

# Roberto Arlt: el lenguaje negado

**L**a obra de Roberto Arlt signa desde varios frentes el ingreso de la narrativa argentina en la novela moderna. Es la puerta de entrada de los grandes conflictos de la sociedad urbana en la novelística del Río de la Plata, introduciéndolos, no como expresiones temáticas, sino como representación de esos conflictos desde el interior de los estratos sociales que en los mismos se reconocían.

Frente a una novelística que, al máximo, llegaba a la utilización de esos conflictos como materia discursiva, intelectual, temática, en la narrativa arltiana es la misma estructura la que refleja al mundo contemporáneo, sus crisis, sus mitos: ésta es su calidad de moderna. Marca también en la narrativa argentina, el ingreso de la psicología moderna, dejando atrás el asociacionismo y el causalismo mecanicista que definían a las narrativas precedentes.

En el *corpus Arlt* puede verse la continuación del impulso contenidista del bovarismo narrativo-cultural que predomina en la gran novelística hasta los años treinta. Bovarismo que se define con la puesta en escena del fantaseo sin posibilidades de realización que constituye la dimensión vital de toda la serie de personajes pequeño-burgueses que pueblan las novelas de ese período. Personajes a los cuales su clase les permite soñar y fantasear y, contemporáneamente, les prohíbe la tentativa de realización de esos sueños. Prohibiciones y permisos que estructuran una contradicción que los convierte en culpables, en proyecciones de la culpabilidad social del escritor: Arlt y sus personajes, con una culpa desconocida, a costas se aproximarán, desde este lado, a las más cercanas variantes del modelo flaubertiano, de Melville a Conrad, de Dostoevskij a Proust, de James a Joyce<sup>1</sup>.

En otro frente, la obra arltiana incorpora la elección del espacio profundo y complejo del yo y del super yo que el personaje moderno realiza fren-

<sup>1</sup> Cfr. Michel Zérafra, *Roman et société*, París, Presses Universitaires de France, 1971, cap. III.

te a la disgregación «económica» de la realidad y la consecuente ausencia de los «valores» de una coherencia perdida. Son iluminantes las reflexiones de Balder en *El amor brujo*:

Dicha etapa de la civilización argentina, comprendida entre los años 1900 y 1930, presenta fenómenos curiosos. Las hijas de tenderos estudian literatura futurista en la Facultad de Filosofía y Letras, se avergüenzan de la roña de sus padres y por la mañana regañan a la criada si en la cuenta del almacén descubren diferencia de centavos. Constatamos así la aparición de una democracia (aparentemente muy brillante) que ha heredado íntegramente las raídas mezquindades del destripaterrones o criado tipo y que en su primera y segunda generación, ofrece los subtipos de los hombres de treinta años presentes: individuos insaciados, groseros, torpes, envidiosos y ansiosos de apurar los placeres que barruntan gozan los ricos<sup>2</sup>.

El trabajo desde adentro que la escritura de Arlt realiza sobre la sociedad que le es contemporánea, vincula estrechamente el análisis de esa sociedad (y de las representaciones que ésta hacía de sí misma a través de los productos culturales que le eran «orgánicos»), a las posibilidades de aproximación a la obra arltiana.

Por lo pronto, relevamos la característica urbana de la sociedad a la que pertenece la producción de Arlt, y la proveniencia fundamentalmente inmigratoria de esa urbanización, resultado en gran parte de la incompleta absorción en el mundo de la producción agrícola de la masa inmigratoria que la oligarquía del ochenta propuso y planificó en la Argentina<sup>3</sup>. Es decir, estructuración de un modelo a través de un proyecto parcialmente cumplido, pero que en lo sustancial se reveló inadecuado a la evolución social. Desfasaje de tiempos, por lo tanto, entre la construcción del modelo y la realidad sobre la cual aplicarlo, que puede asumirse como característica de un modo de producir cultura (aprehensión ideológica instrumental de la realidad), presente en las élites argentinas prácticamente desde la independencia hasta nuestro días. Ángel Rama<sup>4</sup> observa agudamente que «las élites argentinas funcionaron sobre el concepto de servicio civil nacional, se constituyeron con equipos altamente preparados, desarrollaron complejas visiones futuristas y elaboraron proyectos destinados a ser puestos en práctica por toda la sociedad, ya que reclamaban de la mayoría de las fuerzas sociales para ejecutarse».

