



“El amor brujo” de Roberto Arlt:
diagnósticos y avances de una realidad
diferente

Mariangel Di Meglio

Gran bricolage, como el de los inventores populares, lo que hace Arlt participa de la estética de la mezcla y sobre todo demuestra hasta el fin lo que un plebeyo puede hacer con la escritura: literatura de desposeído, atravesada entonces por el resentimiento, la ambición, el furor, la codicia y el apuro". Sarlo, Beatriz [1]. pp. 64.

Un texto está lejos de ser un objeto homogéneo y es pasible de múltiples lecturas (o lecturas sobre la multiplicidad), es decir, es el punto de pasaje de sistemas diferentes, heterogéneos, de determinación.

En este sentido, *El amor brujo* de Roberto Arlt es un texto paradigmático para el abordaje de dicha multiplicidad de lecturas acompañadas también por una multiplicidad de registros y géneros discursivos.

Tal como lo afirma Beatriz Sarlo, "*Arlt construyó su literatura con materiales que acababa de descubrir en la ciudad moderna. Discursos ajenos al campo de los escritores, fragmentos de ciudad que ellos conocían menos, saberes sin prestigio (...)*" [2]. Atendiendo a tal enunciado, el presente trabajo tiene por objeto analizar la novela antes mencionada bajo múltiples "entradas de lectura" que configuran la misma. Para ello nos centraremos en tres ejes de análisis, a nuestro criterio estructuradores: los registros discursivos (atendiendo a los planos de narrador y su relación con los circuitos populares); el perfil de los personajes; y la configuración témporo - espacial de la ciudad moderna, Buenos Aires, escenario de la novela en cuestión.

En principio debemos mencionar el trabajo que realizar Arlt con los antes mencionados "circuitos populares" que suponen un público masivo (recordemos también que Arlt es un periodista que "absorbe" todos los bienes simbólicos de la cultura universal y, mediante su propio proceso de traducción y apropiación, se sitúa en la médula fronteriza entre cultura alta y cultura de masas). Junto al modelo prestigioso, hallamos las permutaciones del folletín, los efectos del periodismo, la coloquialización del estilo entre otros. Así, "*las ensoñaciones arltianas unen la fantasía reparadora del folletín decimonónico (riqueza, amor, gloria) con las figuraciones modernas de la técnica y las estrategias, también modernas, de una política extremista*" [3].

Arlt guarda en este sentido estrechos puntos de relación con uno de sus maestros: Dostoyevski. Ricardo Piglia afirma al respecto:

"Arlt es un lector de traducciones y por lo tanto recibe la influencia extranjera ya tamizada y transformada por el pasaje de esas obras desde un lenguaje original al español (...). De allí que el modelo del estilo literario ¿dónde lo encuentra?. Lo encuentra donde puede leer, esto es, en las traducciones españolas de Dostoyevski, de Andreiev". [4]

Así, Arlt lector de Dostoyevski y del folletín, mediatizó, problematizó y hasta parodió alguna de sus características. Ello se ve claramente en *El amor brujo* desde el abordaje de las temáticas que articulan el texto (el relato erótico, la historia de amor, los sueños de poder, el “suceso extraordinario” que prevé constantemente el protagonista, etc), pasando por la apelación a lectores folletinescos [5], hasta las marcas explícitas de ciertas “novedades técnicas” de la época tales como el cine [6] y los códigos publicitarios [7] que irán configurando las múltiples caras o facetas urbanas.

A su vez dicha parodia al género folletinesco se da por medio de la caracterización y descripción de los personajes que llevan al punto extremo todas las falencias y necesidades humanas, “*Era una colegiala. Blanco sombrero de anchas alas sombreaba una frente pálida, enmarcada por muescas de sus rulos que caían a lo largo de su semblante un poco ancho, pálido y de ojos estriados de rayas grises y ligeramente amarillas, lo cual le daba cierta apariencia de expresión felina. “Gatuna” como diría más tarde Balder*” (Arlt, 20).

