítero —el representante más alto de la comunidad católica en la dramatización— el sacristán y el señor ligero. Por esta caracterización de grupo cerrado es que los hemos colocado en una caja separada en el nivel bajo del esquema.

El fotógrafo y su esposa son personajes que de alguna forma sirven de puente entre dos comunidades que se diferencian por posiciones distintas pero se hermanan, intuimos, por la misma búsqueda del poder: la fábrica en cuanto el control de la producción y la iglesia en cuanto a la aceptación social —permeada también por el enriquecimiento material.

La esposa del fotógrafo es quien más marcadamente recibe ese tratamiento de enlace ya que sólo participa para conseguir que el padre le dé un espacio para exponer su dilema moral, por ello colocamos su caja sobrepuesta a la línea que une a su esposo con el presbítero.

El sacristán obedece a dos funciones en la escena, como subordinado del presbítero por la organización de la institución eclesiástica y como presentador de los otros personajes —tarea más de la forma dramática que de su papel en sociedad. Ligero es un personaje que remarca la preocupación principal del presbítero que es el enriquecimiento material y el reconocimiento social al establecer el costo de construcción de la torre.

Finalmente observamos en el esquema una flecha que surge del presbítero y llega hasta Mariana para señalar la extorsión, la que tenemos que entender no sólo en términos de fraude, opresión; sino también como chantaje institucional ya que por medio de un discurso falso de piedad el religioso busca la manera de garantizar una posición privilegiada en el mundo.

En *El desierto entra en la ciudad* (VER ANEXO 1.3) observamos claramente una estructura polarizada a partir de la figura de César consistente en dos grupos ideológicamente contrapuestos: los simpatizantes y los contrarios a su conversión. En dicha organización el único personaje que pensamos neutral es el desconocido que llega con su hijo muerto en brazos al banquete obligado a entretener a la concurrencia de la orgía.

Dicha neutralidad emana no sólo por la falta de opinión del desconocido sobre César, sino también por operar como motivo de la epifanía y posterior decisión del protagonista de la obra, por ello colocamos una flecha que nace de él, esta vez indicando que es fuente de revelación y no un factor de opresión.

A la izquierda colocamos a todos los que sienten simpatía por César en cuanto a su nuevo papel de pecador arrepentido; entre ellos están Leonor, el Astrólogo, María, el sacerdote y los invitados. Leonor es claramente la seguidora más fiel y cercana del “Mesías contemporáneo” aunque es evidente que, sobre todo por la necesidad de venganza de Federico—a pesar del ascetismo hay en la relación del discípulo y el maestro al menos un pasado de sexualidad que —justificado por el asesinato—no es olvidado por el colectivo. Josefina está relacionada a César precisamente en cuanto a objeto de placer, en el esquema la hemos colocado en una posición cercana a Leonor, huelga decir que este personaje no aparece de nuevo en el tercer acto y tampoco se le menciona en el relato de la reunión que hace Escipión, sin embargo por tal relación pasada de amante la agregamos a este grupo.

El Astrólogo es una figura importante porque si bien siempre se define a favor y en protección de César transita dos espacios que se semantizan enemigos: la familia política de César y la ideológica —el grupo del desierto. El personaje aparece en la obra contratado por una de las parientes de César con intenciones no muy claras.

De alguna forma su participación dentro del espacio de la familia sirve para el autor mostrar la opinión popular de la astrología como una pseudociencia sin importancia al hacer que los parientes — en específico el cojo—critiquen vorazmente el trabajo de Lilithiel.

Al hacerse parte de los simpatizantes queda claro que él toma propiedades de Sacerdote alrededor del culto de César, por lo que de alguna forma hay una función de espejo entre Escipión y él en cuanto a que durante la vida pagana del protagonista era el amigo quien funcionaba de administrador/consejero mientras que en la búsqueda ascética es el Astrólogo quien se adjudica dichas funciones.

Anclados a tal personaje están los reyes magos que se describen como sabios contemporáneos y cuya participación se suscribe a la imagen popular de tales presencias: tres hombres cuya espiritualidad los lleva a la búsqueda. Con ellos cuatro se crea en el grupo de los simpatizantes un espacio simbólico, ya que en el último acto con sus

actuaciones la simpatía por cesar se convierte en un verdadero culto. De alguna forma ellos forman un núcleo de adoración que institucionaliza—o comienza a institucionalizar—la figura del ex pecador en la posición del santo.

María tiene en común con el Astrólogo que la vemos directamente dramatizada en el espacio de la familia (segundo acto) pero es ideológicamente contraria a ésta; defendiendo su fe en la santidad del primo; Arlt la coloca en escena declarando una condición médica que, a la visión del personaje, su única solución es un milagro. Aquí nosotros cuestionaríamos si la sucedánea fe de María es verdadera o es sólo instrumental; de ser de este modo, aunque sea ideológicamente contraria se pone en evidencia que ella también piensa la vida en factores prácticos y no espirituales como podría parecerlo.

El sacerdote, también dramatizado en el acto dos, aboga también hacia el respeto a la decisión de César de mudar de estilo de vida, principalmente defendido por la religión católica como crisol; sin embargo, al igual que María, deja traslucir un fin práctico para la figura del nuevo santo. A su parecer César, si se confirmase su condición de santidad, podría traer gloria a la iglesia local.

Roberto Arlt es muy incisivo con los hombres de fe de sus obras (*La fiesta del hierro*, *El desierto entra en la ciudad*) y nunca deja olvidar que antes de representantes de una iglesia son hombres que, como cualquier otro, pueden desear poder; aunque eso perjudique o desconsidere a los otros. Tal vez más tradicional en su papel y opiniones el sacerdote de *El desierto* no suelta la posibilidad de un mejoramiento en la imagen social de sí mismo y de su iglesia, lo que se refleja a su salida de la junta.

Los invitados que después se convierten en discípulos están ubicados al fondo del esquema a causa de ser la base de la idolatría por César; dicho elemento es importante de considerar como fondo de la pirámide pues aunque se dramatizan unos cuantos en el texto la escena final supone una multitud dividida tanto en los detractores como en los seguidores; por lo que intuimos una cantidad importante de personajes-base.

En el lado derecho del esquema presentamos a la oposición de César representada en primer nivel con Escipión, a quien colocamos directamente a su lado. Unimos ambas cajas de personajes con una línea interrumpida debido a que hay un enlace que se rompe al sucederse la traición.

Federico se vuelve opositor en cuanto es convencido –intuimos por el discurso de Escipión—de que César es el culpable de la huida de su mujer y su posterior separación en cuanto manipularla en primer orden por la superficialidad –vida del banquete—y en segundo por una espiritualidad de la que él no se convence mucho.

Es por esa unión conyugal que se rompe que los unimos por una línea truncada, en este esquema tal organizador grafico tiene esa significación de una relación establecida que es rota por alguno de sus miembros, el primer vínculo roto por la traición y el segundo por la incapacidad de vivir sin el otro en un sentido de persona-objeto.

Escipión y Federico de alguna forma son agentes activos de relaciones de cosificación en cuanto el primero utiliza al esposo despechado para crear confusiones en el interior del grupo del desierto y el segundo en cuanto extrapolar la pasión por su mujer a un nivel patético que gira automáticamente a una realización violenta. Es de esta forma que se establece un enlace entre ambos personajes.

El abogado es un personaje que, creemos sirve de enlace entre el mundo cerrado de los familiares de César y el exterior ya que éste sugiere –y de alguna forma ordena—que Escipión sirva de informante dentro del contexto inmediato de César. También es notorio que siempre se mantiene firme sobre su opinión sobre la demencia del santo y en su función de abogado participa de los intereses de los clientes que representa.

Colocamos en una misma caja a todos los parientes ya comparten el mismo objetivo que es tener pruebas para manejar los recursos de su familiar, sin embargo, y como comentábamos anteriormente, es notoria la poca relación y tolerancia entre ellos privilegiando en la figura del cojo sus blancos de ataque.

Los inversionistas decidimos colocarlos en otra caja y por debajo del sector de familiares porque están más desdibujados, sus intenciones que son las mismas –la desautorización de César—es lo único claro en su descripción así como su rechazo a la presencia del Astrólogo que está mejor elaborada en los familiares.

Finalmente colocamos en este grupo a los criados ya que aunque solo funcionan como personajes de enlace entre una escena y otra al estar inseridos en el espacio de la familia de César no podemos considerarlos ni totalmente neutrales ni tampoco aliados a la visión ideológica que él representa.

En términos generales la red de personajes nos permite entender cómo los caracteres se afectan, se agrupan y forman grupos, alianzas y también rompen vínculos para dramatizar un sistema social en movimiento, que con este recurso podemos abstraer precisamente para ser capaces de observar la estructura que, intuimos, el autor denuncia como desequilibrada, injusta y deficiente.

### 3.4 ¿Jura decir la maldad, y solamente la maldad?

Para cerrar con nuestro estudio proponemos a continuación una lectura de la dicción dramática con el afán de sustraer en su mínimo la semántica del corpus que elegimos para observar a detalle cómo se establece la maldad y la crueldad desde el significado de los diálogos de los personajes.