El ingreso de esta masa de población modifica la conformación de la sociedad y modifica, en forma paralela, la actitud de las clases dominantes hacia la instalación de los europeos inmigrantes en el país. El impacto inmigratorio produce una multiplicidad de resultados, tanto en la estratificación social como en la estratificación del imaginario cultural. Para arriba y para abajo. Desde arriba y desde abajo. El imaginario de los que propusieron la receta de la inmigración y el de aquellos que esta inmigración la hicieron o la compartieron en la cotidianeidad de la vida.

<sup>2</sup> Roberto Arlt, *El amor brujo*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1972 (2.ª edic.), págs. 87-88.

<sup>3</sup> F.H. Cardoso y E. Faletto, *Dependencia y Desarrollo en América latina*. México, Siglo XXI ed., (15.ª edic.), 1979, págs. 65 y ss.

<sup>4</sup> Cfr. Ángel Rama, «Argentina: crisis de una cultura sistemática» en *Controversia*, México, Año II, Número 8, septiembre 1980.

Si en un primer momento, para la teoría de la inmigración de la oligarquía liberal, la figura del inmigrante fue idealizada como representante y portador de cultura (en la dicotómica visión de «barbarie y civilización», sintetizada por Sarmiento), en un segundo momento, el de la efectiva llegada de la inmigración, esta figura sufrió una rápida desvalorización y se la acomodó junto a los demás instrumentos (estratos sociales) al servicio de las clases en el poder.

Esta disociación del modelo cultural elaborado y realizado en dos distintos períodos, se refleja en la oscilante idealización de la figura que se opone a la del inmigrante: el gaucho, que representará alternadamente la barbarie que hay que eliminar o el signo ideal, la síntesis del alma, de una cultura<sup>5</sup>.

Simultáneamente, las disociaciones ideológicas que recibían a la inmigración se formalizaban en el rechazo de la efectiva colonización y posesión de la tierra, que formaba parte del proyecto inicial de la oligarquía. Fractura de la praxis social y como su refuerzo, antes, mientras y después, fractura de un imaginario colectivo en sus distintas estratificaciones (proyectos nacionales diversos vividos por los sectores altos, medios y por el entonces reciente proletariado urbano).

El discurso narrativo de Arlt se inserta en un discurso de crisis social proveniente de las fallidas experiencias formales burguesas que en la década del veinte comienzan su apelonado descenso hacia el cuartelazo del 30, hacia la representación final de la incapacidad de la burguesía de paliar los efectos de la coyuntura. El *crack* del 29 es el detonador de la vulnerabilidad y de la superficialidad sobre las cuales se apoyaba el inestable equilibrio económico-social, la imagen ilusoria del país dependiente.

Se inserta, también, en la crisis representada por el abandono que las clases medias y la burguesía urbana realizan de la lucha por una política económica que las independizara de la vieja oligarquía y creara las condiciones de expansión de la clase junto con la expansión del mercado interno. Abandono que corresponde a la creciente pauperización de las masas populares, contracara del nacionalismo defensivo, replegado y tradicionalista que correspondía a la contraofensiva del modelo económico agroexportador sobre las intentonas industriales-urbanas<sup>6</sup>. Fracaso de la mediación del poder que el partido radical prometía a las clases medias emergentes en los quince años que van desde 1916 hasta septiembre de 1930.

En el frente literario, la década del veinte en Argentina está signada por las búsquedas de la «modernidad» ínsitas en los dos intentos que, por comodidad de análisis, la historia literaria sintetiza en la fórmula «Boedo-Florida», calles de Buenos Aires cuya elección quiere representar la «fabrilidad» del arte y la «gratuidad» del mismo, respectivamente. Fórmula de simplifica-

<sup>5</sup> *Signos de la parábola*: Facundo y Don Segundo Sombra.