Por su parte, dichos personajes guardan en si mismos un rasgo que los distingue (propio de los personajes arltianos): la bivocalidad en la palabra que sustenta la polifonía presente en toda la novela y que permite que los personajes se construyan como dobles de otros complementándose unos con otros en dichas relaciones duales (el mismo Balder “inventa” un personaje para hablarse a si mismo), y el carácter histriónico de los personajes que, mediante el juego escénico, muestran su identidad de no reales. En *El amor brujo* es muy importante el pasaje constante de lo novelesco a lo teatral y de lo teatral a lo novelesco en el interior de la novela y ello de debe a la explotación de la acción potencial proyectiva en confrontación a la acción real en la novela.

De esta manera, los personajes no son sino actantes o actores que utilizan máscaras con el fin de afirmarse a si mismos y afirmar su propia condición. A modo de ejemplo, los monólogos de Balder hacen explícita su marca a nivel consciente que lo autoafirma en la novela:

“Balder cavila: ‘El testimonio de este hombre no puede ser certificación auténtica de la verdad. Si él ha sido engañado por su esposa, ¿cómo puede dar fe de la buena conducta de otra mujer a quien ve accidentalmente de cuando en cuando?. Ciertamente que Zulema no lo ha engañado sino que ha violado un pacto. Además, que si la señora Loayza guiara su vida por rígidos principios, no toleraría que su hija tuviera relaciones con un hombre casado de quien ella sospecha que no piensa sino a medias en cumplir sus promesas de divorcio. Pero el engañador tampoco soy yo, porque lo que he pensado desde el primer momento de Irene y Zulema se va confirmando; entonces de engañador me convierto en engañado. Además que si he interpretado mal he sido empujado a ello por la equívoca conducta de Zulema, Alberto e Irene. ¿Pero si me equivoco respecto a Irene cómo me equivoqué respecto al mecánico?’” (Arlt, 200-201).

Dichos simulacros (los personajes son conscientes de la acción deliberada que ejecutan) que configuran a los individuos de la novela permiten centrar la acción potencial como estructuradora del relato. Aquí es evidente la tensión entre lo condicional y lo posible que lleva al protagonista de la novela, Balder, a querer utópicamente [8] franquear ciertos límites de la moral burguesa en busca del suceso extraordinario, “*Irene caminaba como desgana. El gran sueño, no había duda, se había disuelto en la nada, y Balder trataba de mostrarse prudente, para que la jovencita le perdonara la embriaguez que la otra tarde suscitara en ella. Quizá*

nacían en el interior de Irene las resistencias al mal que de Balder podía venirle. No quedaba duda que sus defensas actuaban normalmente” (Arlt, 37).

En relación con dichos personajes hallamos al narrador - cronista que mediante sus múltiples planos de enunciación, adquiere también un fuerte carácter histriónico en la novela en cuestión.

La literatura arltiana posee un fuerte énfasis sígnico en la materialidad de la palabra y ello se ve en el trabajo formal sobre los procedimientos y marcas verbales que estructuran sus textos.

Ana María Zubieta afirma:

“Con el delineamiento del perfil que tienen el ver y el saber en el universo arltiano, se corrobora el rechazo a una ideología de la literatura que la pretende fotográfica, sin ambigüedades ni medias tintas, monosémica, transparente, y que ha de desterrar el parecer, la creencia porque no son lo suficientemente denotativos y no proveen una información clara y única sobre el mundo. En la medida en que no se puede asignar a los enunciados un significado “verdadero”, se convierten en ilegibles y obligan a una re - lectura para darle un lugar a lo que no pudo (o no quiso) ser leído: tal es una de las funciones de la crítica literaria”. [9]

En *El amor brujo* el trabajo con la materialidad de la palabra cobra mucha importancia al punto tal que los planos de la narración se erigen como protagonistas de la novela. La polifonía a la que aludíamos anteriormente y la yuxtaposición de géneros discursivos menores [10] dentro del género mayor “novela” recaen todos en una mirada que los aglutina y sistematiza: la del narrador periodista que a su vez se proyecta en múltiples planos y que no permite establecer claramente quién es el portador de la palabra franqueando los límites de la misma.

