

## **Paisajes emocionales (Figuración de la subjetividad en *Los siete locos – Los lanzallamas* de Roberto Arlt)**

***Analía Capdevila***

Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario  
Rosario - Santa Fe - Argentina

*"Paisajes emocionales" es una ponencia presentada en el Simposio "Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin", realizado en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, en setiembre 2004.*

### **La vida interior**

En la segunda nota a pie de página del segundo capítulo de *Los siete locos*, en el apartado que lleva por título "Trabajo de la angustia", el Comentador, que se presenta como cronista de la historia narrada, establece respecto de los personajes una diferencia clara entre lo que serían dos niveles de la narración. Dice allí:

"Posiblemente algún día escriba la historia de los diez días de Erdosain. Actualmente me es imposible hacerlo, pues no entraría en este libro otro tan voluminoso como el que ocuparían las dichas impresiones. Téngase en cuenta de que la presente memoria no ocupa nada más que tres días de *actividades reales* de los personajes y que a pesar del espacio dispuesto no he podido dar sino *ciertos estados subjetivos* de los protagonistas, cuya

acción continuará en otro volumen que se llamará *Los lanzallamas*" (195-6; Mi subrayado).

Al mismo tiempo que cumple, en la economía del relato, la función de despertar el interés del lector mediante la promesa y el diferimiento de la entrega —recurso característico del folletín—, la nota plantea una cuestión interesante desde el punto de vista del problema del realismo, concretamente, en lo que se refiere a la economía narrativa en la que se sustenta. Si damos crédito a la palabra del Comentador, como se sabe, tantas veces susceptible de ser cuestionada, es claro que en la nota los dos órdenes que se reconocen ocupan, en el espacio de la novela, el mismo interés por parte del cronista. Pero mientras logra, parece que con éxito, el registro de las *actividades reales* de los personajes en el transcurso de tres días, en el otro nivel sólo alcanza a apuntar *ciertos estados subjetivos*, a pesar de "el espacio dispuesto" (195): 334 páginas en la primera versión aparecida en Buenos Aires, en 1929, a cargo de la Editorial Latina.

La distinción, que se mantiene rigurosamente en *Los Lanzallamas*, segunda novela del ciclo, tan voluminosa como la primera, obedece a un principio que rige la representación según el cual las acciones de los personajes, reales y concretas, tienen un correlato subjetivo, esto es, están acompañadas por sentimientos, pensamientos y sensaciones de las que debe dar cuenta el escritor realista y que, podría inferirse, constituyen una materia más amplia y, por qué no, mucho más difícil de tratar, en tanto, sin dejar de ser reales, no forman parte de lo evidente.

En algún momento, el mismo Erdosain se refiere a la existencia de una vida poderosa y enorme, quizás también más verdadera. "Vida interior", "Estados de conciencia", "Sensación de lo subconsciente"

son los títulos de algunos de los episodios del ciclo que parecen remitirnos a ella.

### **Paisajes emocionales**

Dentro mismo de esa dimensión existen una clase particular de imágenes, a las que llamo paisajes emocionales, que figuran lo que el Comentador distingue como esos “estados subjetivos” (195) de los personajes. A veces corresponden a ciertas visiones del entorno “real” que parecen traducir la interioridad de los protagonistas de la novela, en un sentido preciso: son la respuesta (individual y creadora) a lo que perciben. Otras veces, surgen de un proceso muy particular por el cual los personajes, a través de la fantasía o de la imaginación, inventan imágenes inéditas del mundo en las que también se expresa algo de su subjetividad.

Es sobre todo a propósito de Erdosain que Arlt trabaja sobre ese nivel de representación desplegando múltiples y diversas visiones a partir de las cuales intenta referir lo que podría llamarse la “subjetividad” del personaje, su “vida interior”.

Para dar sólo algunos ejemplos, los primeros, que hemos ordenado en tres clases diferentes, de acuerdo al tipo de objeto elegido como plano evocado en cada imagen, citamos aquellas que remiten a la naturaleza; las que se refieren a lo artificial, en particular a lo geométrico y a lo metálico, y aquellas que combinan de algún modo esos dos órdenes. Así, entre las primeras, la pena se parece a “un gran día de sol en el trópico” (124); la inquietud es “ver los cielos soleados como ennegrecidos de un hollín que sólo es visible para el alma que está triste” (140); “el alma tiene el largo de una hoja de