<sup>6</sup> *Cfr. Cardoso y Faletto*, *ibid.*

ción que no explica absolutamente la totalidad de los enfrentamientos y superposiciones a la cultura oficial que los nuevos círculos (que ocuparán la escena cultural argentina desde el treinta en adelante) producían. Así como tampoco explica la presencia insoslayable de las elaboraciones del imaginario que produce la masa inmigratoria, sobre todo a través de las formas teatrales originales en las que aquél se estructura (sainete-grotesco).

No es casual esta inmersión de la obra de Arlt en el conjunto de la producción literaria argentina. Ni sus desdoblados proyectos narrativo-teatrales (el teatro, recordamos, ocupó los últimos años del esfuerzo creativo de Arlt; puede decirse que fue la «consecuencia natural» de su narrativa plena de «escenas fijas»; consecuencia que se inició con la escenificación del capítulo «El humillado» de la novela *Los siete locos* por el Teatro del Pueblo, en 1930). Ni la vertiente fantástica de su producción que ejemplifican notablemente dos cuentos de *El jorobadito*, «La luna roja» y «El traje del fantasma», además del largo relato «Viaje terrible», publicado en 1941 y buena parte de su producción teatral donde el enfrentamiento de los planos de la realidad y de la fantasía es un elemento decididamente estructurante<sup>7</sup>.

Del mismo modo, es significativa su ambigua utilización del lunfardo (la germanía de Buenos Aires) en toda su producción, inclusive en la periodística. Colocando a veces sí y a veces no, los «cartelitos» que las comillas significan, integrándolos parcialmente, con dudas o de manera inconsciente a la masa del lenguaje con la que se dicen sus textos. Decíamos: crisis y estructura narrativa. Narración de la crisis, entonces.

El cuento que nos ocupa, «Las fieras», forma parte del libro *El jorobadito* y como casi toda su producción, teatraliza y desarrolla la serie de constantes narrativas, la ideología arltiana que estructura, más allá de los elementos referenciales, todos los textos. Es útil para focalizar algunos de los elementos estructurantes de la escritura de Arlt, gracias a su concentración textual, en tanto cuento, y a la «madurez» del proyecto literario arltiano en el que se inscribe (proyecto que incluye todos los cuentos del libro, menos los mencionados «La luna roja» y «El traje del fantasma», además de las creaciones de más largo aliento narrativo: *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El amor brujo*).

El texto «Las fieras» se plantea como una obsesión de lenguaje negado. El personaje perdido en su autobiografía, que declara «incluso he cambiado de nombre», expresa continuamente en el texto, construye el texto, con la repetición de la imposibilidad de contar el «hundimiento»

<sup>7</sup> Cfr. Adolfo Prieto, *Prólogo a Los siete locos y Los lanzallamas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

<sup>8</sup> Arlt, *El jorobadito*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1975, pág. 88.

No te diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspera que cal agrieta<sup>8</sup>.

La primera frase del cuento se repite escandiendo, con variaciones y agregados, los momentos narrativos: «Lo dificultoso es explicarte cómo fui hundiéndome día tras día»<sup>9</sup>; «Y así, fui hundiéndome día tras día, hasta venir a recalar en este rincón de Ambos Mundos»<sup>10</sup>; «¡No te diré cómo fui hundiéndome día tras día! (...). Quizás ocurrió después del horrible pecado. La verdad es que fui quedando aislado»<sup>11</sup>. No se puede hablar, no se debe hablar, no puede exteriorizarse en el lenguaje la condición de enfermedad, la «descomposición» personal, el dolor envasado en el alma «como desazón de un nervio en un diente podrido»<sup>12</sup>.