Para tal propósito elegimos crear cuatro campos semánticos<sup>63</sup> que sirven de eje de cada una de las obras y precedimos a colocar en cada categoría todas las menciones pertinentes a cada elemento<sup>64</sup>; de primer momento debemos aclarar que si bien trabajamos cada obra por separado y por lo tanto los ejes son diferentes dependiendo del caso encontramos algunas recurrencias semánticas que nos parece importante resaltar.

Si establecemos los semas que obtuvimos del análisis en un gradiente de significados podemos observar una polarización clara de un extremo negativo y otro positivo que se podría contemplar desde la dicotomía clásica bien/mal. De los doce ejes semánticos hay cinco que conforman el espacio de la maldad y tres que dan cuenta de la bondad en el corpus.

Desde esta relación matemática simple podemos notar una mayor presencia y desarrollo de lo malo y lo cruel en el corpus que nos compete; los ejes que lo forman son Crueldad/Violencia (*Saverio, el cruel*), Maldad/Crueldad y Soberbia/Superficialidad (*La*

---

<sup>63</sup> Para la construcción de los campos semánticos nos orientamos en la *Semântica estrutural* de A.J. Greimas (1966) partiendo en un inicio de su concepto de lexema pensándolo como el término-objeto que pertenece al lenguaje y se realiza en el discurso (GREIMAS, 1973, p. 49). El lingüista propone que un estudio de los lexemas permite revelar la organización sémica (Ídem, p. 58) y a partir de ese análisis observar la constelación de sentidos que disponen una red de relaciones con el lexema, que a su vez recalca la correlación entre las variables contextuales.

<sup>64</sup> De alguna manera los ejes que establecimos en el estudio (que se pueden observar en el anexo 1.9) corresponden al concepto de Greimas de *Núcleo sémico*, es decir, el contenido positivo común entre todas las significaciones que se mantiene a lo largo de las actualizaciones de contexto – en nuestro caso al pasar de una escena a otra y de una obra a otra. El Núcleo sémico *Ns* es, por tanto, el mínimo sémico permanente (Ídem, p. 61) que podemos observar en nuestros ejes unifica los sentidos de la dicción en áreas de significado muy delimitadas; cada pieza del estudio, entonces se compone por cuatro *Ns* que se van actualizando en la lectura, tales modificaciones son llamadas por el autor como actualizaciones del contexto *Cs*.

*fiesta del hierro*), Maldad/Mala intención y Falsedad/Cinismo (*El desierto entra en la ciudad*).

Por su parte el polo de la bondad se construye con los ejes Bondad/Compasión (*Saverio, el cruel*), Piedad (*La fiesta del hierro*) y Remordimiento/Piedad/Fe (*La fiesta del hierro*). Es importante comentar que hay ciertos ejes (como el de la Locura) que le otorgan personalidad a una obra en específico y por ellos son exclusivos.

Hay que aclarar que consideramos no sólo el contenido explícito de los diálogos sino también el contexto en que fueron dichos para catalogar el material, que es muy extenso. Un ejemplo claro de cómo lo contextual afectó a la selección es el eje violencia/amenaza/venganza en *La fiesta*, debido que a veces el diálogo no marca en su léxico precisamente un ataque pero es pronunciado en un momento específico de intimidación.

Haciendo un conteo rápido de los diálogos aquellas que hacen referencia a la maldad en cinco ejes suman casi cuatrocientas entradas mientras que la bondad se lexicaliza en menos de doscientos términos; es claro que hay una mayor cantidad y diversidad de léxico de lo malvado que de lo bondadoso.

Un hecho importante que tenemos que destacar es que no hay un estereotipo básico del personaje bueno o malo porque en las obras los caracteres tradicionalmente “buenos” también hablan con palabras que denotan la maldad o bien con intenciones perversas, como es claro en el Presbítero de *La fiesta* en el léxico con el que despotrica de la conciencia humana –alejada de la iglesia—o el sacerdote de *El desierto* siendo antipático y agresivo con el cojo.

Del mapa lexical que reunimos alrededor de ambos semas –mal y bien—es notoria la forma inequitativa en que se agruparon ya que encontramos solo cuatro términos repetidos que representan la bondad encarados a trece que dan cuenta del mal.

Tales términos están claramente anclados a la religión en el polo de la bondad mientras que son temáticamente más diversos en el sentido del mal; el primer grupo se conforma por las palabras Dios (x9), alma (x11), Señor (x9) y fe (x7); mientras que el segundo consta de sangre (x9), guerra (x7), miserable (x7), hierro (x7), muerte (x7), farsa (x6), cruel (x6), perro (x6), terrible (x5), cañones (x5), infierno (x4), coronel (x4) y diablo (x4).

Observamos como fenómeno léxico también la animalización de la maldad en frases como “papá es un león”, “sed astutos como serpientes”, “como si fuera una serpiente de los trópicos”, “era una fiera”, “gratitud de una serpiente”, “ese tigre”; tal vez con la idea de que el mal es algo primitivo es que esta metáfora animal se presenta en el corpus; y de alguna forma las muestras que recolectamos dan cuenta de cierta agresividad instintiva, indiferente.

Otra alegoría muy presente en los ejes sobre la maldad es la corporificación de la crueldad, encontramos en el diálogo muchas referencias a lo corpóreo y a la violencia infringida directamente sobre él: “siete espadas clavadas en el corazón” “les quebraré los dientes [...] les romperé las muelas” “ cabeza cortada”, “la boca de ese monstruo”, “he adornado mi frente con el adulterio, mi vientre con el estupro [...]” que por medio de la metáfora nos refleja los institucionalizada que está la violencia en el universo dramático que aquí estamos analizando, ya que literalmente los propios personajes sienten la agresividad, la malignidad en la propia piel.

Una frase de este tipo de corporificación que nos parece interesante comentar un poco aparte es “qué matriz perversa...” que utiliza Mariana para describir a Julio al descubrir sus planes por dos aspectos: en primero porque la matriz es una parte del cuerpo que entendemos – popularmente—como parte del fenómeno de la vida, por lo que su primera connotación nos resultaría positiva, al llamarla de perversa está llevándola a un desprecio que se generaliza tanto a Julio como a Agustina, su madre; en segundo momento nos parece controversial porque queda claro que hay una visión pesimista sobre el origen, tanto en un concepto muy abstracto – el origen de la humanidad—hasta el de ciertas personas que está – de alguna manera—destinadas a ser malas.

Categoría aparte nos parecen las menciones sobre la carne que son también muy frecuentes en el corpus, queda claro que en su sentido de ancestralidad y poder su presencia es evidente en *La fiesta del hierro* donde un grupo de personas se reúnen para adorar a un dios pagano que por medio de la carne les traerá prosperidad: “consúmase tu carne rabiosa”, “sangre de este cordero”, “carne de hombre, sangre de hombre, grasa de hombre”.

Es importante decir que bajo la propuesta cruel –de crudo—que leemos en la obra *La fiesta* incluye la manipulación directa de carne en escena así como el sacrificio –explícito tanto en la didascalia como en la dicción—de dos corderos. De las tres obras que

analizamos es en esta que lo vital de la carne y la sangre se extrapola; aunque es claro que están también presentes en *Saverio el cruel*, donde si bien no se muestra directamente hay también una poetización sobre la misma: “olor a sangre”, “sentido aristocrático de la carnicería”.

Esta última mención del texto nos indica que también en el léxico encontramos una importante repetición sobre la superficialidad por medio de elementos aristocráticos como la ya llamada carnicería aristocrática – referida por Saverio como la forma en que los poderosos mantienen el poder por medio de la administración de la muerte—y también otros como palacios, mansiones, príncipes, reinas... “amo el pórtico del palacio donde vives”, “el Rey del Hierro”, “dama por la apariencia”, “bandeja de oro”, “mansión creada para albergar la dicha”, el vino es agua teñida [...] las aceitunas de porcelana”, “príncipe de la iglesia”

Si bien son pocas las menciones que se hacen para formar mismo un campo semántico vemos en *Saverio, el cruel* y en *La fiesta del hierro* una construcción atípica e interesante de la madre; en la primera obra Susana dice “¿Qué madre venenosa adobó en la cuna tus malos instintos?” y “leche de perversidad” y en *La fiesta* está la ya mencionada frase de mariana.

Parece ser que aquí además de atribuir el mal hacia el origen la propia mujer –como madre—es sujeto de maldad y crueldad explícitamente en la creación y educación de hijos que en el futuro serán déspotas o crueles. Lo curioso de esta figura distópica—porque contradice sus semas tradicionales de amor incondicional, cariño y protección— es que es contradictoria en el discurso de Susana, posiblemente mariana al no ser madre y de alguna forma estar enemistada con el hijo de su esposo no se compromete demasiado sobre el asunto, pero Susana en su discurso (demencial) de la reina Bragatiana ofrece una primera imagen positiva sobre el mundo maternal:

SUSANA: [...] ¡Dura cosa es no tener patria ni hogar! [...] No tengo esposo que me proteja con su virilidad, no tengo hijos que se estrechen contra mi pecho buscando generosa lactancia. (ARLT, 2011, pp. 165-166).