espada y vibra como una lamprea en el agua de su vida enturbiada" (161); el terror del fraudulento es "un terror luminoso de un gran día de sol en la convexidad de una salitrera" (124); o también, el sufrimiento se ramifica en "hierbajos" "que se hunden en el fondo [del] pecho y flotan estremecidos como en el fangal de un charco" (158) o bien llamea "como el fuego que flota sobre la descomposición del pantano que lo alimenta" (364). Entre las del segundo tipo, las que trabajan sobre lo artificial y geométrico, encontramos que la ocurrencia del crimen es "como una plancha de hierro en el que se estampa a miles de libras de presión un plan de muerte" (168); el dolor de Erdosain "estalla en un poliedro irregular [en el que] los vértices del sufrimiento tocan los tuétanos, el costado la nuca, una inserción de sus rodillas, un trozo de pleura" (348); el grito de dolor y de auxilio se parece a "una chapa arqueada sobre la médula espinal engrampada por los dos extremos humanos, un borde en las vértebras de la nuca y el otro en la carne" (430); la vida (desdichada) es como "un bloque de acero, [una] lección grabada al frío por infinitas atmósferas de presión en el plano de [la] conciencia oscura" (475). Por último, dentro de las del tercer tipo, las que combinan los dos órdenes, la pena es "como uno de esos arbustos cuyo desarrollo se acelera con la electricidad" y cada pesar es "como un búho que salta de una rama a la otra de su desdicha" (134); la vergüenza es "una chapa perpendicular a su corazón que le parte la alegría, haciendo fuerza tangencialmente a sus costillas y como la proa que desplaza océano, expulsa más allá de la nuca la pequeña felicidad" (326), la ocurrencia criminal se revela fríamente como "una espada entrando en un bloque de algodón" (168).

La lista bien podría ampliarse. Citamos extensamente estos ejemplos como prueba de la capacidad evocativa, poética, de la prosa

de Arlt, que parece no descansar en busca de la imagen perfecta, de la visión exacta que dé cuenta de los estados del alma.

### **El trabajo de la angustia**

Según aparece expuesta en la novela, la vida interior de Erdosain se encuentra determinada por el vínculo que el personaje mantiene con el entorno, esto es, con el espacio cambiante de la metrópolis. Se trata de una experiencia de signo negativo, que la mayoría de las veces se manifiesta como extrañamiento de sí, como experiencia de ajenidad, de desposesión o de claustrofobia.

Arlt la designó con un término, que además es un tema desarrollado a lo largo de su novela, que compendia y sintetiza todo lo que se juega en ella en tanto que experiencia: la angustia. Esa atmósfera de sueño y de inquietud que hace que Erdosain circule a través de los días como un sonámbulo y a la que el personaje imagina gráficamente como "la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos" (121). Para Erdosain, la angustia es una zona, que es consecuencia del sufrimiento de los hombres y se presenta como una especie de "nube de gas venenoso", "semejante a las nubaredas de las grandes chimeneas en los cielos de los poblados industriales" (471), que se desplaza pesadamente de un punto a otro, "penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal" (121). "Angustia de dos dimensiones que guillotinado las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo" (121).

En términos generales, el tema de la angustia involucra en la novela de Arlt a otros dos, el del cuerpo y el de la ciudad que, combinados, se resuelven en *leitmotiv*: la ciudad como cárcel del hombre. Así, el espacio urbano es vivido por Erdosain como una pesadilla de arquitecturas pegadas en la que, como una prolongación de sí mismo, sus recuerdos y sensaciones, sus sentimientos e ideas se concretizan, convirtiéndose ellos también en superficie espacial o en paisaje alucinado. Lo que se desprende de su pensamiento toma las mismas formas del mundo exterior, que son geométricas, planas, superficies de dos dimensiones o profundidades sin fondo en las que el personaje se siente acorralado. El paisaje urbano, un campo tensionado por líneas de fuerza que los objetos irradian construyendo una red opresiva sobre el personaje, deviene entonces elemento dramático, desencadenando la tragedia del hombre común perdido en la ciudad, que camina sin rumbo fijo por las calles, preso del terror.

Se trata de un sentimiento que se vivencia exclusivamente en el interior mismo de la metrópolis —“Está absolutamente solo, entre tres mil millones de hombres y en el corazón de una ciudad” (328)—, y que hace de la urbe un espacio crispado, ordenado según un tipo particular de configuración en la que se combinan la idea de lo centrífugo y la de lo centrípeto:

“De cada grado que se compone el círculo del horizonte (ahora él es el centro del mundo) le llega una certificación de su pequeñez infinita: molécula, átomo, electrón, y él hacia los trescientos sesenta grados de que se compone cada círculo del horizonte envía su llamado angustioso (...) está ubicado en el negro centro del mundo; es el eje doliente carnal de un dolor de trescientos sesenta grados” (329).