En este sentido, el autor mismo está tramado por la ficción y en el texto se presenta una clara experimentación con los efectos del lenguaje caótico que se expande en la mixtura de tres voces estructurantes: la del personajes a modo de “flaneur”, la del narrador cronista y la del autor.

En esta novela la recurrencia constante al diario íntimo y al uso del estilo indirecto libre [11] caracteriza a la misma en el plano discursivo. Dicho uso pronunciado del estilo indirecto libre es el germen del sujeto bivocal y permite que, mediante el flujo de conciencia, el sujeto de la enunciación se funda con el personaje o sujeto del enunciado (Balder). A ello aunamos la figura del cronista mediado por la voz del narrador omnisciente,

“Aparentemente, la conducta de Balder se presta para ser clasificada como actitud cínica de un desenamorado que trata de engañar a una joven inexperta. Cuando el cronista de esta historia le pidió explicación de su conducta, Balder replicó: -Copié esa carta, porque a pesar de necesitarla a Irene, era indispensable que le dijera alguna mentira amorosa, y no tenía voluntad de escribirle. Pensar en ella me producía instantáneamente cierta pereza enorme, un desgano inexplicable. Quería estar cerca y lejos de su persona, me agradaba y me desagradaba. Instintivamente, pero de una forma vaga, barruntaba que me convenía alejarme, y me faltaba carácter para tomar esta resolución. Pereza... desgano... ¿qué otro sentimiento, que miedo pueden encubrir esta palabras, auténtico miedo de un hombre a entablar una batalla definitiva

parta su vida?. ¿Y quién dirige este juego del miedo o la prudencia? ¿La inteligencia o el alma?.

Si escribimos inteligencia y dejamos en pie el alma (entendiendo por alma el instinto accionado contra todas las leyes de la lógica vulgar), el problema se complica tan extraordinariamente que hay que inventar las hipótesis más contradictorias para certificar un final que fue extraordinario. ¿El instinto entonces?, ¿El alma?.

Deber de cronista es exponer hechos, no hipótesis.” (Arlt, 39).

La figura del cronista problematiza la enunciación ya que se encarga de interpretar, corregir o suponer una respuesta diferente para la situación planteada, consultar otras versiones o reproducir las que ya conoce. Esta figura es una instancia de vital trascendencia porque quiebra la homogeneidad del mundo introduciendo una pregunta, asegurando la veracidad de una afirmación. Pero, sobre todo, es quien concentra los roles más cercanos a los del escritor: organiza la materia narrativa, corta, pone el punto y provoca el distanciamiento.

Por su parte, si nos referimos al autor, podemos observar cómo el mismo se compromete por un lado en su relación con los personajes, pero por otro aparece ante los mismos y en ciertos momentos sólo como un dictáfono que “desconoce” parcialmente al personaje como representante de aspectos propios.

Las zonas de contacto entre lo público y lo privado, entre el adentro y el afuera, son los relatos - confesiones [12]. Para ver a alguien en particular, para descubrirlo y lograr saber su historia, para recibir su relato confesión, es necesario estar en un lugar cerrado, en un interior. *“La escritura arltiana marca la tensión entre interior y exterior y es ahí donde el cuerpo de los personajes es doble clivaje que funciona como síntoma de la conciencia y espacio social” [13].*

En relación con el desplazamiento espacial interior - exterior, hallamos el último eje de análisis a abordar: la configuración de la ciudad moderna en su doble perspectiva temporal y espacial.