Leemos ahí una imagen más cercana a la de la madre utópica: protectora, amante y amada; la figura de la leche aparece aquí en primer término como “generosa” es decir, tanto en el significado de copiosa como de amable que se resume en el comentario de Saverio “los hijos son un consuelo”.

Es por ello que ella dice las frases que ya transcribimos anteriormente en un primer momento como ofensa al coronel de la fantasía que inventó; pero a la vez desautoriza a esa madre mítica fundadora, benefactora llamándola de venenosa y traer otro escenario que aunque ficcional –dentro de la propia ficción—nos lleva a pensar sobre cómo entendemos en el contemporáneo la maldad y qué relación tenemos con ella desde el seno familiar, y sí, principalmente en qué papel desempeñan las madres en el contacto de los hijos con el mal.

Otra coincidencia semántica de las tres obras y que resulta notoria y articuladora de la dicción son las múltiples menciones al universo de la guerra; en *Saverio* y *La fiesta* es evidente ya que las palabras “guerra”, “arma”, “cañón”, “guillotina” son usuales y de alguna forma caracterizan en su diálogo a los personajes –Saverio, Grurt Armstrong, Carlitos.

Una de las tantas menciones que capturan más nuestra atención sobre esta semántica es “preciosos instrumentos de muerte” esto a que como en el caso de la madre el autor apuesta por una contradicción de la apreciación popular de la figura de las armas, en general, de la propia guerra.

Si pensamos en que la primera mitad del siglo XX –época en la que vivió el autor— albergó a ambas guerras mundiales podemos pensar que en su contemporáneo debía existir ya una imagen negativa de la guerra aliada a términos como muerte, invasión, injusticia, violencia... y en este contexto se hace mucho más chocante que al final de la obra los invitados rueguen para que la guerra estalle.

En el mundo inverso, mundo perverso que crea Arlt –y justamente en el contexto bélico— la guerra no es mala, no asusta, no debilita, sino que fomenta la producción del artículo más vendido y apreciado en esa comunidad; por ello el mote de precioso, adjetivo que al menos en el común imaginario no colocamos de primer lugar al armamento.

En *Saverio, el cruel* no existe la guerra como un elemento de la fábula pero el protagonista la imagina como el punto máximo de la realización del tan soñado poder, escucha en su ensoñación que los altavoces lo estipulan como declarador de una guerra y toma referentes de la época como modelos de ese control ilimitado: Hitler y Mussolini.

Si bien no tan evidente en la dicción la guerra también tiene una presencia en *El desierto entra a la ciudad*, sólo que observamos aquí más bien una especie de “guerra ideológica”

en primer término por la desacerbada polarización de la imagen de César ya sea como santo o como demente y en segundo término —de una forma más escandalosa— en el final ya que el asesinato del líder religioso al suceder justo antes de cerrar el telón deja abierta la posibilidad de una guerra de pensamiento que puede derivar violencias físicas que la lleven al plano de lo corpóreo, de lo real.

Es claro que la dicción puede llevarnos a más comentarios pero pensamos que los campos semánticos y los ejes que proponemos aquí permiten guiar nuestra mirada a la forma en que en el texto están articuladas las palabras de los personajes que denotan una actitud de mundo, sobre todo aquellas perspectivas que motivadas por el enriquecimiento material, el egocentrismo y la búsqueda del poder olvidan que el mundo es una casa llena de otros habitantes.

Roberto, salgo ahora de la sala de operaciones y permíteme decirte que la cirugía fue un éxito, ninguna de tus criaturas murió, yo no morí. Sí, hubo derramamiento de sangre, el intelecto no puede evitarlo, pero eso no significa que todo haya salido bien.

Creo que hay algo de uno que se pierde cuando opera, al fin de cuentas analizar es una forma educada de lastimar, abrir la piel es abrir heridas y sin duda alguna tus obras sufrieron la violencia del bisturí.

Lo metafórico no le quita el filo y mi posición de estudioso tampoco evita que al diseccionar tu obra no se corten pedazos de mi propio ser; sí, nos creemos inocuos por el simple hecho de ser investigadores, pero una obra literaria es también biológica, representada y representante de la vida.

Tus creaciones, pasado el filtro intelectual, aun agitan mi sensibilidad, me ponen en entredicho, me afectan, me angustian. Hay algo de sensible que no se ausenta en el ejercicio analítico, intento darle cuerpo a esos huesos que limpié y esa carne debe tener alguna de mis huellas.

No sé cómo decirte que hay una masa humana agitándose en esta caja de Petri, que las células de tu Mariana me

confirman la crueldad y la hipocresía con que uno puede moverse en nuestras sociedades, que al microscopio el delirio de poder se ve más abrumador.

No sé cómo decirte, porque tú lo sabes, porque tú hiciste las muestras así, porque nada es fortuito en el universo y menos en ese microcosmos que bautizaste de tuyo.

Entrego en tus manos algo que es tuyo y que yo corté libremente para responderme mis preguntas; vendrán otros que tomarán tu obra de tus manos y volverán a analizar a voluntad dejándote vástagos triturados, desmembrados, analizados.

Parece que no, pero nuestro oficio es violento. Tú al escribir heriste la sensibilidad y la consciencia -burguesa- de una época, ahora al analizarte yo lastimo tu obra; la carnicería - imagino esa palabra en la voz de tu Saverio- es literaria.

También puede ser literaria, es mi forma de comunicarme contigo, preguntándote, buscándote, pensando en ti; y ahora, con la práctica hay algo de corpóreo en nuestra relación.

Roberto, estoy acercándome a las respuestas que procuro, o al menos dejo ahora trazado el camino para llegar a ellas; no significa que este encuentro contigo haya sido puramente instrumental. Si me admito cirujano no es por simple frivolidad, no me considero un invasor de tu imaginario; por el contrario lo respeto, lo admiro y me intriga enormemente.

Es por ello que quiero dirigirme a ti, porque creo que el autor no muere, a pesar de las teorías, las épocas y la propia literatura que nace, crece y muere cotidianamente.

Esta es mi forma de acercarme al mundo, a ti, con las manos simbólicamente cubiertas de sangre, una sangre que huele, que duele, pero que fermenta, que crea vida más allá de la palabra, del propio papel.

Es mi forma de entender la realidad, o al menos de desentender lo que entendía de ella, creo tras la cirugía que ser bueno y ser malo son cuestiones que es necesario plantearse pero que es necesario para su pensamiento sesiones intensas y continuas de encontrarse con uno mismo. Yo me encuentro en tu teatro.

**Me lastima el ser humano, es decir, uno ser humano – o por decirlo de otra forma  
– conclusiones**

Verás que todo es mentira  
Verás que nada es amor  
Que al mundo nada le importa

“Yira, yira”, 1929

Enrique Santos Discépolo

Ayúdame a definir la experiencia, Roberto. ¿Qué palabras se derivan de ella, qué vivencias se desprenden, qué universos se crean a partir de esa necesidad?

Es tan sencillo y todos nos equivocamos al evocarla, porque finalmente, toda vida está para ser vivida, ¿no es así? ¿A quién dirigimos esa pregunta, a quien la crea o a quien la destruye?

¿Quiénes somos al respecto de lo vivo? Intento aprender a posicionarme, porque me parece mi obligación básica como humano, ciudadano, persona y sí criatura y creador. Intento aprender por medio de la letra, del pulso, de la propia experiencia.

Roberto, define la experiencia. Hablo con vos y pienso que de verdad hablo con vos, que mateamos juntos, que las realidades se dislocan y nuestro encuentro es real<sup>65</sup>. Que pueda ser real.

Esa es mi forma de ser lector, probar a acercarme a ti. Sin embargo, no puedo desprenderme de la teoría, del análisis, del contexto; es la manera en la que puedo marcar el norte dentro de la tormenta que es tu literatura, tu teatro, ese mar revuelto en el que en estos meses me he dado la tarea de habitar.

---

<sup>65</sup> Ver el anexo dos para una lectura más personal sobre ese encuentro con Roberto Arlt

Hace poco, Roberto, hablé con una amiga sobre la redacción. De inicio el tema parece inerte, y sin embargo en esa conversación se encierra el misterio de la forma. Todo tiene una estructura: lo material, lo inmaterial; lo divino, lo profano; lo hiriente, lo reconfortante.

¿Cómo aprendemos a distinguir esas dimensiones, cómo nos damos cuenta que el fuego salva y mata a la vez? Es sólo cuestión de forma. ¿Es que realmente la realidad es sólo un asunto hecho de materia?

Y digo materia no con tintes de *sólido* sino de *elemental* cuando evoco el gran problema que me trajo a ti, mi pregunta sobre el mal. Yo sé que cuestionártelo de primer momento podría pasar por un exceso, por lo que pretendí preguntártelo en tus límites - y los míos también.