El texto se enuncia desde la mesa de un café fronterizo («rincón de Ambos Mundos»), junto a la ventana cuyo vidrio separa el mundo lumpen actual del narrador y el mundo de la calle donde «pasan mujeres honradas del brazo de hombres honrados», como señala la frase que cierra la narración. El narrador enuncia, apuntalándose en la memoria, la historia de la «caída» al mundo lumpen, a una interlocutora ideal, detrás del recuerdo que, representando valores pequeñoburgueses, es la contraparte del lumpen en el mundo del narrador:

Con la diferencia, claro está, que yo exploto a una prostituta, tengo prontuario y moriré con las espaldas desfondadas a balazos, mientras tú te casarás algún día con un empleado de banco o un subteniente de la reserva.

Y si me resta tu recuerdo es por representar posibilidades de vida que yo nunca podré vivir. Es terrible, pero rubricado en ciertos declives de la existencia no se escoge. Se acepta<sup>13</sup>.

Si bien el texto se plantea como una prohibición (social, interiorizada), al mismo tiempo se desarrolla, se construye sobre la violación de la norma (impuesta y autoimpuesta): cuento, pero cuento acerca de lo que no debo contar, subrayo el descenso.

La autobiografía, narcisista y púdica al mismo tiempo, del personaje, se contrae en un rictus. El gesto más importante es el silencio. Los del mundo lumpen, los que se mueven «dentro» del espacio indicado por la vidriera del café, no hablan. Beatriz Pastor<sup>14</sup> señala la calidad de los espacios fundamentales del mundo lumpen: el café y el prostíbulo. El cuento *Las fieras* se cuenta desde el café y cuenta el prostíbulo. Al mismo tiempo, está estrechamente vinculado al mundo del grotesco, a la parábola de la marginación-separación-soledad, permanente autismo que David Viñas ha señalado en el grotesco<sup>15</sup>.

Decimos, entonces: parábola de la interiorización presente en el imaginario de la inmigración que se traduce en el grotesco teatral como género, pero que se da también en las letras de los tangos y, puntualmente, en la obra de Arlt.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 89.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 92.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 95.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 98.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 89.

<sup>14</sup> Cfr. Beatriz Pastor, «Dialéctica de la alienación: Ruptura y límites en el discurso narrativo de Roberto Arlt» en *Revista de crítica literaria latinoamericana, Lima, Latinoamericana Editores*, Año V, N.º 10, 1979.

<sup>15</sup> Cfr. David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso, Buenos Aires, Corregidor*, 1973, cap. V.

Observamos, por lo tanto, la negación de los espacios «decentes» o, en general, el movimiento de caída desde los mismos a sus antípodas (Diana Guerrero dice, justamente, que el lumpen es el lugar de la caída)<sup>16</sup>. Si los espacios son los espacios de la marginación (las pensiones baratas frecuentadas por los más «caídos» de la sociedad, el prostíbulo, el café delincuen-cial, las periferias, los mercados y su submundo, las habitaciones de conjura, *El juguete rabioso*, *Los siete locos*), estos espacios se representan, se teatralizan en el lenguaje negado, en la imposibilidad de decir la calidad y la forma de la angustia, en la inno-mbrabilidad del gesto inicial, de la recurrente culpa que tensiona los textos de Arlt.

Espacio de la marginación que encuentra su correspondencia en el lenguaje negado, en la obsesión de esta negación que se hace texto. El texto como acto expiatorio, autobiográfico, el gesto que indica la humillación interiorizada. Tensión ante el lenguaje que conforma los textos: nacen referencialmente de la enfermedad del lenguaje representada por el lunfardo (desde una ideología en la cual la figura proletaria no existe, en la cual se juzga «desde arriba», con los parámetros de los de arriba, el mundo de abajo: de ahí el interlocutor ideal arltiano prefigurado ejemplarmente en la mujer ideal, la muchacha honesta, la amada intocable, a la que se habla detrás de la cortina de las palabras, detrás de la vidriera frontera que en los textos arltianos toma siempre distintas formas pero que siempre está presente), si bien ante éste, el lunfardo, se mueven con cuidado, casi siempre señalándolo, indicándolo en el acto del uso.