En este sentido, podría decirse que la experiencia de la angustia en Erdosain es expansiva y totalitaria. Lo ocupa todo, su propio cuerpo y el entorno.

“Toda su pena descomprimida extendíase hacia el horizonte entrevisto a través de los cables y de los ‘trolleys’ de los tranvías y súbitamente tuvo la sensación de que caminaba sobre su angustia convertida en una alfombra” (129).

Pero también posee un centro, “el centro del dolor” (160), que es un punto de concentración máxima, en el que ese dolor se agudiza en el sentimiento de la soledad más absoluta.

Y es que, en la experiencia de la angustia, el mundo exterior se transforma para Erdosain en un espacio psicológico. Pero se trata de una psicología muy particular, que atiende a la interioridad del personaje pero en lo que tiene de trascendente, de universal, sin dejar de perder por eso el carácter (totalitario y absoluto) del Yo. Totalitario, en tanto el personaje decide hacerse cargo del destino integral del hombre; concretamente, de su desgarramiento ontológico en un mundo sin sentido —“Erdosain encerraba todo el sufrimiento del mundo, el dolor de la negación del mundo.”(160)—. Absoluto porque, como centro del universo, Erdosain se siente representante de la humanidad, del hombre en general, que hace consciente aquel desgarramiento como tragedia—“He sufrido por mí, y por los otros, ¿se da cuenta? También por los otros...” (193)—. Pero igualmente como épica, como la lucha entre una individualidad exacerbada que en todo momento se siente amenazada por las fuerzas gregarias del mundo.

Que el combate se libere en el ámbito de la ciudad moderna, territorio soberano del anonimato, donde los individuos pierden su nombre y su identidad, lo vuelve aún más dramático:

“Comprendía que el destino lo abortó al caos de esa espantosa multitud de hombres huraños que manchan la vida con sus estampas agobiadas por todos los vicios y sufrimientos (...) La angustia lo niveló para el seno de una multitud silenciosa de hombres terribles que durante el día arrastran su miseria vendiendo artefactos o Biblias, recorriendo al anochecer los urinarios donde exhiben sus órganos genitales a los mozalbetes que entran a los mingitorios acuciados por otras ansiedades semejantes” (190).

Tal el destino que le espera al personaje en tanto hombre común, “el destino que en la ciudad le aguarda a su cuerpo” (191), un cuerpo sufriente que por momentos Erdosain siente que ya no le pertenece, pero por el que es capaz de sufrir remordimientos por no haberlo hecho feliz.

Esta opresión que el personaje sufre en la calle no encuentra sosiego en el interior de las casas donde, por el contrario, se radicaliza. Así, el ámbito de lo íntimo o el de lo privado, lugares donde se debería encontrar descanso o sosiego, son para Erdosain cubos de portland, verdaderas prisiones de cemento que intensifican la espantosa soledad de la metrópolis.

“Él ya no era un organismo envasando sufrimientos, sino algo más inhumano... quizá eso... un monstruo enroscado en sí mismo en el negro vientre de la pieza (...) Los muros crecían, se elevaban sus hiladas de ladrillos, y nuevas cataratas de tinieblas caían a ese cubo donde él yacía enroscado y palpitante como un caracol en una profundidad oceánica” (160).



La sensación de encierro, esa suerte de claustrofobia urbana que es una de las causas de la angustia, atenta contra la intimidad –"pero allí, en el corazón de una ciudad, en una pieza perfectamente cúbica y sometida a disposiciones del digesto municipal, es absurdo [para Erdosain] pensar en una confesión" (343)–. La multiplicación de los espacios interiores produce como efecto contrario, contradictorio, una sensación de impotencia, de imposibilidad de expresar la intimidad.

Para Arlt, lo que se manifiesta primordialmente en la angustia es la escisión entre cuerpo y alma, o, más precisamente, tratándose de Erdosain, el desequilibrio entre el ejercicio de "el placer de la materia" (191) y la voluptuosidad del trabajo del pensamiento (que siempre involucra a la imaginación). La toma de conciencia de ese desajuste la padece Erdosain como extrañamiento de sí, o, para usar términos de la novela, como "pérdida de la noción del vivir común" (192). Es ella la que hace la diferencia entre este personaje y los demás hombres, los otros por los que también ha sufrido. Porque, además, no se trata de una simple toma de conciencia, sino de un fenómeno bastante extraño, que involucra también a su opuesto. "Conciencia forastera" (161), "desvanecimiento lúcido" (162) son los términos que Arlt encuentra para designarlo, para dar cuenta de su naturaleza doble y original; una suerte de oxímoron —figura que, es sabido, resulta de la combinación insólita de términos opuestos— que bien puede consistir en el alejamiento y la proximidad (del cuerpo), en la pérdida y en el rescate (de la lucidez), en la extrañeza y en el reconocimiento (de sí).