Para escuchar tus respuestas te busqué en todas las brechas donde entendí podía hacerlo: leí crítica sobre tu producción, me acerqué a la bibliografía sobre la maldad y la crueldad, diseccioné tus obras como ranas de laboratorio. Ahora necesito hablarte, sobre lo que hice.

Pude observar, tras tales fases de investigación, que el pensamiento sobre la maldad es realmente un problema cultural que necesita discutirse; sé que existen diversos sistemas para entenderlo e interpretarlo y que por tal las opiniones al respecto son variadas.

Pensando en lo que pude saber de tu vivencia, Roberto, intuí que necesitaba entender el mal desde los términos de la psicología, debido a que desde la formulación de la hipótesis creí leer en tu poética la maldad como una realización conductual.

No considero errada esa primera intuición sin embargo leyendo más sobre ti y pensando sobre mi propia relación con dicho problema llegué a fuentes filosóficas que me advirtieron que

si bien los humanos somos agentes del mal éste existe por sí mismo.

No sé si otros lectores piensen en tu obra en ese término, de filosófica; en general lo que en el mundo de la academia he escuchado sobre ti, sobre tu hacer literario, es la detallada crítica social presente: el ataque a la hipocresía, la inequidad, la lucha por el poder.

En este encuentro contigo tal vez me alejé un poco de esa familia semántica, y en cambio encontré - auxiliado con las teorías elegidas para el análisis- una reflexión profunda sobre las motivaciones de los hombres.

Pienso ahora en Mariana, por ejemplo, la forma en la que la colocas en el pequeño universo de *La fiesta del hierro* puede ser leída claramente como una censura a esas figuras bifrontales de piedad y odio que operaron, y aún, operan.

Sin embargo no sólo fue esa confrontación interior que pude entender con ella, criatura tuya; la esposa de Armstrong no es una figura hueca. Si bien es un fantoche con la propiedad que la palabra le da de instrumento observo con ella una llamada de atención, que tú activas, hacia esa necesidad del bienestar propio sin importarse de los demás.

En el momento en que ella amenaza a Ambrosio y en su discurso lo configura como un enemigo que en realidad está subyugado a ella veo claramente una formación egoísta que se repite en lo real, ciertamente aterrizada en lo social.

Creo que tu teatro tiene algo de guiñol y no sólo por las tradiciones que encontré se pueden anclar a vos - Goya y Valle Inclán, principalmente- sino por la sensación de pequeño universo explicitado en sus elementos que tienen las obras que leí para este estudio.

También creo esa característica en tu teatro por los personajes, para acercarme hacia mi duda sobre la maldad consideré principalmente leerlos por ser - en términos generales - representaciones de humanos, tipos humanos.

Tras la disección puedo decirte, Roberto, que la anatomía de la maldad no es sencilla, no se aloja exclusivamente en un órgano, no habita solamente en el corazón ni en la mente, ella forma todo eso y algo mayor aún: una direccionalidad.

Si algo pude percibir de las crueldades de Susana, Mariana, Escipión, el cojo - la lista sigue, tal vez más allá del *dramatis personae* - es que todas se anclan en un puerto común: la necesidad de dominar al otro o aprovecharse de él.

Tomas diversas figuras de lo ruin pero todas convergen en la sobre-apreciación del yo. Sí, hay una dictadura de fantasía en *Saverio, el cruel* y una traición que entre dos amigos separa grupos en *El desierto entra en la ciudad* sin olvidar la red de venganzas y amenazas en *La fiesta del hierro*.

Pero hay algo más que esas tres formas de violencia, de agresión. Existe un sujeto que quiere algo, esa figura es básica para quien trabaja literatura -como ocurre para la teoría de los posibles narrativos; sin embargo tus personajes extrapolan esa necesidad básica hacia los otros por medios como la mortificación -Susana asesinando a Saverio, como ejemplo máximo- o la extorsión - Mariana, Julio - que definitivamente acarrearán sus comportamientos a un polo tormentoso de nuestra existencia.

Tal vez esas acciones que se dibujan en varias escalas de violencia estén justificadas por tu tiempo, por esa inclusión desgarrada hacia la modernidad en que valía más la técnica que el agente, el progreso que el sujeto.

Resultaría interesante, sobre esta conversación, pensar en cuál es la relación verdadera entre la maldad y lo moderno

más allá de la figura de la guerra que de evidente necesita ser hablada -como me lo aclara que la discurses en tu teatro- pero también es vital precisar si el ser malvado es directamente proporcional a ser moderno.

¿Qué tanto nos podemos justificar por los fines, Roberto? ¿Cuál es la cabida de los conceptos de justicia, amistad y equilibrio en relación al fenómeno del mal; opinas que los demás son fichas de ajedrez en nuestro camino a la coronación?

Intuyo que no, pero no percibo tu visión generosa, optimista. No creo que los buenos ganen siempre o deban ganar siempre porque no hay como tal una bondad absoluta; o al menos leo en tu obra que los sujetos estereotípicamente buenos -pienso en tus personajes religiosos, sobre todo- también llevan consigo la marca, ligera y poco acentuada a veces, de la maldad.

Roberto, quiero escuchar de ti sobre los impulsos, si nuestra pequeña recompensa de apropiarse de otros vale la pena, si el esfuerzo de nulificar la experiencia ajena nos lleva a la gloria personal.

Tu balanza está abierta para todos los escenarios posibles y juzga de igual manera a un niño que un hombre adulto, no hay lugares comunes en tu imaginario; Julio es malvado, tener once años y vivir una fantasía de piratas no lo salva de observar en su mucamo no un aliado sino un objeto, un vínculo para obtener su deseo de exposición y des-autorización de su madrastra.

Roberto, realmente considero que es valioso de tu literatura su interés marcado por la vida humana, por la forma en que nos poblamos humanos. Con tal premisa creo poder abstraer tus obras en líneas de acciones que están claramente

delimitadas, todas orientadas -defiendo- hacia la autosatisfacción.

No quiero sonar radical, todos venimos al mundo para satisfacer nuestra subjetividad porque no tenemos otra; no censuro eso y tampoco considero que lo hagas, como decimos todos buscamos hacernos una vida, incluso tú mismo. Si me remito a tu biografía no puedo dejar de recordar que intentaste por medio de los inventos acceder a un mundo de riqueza al que, finalmente, no lograste ingresar.

Saciarse es natural, saciarse del otro, ¿es mórbido? ¿Cuál es el límite de la alimentación, hasta qué punto podemos comer la carne del otro, hay una simbología del consumo en cuanto al problema del mal?

Existe un juego en que hay tres figuras: la piedra, el papel o la tijera. Quería remontarme a ese recuerdo infantil porque de alguna manera en la inocencia de un ritual de niños para elegir jugadores hay encriptada ya una idea sobre el mundo. Las elecciones se hacen con elementos de violencia.

¿No son las piedras las que son arrojadas sin piedad al inmoral? ¿No firmamos papeles para declarar loco a un cuerdo que algunos consideran santo? Y las tijeras, las tijeras son puro filo, pura destrucción.

Roberto, admitamos que la occidental es una cultura de la violencia, de la agresión, del mal. Desde la tierna edad nos enseñan que no hay que ser malos. Ese no hace toda la diferencia.

Ya cartografiado con Fromm la negación vuelve atractivo lo prohibido y en esos siglos de tradición de "no matarás" hemos matado por el placer siple de contradecir la norma, la mayoría de las veces injustamente calificado de sobrevivencia cuando en realidad el ejercicio era de muerte.

En nuestro mapeo de la realidad el mal ocupa un lugar imprescindible, insustituible y posiblemente necesario; por su existencia también existe el bien y en su afán perseguimos todos los días una luz que no se cansa de andar.

Pero, ¿cuál es, exactamente, la postura del mal? Leyéndote me doy algunas respuestas que por no definitivas cultivo en la mano: la dominación, la apropiación de la vida es parte del ser malvado; la acumulación, en cuanto no satisfacer más una necesidad y obedecer a una imagen también parece integrarlo; el placer de eliminar al otro, de quitarle lo que puede llegar a tener lo conforma también.

Tal vez todo el problema del mal se resuelva sí, en su existencia, pero también en su abstracción a un red que en su primer vistazo nos incluya a todos; la maldad es una realidad, y por tanto un sistema vivo.

De alguna manera participamos de ese hecho; yo - me pienso- parte de esa red en cuanto observante del fenómeno de la maldad; sin embargo, ¿Cuántas veces he sido presa de los celos, del ansia de venganza, de la amenaza?

Somos piel y como tal somos vulnerables; sucumbimos a la delicia como al dolor, nos vertemos como ríos en la pena ajena, giramos alrededor de nuestro propio placer.

Roberto, hablo de un nosotros principalmente pensando en vos -vos en los múltiples escalones de tu efigie: escritor, periodista, viajero, porteño- y en mí - también en la multiplicidad que pueda representar- pero ese plural nos atañe a todos los que nos llamamos de persona.