La textura del cuento es el relato en extenso de la sensación de la caída que acompaña al ex-hombre honrado transformado en lumpen. El relato se articula en series paralelas y opuestas: dentro-fuera; luz-sombra; arriba-abajo; hombres-fieras. El equilibrio de la composición que se desarrolla sobre todo en extensión, en horizontalidad, en la horizontalidad de abajo y de la memoria, está dado por la vidriera que se plantea como espejo. Espejo de inversión: *fuera* está el mundo ideal, la gente honrada, lo que no se puede ser, el código-lenguaje con el que las cosas se cuentan; *dentro* están el lumpen, la violación de la norma, el código del silencio que es la asunción de la marginación a la que el mundo condena a los caídos. La sociedad, simplificada en las opuestas opciones (que configuran las series opuestas y paralelas del texto), marido-cafishio, esposa-prostituta, trabajo honrado-dinero degradado, impone el silencio a los que habitan las periferias, la marginación en el espacio de la historia se da como destrucción del lenguaje, como ruptura de los códigos sociales.

La narrativa arltiana se inserta en la descomposición del modelo social (la patria liberal que debía crecer con lo mejor de la cultura europea trasplantada a través de los trabajadores, los mismos que en la práctica fueron

<sup>16</sup> Diana Guerrero, Roberto Arlt. El habitante solitario, Buenos Aires, Gránica Editor, 1972, cap. II.

condenados a una urbanización forzada, a la misma lucha que en los orígenes europeos; cuando «hacerse la América» se convirtió en una frase que desde el conventillo ironizaba el fracaso de un proyecto nacional) interiorizándola como descomposición autobiográfica, en la asunción del «cuerpo como imagen social»<sup>17</sup>, en la interiorización del silencio, voz ausente porque prohibida, negada, como la imagen del descenso y pauperización de una franja social. Porque, en efecto, no se debe decir, no se debe contar a ese interlocutor idealizado detrás de la vidriera (al lector que está detrás de la vidriera que el texto suministra con las palabras que cuentan lo incontable) las connotaciones sociales del silencio<sup>18</sup>. Los datos del silencio se asumen como datos autobiográficos.

El texto-vidriera separa un mundo de luz, de las sombras internas del bar. Aunque en la última frase del cuento se hace referencia al «espesor» de la vidriera que separa a los hombres y mujeres honrados del lumpen de adentro, el vidrio, la ventana, ese privilegiado momento naturalista de la narración nunca deja de ser límpido, transparente, de fijar la narración como reproducción, doblemente: de afuera hacia adentro, de la realidad al cuento del texto. También aquí, enunciando el momento naturalista de la vidriera, el texto que cuenta lo que no puede o debe contar, se plantea como interiorización de una realidad, corresponde a una toma de posesión de la misma<sup>19</sup>. Sin embargo, son los elementos de adentro o los de afuera los que están deformados. Si el vidrio de la ventana es transparente y nítido, son los ojos, la posesión de la mirada, los que están siempre impedidos de ver, de reflejar lo que el texto-vidriera pretende, por «una neblina de carbón», las lágrimas o por una «negrura que ni las calles más negras tienen en sus profundidades de barro»<sup>20</sup>.

La realidad se cuestiona, no desde el código literario-referencial (naturalismo-vidriera), sino desde la interiorización del mismo, desde las posibilidades interiores (el cuerpo) deformadas. La separación que se representa en la marginación se asume como escándalo. La caída en el espacio lumpen es el escándalo de las clases medias.

En el relato no sólo se dan las separaciones que indica la vidriera: todo el relato está estructurado con el vidrio que separa los dos mundos. El vidrio-texto separador.

Si los golpes de una tortura policial llevan al narrador a recordar la imagen de la mujer idealizada, el texto enuncia en contigüidad la interiorización de lo real-lumpen, la verdadera relación con la imagen:

Nunca pude despierto imaginarme tu rostro con la nitidez que en la vorágine del delirio destacaba su relieve, luego la obsesión del castigo me volcó en la crueldad del interrogatorio. Me indagaban a golpes por el asesinato de una mujer con la cual nada tenía que ver. (Cursiva nuestra)<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Antonio Melis, «Cuerpo físico y cuerpo social en un cuento de Roberto Arlt», *Ponencia sobre Pequeños propietarios en el Coloquio sobre el cuento latinoamericano, Sorbona, París, 9-12 de mayo de 1980*.