El cambio urbano posterior a la crisis del 30' repercute en la escritura arltiana y politiza su mirada sobre la ciudad. En *El amor brujo* el paisaje urbano se construye en relación íntima con el paisaje social y personal de cada uno de los personajes.

De esta manera, Buenos Aires (paradigma de la urbe moderna) se presenta como la materialización de la voluntad o sueños utópicos del protagonista de la novela y como todo aquel acontecer de los tiempos modernos que debería transformar la vida monótona de dicho personaje protagonista quien construye una metrópoli futurista:

“-Sí, algo extraordinario tiene que ocurrir en mi vida.

Por su parte, Balder no trataba de acelerar el advenimiento del suceso extraordinario. Al salir de la oficina se enquistaba en un café pensando que algún día... (...)

En este país no existían arquitectos. ¡Oh!, ya lo verían, cuando entrara en acción. U proyecto consistía en una red de rascacielos en forma de H₂, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles del tranvía aéreo. Los ingenieros de Buenos Aires eran unos bestias. Él estaba de acuerdo con Wright. Había que sustituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal” (Arlt, 51).

Dicha ciudad utópica es la contracara del espacio precario rural que observa Balder durante sus desplazamientos en tren (del campo a la ciudad), que no son sólo espaciales sino también temporales (signados por el atraso del pasado),

“Tras el edificio de una curtiembre con marcos de madera chapado de cuero, se arrastraba cenagoso el arroyo Medrano. A las calles pavimentadas de granito las substituyeron calzadas de asfalto y después franjas de tierra, y bruscamente dilatadas, se ensancharon extensiones de campo verde. Tres torres altísimas formando triángulo recortaban lo azul con finos y piramidales bastidores metálicos” (Arlt, 24).

A su vez ambos espacios son, tal como se afirma en la novela, “*dos ciudades superpuestas*”.

Por su parte hallamos una clara asimilación de imágenes exteriores en los estados de conciencia de Balder quien asume como juego propio el indicio de lo exterior, A modo de ejemplo, el **acero** y el **metal** colicionan con la percepción, creando así el extrañamiento ante los fenómenos modernos [14] que desautomatizan la percepción e instauran un efecto de **shock** en el autor y el lector que se proyecta en la novela mediante la creación de un nuevo lenguaje.

A su vez, esa recurrencia a imágenes relacionadas con lo metálico que configuran la ciudad, dan cuenta de cierta alusión a lo fantasmagórico desvaneciente que caracteriza a la misma. Las imágenes que describen la ciudad son distorsionadas, ambiguas como el reflejo que de ellas proyecta el metal: “*Estanislao cierra las ventanas. Los contramarcos metálicos reticulan el cielo de agrios mosaicos azules y la rugosa mica de los critsles lo traslada a la profundidad de un acuario. Posiblemente ésa sea su vida*” (Arlt, 67).

Beatriz Sarlo afirma: “*Lo que Arlt ve en Buenos Aires es (...) una ciudad en construcción (...). Para Arlt, Buenos Aires no fue sino que será: cuadrillas de obreros que excavan los cimientos de futuros rascacielos, el desorden de las fachadas indica la mezcla de lo viejo que está siendo demolido y lo nuevo que no ha sido terminado (...)*”. [15]

A ello se debe la importancia que dicho autor le otorga a la cronología acelerada en sintonía con un tiempo presente y futuro que hace explícito el contacto directo de Arlt con los medios de comunicación masivos, y es en relación con dichos medios (nuevas tecnologías de información) que Arlt “construye” esta novela, un tanto folletinesca, que deja entrever su propia “(...) *utopía tecnológica que, como toda utopía, es un proyecto de cambio radical de las condiciones presentes, pero, sobre todo, diagnostico de aquello que el discurso postula y construye como realidad.* [16]

Bibliografía consultada

Arlt, Roberto. *El amor brujo*. Buenos Aires: Losada, 1980.

Fernández, Nancy. “La palabra fraudulenta. Reflexiones sobre Roberto Arlt”, en *La Torre*. Puerto Rico, 2001.