Escribo ahora persona sin itálicas, sin máscaras. O al menos es la práctica que a tu lado quise realizar, acercarme a esos monstruos urbanos y retirarlos de imágenes impuestas, desnudarlos en su estructura para volverlos comprensibles.

Qué difícil es ser persona, qué complicado es trabajar con ellas. Una angustia seca viene y se instala en mi silla, ¿cómo le pido irse, por qué se afana de quitarme el lugar? Te escribo Roberto, es decir, escribo para ti, y escribo por ti y sí, te escribo a ti.

Te volví objeto de mis conversaciones, de mis pensamientos, cartografié las realidades en expensa de tu figura. Hablé de ti con desconocidos, con amigos, conmigo mismo. Pregunté por vos, y la mayoría de las veces no te encontré.

Bibliografías, referencias, señales de vos que pudieron concretarse y muchas de las veces se frustraron. Hay algunos libros que no se consiguen fácilmente, tus casas son habitadas por personas, no por instituciones; el académico encuentra problemas en esas dificultades.

Quise aprender contigo, de ti. Roberto, la ciencia de lo humano es, paradójicamente, por naturaleza incierta, uno - porque es uno, es individualidad hablante pura- elige ciertos temas, ciertos autores, alguna disciplina y se aventura a acreditar que lo se produce es verdad.

Para mí es verdad que te hablo, que te hablé, que busqué por ti y busqué en ti las proporciones de la maldad, siento tu teatro como un edificio al que podré entrar para buscar respuestas; pero no sólo para ello.

Un edificio se habita, se apropia, se cuida. Quisiera ser un cuidador más de tu presencia, comunicarme con otros especialistas que han decidido voltear sus ojos para observar la realidad con vos.

Sigo diciendo, sin cansar, que tú no fuiste mi objeto por dos años, fuiste un sujeto que me motivó a formular, crear y mantener un proceso que activó en mí situaciones antes impensables, agradezco esa fuerza terminando ahora nuestro intercambio.

Creo en lo académico, entiendo su importancia y abogo por su mantenimiento; pero cuando tu nombre se volvió parte de mi habla cotidiana pude entender que los vínculos hacia ti no eran simplemente profesionales.

Vamos a acabar la conversación, te abrazo y te pido amablemente me muestres la salida; porque así lo entiendo, yo entré en tu casa -de papel y de palabras- y tras el encuentro salgo respetuosamente de ella llevándome las huellas que pude dejar atrás.

Antes de irme puedo decirte que tus criaturas ya no me dan miedo, que he entendido que el fantoche si bien espantoso es una figura que se manipula para un fin; al escucharte de viva voz -me refiero, por supuesto, a lo vivo de la lectura - entiendo que uno de esos tus fines tiene que ver con el señalamiento de algo que necesita repensarse.

Con tal misión, la de pensar el mundo es que hemos podido encontrarnos; nuestros contextos son distintos, abisalmente diferentes; y sin embargo tu Escipión me habla de todos los traidores, de todos los que vuelven oro a sus amigos no en el sentido de lo precioso, sino de lo manipulable.

Nuestra separación es de épocas, de ciudades, de contextos; pero hay algo que nos une y que necesita ser nombrado: la capacidad de nuestro cuerpo de sangrar, llorar, degradarse. Y claro, nuestra consternación sobre dicho hecho.

Roberto salgo de tu casa y regreso a la mía, a mi contexto: a una América Latina herida, desunida, polarizada. Una serie de agendas que, a los ciudadanos de este siglo, nos aterran, nos molestan, nos hacen gritar.

Nuestra casa es de violencia, pero no sólo eso; nos decimos mientras intentamos curar la mano herida con el canto, con la voz, con la presencia. Existe el mal, la injusticia, la

ruindad: pero también existimos nosotros, y esa respiración nadie nos la va a callar.

Todo ejercicio de análisis lo es también de intuición, y tras el proceso que aquí iniciamos resta, como el agricultor, parar y observar el camino que los frutos hacen del esfuerzo del sujeto. No nos deslindamos aquí de una responsabilidad pero sí, con la honestidad que este tipo de trabajo nos exige, enunciamos el final de nuestras obligaciones.

La obra y el autor hacen una vida más allá de la muerte, de la simbólica y real. Roberto Arlt convoca a sus estudiosos como el pastor de una iglesia, damos paso a su voz y salimos, como en el ritual, al mundo a nutrirnos de realidad. Es en la comunicación-comunión que creemos las palabras del pasado se afianzan en el entendimiento del presente.

La conversación abierta sobre el tema que aquí eludimos, el del mal, nos confirma que es un elemento de la vida que necesitamos discutir en el contemporáneo, y que —a su forma de hacerlo— Arlt ya nos había dejado testimonios de él en el pasado siglo XX; deseemos pensarlo, para re-memorarlo con el respeto que la memoria nos merece, y con la urgencia que el contemporáneo nos pide.

## Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1962.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Ciudad de México: FCE, 1954
- ARLT, Roberto. *El fabricante de fantasmas. Prueba de amor*. Buenos Aires: Losada, 2004
- \_\_\_\_\_ *La fiesta del hierro. El desierto entra en la ciudad*. Buenos Aires: Losada, 2004
- \_\_\_\_\_ *Teatro completo*. Buenos Aires: Losada, 2011
- AZNAR SOLER, Manuel. *Martes de carnaval Ramón del Valle-Inclán*. Barcelona: Editora Laia, 1982
- BERALDI, Carla. “Presencia en la ausencia de lo divino en Roberto Arlt. Un recorrido por su obra narrativa y dramática” ALALITE (Asociación latinoamericana de Literatura y Teología) Primer Coloquio Internacional ALALITE: Rio de Janeiro, 2007, disponible en: <<http://www.alalite.org/files/IColoquio/docs/BeraldiCarla.pdf>> Acceso marzo de 2017
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. “El modernismo desde la periferia” *Revista de Filología y Lingüística*. Vol. 21. San José: Universidad de Costa Rica, 1995. pp. 115-123.
- BREMOND, Claude. “La lógica de los posibles narrativos” Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: A culpabilização no Ocidente (séculos 13-18) volume 1*. Bauru: Editora da universidade do Sagrado Coração, 2003.
- DESCARTES, René; D'ARCY, Pascale. *As paixões da alma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- DUBATTI, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editora Biblos, 2012

- FRENKEL, Eleonora. *Roberto Arlt & Goya. Crónica e gravuras à água-forte*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015
- FROMM, Erich. *Anatomia da destrutividade humana*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O coração do homem. Seu genio para o bem e o mal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- GABRIELE, John P. “La vida entre ilusiones: la contextura postmodernista del esperpento en *Los cuernos de Don Friolera*” *Káñina, Revista de Artes y Letras*. Vol. 27. San José: Universidad de Costa Rica, 2003. pp. 147-156.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de Método*. Madrid: Síntesis, 2001
- GREIMAS, A.J. *Semantica estrutural. Pesquisa de Método*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano Americana*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1989
- \_\_\_\_\_. *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olimpo, 1980
- JUÁREZ, Laura Susana. Roberto Arlt en los años treinta (Tesis de posgrado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctora en Letras. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.261/te.261.pdf>, 2008. Acceso en marzo de 2017
- LAERA, Alejandra. “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas”. *Prismas* [online]. 2010, vol.14, n.2, pp. 163-167 . Disponible en: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S185204992010000200005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185204992010000200005&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 1852-0499 Acceso marzo de 2017.
- LUZURIAGA, Gerardo. “Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt” *Texto crítico*, año IV, No. 10. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 95-103.
- MORENO Villa, Mariano (Editor). *Diccionario de pensamiento contemporáneo*. Madrid: San Pablo, 1997

PACHECO, Kely Cristina. "O Exílio no teatro Expressionista de Roberto Arlt e Nelson Rodrigues" XII Congreso Internacional da ABRALIC. Curitiba: UFPR, 2011. Disponible en: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0336-1.pdf>>

RAE. Diccionario de la lengua española. Disponible en [www.rae.es/recursos/diccionario/drae](http://www.rae.es/recursos/diccionario/drae) acceso en julio de 2017

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio a teologia e a filosofia*. Campinas: Papirus, 1988.

ROSSET, Clement. *O principio de crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

RUIZ PÉREZ, Pedro. "El teatro de Valle-Inclán y lo grotesco" *Káñina, Revista de Artes y Letras*, vol. 27. San José: Universidad de Costa Rica, 2003. pp. 71-81

SARLO, Beatriz. "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/Arlt-ciudad-real-ciudad-imaginaria-ciudad-reformada/html/> acceso en marzo de 2017

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007

\_\_\_\_\_. *Modernidade periférica. Buenos Aires 1920 e 1930*. Sao paulo: Cosac Naify, 2010.

SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal: o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação: primeiro tomo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

SILLATO DE GÓMEZ, María del Carmen. "Lo carnavalesco en *Saverio el cruel*" *Latin American Theatre Review*. Kansas: Kansas University, 1989. pp. 101-109.