<sup>18</sup> Cfr. Nota n.º 13: *interlocutora ideal pequeño-burguesa casada con quien maneja el dinero o quien maneja las armas*.

<sup>19</sup> Cfr. Gastón Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique, trad. esp. La formación del espíritu científico, México, Siglo XXI, 1978*.

<sup>20</sup> Roberto Arlt, *ibid.*, pág. 101.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 90.

Y en contigüidad se presenta la mujer real, la prostituta Tacuara, el «único amor» del narrador, en la que el texto corporiza las imágenes. La memoria, el recuerdo que se hace presente en el relato autobiográfico, está mediada por la imagen: «Grisáceo como el trozo de un film...»<sup>22</sup>, dice el narrador. Nada quizás ejemplifica mejor esta doble vertiente en la que el texto se estructura reproduciendo un sistema no sólo cultural sino social, que la «escena fija» en la que la memoria enuncia la inscripción de la prostituta en un prostíbulo de provincia:

La casa de piedra mostraba en el frontín un mosaico con la Virgen y el Niño, y bajo el mosaico una lámpara eléctrica que iluminaba una garita abierta en la pared y entrelazada de perpendiculares barras de hierro a la altura de la cintura. *En esta hornacina, tesa como una estatua*, de pie, Tacuara hacia cinco horas de guardia. A través de las rejas los hombres que la apetecían podían tocarle las carnes para constatar su dureza. (Cursiva nuestra)<sup>23</sup>.

La prostituta, *debajo*, expuesta como una virgen que está *arriba*, al «uso» de los hombres. El texto actualiza, estructuralmente, la circulación «económica» de las imágenes sociales. Sobre y debajo, luz y sombra.

El interlocutor no es un cómplice, es un ideal. El texto, la expresión del deseo que está debajo y encima del texto, se articula como la exposición de un cuerpo, de un cuerpo de palabras, deformadas, no aceptadas por la cultura oficial. Pero, al mismo tiempo, un cuerpo que en su deformidad produce estructuras homólogas a los sistemas culturales que se entrecruzan en el texto: la literatura oficial y sus parámetros referenciales, la voz desplazada de una clase, el desplazamiento y la violación de la norma como indicación de las contradicciones del sistema cultural sobre el cual se articula el mensaje.

La vitrina se propone como un medio de complicidad; el texto-vidriera se propone como elemento de conocimiento y de complicidad de los interiores: los pesquisas que no arrestan a Angelito el Potrillo que duerme con la sien apoyada en la vidriera porque conocen su enfermedad, saben que no puede robar.

Los personajes no sólo asumen el silencio como el gesto vital que interioriza una condición social, asumiendo de ese modo el cuerpo, su cuerpo deformado (los deformes y los enfermos arltianos) y la visión de los ojos constantemente impedidos de objetos, «interpuestos» frente a la realidad en la que todo funciona de pantalla: los ojos están ocultos por neblinas, por «pantallas» de barajas, ven pero simulan no hacerlo, están siempre entre penumbras. Decíamos, entonces: asumen también el no saber. Si el dolor los atenaza, viven en la animalidad interiorizada, una experiencia-culpa del dolor de la cual no se conocen los orígenes. No se sabe y no se habla.

El poder, que está afuera, controla el dolor y el saber.

<sup>22</sup> Ibid., pág. 90.



El «modelo» que la sociedad argentina de los años treinta se niega irremediablemente a integrar, para despecho de los «constructores» de ese modelo, estaba basada, como indica Ángel Rama, en «un eficiente aparato educativo, que encubre y disfraza el régimen represivo sobre el cual se levanta»<sup>23</sup>. Dominio de la ideología, entonces, a través de las instituciones-mecanismos (partidos políticos-universidad-periodismo) que la sociedad que habitaba el espacio de la socialización del pensamiento había producido<sup>24</sup> y al cual se aproxima conscientemente el proyecto de las oligarquías argentinas.