Esos estados son procesos que acontecen en el personaje y que, en tanto tales, se componen de dos fases sucesivas. A la primera de ellas se asocian las imágenes del abandono, de la

distensión, la de flojedad; a la segunda las del estremecimiento, la contorsión, el espasmo. Arlt recurre para referenciarlas a una serie de metáforas tan precisas como sugestivas: el oleaje del mar:

“A instantes rechinaba los dientes para amortiguar el crujir de los nervios enrigecidos dentro de su carne que se abandonaba, con flojedad de esponja, a las olas de tinieblas que deyectaban su cerebro (160).”

O también, los latidos del corazón:

“Su corazón latía pesadamente. Parecía que cada sístole diástole tenía que vencer la presión de una elástica masa de fango” (187).

Cuando la angustia se experimenta como un estado que parece no tener fin, Arlt evoca la imagen de la caída en el abismo:

“Tenía la sensación de caer en un agujero sin fondo y apretaba los párpados cerrados. No terminaba de descender, iquién sabe cuántas leguas de longitud invisible tenía su cuerpo físico, que no acababa de detener el hundimiento de su conciencia amontonada ahora en un erizamiento de desesperación” (160).

En más de una oportunidad, Arlt se detiene en la descripción completa de lo que llama el “trabajo de la angustia” (195). Se trata de un trabajo, de una acción concreta que ese sentimiento ejerce sobre el personaje y que afecta de manera semejante a su percepción del cuerpo y a su pensamiento: para los dos deviene dolor físico. Así lo describe en “Capas de oscuridad”, episodio que sigue al abandono de Elsa, donde a la pérdida de la noción del mundo, de sus coordenadas espacio-temporales, le sigue la percepción (dolorosa) de las partes del cuerpo: la garganta se asfixia de tanta desesperación, los ojos se vuelven sensibles para la oscuridad, los dientes rechinan

para amortiguar el crujir de los nervios ennegrecidos, etc. También en “La casa negra” —por otra parte, una metáfora perfecta que refiere la culpa que adviene al “delicioso terror de la masturbación” (191)—, donde la angustia opera como desmembramiento del cuerpo —“Parecía que la masa encefálica se le había desprendido del cráneo y chocaba con las paredes de éste al movimiento de la menor idea” (120) —. Y también, y por último, en “Los amores de Erdosain”, donde al “desmoronamiento del espíritu” (327) sobreviene la duplicación del Yo, la experiencia siniestra del doble:

“Vive simultáneamente dos existencias: una espectral, que se ha detenido a mirar con tristeza a un hombre aplastado por la desgracia, y después otra, la de sí mismo, en la que se siente explorador subterráneo, una especie de buzo que con las manos extendidas va palpando temblorosamente en la horrible profundidad en la que se encuentra sumergido” (327-8).

El trabajo de la angustia, la pesadumbre que el personaje padece inmerso en ese estado, es el que promueve el ejercicio del pensar. Embotado de dolor, paralizada su comprensión, Erdosain se deja llevar por la inercia del pensamiento para encontrar la razón de su tormento. Con todo, sus cavilaciones están al margen de la razón o de la lógica. Arlt distingue bien, en varias oportunidades, lo ordenado y conexo de un razonamiento y lo que surge al ritmo de la ocurrencia, lo que fluye y se desarrolla sin un orden coherente y que sume al personaje en estados de idiotismo, de imbecilidad o de sonambulismo, a los que se entrega sin oponer resistencia. Entonces habla de “declive del razonamiento” (120) o de “muelle descendimiento” (187) de las ideas, y también, para representar lo que sería la rítmica de esos momentos, vuelve a la comparación con

el oleaje del mar —“se dejaba estar como una esponja mecida por el vaivén de esa misteriosa agua oscura, que en la noche puede denominarse la vida centuplicada de los sentidos atentos” (474-5).

### **La geometría del espíritu**

En ese discurrir sin objeto del pensamiento, la vida interior de Erdosain, su mundo espiritual, se concretiza, se convierte él mismo en un objeto que posee una forma, por lo general geométrica. Así, sus pensamientos son haces o rectas “agrupados y soldados en la ardiente fundición de un sueño infernal” (341) y una rememoración del pasado, como el recuerdo de la fonda, un “cubo taciturno cuyo relieve nace en su frente y termina en la nuca. Un cuadrilátero exactamente recortado, que ahondaba sus rectas al interior de su pecho” (244-5).