SUÁREZ, Eugenio. "Los colmaos" Madrid: El país. 7 de julio de 2008. Disponible en : [https://elpais.com/diario/2008/07/07/madrid/1215429862\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/07/07/madrid/1215429862_850215.html) acceso en marzo de 2017

TROIANO, James J. "Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt" *Latin American Theatre Review*. Kansas: Kansas University, 1974.

"Social Criticism and the Fantastic in Roberto Arlt's *La fiesta del hierro*" *Latin American Theatre Review*. Kansas: Kansas University, 1979. pp. 39-4

## Anexos

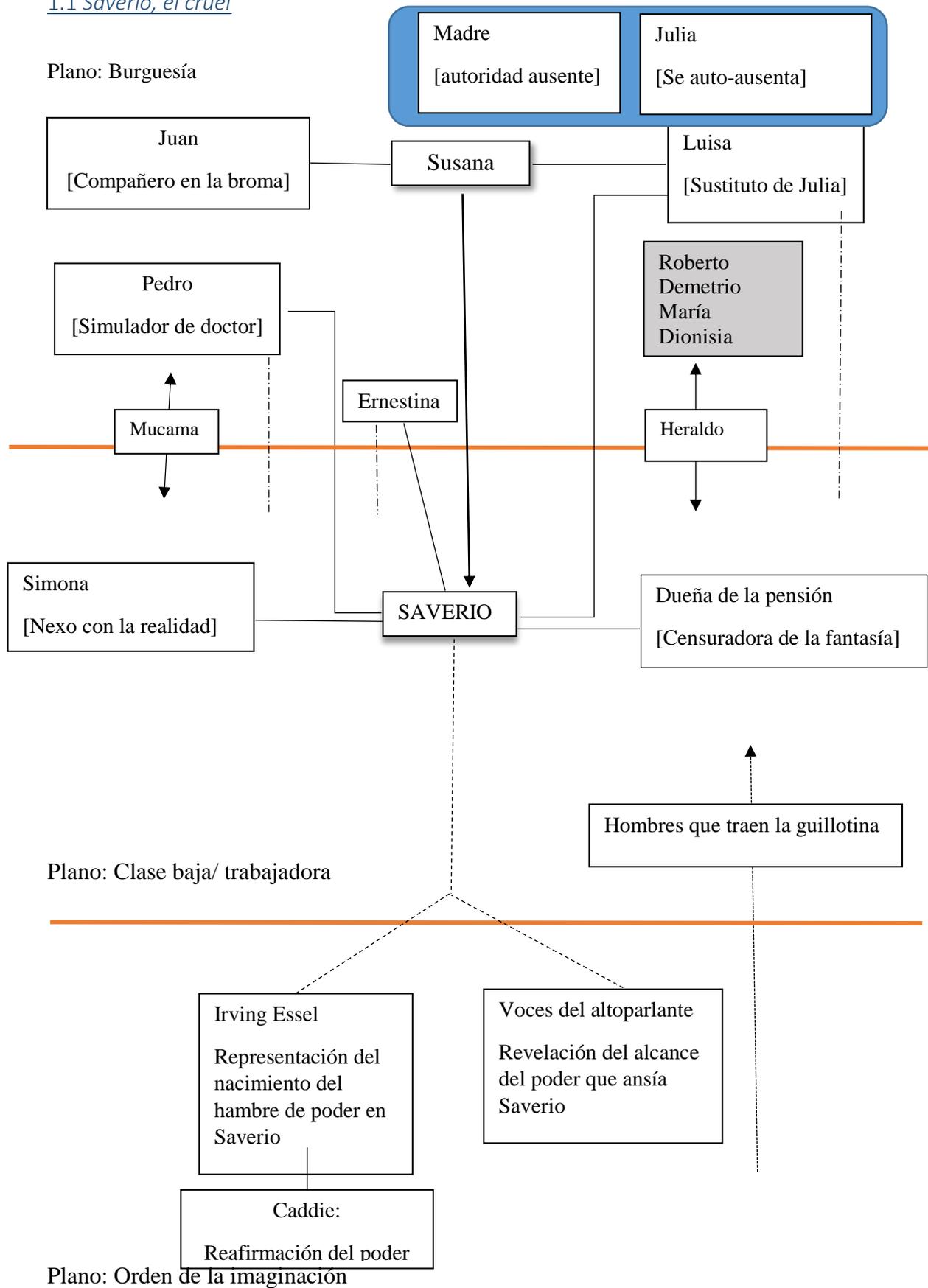
Suenan y suenan las bocinas y alarmas  
tengo una almohada abajo de mi arma  
Cada vez que me despierto,  
me vuelvo un poco más despierto.

“Nuestra casa de violencia”