El texto se presenta siendo lo que no debería (es un mensaje que dice el silencio interiorizado).

Asumiendo el texto como mensaje, inducimos que, si construir mensajes es actualizar sistemas culturales<sup>25</sup>, Arlt en «Las fieras» actualiza el sistema cultural del silencio, de la separación. Ejemplifica claramente este concepto el momento del cuento en el que el personaje indica los únicos temas de los que se habla:

*Si se habla es de cacerías de mujeres en el corazón de la ciudad (...) si se habla, es de riñas con bandas enemigas que las han raptado, de asaltos, de robos, escalamientos y fracturas (...) si se habla es de castigos, dolores, torturas (...) manos torcidas, flagelaciones con la goma, martillazos con la culata del revólver... si se habla es de mujeres asesinadas, fugitivas, apaleadas... (Cursiva nuestra)*<sup>26</sup>.

Se habla hacia dentro del lumpen, se cuenta la separación y, en contigüidad, se calla para representarla.

En la economía del discurso, el silencio es completado por lo no dicho, la alusión constante a la reducción de la expresión a una serie de sobreentendidos que presuponen la existencia de un mismo código de silencios entre el emiteante del mensaje (texto) y el destinatario.

Es interesante notar que la «interiorización» de la descomposición social en el cuerpo y en el lenguaje degradados (enfermedad y silencio: no es casual la contigüidad del relato «Ester Primavera» con sus personajes tuberculosos, contigüidad de la aislación y del código enfermo) elabora una forma ulterior de «interiorización» que puede leerse en los sucesivos o juxtapuestos proyectos de escritura arltiana.

Si la realidad central, estructurada, del mundo, muestra sus áreas de marginación y de fracaso de sus proyectos, antes que nada en sus áreas periféricas (delincuencia, lumpen, los caídos), la actualización del sistema cultural representado por «Las fieras» (en la ejemplaridad de los proyectos arltianos que aquí le asignamos, las posibles transposiciones de lectura en otros textos) se estructura sobre la realidad discutida, sobre las «crisis» de la realidad asignadas en el texto a la imposibilidad de la mirada de tomar posesión de lo que la gruesa vidriera transparente permitiría ver: los ojos nublados, tapados, ennegrecidos.

<sup>23</sup> Ángel Rama, *ibíd.*, pág. 19.

<sup>24</sup> Cfr. Mario Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli Editore, 1980, cap. II.

<sup>25</sup> Cfr. Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio editore, 1980, cap. I.

<sup>26</sup> Roberto Arlt, *ibíd.*, pág. 98-99.

En los sucesivos proyectos de escritura arltiana hay un pasaje de representación de las crisis de la realidad, interiorizándola como fantástica. La ruptura-descomposición del código del discurso (lenguaje degradado en lunfardo o, más pesadamente, en silencio) pasa del código del lenguaje al código de la realidad. Parábola de lejano inicio en la escritura de Arlt con el proyecto del sueño que se realiza, con las constantes «fugas» al espacio del sueño, con la economía de la invención resolutoria.

El lenguaje negado, como obsesión del texto arltiano, representa la marginación interiorizada, pero también cuestiona la consistencia de la realidad a través de la descomposición del cuerpo que debe ver pero no puede. El silencio es la interiorización y representación vinculada estrechamente a la producción simbólica del imaginario de la inmigración. En Arlt la evolución se da también a través de la interiorización de la «crisis» del modelo de realidad mediante lo fantástico. Fantástico que otras lecturas dan como el resultado de una búsqueda de afirmación personal, como una cuidadosa investigación de las propias posibilidades de asumir las características de la literatura «aprobada» por los círculos «cultos» de la sociedad. Los mismos que insistieron en su momento sobre las «imperfecciones» estilísticas de la escritura arltiana, empujando al máximo el platillo del estilo para negar la desgarrante visión de la sociedad que los textos de Arlt revelan en la conformación de sus estructuras.

**Raúl Crisafio**