Maldavsky, David. *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Escuela, 1968.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.

Zubieta, Ana María. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Hachette S.A, 1987.

Notas:

- [1] Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992. Pp. 64.
- [2] Sarlo, Beatriz. Op Cit. Pp. 43.
- [3] Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. Pp. 59.
- [4] Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980. Pp. 170.
- [5] “*Su esposa, como otros tantos de cientos de esposas anónimas, era una excelente dueña de casa, pero él no era el hombre de regodearse en el espectáculo de un piso bien encerado, o en la pantalla calcada en la matriz de una hoja arrancada de la revista “ Para ti” o “El Hogar”.* Arlt, Roberto. *El amor brujo*. Buenos Aires: Losada, 1980. Pp. 56. (Todas las citas corresponden a esta edición).
- [6] “*El cine, deliberadamente ñoño con los argumentos de sus películas, y depravado hasta fomentar la masturbación en ambos sexos, dos contradicciones hábilmente dosificadas, planteaba como única finalidad de la existencia y cúspide de suma felicidad, el automóvil americano, la cancha de tenis americana, una radio con mueble americano, y un chalet estándar americano, con heladera eléctrica también americana”.* (Arlt, 63).
- [7] “*Un foco eléctrico, con una pantalla de porcelana en la que se leía en letras negras “Taller Mecánico”, se balanceaba frente a una puerta con vidrierita lateral”* (Arlt, 33).
- [8] Ana María Zubieta afirma: “*Las utopías contienen un elemento de no -verdad y esterilidad consistente en la descripción de las imposibilidades como posibilidades reales y no siempre aciertan a verlas como una alternativa posibilidad/imposibilidad. En realidad, su tensión surge del contraste entre lo que podría ser y lo que será y en esa tensión radica su encanto, acentuado por el detalle minucioso de las instituciones y la vida cotidiana de los ciudadanos de la ciudad utópica hipérbola del orden y la bonanza que (...) arraigan su naturaleza ficcional y la acercan sospechosamente a la literatura”.*

Zubieta, Ana María. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Hachette S.A, 1987. Pp. 168.

[9] Zubieta, Ana María. Op. Cit. Pp. 84.

[10] Dentro de estos hallamos: el diario íntimo (confesión monológica), el reportaje (presencia del diálogo), el ensayo, la conversación telefónica, el género epistolar, el género dramático, entre otros.

[11] “*Estas mujeres tienen que ser hechas pedazos por la revolución, violadas por los ebrios en la calle*”, *se decía a veces Balder*” (Arlt, 56).

[12] En su diario íntimo, Balder escribe: “*Mas, ¿por qué he escrito estas palabras? ¿Tengo derecho a ser injusto... o justo...?. El propósito de mi diario no es demostrar que Irene es mejor o peor que sus otras hermanas las mujeres, ni yo Balder mejor o peor que mis otros hermanos, los hombres. No. Mi propósito es evidenciar de qué manera busqué el conocimiento a través de una avalancha de tinieblas y mi propia potencia en la infinita debilidad que me acompañó hora tras horas*” (Arlt, 126).

[13] Fernández, Nancy. “La palabra fraudulenta. Reflexiones sobre Roberto Arlt”, en *La Torre*. Puerto Rico, 2001. Pp. 432.

[14] “*Callaron embargados en su propia aventura. La velocidad del tren les contagiaba potencia, no necesitaban hablar. A veces, una bandada de pájaros se desprendía a ras del suelo, un hombre regaba con una manguera una cancha de “basket - ball” y el camino de tierra se arqueaba entre manchas verdes sostenidas en su centro por tortuosos postes negros*” (Arlt, 23).

[15] Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica (...)*. Op. Cit. Pp. 46.

[16] Sarlo, Beatriz. *Ibidem*. Pp. 64.

© Mariangel Di Meglio 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