Odisea [Alex Andwanter Donoso], 2010

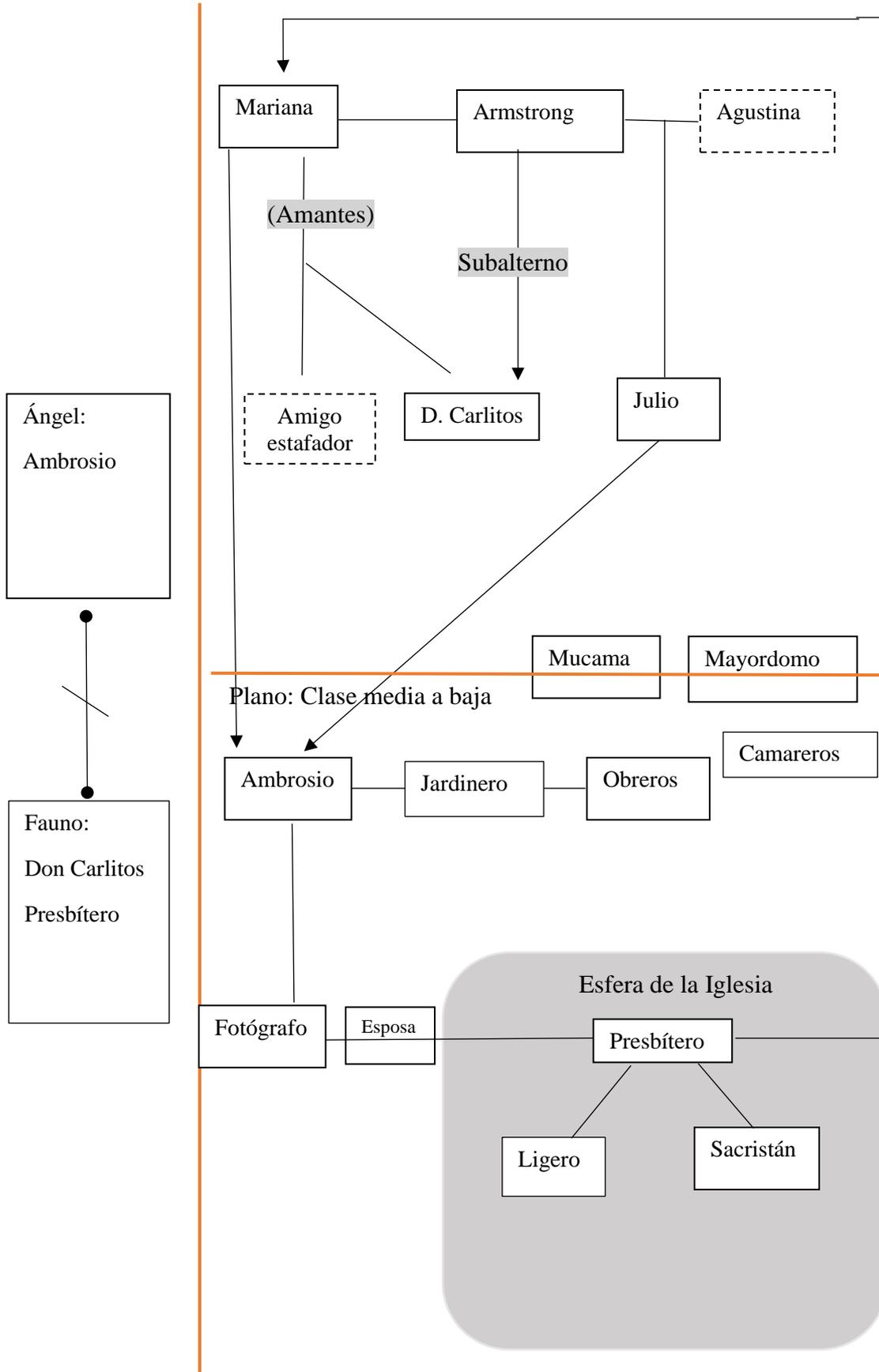
ANEXO 1: REDES DE PERSONAJES

1.1 Saverio, el cruel



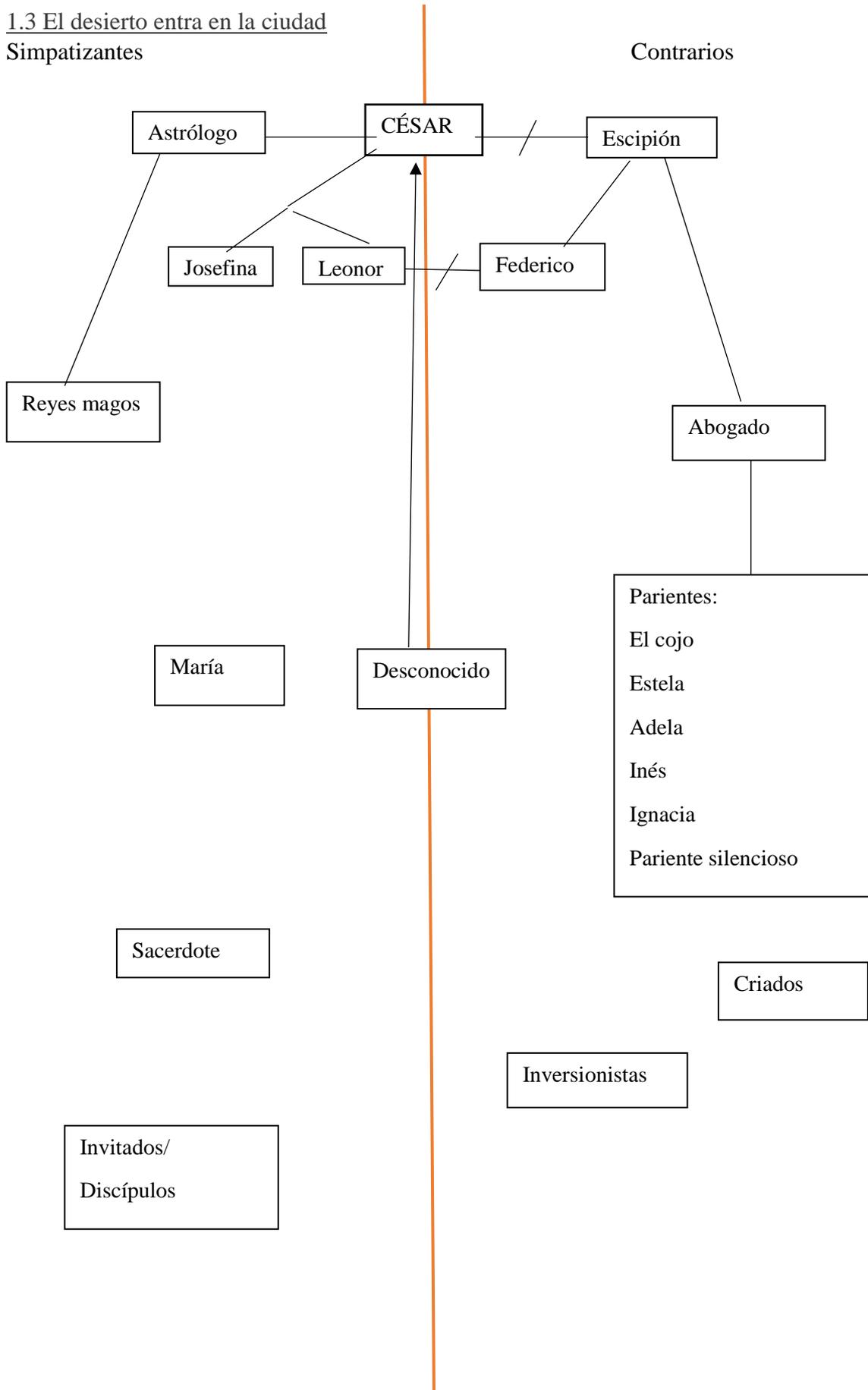
1.2 La fiesta del hierro  
 Plano de la consciencia

Plano: Clase alta



1.3 El desierto entra en la ciudad  
Simpatizantes

Contrarios



## ANEXO 2: HOLA, EXTRAÑO

Noviembre de 2017

Descubrí el Sur. No hablo como un conquistador, un explorador, no hablo desde nadie más que de mí, descubrí el sur, o más bien, me volqué hacia él porque entendí que me llamaba. Tenía años haciéndolo aún antes de poder permitirme mi primer viaje aquí, abajo.

Digo abajo de la forma más amorosa posible, no es una cuestión de geografías, me digo, sino de afectos, de ecos, de resonancias. Fue en 2014 que pude salir por primera vez de México y el destino que escogí fue Santiago, Chile.

Mi primera experiencia con el sur de nuestra América fue, en resumidas cuentas, la abertura a un mundo nuevo que siempre estuvo ahí: la lengua, las costumbres, las comidas eran nuevas y a la vez no; había algo ahí diciéndome que era mío, o que yo era de él; nunca supe nombrarlo pero intuí que esa ocasión no sería nuestro único encuentro.

Varios años después, y en consecuencia de un espacio que obtuve para realizar estudios fuera de mi país, el reencuentro con el sur y su imaginario se reactivó. Me convertí en una especie de prisma de tres caras: un mexicano estudiando en Brasil la obra de un argentino. Aún esa figura opera en mi interior, en cuanto escribo estas líneas en el interior de casa, en Vitória/Vila Velha<sup>66</sup>.

Y si escribo es porque \_\_\_\_\_. ¿Dejar abierta la enunciación?

Caigo constantemente en la producción de preguntas y con los años estoy aprendiendo a usarlas de vehículo, de motor, de meta. Una me trajo aquí, la que pude formular en una hipótesis que fue considerada para derivar un proyecto de investigación; otra me llevó a Buenos Aires, y es esa imagen que quiero evocar ahora.

Argentina, recibíendome el jueves primero de noviembre con una colección de horas mal dormidas de viaje; una orientación desconocida de un lugar desconocido; subiéndome por primera vez a un bondi y siendo maltratado –también por la vez primera—por uno de sus conductores.

---

<sup>66</sup> Recalco lo importante que es últimamente en mi vida la noción de cambio; si bien coincidente, la mudanza no me parece banal. La vida me indica que la guía es el movimiento, supongo.

Esa fue la forma de encontrarnos.

Parafraseando a uno de sus habitantes más destacados “no se culpe a nadie”<sup>67</sup>. A veces las primeras impresiones no son las mejores; de alguna forma reencontrarme con mi lengua materna –tras bastante tiempo de comunicarme en portugués— fue un consuelo en ese primer momento.

Sin embargo, el cansancio propio de los vuelos de avión (tres en total en una sola noche) amuralló mi entusiasmo por al fin conocer la Argentina; la que tenía en la mente por el tango, por los escritores, por las pocas imágenes que pude tomar de ella con el tiempo.

Mi preocupación mayor, de inicio, fue sobrevivir; y repito que no intento alegorizar la figura del explorador; el peligro, en verdad, no era real, pero la angustia sí; necesitaba llegar al hostel y hacerlo de forma rápida, efectiva.

Y en ese momento, consternado por no tener una red de datos para ubicarme en la aplicación de los mapas fue que lo vi. Roberto Arlt me daba la bienvenida a su barrio, miré hacia la ventana y estaba ahí, corporizado<sup>68</sup> en una parada de autobús.

Instantáneamente después y con la oportunidad de aprehender verdaderamente que ese era un encuentro, esa ciudad – aún enorme, aún hostil— se mostró más generosa; sin planearlo mi primer recorrido por la ciudad me llevó cerca de él. Fue cuestión de un segundo, pero ese tiempo fue el suficiente para recordarme qué estaba haciendo ahí: quería buscarlo.

---

<sup>67</sup> Julio Cortázar.

<sup>68</sup> Me detengo dos segundos para hablar de ese cuerpo; burda la figura, sí, me queda claro. Roberto Arlt no se transformó en una estación de Bondi, fue ella la que tomó su nombre, lo que me pareció altamente significativo en ese instante; me remito a la experiencia –agradable—de ser encontrado y no encontrar. El cuerpo individual de ese escritor que me ha llevado, literalmente, fuera de mi propio espacio se convirtió en colectivo; esa es una de las experiencias de la literatura, quiero establecerlo así para mí mismo.



Fig. 1. Primer encuentro con Arlt, en la Argentina

La agenda de ese día ya estaba repleta, a la tarde iría al MALBA (Museo de Arte Latinoamericano en Buenos Aires) a una muestra que, entre otros artistas latinoamericanos —más en específico mexicanos— habría de encontrarme con una conocida: Frida Kahlo.

De alguna forma la estancia que la vida me ha permitido en el sur se ha construido en un sistema de ecos y referencias: los hilos de plata se tensionan y los vasos se comunican. Por ejemplo, durante 2016 —primer año que viví en Brasil— en el MUNAL (Museo Nacional de Arte, México) se presentó una muestra de arte moderno brasileño; no pude asistir a ese evento. La ORTEUV<sup>69</sup> y la OSX<sup>70</sup> —ambos grupos de la Universidad Veracruzana, donde obtuve mi título de licenciatura— se presentaron en varias localidades brasileñas y, de nuevo, no pude estar ahí.

Este enlace entre el arte de mi país y el público argentino no podía ser menospreciado, me enteré de la inauguración una semana antes de viajar y lo consideré no sólo una

---

<sup>69</sup> Compañía titular de teatro UV.