Como se ve en estas imágenes, los estados subjetivos de Erdosain se describen como planos, como mapas en los que aparecen indicadas líneas y puntos, y también figuras o cuerpos. Por momentos, en el desarrollo de la descripción, el plano parece cobrar vida cuando los elementos que lo componen ejercen, unos sobre otros, una resistencia sostenida. Con todo, hay dos que se repiten en estas visiones: la recta y el círculo (a veces combinadas en cuerpos geométricos como el cono o el cilindro). La línea (oblicua o perpendicular), que disecciona con violencia los planos, y lo circular, que es el lugar de reunificación y concentración momentánea de esa violencia desplegada: momento de explosión, de apoteosis, y también de perfección: “la perfección de espanto” (161).

Así, en esa suerte de geometría del espíritu, se habla de "silencio circular entrado como un cilindro de acero en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha" (120). O se compara el fluir de la conciencia con un remolino de agua, un "cono gigante" que hunde la espiral hasta la raíz de sus miembros, produciendo un torbellino cuyo roce arranca a su alma una ternura dolorida, nueva" (167). El "vacío angustioso en el pecho", semeja "un triángulo cuya base está en el vientre y que por sus catetos helados deja escapar hacia su cerebro el vacío redondo de la incertidumbre" (342). O también se detalla el "concéntrico dolor" que "estalla en un poliedro irregular, los vértices del sufrimiento tocan los tuétanos, el costado la nuca, una inserción de sus rodillas, un trozo de pleura" (348).

Para terminar, me detengo en una imagen de "La cortina de la angustia" en la que estos elementos aparecen en juego de un modo en particular.

"Lo horrible es que sus pensamientos no guardan orden sino en escasos momentos, impidiéndole razonar. El resto de tiempo voltean anchas bandas como las aspas de un molino" (342).

La analogía propuesta dispara de inmediato la descripción de una imagen, un cuadro en el que se representa un paisaje, pero un paisaje viviente, antropomórfico:

"Hasta se le hace visible su cuerpo, clavado por los pies en el centro de una llanura castigada por innumerables vientos. Ha perdido la cabeza, pero en su cuello, que aún sangra, está empotrado un engranaje. Este engranaje soporta una rueda de molino, cuyo pistón llena y vacía los ventrículos de su corazón".

Y más adelante:

“La rueda del molino [que] bombea inexorable en los ventrículos de su corazón la terrible pregunta que bambolea como un badajo en el triángulo de vacío de su pecho y se evapora en gas venenoso en la vejiga de sus sesos (342).”

De la primera imagen, la de los pensamientos que voltean anchas bandas como las aspas de un molino, a la segunda, esa suerte de cuadro surrealista del hombre con cabeza de molino, hay en juego un trabajo de experimentación formal sobre las posibilidades de la figuración. Es cierto que Arlt pasa de una imagen a la otra por asociación libre, pero lo hace indagando sus potencialidades simbólicas en un mismo sentido. Como si quisiera extraer de cada ocurrencia todo su poder expresivo. El ritmo de su escritura, que obedece en ese momento al de la invención, hace que no se detenga en suprimir los resultados parciales, que se equiparan así a los definitivos.

Para nosotros, algo fundamental se juega en este ejemplo, algo que se refiere al ejercicio de la escritura, entendida por Arlt como un trabajo intensivo sobre materiales diversos (extraídos de la “realidad” o concebidos por la “fantasía”). La búsqueda del más justo correlato entre el plano real y el evocado, cuyo valor Arlt aprecia siempre en términos de contundencia, podría emparentarlo con Flaubert, quien encarna para él el ideal del escritor consciente de sus cometidos —recordemos, si no, su confesión del prólogo a *Los Lanzallamas*: “¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...!” (309)—. Con todo, a diferencia de Flaubert, Arlt no llega nunca a la equivalencia perfecta, a la imagen inalterable en su perfección formal, en su

adecuación simbólica. Por el contrario, es como si siguiera indagando indefinidamente, sin arribar al final. La dinámica, sin duda, es lo que le da a su prosa una potencia inédita en la novelística argentina, una de las razones que podrían invocarse para justificar su modernidad. A ella, sí, Arlt le encuentra un nombre justo: "la fortaleza del estilo"<sup>2</sup>.

© *Analía Capdevila*

## Notas

<sup>1</sup> En *Obra Completa 1*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981. En adelante se citará de esa edición. El número entre paréntesis refiere la página.

<sup>2</sup> La expresión aparece en el aguafuerte "Necesidad de un 'Diccionario de lugares comunes'" publicada en el diario *El mundo* el 15 de setiembre de 1941.