<sup>70</sup> Orquesta Sinfónica de Xalapa.

comunicación entre dos naciones, sino una invitación directa para reencontrarme con el espacio tan querido del museo.

Por ello no pude, el primer día, buscar a Roberto. De alguna manera intenté organizarme y varios meses antes de tomar el vuelo – en cuanto recibí la carta de aceptación del Congreso CELEHIS de literatura española y argentina, motivo por el que organicé el viaje— investigué un poco sobre la situación actual del país con respecto a Roberto.

Encontré dos escenarios: uno primero en que la figura del escritor se volvió contenido popular y otro en que, de alguna manera, había algo institucionalizado guardando su memoria. Me propuse en ese entonces, por lo menos, tres metas: a) encontrar la que en algún momento fue su casa; b) visitar el Museo Nacional del Teatro y c) conocer –y de ser posible ver un montaje—en el Teatro del Pueblo<sup>71</sup>.

A la mañana siguiente, tras la noche en el MALBA, decidí despertar temprano, rentar una bicicleta e irme pedaleando hasta el subte para dirigirme a Flores, en búsqueda de algunos de sus rastros. La vida y su burocracia hicieron que no pudiera salir tan temprano del hostel y su naturaleza de recovecos me impidió conseguir el ansiado corcel de dos ruedas.

Mismamente tomé el metro, y de una estación a otra confundía nombres, pensaba en las direcciones que –inocentemente—encontré en Google<sup>72</sup>, planeaba la forma más eficiente para moverme de un lugar a otro, y en cuanto llegué a la estación de Flores salí directamente a una plaza, un parque ciudadano con una estructura que me recordaba un tanto a casa<sup>73</sup>: árboles, una alameda central, una iglesia al frente.

Ese espacio calmo contrastaba con la estela de bohemia que, muchas de las veces, se le atribuye a Arlt; sentía que estaba en la búsqueda de un bebé o un niño pequeño que se había perdido durante el domingo familiar. Pero no era eso, Roberto no era una criatura perdida, yo era aquello perdido, buscando la casa de un hombre muerto.

Muerto, sí; hecho de mundo. Mudo no. Ese día fue el momento en que lo escuché más alto, y no leyéndolo, sino procurándolo. En varios momentos de la trayectoria me cuestioné a mí mismo si no era demasiado lo que estaba haciendo. Diciéndome: “no sirve

---

<sup>71</sup> Creo importante decir que solamente logré buscar la casa del escritor ya que no me organicé lo suficientemente bien para buscar los otros dos sitios, creo que personalmente aún sería valioso conocer la energía de ambos lugares.

<sup>72</sup> Marca registrada.

<sup>73</sup> Coatepec, Veracruz.

de nada esto, no es una referencia bibliográfica, ¿cómo vas a citarlo en tu disertación?, vamos a buscar unas facturas, ¿se te antoja una Quilmes<sup>74</sup>?” pensamientos de ese tipo.

No retrocedí, fijé en la ahora funcional y siempre querida aplicación de los mapas una primera dirección: Yermal 2233, afortunadamente el lugar estaba bastante cerca de la plaza de Flores, y en cuanto avanzaba podía—de a pocos—sentir la vida vibrando en esa ciudad; quería imaginarme como sería ese mismo recorrido de noche; pensar en cuantas veces él había pasado por la esquina que estaba cruzando ahora; sentir su cansancio, observar lo que él observó.

Llegué a la casa de sus padres y no llevaba ningún presente. Me detuve frente a un edificio antiguo ahora reformado que alberga una cuadra entera, con unas murallas ahuecadas que tras una reja metálica dejaban ver un poco del interior. Quise encontrar a un Roberto Arlt niño jugando en ese patio que ahora yo miraba; había algunas tiendas, de una de ellas salió una mujer pidiéndome fuego, no llevaba.



Fig. 2. La casa de los padres de Roberto, cerca de la plaza de Flores

Busqué más información porque esa casa ya no era la de él; no había nada que hiciera constante su memoria; ni una placa, ni un monumento, nada que gritara su presencia. Encontré, de nuevo en la red, una carta abierta firmada en 2012 por los vecinos del barrio

---

<sup>74</sup> Otra marca registrada.

de Flores en la que pedían que la casa con el número 2138 de la calle Méndez de Andes fuera declarada patrimonio vecinal.

Ese lugar era otra casa de Roberto; decidí orientarme hacia ahí, estaba un poco más lejos; regresé a la plaza y de ahí caminé pasando una estación de trenes e inmediatamente me detuve para almorzar. En cuanto comía seguía pensando en qué sentido tiene que un investigador busque la casa del autor que trabaja; y si bien encontré algunas referencias académicas –grupos de trabajo, seminarios—sobre Arlt que podrían darme orientaciones más precisas que buscar “sin sentido” una casa; había algo en ese proceso que necesitaba ser vivido.

El primer encuentro pareció ser totalmente fallo, lo único que pude llevarme del lugar fue una foto que publiqué en una red social<sup>75</sup> y la experiencia de observar que no había indicadores de su presencia; el segundo fue un poco distinto porque sin planearlo – y perdiéndome como suelo hacer en las grandes ciudades – llegué a un edificio que es nombrado de “Centro cultural Roberto Arlt”.

Fue, realmente, fortuito, inesperado; cuando entré al edificio vi, tal vez decepcionado, que me encontraba en una escuela primaria. La biblioteca o el acervo Arlt que esperaba se convirtió en un pasillo vacío y con un ruido indiscutible de niños dentro de clase alrededor de un guardia que ni siquiera me percibió ahí.

Salí sin mucho ánimo de preguntar. Me detuve varias veces en las esquinas para ver si iba bien y finalmente llegué a una calle un poco alejada del centro del barrio, bastante calma; algo me llamó la atención; había más árboles en las aceras y las casas se hacían distintas, no tan modernas; pocos comercios.

Ahora lo importante era hallar el lugar. La numeración no me ayudaba mucho ya que la forma de nominación en argentina es distinta que en México, de alguna forma los números de casa me parecían más una fecha que un lugar, con aquellos cuatro dígitos.

Estaba casi llegando y de nuevo no había nada que indicara que era finalmente la casa de Roberto Arlt, la Casa de Él. Y en ese instante lo escuché, claramente, cómo él me saludaba: “hola, extraño”, fue todo lo que necesitaba escuchar.

---

<sup>75</sup> Para no mencionar otra marca registrada digamos que es aquella que tiene una cámara multicolor en el logotipo de la aplicación.

Por un segundo quería rehusar esa etiqueta y posicionarme como alguien bien conocido, pero de inmediato pensé que muchas de las ocasiones los investigadores somos precisamente esa figura para los autores: los extraños que hablan de la obra y vida de ellos, y en mi caso, alguien nacido mucho tiempo después del autor.

Mi estupefacción no evitó que lograra percibir quién era el verdadero enunciante de tal frase; no, no era Roberto sino una niña de unos doce o trece años que saludaba a un amigo. No quise adentrarme de más en su contexto por respeto y porque en el mío propio esa llamada de atención tuvo todo su sentido.

Los pasé de largo sin mucha curiosidad buscando el número de la casa y lo hallé, me detuve como si un muro invisible se hubiese postrado frente a mí y me quedé ahí, viendo la pared blanca, desgastada y sin ningún memorial de la presencia de Arlt.



Fig. 3. El número de la casa de Roberto, señas de los años en la pared.

No había nada nuevamente, pero en esta ocasión esa ausencia fue significativa: no necesitaba que ese lugar fuera un acervo, una biblioteca, un centro comunitario, un centro de estudios; era simplemente una casa<sup>76</sup>, lo fue en vida de Roberto y lo seguía siendo ahora.

Posiblemente sus habitantes nunca sepan que quien vivió mucho tiempo antes de ellos ahí es uno de los mayores escritores latinoamericanos del pasado siglo; novelista genial, cronista imparable, un autor ácido y amoroso de teatro.

No necesitan saberlo para vivir ese espacio, al final de cuentas; y sin embargo yo lo sabía y hubiera querido poder, al menos, haber pasado esa puerta. Abstraído me percaté que precisamente la puerta estaba siendo abierta por aquella pequeña que llamó de extraño a su amigo y en cuanto ella entró y me sentí con la valentía necesaria tomé una foto y salí caminando lentamente, me detuve en una esquina y compré un helado.

Me senté en el adoquín, me quité los zapatos. Me quedé pensando, en la vida de la gente.

D. B

---

<sup>76</sup> De camino a aquella última dirección pasé por la calle Bakakai y me atravesó la imagen de Witold Gombrowicz, otro de los escritores que forman parte de mi panteón particular. Olvidé por algún tiempo que él vivió, como Roberto, en Buenos Aires. Sin esperarlo ambos tomaron mi espíritu aquella tarde; sentí que la vida es un tejido de amores, coincidencias y consecuencias. Caminé discretamente imaginando diálogos entre los dos, pensando como pendiente un camino a futuro en búsqueda de los pasos del polaco por la capital argentina. Las ciudades son así, pienso, las huellas que dejamos no se secan, quedan frescas en su memoria, que es la nuestra también.